

DRESDNER
PHILHARMONIE

9. Zyklus-Konzert 1992/93

9. ZYKLUS-KONZERT

EDVARD GRIEG

Sonnabend, den 12. Juni 1993, 19.30 Uhr

Sonntag, den 13. Juni 1993, 19.30 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden



DRESDNER PHILHARMONIE

Dirigent: Jörg-Peter Weigle

Solisten: Lena Lootens, Sopran (Solveig)
Antje Herzog, Sopran (1. Säterin)
Claudia Mahnke, Mezzosopran (2. Säterin)
Miriam Sajonz, Alt (3. Säterin)
Horst Drinda, Sprecher (Peer Gynt)
Franziska Matthus, Sprecherin (Anitra)

Chor: Philharmonischer Chor Dresden
Einstudierung Matthias Geissler

NIELS WILHELM GADE (1817 – 1890)

Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 5

Moderato con moto – Allegro energico

Scherzo (Allegro risoluto quasi Presto)

Andantino grazioso

Finale (Molto Allegro ma con fuoco)

Erstaufführung

Pause

EDVARD GRIEG (1843 – 1907)

Musik zu Henrik Ibsens „Peer Gynt“ op. 23

(Konzertante Fassung von Friedhelm Eberle und Kurt Masur)

1. Akt Vorspiel. Im Hochzeitshof
2. Akt Szene mit den Säterinnen
In der Halle des Bergkönigs
Peer Gynt von Trollen gejagt
Szene mit dem Krummen
3. Akt Åses Tod
4. Akt Morgenstimmung
Arabischer Tanz
Anitras Tanz
Solvejgs Lied
5. Akt Peer Gynts Heimkehr (Stürmischer Abend an der Küste)
Solvejgs Gesang in der Hütte
Nachtszene
Gesang der Kirchgänger
Solvejgs Wiegenlied

ZUR EINFÜHRUNG

Der dänische Komponist **Niels Wilhelm Gade**, geboren im Jahre 1817, gestorben 1890 in Kopenhagen, war – bis auf sein Violinspiel – musikalischer Audodidakt und erhielt erst später Kompositionsunterricht von A. P. Berggreen und C. E. F. Weyse. 1841 machte er als Komponist auf sich aufmerksam, als seine Ouvertüre „Nachklänge aus Ossian“ den 1. Preis bei einem Wettbewerb des Kopenhagener Musikvereins erhielt. Ein königliches Stipendium ermöglichte ihm einen Auslandsaufenthalt, und 1843 ging er nach Leipzig, wo er in Mendelssohn und Schumann gute Freunde fand, die sich tatkräftig für seine Musik einsetzten, deren „nordischen Ton“ und klare orchestrale Formgebung sie bewunderten. (Gerade diese Fähigkeit des dänischen Meisters sollte sich später auf Edvard Griegs Schaffen fördernd auswirken.)



Niels Wilhelm Gade
nach einem Stich von Josef Kriehuber (1844)

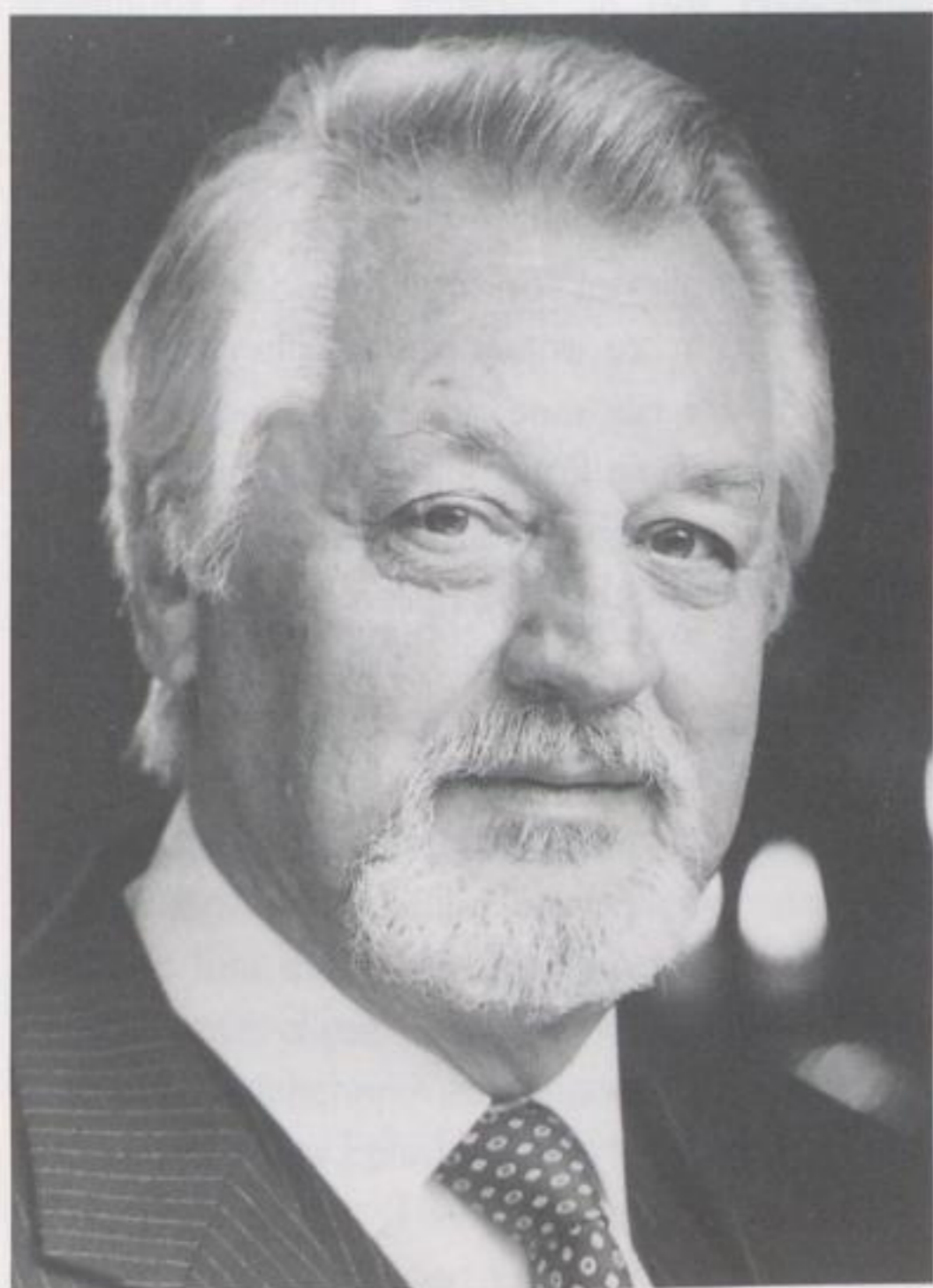
Nach kurzem Aufenthalt in Italien kehrte Gade 1844 nach Leipzig zurück und übernahm bis 1846 einen Posten als zweiter Dirigent des Gewandhausorchesters neben Mendelssohn. Nach dessen Tod übernahm er die Leitung, kehrte jedoch schon 1848 in seine Heimat zurück, wo er Direktor des Kopenhagener Musikvereins wurde. Nach 1861 war er für einige Jahre Hofkapellmeister.

Gade schrieb einen an Mendelssohns Werk geschulten Stil mit unaufdringlich-nationalen Anklängen. Zu seinen Werken zählen Opern, Chorwerke, Ballette, acht Sinfonien, Ouvertüren, ein Violinkonzert, Kammermusik und Klavierwerke.

Die 1842 in Kopenhagen komponierte und Mendelssohn gewidmete **1. Sinfonie c-Moll op. 5**, der sie am 2. März 1843 in Leipzig uraufführte, brachte dem jungen dänischen Komponisten einen Erfolg, der ihn mit einem Schlag in die erste Reihe seiner musikalischen Zeitgenossen stellte. Das Werk bildete den Grundstein für Gades raschen Aufstieg zum Musikdirektor der Leipziger Gewandhauskonzerte – eine Karriere, die jedoch mit dem Ausbruch des deutsch-dänischen Krieges 1848 und Gades Rückkehr nach Kopenhagen ein abruptes Ende fand.

Den thematischen Hauptgedanken nicht allein des Kopfsatzes, sondern des gesamten Zyklus, bildet das Liedmodell der langsamen Einleitung. Sein „nordischer Ton“ resultiert aus dem Bezug auf spätmittelalterliche Volksweisen Skandinaviens und ist an archaisierenden und historischen Elementen wie Naturtonintervalle und modal gefärbte Harmonik festzumachen. Mit der Verwendung eines solchen Gegenstandes gehen freilich kompositorische und ästhetische Konsequenzen einher. Das Liedthema selbst läßt kaum mehr als eine Transformationstechnik zu, während motivische Arbeit – ein tragendes Prinzip des Sinfonischen – auf das zwar am Allegro-Beginn plazierte, aber im Formverlauf sekundäre Themengebilde beschränkt bleibt. Der Durchführungsteil erscheint reduziert zu einer langsamen Einleitung des zweiten Formblocks,

Die belgische Sopranistin LENA LOOTENS hat am Konservatorium Brüssel Gesang, Flöte und Kammermusik studiert und besuchte anschließend die Opernschule Amsterdam bei Margreet Honig. Es folgten weitere Studien am European Opera Center in Belgien sowie der Besuch von Meisterkursen Vera Roszas und Noel Parkers in London. Inzwischen hat sich die Künstlerin vielfach international bewährt: als Konzert- und Opernsängerin in vielen europäischen Ländern, beim Festival von Aix-en-Provence, Holland Festival, Flandern Festival, Greenwich Festival, bei den Internationalen Sommerfestspielen Innsbruck und Versailles, bei zahlreichen Rundfunk- und CD-Aufnahmen (vornehmlich von Werken Monteverdis, Händels, Bachs, Telemanns, Mozarts) unter namhaften Dirigenten.



HORST DRINDA, Jahrgang 1927, wurde nach dem Zweiten Weltkrieg Mitglied des Deutschen Theaters in Berlin, wo er u. a. den „Snob“ von Sternheim, den Hamlet, aber auch den Chlestakow in Gogols „Revisor“ und in 700 Aufführungen des „Drachen“ von J. Schwarz den Bürgermeister spielte. Zahlreiche Rollen verkörperte er in Filmen des Deutschen Fernsehfunkes, die ihn sehr bekannt machten. In jüngster Zeit gastierte er als Mephisto am Düsseldorfer Schauspielhaus sowie am Schloßparktheater Berlin.

FRANZISKA MATTHUS stammt aus Dresden. Nach dem Abitur, das sie in ihrer Heimatstadt ablegte, studierte sie in den Jahren 1983 bis 1987 an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ in Berlin. Seit 1987 gehört sie zum Ensemble des Staatsschauspiels Dresden und hat sich in anspruchsvollen Aufgaben künstlerisch profilieren können.



bestehend aus Reprise und Coda. Der Tendenz nach wird somit die Sonatenform durch eine Anlage gemäß dem viersätzigen Zyklus überlagert: Hauptsatz / Kopfsatz – Seitensatz / Scherzo – Durchführung / Langsamer Satz – Reprise / Finale. Gewandelt im Hinblick auf klassische Muster zeigt sich auch die ästhetische Idee: Das lyrische und historisch „rückständige“ Liedthema ist nicht mehr der Initiator eines dramatischen Geschehens, sondern wird in einem evolutionären Prozeß gleichsam einer sinfonischen Modernisierung unterzogen.



Niels W. Gade

Autograph von N. W. Gade
aus der 1. Sinfonie (1840)

Nach einem fulminanten Scherzo, das einen an klassischen Vorbildern orientierten Formteil mit einem dem Mendelssohnschen „Elfen-Typus“ nachempfundenen Abschnitt in raschem Wechsel konfrontiert, folgt ein aus drei thematischen Gedanken aufgebautes Andantino grazioso. Ähnlich der Idee des Kopfsatzes weist auch hier der Wandel der Thematik einen quasi historischen Prospektcharakter auf: die Führung der Begleitstimmen ändert sich von relativer Selbstständigkeit zur Figuration gebrochener Akkorde.

Die Liedmotivik aus dem ersten Satz erfährt im Finale unter dem Einfluß eines choralhaften Seitenthemas eine Monumentalisierung, die allerdings mehr auf Montage als auf vermittelnder Verarbeitung beruht.

Gades op. 5 stellt auf dem Gebiet der Sinfonie den ersten und von Zeitgenossen wie Mendelssohn und Schumann hochgeschätzten Versuch dar, aus national gefärbter Liedsubstanz die „große“ Form zu entwickeln. Mithin kann man dieses Werk als eine Art Gründungsdokument bezeichnen. Sein Rang fußt jedoch nicht nur auf der gattungsgeschichtlichen Bedeutung, sondern auch auf der höchst originellen Konzeption.

Gedanken zu „Peer Gynt“

Edvard Griegs „Peer Gynt“-Musik, oftmals in Unterhaltungsprogrammen mit einzelnen Stücken vertreten, verdient weit mehr ernsthaftere Beachtung als man ihr gemeinhin entgegenbringt.

Natürlich ist sie berühmt geworden durch ihre eingängige Melodik, aber fast unbekannt sind die dramatische Kraft, auch die vielfach hintergründig dämonischen Töne, besonders im Reich der Trolle, und ihre Fähigkeit, die beiden herausragenden symbolischen Frauengestalten – die „tief und ernst liebende“ Solvejg und auf der anderen Seite die verführerische Anitra – musikalisch zu charakterisieren.

Unsere Fassung, die einen Großteil der Schauspielmusik enthält, entstand in der Erkenntnis, daß erst im Zusammenhang mit Ibsens dramatischer Dichtung die Meisterschaft Edvard Griegs voll zur Geltung kommen kann. So bekannte Stücke wie „Solvejgs Lied“, „Anitras Tanz“ oder die „Morgenstimmung“ erhalten dadurch neue Dimensionen.

Kurt Masur

Die Werkgeschichte des „Peer Gynt“

1864 hatte der noch immer auf Anerkennung als Dichter hoffende 36jährige Henrik Ibsen ein bescheidenes Dichterstipendium zugesprochen bekommen, das es ihm ermöglichte, noch im gleichen Jahr eine Reise ins Ausland anzutreten. „Heraus aus dieser Schweinerei, aus den gedrückten, kleinlichen Verhältnissen!“, erklärte der Norweger diese Entscheidung.

Obwohl Ibsen bis 1891 in Deutschland lebte, war er doch mit seinen Gedanken und Empfindungen stets in der Heimat, um sein „Volk zu wecken und es zu lehren, groß zu denken“. In jenen Auslandsjahren arbeitete Ibsen auch an seinem 1867 fertiggestellten „Peer Gynt“.

Diesem „dramatischen Gedicht“ liegt ein norwegisches Volksmärchen über den im 17. Jahrhundert historisch nachweisbaren Bauern und Jäger Peer Gynt zugrunde. In dieser Gestalt zeigt

Ibsen vorwiegend die negativen Eigenschaften seiner norwegischen Landsleute als Warnung, Mahnung und Aufrüttelung.

„Peer, der Traum und Wirklichkeit nicht trennen kann, der stets ein Halber bleibt und nie ein Ganzer wird, der arm auszieht, um ein Kaiserreich zu erobern und noch ärmer, an Leib und Seele gebrochen, zurückkehrt, dieser romantische Träumer und Phantast, der das Leben nicht meistert, der sich korrumpieren läßt und egoistisch dem ‚Goldenen Kalb‘ nachjagt, der im Leben und in der Liebe zu der schönen, empfindungsstarken Solvejg – der Verkörperung des guten Norwegertums – versagt: Peer, das seid ihr, die ihr euch mit Branntwein oder mit Lügen tröstet!“ Verbitterung spricht aus jenen Worten des Dichters, gerichtet an seine Zeitgenossen.

Um die Handlung des „Peer Gynt“ noch emotionaler wirken lassen zu können, war Ibsen an einer Vertonung des Stoffes interessiert. Deshalb bat er seinen Landsmann Edvard Grieg um eine Bühnenmusik zu diesem Theaterstück. In einem Brief (geschrieben 1874 aus Dresden, wo er derzeit lebte) teilte Ibsen dem Komponisten genauestens mit, wie und zu welchen Szenen eine musikalische Untermalung gedacht sei.

Noch im gleichen Jahr begann Grieg in Sandviken bei Bergen mit dem Komponieren. Die Orchesterpartitur entstand ein halbes Jahr später im dänischen Fredensborg. Am 24. Februar 1876 wurde „Peer Gynt“ im „Norwegischen Theater“ zu Kristiania (von 1857 bis 1864 war Ibsen Theaterdirektor dieses Hauses) zum ersten Mal mit Griegs Bühnenmusik aufgeführt. Dirigent war Johan Hennem.

Das Publikum war so begeistert, daß noch 36 weitere Aufführungen auf dem Spielplan erscheinen mußten. Schon kurze Zeit später hatten das Stück auch zahlreiche andere norwegische Bühnen in ihr Repertoire aufgenommen. Nur außerhalb des Landes konnte sich „Peer Gynt“ nicht behaupten. Noch zwei Jahre vor seinem Tod äußerte sich Grieg über diesen Umstand:

„Es ist sehr schade, daß das lokale Kolorit und der vielfach philosophische Dialog für die Popu-

larität des Ibsenschen Werkes außerhalb Skandinaviens ein großes Hindernis ist. In Paris, wo das Werk vor einigen Jahren über die Bretter ging, hatte die Musik einen kolossalen Erfolg. Ibsen aber blieb unverstanden. In Berlin fiel das Werk voriges Jahr (1904) einfach durch. Und doch halte ich es für Ibsens größte Schöpfung. Im Vaterlande wird sie aber immer wie ein Monument über Ibsen betrachtet werden und den Platz auf der Bühne, sogar als Volksstück behaupten.“

Der Mißerfolg des „Peer Gynt“ im Ausland veranlaßte den Komponisten, die schönsten „Nummern“ des Werkes zu einer Suite zusammenzustellen, der er später auf Wunsch seines Verlegers noch eine zweite Reihe von Musikstücken folgen ließ. Ohne diese beiden Suiten hätte man auch in Deutschland Ibsens „Peer Gynt“-Musik viele Jahre lang nicht einmal dem Namen nach gekannt.

Die Beziehungen zwischen dem Dichter und dem Komponisten wurden mit der Zeit schwächer und schiefen schließlich völlig ein. Dem



Edvard Grieg.
Zeichnung von August Johannessen (1887)

grüblerischen Ibsen war Grieg eine allzu unproblematische Natur. Grieg wiederum hatte wenig Verständnis für Ibsens Pessimismus. Dennoch schrieb Grieg nach Ibsens Tod 1906 einen Nachruf für die Zeitschrift „Die Musik“ (Jahrgang 1907): „Ich darf nicht sagen, daß ich tief erschüttert wurde, weil er für mich schon jahrelang tot war, nachher ist es mir anders gegangen. Ich empfinde die Leere nach seiner eminenten Persönlichkeit immer schmerzvoller!“

Henrik Ibsens Dramatisches Gedicht „Peer Gynt“

Zur Handlung:

Der junge Peer Gynt ist arm. Er wird verkannt, ausgelacht oder gar verspottet. Peer jedoch hat eine reiche Phantasie, einen unbändigen Tatendrang und kühnste Träume: Am liebsten wäre er Kaiser!

Peer entführt während ihrer Hochzeitsfeierlichkeiten die ihn liebende reiche Bauerntochter Ingrid (Braut eines begüterten Bauern) in die Berge. Als Peer aber das Mädchen Solvejg kennenlernt – sie erscheint ihm hübscher und klüger – verschmäht er Ingrid.

Wegen dieses Frevels wird Peer dazu verdammt, in den Bergen zu bleiben. Vergeblich suchen ihn seine Mutter Åse und Solvejg.

Halb im Traum gerät Peer in das Reich der Trolle: Die Tochter des Dovre-Alten begehrt ihn zum Mann. Peer sieht sich seinem Ziele nahe – als Nachfolger des Alten – ein König zu sein. Dazu müßte er allerdings selbst ein Troll werden und hätte dafür ein Auge zu opfern. Vor dieser Forderung schreckt er zurück. Friedlos und von bösen Träumen gequält, zieht Peer durch die öde norwegische Bergwelt. Auf einmal glaubt sich Peer dem Glück greifbar nahe, denn Solvejg konnte ihn finden und ist bereit, seine Frau zu werden ...

... Doch die eifersüchtige Trollprinzessin erscheint erneut und treibt ihn von Solvejg, die

Peer das Versprechen gibt, auf ihn zu warten, fort. Auch von der Mutter, die in seinen Armen stirbt, kann er noch Abschied nehmen.

Von betrügerischen „Freunden“ wird der nunmehr in Marokko zu Reichtum gelangte Peer Gynt an öder Stelle ausgesetzt und beraubt. Doch das Glück ist ihm wieder hold. Peer beobachtet zwei Diebe, die ihre Beute – das Festgewand des Kaisers – aus Angst vor Verfolgung durch des Kaisers Schergen wegwerfen. Peer Gynt schmückt sich selbst mit der kaiserlichen Robe. In diesem Aufzug wird er von einem Araberstamm für einen Propheten gehalten und vergöttert. Peer möchte das schöne, aber seelelose Mädchen Anitra zu seiner Geliebten machen. Nachdem es ihr durch List gelungen ist, ihm seinen Schmuck zu entlocken, läßt sie ihn kurzerhand in der Wüste zurück.

Peer Gynt beschließt, nunmehr sein Glück als Weltreisender zu versuchen.

Wieder ist ein Vierteljahrhundert vergangen, als Peer Gynt, nun ein alter Mann, mit seinen Schätzen – als Goldgräber erworben – heimwärtschiff. Aber wiederum verliert Peer sein Vermögen, denn das Schiff geht in einem Sturm unter. Peer kann sich retten, indem er einen anderen Menschen aus dem Rettungsboot stößt.

Peer ist zwar wieder in der Heimat, aber er ist verbittert, denn er weiß nun, daß er am Leben gescheitert ist. Kein Traum hat sich erfüllt! Nicht einen Plan konnte er verwirklichen! Er irrt im Walde umher; die Stimme der toten Mutter klagt ihn an.

Da rettet ihn Solvejg: Inbegriff des Ewig-Weiblichen und Mütterlichen. In ihrem Glauben, ihrem Hoffen und in ihrem Lieben ist Peer unverändert geblieben.

Indem Peer zu Solvejg zurückfand, hat er zu sich selbst gefunden.

„Seine Geschichte ist, trotz aller romantischen und ironischen Einkleidung, unsere Geschichte, seine Lieblosigkeit ist unsere Lieblosigkeit, seine im Nihilismus des Alters fast wahnsinnige Hoffnung auf die Unsterblichkeit seiner Seele ist auch in uns noch nicht völlig zum Schweigen gekommen. [...] Ihn wie uns klagen die nicht gedachten Gedanken, die nicht gesprochenen Worte, die nicht getanen Taten an, für uns wie für ihn ist eine Hoffnung auf Erlösung nur in der Liebe, in der wunderbaren Möglichkeit, daß das Bild, das ein anderer Mensch von uns im Herzen trägt, mehr Liebeszeugungskraft als die Wirklichkeit besitzt.“

Marie-Luise Kaschnitz über „Peer Gynt“

Dresden, 23. Januar 1874

Lieber Herr Grieg!

Ich schreibe Ihnen diese Zeilen im Hinblick auf einen Plan, den ich auszuführen gedenke, und möchte Sie fragen, ob Sie sich an ihm beteiligen wollen.

Es handelt sich um folgendes: Ich habe die Absicht, „Peer Gynt“, der nun bald in der dritten Auflage erscheint, für die Bühne einzurichten. Wollen Sie die Musik dazu komponieren? Ich skizziere kurz, wie ich mir die Sache denke.

Der erste Akt wird ganz beibehalten, nur mit einigen Kürzungen im Dialog. Peer Gynts Monolog [„So 'ne schnurrige Wolke ...“] möchte ich melodramatisch oder teilweise als Rezitativ behandelt haben. Aus der Szene auf dem Hochzeitshof [von Haegstad] muß mit Hilfe des Balletts viel mehr gemacht werden, als im Buch steht. Dazu ist eine eigene Tanzmelodie zu komponieren, die bis zum Schluß des Aktes gedämpft weiterklingt.

Den Auftritt der drei Sennerinnen [im zweiten Akt] soll der Komponist in seinem Sinne musikalisch behandeln, doch Satanszeug muß darin sein! Den [danach folgenden] Monolog habe ich mir von Akkorden begleitet, also als Melo-

dram, gedacht. Dasselbe gilt für die [anschließende] Szene zwischen Peer und der grüngekleideten Frau. Ebenso braucht der Auftritt in der Halle des Dovre-Alten mit wesentlich gekürzten Repliken eine Art Begleitung. Auch die Szene mit dem Krümmen, die ganz bleibt, muß von Musik begleitet sein; die Vogelstimmen werden gesungen, Glockenläuten und Kirchengesang klingt in der Ferne.

Im dritten Akt brauche ich zu der Szene zwischen Peer, der Frau und dem Trolljungen sparsame Akkorde. Auch dachte ich mir eine leise Begleitung in [Åses Sterbeszene].

Der vierte Akt soll bei der Aufführung fast ganz wegfallen. Statt dessen dachte ich mir ein großes musikalisches Tongemälde, das Peer Gynts unstetes Wandern durch die weite Welt andeutet; amerikanische, englische und französische



Henrik Ibsen

Melodien können als abwechselnd auftauchende und wieder verschwindende Motive hindurchklingen. Der Chor Anitras und der Mädchen soll zu Orchestermusik hinter dem Vorhang zu hören sein. Währenddessen geht der Vorhang auf, und man sieht wie ein fernes Traumbild Solvejg als Frau mittleren Alters im Sonnenschein an der Hauswand sitzen und singen. Nach ihrem Liede senkt sich der Vorhang wieder langsam, indessen die Orchestermusik weiterspielt und dazu übergeht, den Sturm auf dem Meer zu schildern, mit dem der fünfte Akt beginnt.

Der fünfte Akt, bei der Aufführung als der vierte oder als Nachspiel bezeichnet, muß wesentlich gekürzt werden. Musikbegleitung wird [zu den Szenen auf dem Schiff] gebraucht. Die Szenen auf dem gekenterten Boot und auf dem Kirchhof werden gestrichen. [In der übernächsten Szene am Pfingstabend] singt Solvejg; das Nachspiel begleitet Peer Gynts folgende Repliken und geht dann in den Chor über. Die Szenen mit dem Knopfgießer und dem Dovre-Alten werden gekürzt. [In der vorletzten Szene] singen die Kirchgänger auf dem Waldweg. Glockengeläute und ferner Kirchengesang werden im folgenden in der Musik angedeutet, bis Solvejgs Lied das Stück abschließt; danach fällt der Vorhang, während der Kirchengesang wieder näher und stärker erklingt.

So habe ich mir ungefähr das Ganze gedacht. Wenn Sie darauf eingehen, wende ich mit gleich an die Leitung des Theaters in Kristiania, liefere ein eingerichtetes Textbuch und sichere uns im voraus die Aufführung des Stückes. Ich beabsichtige, ein Honorar von 400 Speziestälern zu beantragen, das zu gleichen Teilen zwischen uns geteilt werden soll. Zweifellos können wir auch mit Aufführungen des Stückes in Kopenhagen und Stockholm rechnen. Doch bitte ich Sie, die Sache bis auf weiteres geheimzuhalten und mir baldmöglichst zu antworten.

Ihr freundschaftlichst verbundener
Henrik Ibsen.

Zur Musik

Indem Grieg Ibsens Werk mit Musik versah, hob er einige Züge der dichterischen Vorlage besonders hervor. Er unterstrich vor allem die nationalen Züge und den lyrisch-emotionalen Gehalt des Werkes und betonte in Verbindung mit dem „phantastischen“ zweiten Akt seine grotesken Situationen. Nationale Klänge ziehen sich durch alle fünf Akte des Werkes. Die Betonung der nationalen Züge des Werkes äußert sich darin, daß Grieg den zweiten Akt, der uns in die rauhe norwegische Felslandschaft mit ihren heimischen Naturgeistern, den ungestalteten Trollen und ihrem Bergkönig, dem Dovre-Alten, führt, am reichlichsten mit Musik versehen hat. Die norwegische Natur mit ihren von der Volkspoesie geschaffenen phantastischen Gestalten, der sich Grieg von Jugend an innig verbunden fühlte, war stets der Bereich, der seiner künstlerischen Phantasie vielfältige Nahrung bot.

Die besondere Hervorhebung des lyrisch-emotionalen Gehalts der Dichtung durch Grieg ergibt sich vor allem daraus, daß in Griegs Musik die Gestaltung positiver Haltungen und Eigenschaften im Vordergrund steht. Nicht Peer Gynt, der negative Held Ibsens, ist Griegs Hauptgestalt, sondern die lichte Gestalt des Bauernmädchens Solvejg steht im Mittelpunkt seiner musikdramatischen Konzeption. Nicht zufällig hatte er auch mit ihrem sehnsuchtsvollen, volksliedhaften Lied die Komposition der Peer-Gynt-Musik begonnen. „Solvejgs Lied“ erhält geradezu die Funktion eines Leitthemas innerhalb der gesamten Musik. Es erklingt bereits im Vorspiel zum ersten Akt und kehrt dann im dritten, vierten und fünften Akt wieder.

Die Akzentuierung der lyrisch-emotionalen Seiten des Poems durch die Musik Griegs führt auch bei den anderen Frauengestalten des Stückes zur Betonung ihrer positiven Seiten, sei es in „Åses Tod“ oder in „Anitras Tanz“. Die grotesken Gestaltungsweisen sind bei Grieg eng mit der Darstellung des Phantastisch-Märchenhaften der norwegischen Bergwelt verbunden, und da-

mit auch mit der nationalen Volksmusiktradition. Sie äußern sich besonders eindrucksvoll in rhythmisch und tänzerisch profilierten Musiknummern.

Das Vorspiel zum ersten Akt „Im Hochzeitshof“ leitet unmittelbar in die Sphäre norwegischen Volkslebens, und damit in die drei ersten in Norwegen spielenden Akte. Zugleich nimmt es die für das Gesamtwerk entscheidende Szene der ersten Begegnung Peers und Solvejgs im Hochzeitshof musikalisch vorweg. Es beginnt und schließt mit dem schwungvollen Motiv Peers, das ihn mit stampfenden Hallingrhythmen als übermütigen und kraftvollen Bauernburschen charakterisiert. Im Mittelteil erklingt, von Holzbläsern vorgetragen, die zarte und innige Melodie Solvejgs. Eingefügt sind Teile eines Hallings und eines Springtanzen, die eine Solobratsche spielt und die den bäuerlichen Hochzeitstanz andeuten.

Den Hauptteil des zweiten Aktes bilden die wilden Abenteuer Peers mit den drei Säterinnen (Sennerinnen) und den Märchengestalten der norwegischen Bergwelt, mit der Grüngekleideten, dem Dovre-Alten, seinen Trollen und dem Krummen. Überquellend von Vitalität und ganz im Sinne des Dichters „teuflich“ („... doch Satanszeug muß darin sein!“) hat Grieg die Szene „Peer und die Säterinnen“ gestaltet, die er 1893 als „das beste von meiner ganzen Peer-Gynt-Musik“ bezeichnete. Die drei liebestollen Sennerinnen rufen nach ihren Trollen, umringen begierig Peer, der alle drei Trolle ersetzen will, und ziehen unter wildem Gelächter mit ihm davon. In diesem aus wirbelnden Tanzrhythmen, Rufen der Sennerinnen und melodramatischen Einschüben der Worte Peers bestehenden Stück erweist sich in hohem Maße die – außerhalb Skandinaviens relativ wenig bekannte – Fähigkeit Griegs zu wirkungsvoller musikdramatischer Gestaltung. Wie sehr es ihm selbst hier auf die dramatische szenische Wirkung ankam, geht aus seinen Kommentaren für die bevorstehende Uraufführung in Kristiania hervor, die er an den Kapellmeister des dortigen Theaters Johan Hen-

num in einem Brief sandte: „Dies ist ein gefährliches Stück, das entweder eine sehr schlechte oder eine ganz vortreffliche Wirkung hervorrufen wird, wild und teuflisch und sinnlich – ganz wie die Darsteller singen und spielen. Hier ist just eine der Stellen, wo die Musik, wie ich meine, aufhört, Musik zu sein. Die Sennerinnen mögen das erste ‚Trond im Waldgebirg‘ gleichsam durcheinanderschreien und dabei nicht an das Publikum denken, sondern nur an die Bergnatur um sie herum [...] Das nun folgende Gelächter muß ganz hexenartig klingen und durch Mimik und Gesten unterstrichen werden [...]“

Zentrum des zweiten Aktes ist die Musik zu der turbulenten Szene „In der Halle des Bergkönigs“. Die von Peer verführte Grüngekleidete hat sich als die Tochter des Dovre-Alten, des Bergkönigs, entpuppt, und die Trolle verfolgen und bedrohen Peer. Die Musik verbindet sich mit wildem Tanz und Gesang der Trolle, die Peer mit wütenden Rufen, wie „Schlachtet ihn! Betört hat der Christ des Dovre-Alten wonnigste Maid!“ auf den Leib rücken. Mit diesem Stück dringt der Komponist in neue Bezirke musikdramaturgischer Gestaltung vor. Ein und dasselbe groteskeckige, täppisch-tänzerische viertaktige Thema bildet in ständiger Wiederholung, aus der Tiefe aufsteigend, nach und nach in Dynamik, Instrumentation und Tempo gesteigert, das Material des gesamten Satzes.

In dem Melodram „Peer Gynt von Trollen gejagt“ hat der Dovre-Alte seinen Trollen erlaubt, mit Peer zu „spielen“, was diesen fast das Leben kostet. Auf Peers verzweifelten Ruf nach seiner Mutter ertönt jedoch der Klang einer Glocke, die Trolle flüchten unter Geheul und Getöse, und die Halle des Dovre-Alten bricht zusammen. Das Thema aus „In der Halle des Bergkönigs“ wird in diesem Stück von den Streichern im Presto und im $\frac{3}{8}$ -Takt gespielt, ergänzt durch Sforzato-Einwürfe der Bläser und des Schlagzeugs. Chromatische Auf- und Abwärtsgänge mit starken dynamischen Kontrasten illustrieren nach den eingefügten Glockenschlägen effektiv den Zusammenbruch der unterirdischen Macht.

In der „Szene mit dem Krummen“ stellt sich Peer ein unsichtbares, unheimliches Wesen in den Weg, das ihn lehrt, allen Schwierigkeiten auszuweichen. Peer kann den Krummen nicht aus eigener Kraft bezwingen und ruft hier nach Solvejg; fernes Glockengeläute und Orgelmusik läßt den Krummen verschwinden. Die Musik betont wirkungsvoll das Unheimliche der Szene. Sie begleitet den gesprochenen Dialog Peers mit dem Krummen und die monoton gesungenen Worte der Vögel mit Tremolo-Intervallen übermäßiger Quarten in den Streichern und mit einzelnen Tönen der gestopften Hörner, beim eintönigen Gesang der Vögel zusätzlich mit schrillen, scharf rhythmisierten Holzbläserwürfen, und sie malt das Zusammensinken Peers mit einem chromatischen Abwärtslauf.

Der kurze dritte Akt ist das lyrisch-emotionale Zentrum im Werk Ibsens wie Griegs. Das große lyrische Gegenstück zu Solvejgs Lied ist hier das Andante doloroso „Åses Tod“. Es erklingt nach Anweisung des Komponisten bei der szenischen Aufführung von „Peer Gynt“ zweimal, zuerst als Vorspiel zur Szene in Åses Stube, sodann während Peers Besuch bei seiner todkranken Mutter. Zu der betont munteren, phantasiereichen Erzählung Peers von seiner und Mutter Åses lustiger Schlittenfahrt mit dem Pferd Grane bildet das gleichzeitig erklingende Stück in seiner Strenge und seinem tiefen Ernst einen ergreifenden Kontrast. Die Tragik menschlichen Sterbens faßt der Komponist in eine knappe, äußerst schlichte zweiteilige Anlage der musikalischen Antithese Frage und Antwort, Spannung und Lösung, die als musikalisch umgesetzter und verallgemeinerter Gegensatz eines letzten Aufschwungs und langsamen Verlöschs, bohrenden Schmerzes und wehmutsvoller Trauer empfunden wird. Das Stück gehört in seiner lapidaren melodischen Gestaltung, seiner konzentrierten Form und dem sensiblen Klang des ausschließlich von Streichern besetzten Orchesters zu den schönsten Trauermusiken.

Im Vorspiel zum vierten Akt „Morgenstimmung“ scheint der Komponist Peer Gynt eher als einen

romantischen Irrfahrer zu sehen denn als prahlischen Industriemagnaten, als der er in der nachfolgenden Szene, an der Küste Marokkos beim Mahle sitzend, gezeigt wird. Die Schönheit des erwachenden Morgens bezieht sich zwar in Verbindung mit dem Drama auf Afrika, erweckt aber in seiner musikalischen Gestaltung eher die Vorstellung eines Sonnenaufgangs in der norwegischen Heimat, mit der Peer Gynt auch in der Ferne verbunden bleibt. Im Thema selbst haben sich eine Reihe von Merkmalen alter norwegischer Volksmelodik verdichtet. Wieder entfaltet Grieg den ganzen Zauber dieses Themas vor allem mit seiner Kunst der harmonischen Gestaltung und der Instrumentierung.

Mit dem „Arabischen Tanz“ huldigt eine Schar arabischer Mädchen, angeführt von Anitra, der Tochter des Beduinenhäuptlings, Peer Gynt als ihrem „Propheten“. Das orientalische Kolorit wird hier durch die Instrumentierung mit zwei Piccoloflöten, Triangel und Tamburin und die starken Akzentgebungen in der Melodie erzielt. In derselben Szene folgt „Anitras Tanz“. Auch Anitra, die Peer Gynt betört, ihm dann seinen Schmuck und seine Geldbörse entlockt und schließlich auf seinem Pferd davonreitet, zeichnet Grieg wie die anderen Frauengestalten des Dramas in ihren positiven Zügen. An Hennum schreibt er: „Das ist ein kleiner sanfter Tanz, von dem ich mir wünschte, daß er recht fein und schön klingt (...).“ Orientalisches Kolorit wird hier lediglich durch ein dem Streichorchester hinzugefügtes Triangel angedeutet.

Mit „Solvejgs Lied“ (Der Winter mag scheiden), diesmal in der vokalen Fassung, in der es von Grieg entsprechend Ibsens Vorschlag für diese Szene geschaffen war, wird die Vision der wartenden Solvejg, die vor der von Peer gebauten Waldhütte sitzt und während des Spinnens im Gesang ihre Sehnsucht und Treue zum Ausdruck bringt, zum Höhepunkt des vierten Aktes.

Im fünften Akt kehrt Peer als alter Mann in seine Heimat zurück. Aber als sich sein Schiff der Küste nähert, wird es von einem Sturm erfaßt und versinkt mit Peers ganzer Habe. Nur er selbst

kann sich retten. Das Vorspiel „Peer Gynts Heimkehr“ (Stürmischer Abend an der Küste) schildert das Unwetter, die heftigen Windstöße, das Heulen des Sturmes, die aufgewühlte See. Von dem unheilvollen Geschehen künden bereits zu Beginn fanfarenhafte Motive der Bläser, die an Richard Wagners „Fliegenden Holländer“ erinnern. Unruhige Tremoli der Streicher, auf- und abwärts jagende chromatische Gänge, plötzliche Sforzati sowie starke dynamische und klangfarbliche Kontraste unter Nutzung aller Möglichkeiten des großen Orchesters gestalten das Geschehen zu einem packenden Tongemälde.

Beim Durchstreifen des heimatlichen Waldes nähert sich Peer der Waldhütte und hört „Solvejgs Gesang in der Hütte“ auf die Worte: „Nun ist hier zur Pfingstfeier alles bereit ... ich warte, wie ich dir's versprach.“ Die Weise erklingt unbegleitet, ohne Vorspiel und Refrain. Erschüttert wendet sich Peer Gynt mit den Worten „Hier war mein Kaisertum“ zurück in den Wald. In der folgenden „Nachtszene“, einem Melodram mit Chor, bedrängt Peer die Stimme seines Gewissens. Knäuel, die am Boden rollen, welke Blätter, das Sausen in den Lüften, Tautropfen, gebrochene Halme und schließlich die Stimme seiner Mutter – alle klagen ihn an.

Der „Gesang der Kirchgänger“, ein einstimmiger und unbegleiteter Choral, leitet zum Abschluß des Werkes über. Wiederum gelangt Peer zu der Hütte, weicht ihr aber diesmal nicht aus, wird von Solvejg willkommen geheißen und findet in ihren Armen den Frieden mit sich selbst. Mit „Solvejgs Wiegenlied“ (Schlaf, du teuerster Knabe mein), einer der schönsten Eingebungen Griegs, endet das Werk. Sein Vorspiel mit dem hellen Klang sordinierter Streicher in hoher Lage bei geteilten ersten und zweiten Violinen offenbart nochmals Griegs Kunst der Instrumentierung für Streichorchester. Im weiteren Verlauf wird die Helligkeit des Klanges, die mit Ibsens szenischer Anweisung „Die Sonne geht auf“ korrespondiert, durch Harfenakkorde, eingefügt in die Pausen der Gesangsstimme, er-

gänzt. Die bereits im Vorspiel vorweggenommene Melodie des Liedanfangs ist mit ihren mehrfachen Tonwiederholungen und kleinen Intervallschritten sowie mit ihrer orgelpunktartigen Begleitung von tiefer Ruhe erfüllt.

Die Schlichtheit und menschliche Größe der lichten Gestalt Solvejgs bildet hier einen überaus starken Gegensatz zu den dunklen Gewalten,

denen sich Peer verschrieben hatte. Die wilden Stürme seines Lebens sind nun verebbt, die dunklen Gewalten haben ihre Macht über ihn verloren – doch zu spät hat Peer die Nutzlosigkeit seines Daseins erkannt. So läßt gerade dieses Lied die Tragik des in Ibsens dramatischer Dichtung gestalteten Geschehens in all seiner Tiefe und Schmerzlichkeit wirksam werden.

Neue Gäste bei der Dresdner Philharmonie

Solistin des 10. Philharmonischen Konzertes am 19. und 20. Juni 1993, das Generalmusikdirektor Prof. Günther Herbig, Chefdirigent der Dresdner Philharmonie in den Jahren 1972 bis 1977, leitet, ist die Bratscherin **Tabea Zimmermann**. Seit 1979 war sie Schülerin von Ulrich Koch an der Musikhochschule Freiburg. 1986 schloß sich ein kurzes Studium bei Sandor Vegh am Salzburger Mozarteum an. Mehrere Wettbewerbserfolge krönten ihre Ausbildung, so errang sie 1982 in Genf, 1983 in Paris und 1984 in Budapest jeweils erste Preise. Als Solistin spielt sie seit Jahren mit renommierten Orchestern und gastiert in aller Welt mit Kammermusikpartnern wie Gidon Kremer, Heinz Holliger, Mstislaw Rostropowitsch, Sabine Meyer oder Hartmut Höll. Mehrere Schallplattenproduktionen dokumentieren diese Zusammenarbeit.

Der junge französische Dirigent **Marc Piollet** leitet eine sommerliche Serenade im Schloßpark Pillnitz am 14. und 15. August 1993, jeweils 17.30 Uhr. Der Künstler wurde 1962 in Paris geboren, studierte Dirigieren bei Prof. Rabenstein und Klavier bei Gerty Herzog an der Berliner Hochschule der Künste und besuchte u. a. Kurse bei John Eliot Gardiner in Stuttgart, Gerd Albrecht in Berlin und Michael Gielen in Salzburg. Als Gastdirigent bei verschiedenen deutschen Orchestern und Theatern konnte er bereits beachtliche künstlerische Erfolge erringen.

In dem von Michel Plasson dirigierten 1. Außerordentlichen Konzert der Spielzeit 1993/94 – am 4. und 5. September 1993 – bietet sich den philharmonischen Konzertfreunden die Gelegenheit, eine der bedeutendsten Sopranistinnen der Gegenwart kennenzulernen: **Hildegard Behrens**. Die Sängerin, die beim Athen-Gastspiel der Dresdner Philharmoniker mit der „Elektra“ von Richard Strauss im Mai 1992 unter der Leitung von Ralf Weikert die Titelpartie in wahrhaft souveräner Weise verkörperte, ist seit 1977 Gast aller großen Bühnen der Welt. Damals entdeckte sie Herbert von Karajan für seine Salzburger „Salome“-Aufführung. In gleichem Maße beförderten ihre Gastspiele an der New Yorker Metropolitan Opera ihre glanzvolle Karriere, von der u. a. Schallplattenaufnahmen mit Karajan, Böhm, Bernstein, Maazel zeugen. Die besonders für ihre Wagner-Interpretationen gerühmte Künstlerin wird in Dresden die Wesendonk-Lieder und den Liebestod aus „Tristan und Isolde“ darbieten.

Solist des von Jörg-Peter Weigle geleiteten 1. Philharmonischen Konzertes am 6. und 7. September 1993 ist der beste deutsche Geiger der jungen Generation: der 1965 geborene **Frank Peter Zimmermann**, der von Waleri Gradow in Freiburg/Br., von Saschko Gawriloff in Berlin und von Hermann Krebbers in Amsterdam ausgebildet wurde. 1976 gewann er den 1. Preis des Wettbewerbes „Jugend musiziert“, 1981 machte ihn eine Sendung des RIAS Berlin weltweit bekannt. Engagements in England, Frankreich, den USA und in Japan, wo er unter Lorin Maazel und Daniel Barenboim auftrat, folgten. 1983 debütierte er mit den Wiener Philharmonikern bei den Salzburger Festspielen.

DRESDNER PHILHARMONIE

Chefdirigent: Generalmusikdirektor Jörg-Peter Weigle

Intendant: Dr. Olivier von Winterstein
Chefdramaturg: Prof. Dr. Dieter Härtwig

1. Violinen

Walter Hartwich (KV)
Ralf-Carsten Brömsel (KM)

N. N.
N. N.
Gerhard-Peter Thielemann (KM)
Siegfried Koegler (KV)
Siegfried Rauschardt (KM)
Philipp Beckert
Siegfried Kornek (KV)
N. N.
Eberhard Schrimpf (KV)
Günter Hensel (KV)
Erich Conrad (KV)
Jürgen Nollau (KM)
Volker Karp (KM)
Gerald Bayer (KM)
Roland Eitrich (KM)
Heide Schwarzbach (KM)
Heiko Seifert
Christoph Lindemann
Beate Haubold

2. Violinen

Eberhard Friedrich (KV)
Dieter Kießling (KV)
Klaus Fritzsche (KV)
Günther Naumann (KM)
Herbert Fischer (KV)
Jürgen Brömsel (KV)
Egbert Steuer (KV)
Erik Kornek (KM)
Dietmar Marzin (KM)
Reinhard Lohmann (KM)
Viola Reinhardt (KM)
Steffen Gaitzsch (KM)
Dr. Matthias Bettin
Andreas Hoene
Andrea Steuer
Constanze Nau
N. N.

Bratschen

Herbert Schneider (KV)
Dorothea Jende
N. N.
Hubert Gräf (KV)
Wolfgang Boßelmann (KV)
Alfred Wahl (KV)
Johannes Bettin (KV)
Manfred Vogel (KV)
Gernot Zeller (KM)
Lothar Fiebiger (KM)
Wolfgang Haubold (KM)
Holger Naumann (KM)
Steffen Seifert
Steffen Neumann
Andree Hofmeister
Heiko Mürbe

Violoncelli

Matthias Bräutigam (KM)
Ulf Prella
Erhard Hoppe (KV)
Peter Doß (KV)
Petra Willmann
Thomas Bäß (KM)
Frieder Gerstenberg (KV)
Wolfgang Bromberger (KM)
Siegfried Wronna (KM)
Friedhelm Rentzsch (KM)
Rainer Promnitz
Karl-Bernhard von Stumpff
Clemens Krieger

Kontrabässe

Heinz Schmidt (KV)
Peter Krauß (KV)
Tobias Glöckler
Berndt Fröhlich (KV)
Roland Hoppe (KV)
Eberhard Bobak (KV)

Norbert Schuster (KM)
Bringfried Seifert
Thilo Ermold
Donatus Bergemann

Flöten

Birgit Bromberger (KM)
Sabine Kittel
Götz Bammes (KM)
Karin Hofmann
Helmut Rucker (KV)

Oboen

Gerhard Hauptmann (KV)
Guido Titze
Wolfgang Bemann (KV)
Jens Prasse
Gerd Schneider (KV)

Klarinetten

Werner Metzner (KV)
Hans-Detlef Löchner (KV)
Henry Philipp
Dittmar Trebeljahr
Klaus Jopp

Fagotte

Hans-Peter Steger (KV)
Michael Lang (KM)
Hans-Joachim Marx (KV)
Günter Köthe (KV)
Mario Hendel

Hörner

Volker Kaufmann (KV)
Dietrich Schlät
Lothar Böhm (KV)
Peter Graf (KV)
Karl-Heinz Brückner (KV)
Werner Nixdorf (KV)

Klaus Koppe
Uwe Palm
Johannes Max

Trompeten

Mathias Schmutzler (KM)
Csaba Kelemen
Wolfgang Gerloff (KV)
Michael Schwarz (KV)
Roland Rudolph (KM)

Posaunen

Joachim Franke (KM)
Olaf Krumpfer
Reinhard Kaphengst (KM)
Dietmar Pester

Tuba

Martin Stephan (KV)

Harfe

Nora Koch

Pauken und Schlagzeug

N. N.
Karl Jungnickel (KV)
Gerald Becher (KM)
Axel Ramlow (KM)

Tasteninstrumente

Ingeborg Friedrich

Orchestervorstand

Volker Karp
Klaus Koppe
Günther Naumann

Orchesterinspektor

Matthias Albert

Orchesterwarte

Herybert Runge
Bernd Gottlöber
Helmut Friemel

KM = Kammermusiker

KV = Kammervirtuos

Chordirektor (Philharmonischer Chor und Kammerchor)

Matthias Geissler

Chordirektor (Philharmonischer Kinder- und Jugendchor)

Jürgen Becker

Inspizientin

Angelika Ernst

Assistentin und Inspizientin

Barbara Quellmelz

Verwaltungsdirektor

Andreas Kuntze

Wiss. Mitarbeiterin (Archiv)

Renate Wittig

Beauftragte für Haushalt

Helga Wolf

Persönliche Referentin des Intendanten und Künstlerische Koordinatorin

Gisela Gunold

Mitarbeiter (Bibliothek / Archiv)

Bernhard Lehmann

Mitarbeiterin Haushalt

Gisela Bellmann

Leiterin Öffentlichkeitsarbeit

Dipl. phil. Sabine Grosse

Sachbearbeiterin des Chefdiri- genten und Chefdramaturgen

Anna Nitsche

Besucherabteilung

Angelika Grismajer
Renate Büttner

Leiter des Personalbüros

Dipl. rer. cult. Achim Vogelgesang

Sachbearbeiterin des Intendanten

Karina Kautzsch

Pkw-Fahrer

Henry Cschornack

Sachbearbeiterin für Verwaltung und Öffentlichkeitsarbeit

Barbara Temnow

Vorankündigungen:

10. PHILHARMONISCHES KONZERT

Sonnabend, den 19. Juni 1993, 19.30 (Anrecht A2 und Freiverkauf)
Sonntag, den 20. Juni 1993, 19.30 Uhr (Anrecht A1 und Freiverkauf)

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Dirigent: Günther Herbig

Solistin: Tabea Zimmermann, Viola

Béla Bartók, Violakonzert

Anton Bruckner, Sinfonie Nr. 5 B-Dur

6. KAMMERKONZERT

Sonnabend, den 26. Juni 1993, 19.00 (Anrecht D und Freiverkauf)

Schloß Albrechtsberg, Kronensaal

Ausführende: Mitglieder der Dresdner Philharmonie

Werke von Wolfgang Amadeus Mozart, Michael Haydn, Gustav Mahler, Charles Ives und Leoš Janáček

SERENADE im Schloßpark Pillnitz

Sonnabend, den 14. August 1993, 17.30 Uhr

Sonntag, den 15. August 1993, 17.30 Uhr

Dirigent: Marc Piollet

Solistin: Nora Koch, Harfe

Antonín Dvořák, Streicherserenade E-Dur op. 22

Karl Ditters von Dittersdorf, Harfenkonzert A-Dur

Wolfgang Amadeus Mozart, Sinfonie D-Dur KV 385 (Haffner-Sinfonie)

1. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Sonnabend, den 4. September 1993, 19.30 Uhr (Anrecht AK/J und Freiverkauf)

Sonntag, den 5. September 1993, 11.00 Uhr (Anrecht AK/V und Freiverkauf)

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Dirigent: Michel Plasson

Solistin: Hildegard Behrens, Sopran

Richard Wagner, Wesendonk-Lieder – Vorspiel und Liebestod aus „Tristan und Isolde“

Claude Debussy, Vorspiel zum Nachmittag eines Faun

Igor Strawinsky, Feuervogel – Ballettsuite

1. PHILHARMONISCHES KONZERT

Montag, den 6. September 1993, 19.30 Uhr (Anrecht A2 und Freiverkauf)

Dienstag, den 7. September 1993, 19.30 Uhr (Anrecht A1 und Freiverkauf)

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Dirigent: Jörg-Peter Weigle

Solist: Frank Peter Zimmermann, Violine

Maurice Ravel, Pavane pour une infante défunte

Camille Saint-Saëns, Violinkonzert Nr. 3 h-Moll op. 61

Franz Schubert, Sinfonie C-Dur op. post. (D 944)



Open Air am Blauen Wunder
Dresdner Philharmonie spielt Orffs „Der Mond“

Mit einem selten zu hörenden Werk wird die im vergangenen Jahr wieder aufgenommene Tradition der Open-Air-Konzerte durch die Dresdner Philharmonie auch 1993 fortgesetzt.

Anlässlich des 3. Elbhangfestes wird auf den Loschwitzer Elbwiesen – unmittelbar am Blauen Wunder – am Sonnabend, dem 26. Juni, ab 22 Uhr, ein nächtliches Spiel mit Musik und Licht über die Bühne gehen. „Der Mond“, ein kleines Welttheater von Carl Orff, steht auf dem Programm. Die Handlung basiert auf einem Märchen der Gebrüder Grimm.

Erstmals dirigiert Hans-Christoph Rademann, in letzter Zeit erfolgreich mit der Singakademie Dresden, die Dresdner Philharmoniker. Ebenfalls mit dabei: Eine Reihe namhafter Solisten, wie Matthias Bleidorn, Peter Küchler, Egbert Junghanns, Matthias Henneberg und andere sowie der Dresdner Kammerchor und die Singakademie Dresden.

Wie bereits im vergangenen Jahr, als das Open-Air-Konzert auf dem Theaterplatz stattfand, kommen die Einnahmen aus dem Verkauf der Eintrittskarten komplett einem sozialen Zweck zugute: Nutznießer in diesem Jahr – und das stellvertretend für die älteren Bürger der Stadt Dresden – das Feierabendheim Dresden-Bühlau. Die volle Höhe des Eintrittspreises (10 DM im Vorverkauf, 12 DM an der Abendkasse) werden dem Feierabendheim zur dringend notwendigen Rekonstruktion der sanitären Anlagen zur Verfügung gestellt. Karten für dieses Ereignis erhalten Sie an allen bekannten Vorverkaufsstellen der Dresdner Philharmonie sowie dort, wo es Karten für das Elbhangfest gibt. Wir würden uns freuen, Sie, liebe Konzertbesucher, auch zu unserem Open-Air-Konzert des Jahres 1993 begrüßen zu können. Sollte das Wetter eine Aufführung am 26. Juni nicht zulassen, wird das Konzert auf Sonntag, den 27. Juni, 22 Uhr, verlegt.

Kartenverkauf und -bestellungen, Anrechtsbewerbungen:

Schriftliche Bestellungen: Dresdner Philharmonie, Kulturpalast am Altmarkt, PSF 368, O-8012 Dresden

Telefonischer Kartenservice rund um die Uhr: 48 66 306

Kartenverkauf:

- Zentraler Kartenverkauf im Kulturpalast, Schloßstraße
Mo. bis Fr. 9.00 – 18.00 Uhr, Sa. und So. 10.00 – 14.00 Uhr, Telefon 48 66 666
- Dresden-Information, Prager Straße, Telefon 495 50 25
- Moden-Helfer, Rudolf-Renner-Str. 45, Telefon 43 68 84
- Theaterkasse Süd, Nürnberger Str. 57, Telefon 463 29 48
- Theaterkasse Ost, Bodenbacher Str. 99, Telefon 234 01 21
- Minerva-Kulturreisen GmbH, Helmholtzstr. 3b, Telefon 472 88 99

und an der Abendkasse

Unbestellte Karten an der Abendkasse für Schüler und Studenten 50 % ermäßigt

Besucherabteilung: Kulturpalast, Eingang Schloßstraße, 1. Etage
Montag bis Freitag, 10.00 – 18.00 Uhr, Telefon 48 66 286

Ton- und Bildaufnahmen während des Konzertes sind aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet.

Programmplätter der Dresdner Philharmonie – Spielzeit 1992/93

Chefdirigent: GMD Jörg-Peter Weigle – Intendant: Dr. Olivier von Winterstein

Redaktion: Prof. Dr. phil. habil. Dieter Härtwig

Nachweise: Siegfried Oechsle in Lexikon Orchestermusik Romantik, Schott Mainz – Piper München 1989 (Gade);

Hella Brock, E. Grieg, Reclam Leipzig 1990.

Anzeigenbearbeitung: oberüber & Partner GmbH

Herstellung: Druckhaus Dresden GmbH

Preis: 1,50 DM



**Genuß
guter Musik
erleben Sie im
Konzertsaal.**

**Freude
am Fahren
bei uns.**

BMW

**Niederlassung
Dresden**

Verkauf - Budapester Str. 42 • Telefon 4649 442
Service - Altenzeller Str. 1 a • Telefon 4649 302
O-8010 Dresden • Telefon 0351/4649 300
Telefax 0351/4649 359