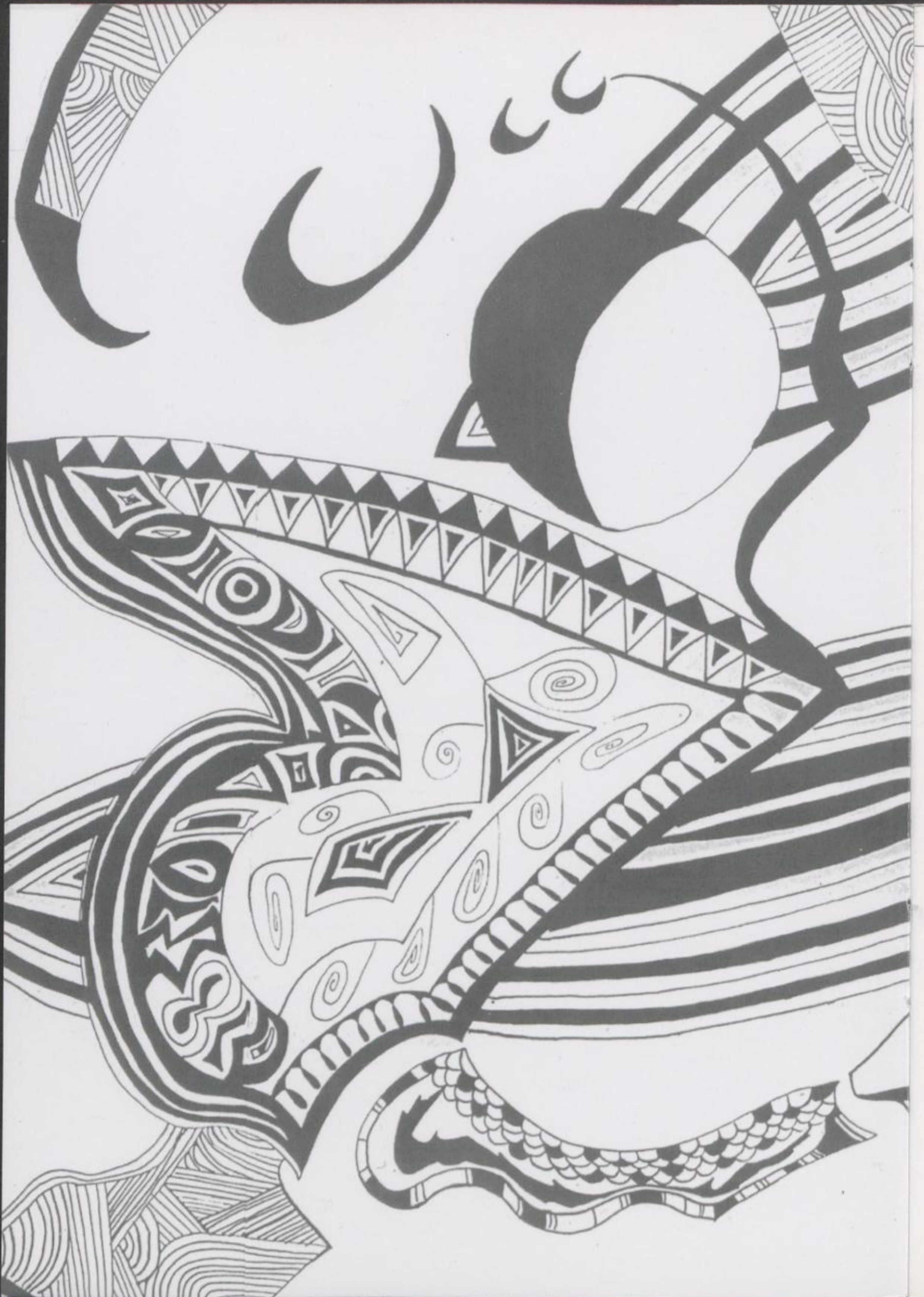




DRESDNER
PHILHARMONIE

4. AUSSERORDENTLICHES KONZERT 1995/96



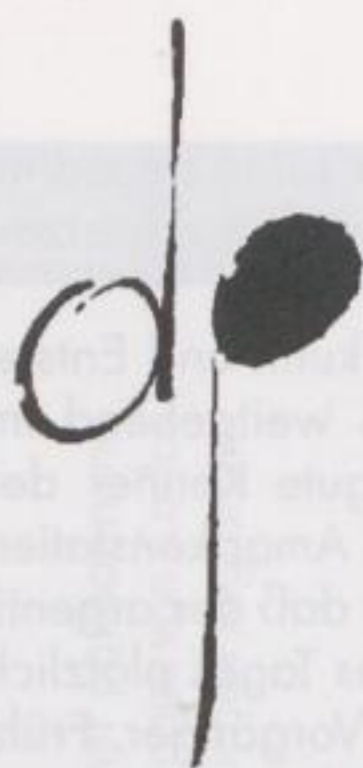


4. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Sonnabend, den 6. Januar 1996, 19.30 Uhr

Sonntag, den 7. Januar 1996, 11.00 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes



DRESDNER PHILHARMONIE

Dirigent: Michel Plasson

Solisten: Raúl Garelo, Bandonion I
Julio Oscar Pane, Bandonion II
José Alberto Giaimo, Klavier

CARLOS GARDEL (1890–1935)

Tangos (Instrumentation: Raúl Garelo)

Mi Buenos Aires querido

Golondrinas

El día que me quieras

Por una cabeza

Che, Buenos Aires (Komponist: Raúl Garelo; ausgeführt vom Trio Garelo)

Melodia de arrabal

Cuesta abajo

Sus ojos se cerraron

Adiós, nonino (Komponist: Astor Piazzola; ausgeführt vom Trio Garelo)

Amargura

Volver

PAUSE

MAURICE RAVEL (1875–1937)

Bolero

Die Konzerte werden vom MDR-Fernsehen aufgezeichnet. Für die in diesem Zusammenhang eventuell auftretenden Beeinträchtigungen bitten wir um Verständnis.

Zwischen Nostalgie und Leidenschaft

Deutsche kaiserliche Offiziere durften den **Tango** nicht in Uniform tanzen. Der Vatikan belegte diesen Tanz mit dem Verdikt der Unsittlichkeit. Ähnliche Äußerungen von offizieller Seite sind aus den ersten zwei Jahrzehnten unseres Jahrhunderts aus Frankreich, Österreich und dem kaiserlichen Rußland überliefert. Ganz offenbar sahen die Gralshüter der Moral in den Schritten und Körperhaltungen des Tangos mehr Laszivität, als ihnen für ihre Untertanen dienlich schien. (Was hätten sie, die damals Bedenken laut werden ließen, wohl zu Lambada oder offen aggressiver Sexualität der Sex Pistols, Jim Morrisons, Aerosmiths oder anderer bedeutender Repräsentanten der Rockmusik gesagt!) Aber den Sittenwächtern gelang die Unterdrückung des Tangos nicht – es ist ihnen noch nie gelungen, eine künstlerische Entwicklung auf Dauer aufzuhalten. Schon 1913, etwa drei Jahre nach dem ersten Bekanntwerden des Tangos in Europa, schreibt Jean Gilbert seine Operette „Die Tangoprinzessin“ und darf sich des Erfolges sicher sein. Ihm folgen andere Komponisten. Eins der berühmtesten Beispiele für die Verwendung des Tangos in der Bühnenmusik ist die Zuhälterballade „In einer Zeit, die längst vergangen ist“ in Kurt Weills „Dreigroschenoper“. Es muß wohl eine seltsame Faszination von diesem Tanz ausgehen, wenn er sich

innerhalb weniger Jahre gegen intensiven Widerstand durchsetzen konnte.

Dabei liegen Herkunft und Entstehung des Tangos weitgehend im Dunklen. Selbst gute Kenner der Materie wie Yvan Amar konstatieren eigentlich nur, daß der argentinische Tango eines Tages plötzlich da war. Freilich, Vorgänger, Frühformen lassen sich nachweisen: die kubanische Contradanza und die Habanera. Letztere tauchte bereits in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts auf und erfreute sich außerordentlicher Beliebtheit. Selbst auf Europa strahlte dieser vermutlich aus Havanna stammende langsame Tanz im Zwei-Viertel-Takt aus. Georges Bizet verwendet sie in „Carmen“ („L' amour est un oiseau rebelle“), ebenso Maurice Ravel im Quintett-Finale seiner Oper „Die spanische Stunde“. Aber die Habanera ist noch kein Tango, obwohl sich Ähnlichkeiten nicht verleugnen lassen (auf die Musik der meisten Habaneras lassen sich Tangofiguren ohne weiteres tanzen). Um 1850 hatte sich die Habanera in ganz Lateinamerika verbreitet und erhielt in Brasilien und der Gegend um den Rio de la Plata den Namen Tango.

Und wieder sehen wir uns einer Unklarheit ausgesetzt, denn die Bedeutung des Begriffs konnte bisher nicht eindeutig erhellt werden. Teils wird afrikanischer, teils kastilischer Ursprung vermutet (taño – ein Instrument spielen). Damit im Zusammenhang steht die andere kontroverse



Diskussion darüber, ob der Tango nun schwarzafrikanischer Herkunft ist und im Laufe der Entwicklung seine negroiden Züge verloren hat oder ob er vielleicht auf einen alten Moriskentanz zurückgeht und mit spanischen Zigeunern nach Argentinien gekommen ist.

Lassen wir die Fragen nach dem sprachlichen und stilistischen Ursprung beiseite. Folgen wir statt dessen Gérard Behagues Satz, daß nämlich das Wort Tango „in erster Linie den populärsten Tanz der argentinischen Stadtbevölkerung des zwanzigsten Jahrhunderts“ bezeichnet. Wichtig an dieser Definition ist besonders die Betonung des städtischen Charakters: Der Tango ist kein bäuerlicher Tanz, er entwickelte sich in den Slums am Rand von Buenos Aires.

Der argentinische Schriftsteller Jorge Luis Borges schreibt: „... Meine Informanten stimmen in einem Punkt überein: Geboren wurde der Tango in den Bordellen.“ Tango ist seinem Ursprung nach Subkultur! Seine Träger waren am Anfang entwurzelte Europäer, die nach Argentinien eingewandert waren, aber mehr noch landflüchtige argentinische Bauern, die in der Hauptstadt ihr Glück suchten. Vor allem letztere konnten in einem nichtindustrialisierten Land ihren Traum von einem besseren Leben in der Großstadt nicht verwirklichen und verkamen zum städtischen Subproletariat. (Eine verblüffend ähnliche Entwicklung führte in den Jahren nach 1920 in den griechischen Großstädten zur Entstehung einer vergleichbaren Subkul-

Michel Plasson,
Raúl Garelo,
Julio Oscar Pane und
José Alberto Giaimo
(v.r.n.l.)

Concertgebäude,
letzte Aufnahme des
Rheingoldes
am 24. Juni 1935

Die Entwicklung
des Tango

tur, des Rebetiko, als die Türkei nach dem mißglückten Kleinasienfeldzug der Griechen eine Million Menschen nach Griechenland deportierte.)

Und jetzt wird die Entwicklung spannend, weil nämlich der Tango zum Abbild täglichen Lebens wird und in dieses Leben eingreifen will. Das nimmt nicht wunder, denn die ursprünglichen Träger des Tangos gehörten der Welt der Unterprivilegierten und der Unterwelt an. Anders als der Blues, mit dem der Tango viele Gemeinsamkeiten hat, wird aber nicht der Protest laut herausgeschrien. Der „tango-canción“, der gesungene, aber nicht notwendigerweise getanzte Tango „schildert Leben und Liebe in höchst pessimistischen, fatalistischen und oft pathologisch dramatischen Begriffen“. Das trifft natürlich nicht auf den rein instrumentalen „tangomilonga“ mit seinem starken, rhythmisch akzentuierten Charakter zu, der auch für die Europäer, die diese Musik übernahmen, zum Modell wurde. Diese Übernahme war also mit einer Selektion verbunden; die Schärfe und das Aufrührerische des „tango-canción“ wurden bei der Europäisierung eliminiert. Glätte dominierte. Nicht einmal das Charakteristikum dieser Art der Auseinandersetzung mit einem mißlichen Leben, nämlich die Mischung aus Bitternis, scharfer Ironie und grimmigem Humor, wurde von den Europäern adaptiert. Groteskerweise ist auf diese Art Weills „Zuhälterballade“ ganz un-

gewollt (und vermutlich auch ohne Wissen ihrer Autoren) dem Tango Argentiniens tatsächlich viel näher als etwa Erwins „Ich küsse Ihre Hand, Madame“.

Die Entwicklung des Tangos in Argentinien hat zu einer Fülle von Spielarten geführt. Die Mißachtung und Geringschätzung, die die „gebildeten Stände“ dem Tango als einer Kultur der Slums und billigen Kneipen und Bordelle entgegenbrachten (wieder eine Parallele zum Blues und zum Rebetiko), war nicht lange aufrechtzuerhalten. Diese Musik war einfach zu schön. Natürlich waren die Inhalte je nach Nutzerkreis verschieden. Es gibt also den Tango mit ausgesprochen elegantem und gesellschaftsfähigem Text, aber parallel dazu auch immer den Tango, der seiner Frühform an Biß in nichts nachstand. Damit verbunden ist eine größere Vielseitigkeit im Instrumentarium. In der Form von Kompositionen für Singstimme und Klavier eroberte der Tango den bürgerlichen Salon. Die frühen tercetos, meist mit Violine, Gitarre und Flöte besetzt, wurden um neue Instrumente erweitert. An die Stelle der Flöte trat schon um 1900 das Bandonion, eine diatonische Knopfharmonika, in den Jahren um 1845 erstmals von Heinrich Band gebaut (auch die Schreibweise Bandoneon ist verbreitet). Später setzte man bis zu vier Bandonions ein. Aber auch solistisch-konzertante Tangos wurden für Bandonion geschrieben. Es ist so zum eigentli-

chen Tangoinstrument geworden. Gute Bandonionspieler beweisen im übrigen, daß das Instrument sogar für die Musik Johann Sebastian Bachs zumindest nicht völlig ungeeignet ist.

Die Erweiterung des Instrumentariums geht mit einem weiteren Formwandel einher. Der Tango als Gesellschaftstanz bewies vor allem in Europa nur geringe Variationsbreite, mußte also das rhythmische Muster streng beibehalten.

Viel zur Verbreitung dieser Spielart hat der legendäre **Carlos Gardel** beigetragen. Letztlich ist es ihm zuzuschreiben, daß der Tango in den zwanziger Jahren in ganz Westeuropa populär wurde. Gleichzeitig entwickelte er den Tango in Argentinien zu einer Liedform, in der sich gesellschaftliche Existenz der Bewohner des Landes spiegelte. Hier war eine Lösung vom strengen Formenkanon, dem rhythmischen und Schrittmuster möglich. Der Tango wandelte dadurch seine Form, so daß er sich heute in außerordentlicher musikalischer Vielfalt darbietet. Carlos Gardel wurde als Charles Romuald Gardes am 11. Dezember 1890 in Toulouse geboren. Die Geburtsurkunde verzeichnet seinen Vater als „nicht bekannt“. In Wirklichkeit ist er, da bereits verheiratet, außerehelich und wohl auch nicht interessiert, sein außereheliches Verhältnis zu der Büglerin Berthe Gardes zu legitimieren. Die 25jährige uneheliche Mutter sieht sich dem Unverständnis und der Verachtung ih-



rer Umgebung ausgesetzt und entschließt sich zur Auswanderung. Im März 1893 trifft sie mit ihrem kleinen Sohn in Buenos Aires ein. Charles singt zu Hause und im Schulchor, arbeitet als Laufbursche, in einer Uhrmacherwerkstatt und einer Buchdruckerei und eignet sich autodidaktisch musikalische Grundkenntnisse an. Seine Karriere beginnt er als Sänger kreolischer Volkslieder. Bereits als 15jähriger reist er seinen Lieblingsmusikern hinterher. Die Mutter hispanisiert den französischen Familiennamen – aus Gardes wird

Carlos Gardel.
Letztes Foto vor dem
Flugzeugabsturz
am 24. Juni 1935

Der gesungene
Tango
„Mi noche triste“
wird 1917
Gardels erster
großer Erfolg

Gardel. 1911 beginnt Carlos im Duo mit dem renommierten Sänger José Razzano in Restaurants und auf den Straßen zu singen und wird schnell bekannt. 1913 spielt er die ersten Lieder für die Schallplatte ein. Bald folgen Aufführungen in Theatern und Revuen, noch immer mit Razzano und noch immer hauptsächlich mit kreolischen Liedern. Erstmals kommt 1917 (unter dem Plattenlabel Nacional des Deutschen Max Glücksmann) ein von Gardel gesungener Tango auf den Markt: „Mi noche triste“ (Meine traurige Nacht). Es wird Gardels erster großer Erfolg. Komponisten und Textdichter drängen sich um den Sänger und wollen ihre Schöpfungen von ihm singen lassen.

Gardel singt fast ausschließlich mit Gitarrenbegleitung. Da fühlt er sich sicherer und in seinen Ausdrucksmöglichkeiten weniger eingeschränkt als bei der Begleitung durch Orchester. Angebote zu Filmaufnahmen lehnt er in dieser Zeit noch ab. Ernsthaftigkeit bei der Arbeit und Streben nach Perfektion in Konzerten wie bei Plattenaufnahmen zeichnen ihn aus. Ab 1915 unternimmt er ausgedehnte Konzertreisen durch mehrere lateinamerikanische Länder, ab 1923 auch nach Europa. 1928/29 feiert er in Paris Triumphe. Jetzt wirkt er auch in Filmen mit. Als Komponist schuf er in diesen Jahren seine besten Arbeiten. Als Gardel am 24. Juni 1935 während einer Tournee durch Kolumbi-

en von Bogotá aus nach Cali fliegen wollte, stieß das Flugzeug mit einem anderen zusammen. Beide Maschinen brannten aus. Unter den siebzehn Toten war auch Carlos Gardel. Ganz Argentinien trauerte um ihn. New York ehrte ihn mit einer achttägigen Totenwache. 30 000 Menschen empfingen den Leichnam bei der Ankunft in Buenos Aires. Eine Geldsammlung unter der argentinischen Bevölkerung erbrachte einen großen Teil der Mittel für ein Mausoleum, in dem Gardel beigesetzt wurde. (Bei diesem Unfall kam auch Alfredo Le Pera, ein junger Brasilianer italienischer Abstammung, ums Leben, der die meisten Texte zu Gardels Tangos geschrieben hat.)

Rund 120 Kompositionen hat Gardel hinterlassen, in elf Filmen hat er mitgewirkt. Die Literatur über ihn und die wahren und erfundenen Legenden, die über ihn erzählt werden, sind unüberschaubar.

Es ist durchaus möglich, daß ein zeitgenössischer Tango als solcher gar nicht mehr ohne weiteres erkennbar ist. Der Begriff benennt mehr den Inhalt als die äußere Form. Das erklärt auch, warum der Tango, nachdem er in den vierziger und fünfziger Jahren an Bedeutung verlor, in den folgenden Jahrzehnten wieder zu größerer Beliebtheit gelangte. Seit den frühen siebziger Jahren sind es vor allem junge Leute, die sich durch den Tango artikulieren.

Große Namen sind mit der Geschichte des Tangos verknüpft. Ne-

ben Carlos Gardel sollten Gerardo Mateo Rodriguez, Enrique Santos, Juan Carlos Cobián, Francisco Canaro und Edgardo Donato genannt werden. Und natürlich **Astor Piazzolla**, der 1992 im Alter von 71 Jahren starb. 1937 begann er seine Karriere zunächst als Bandonionspieler. Ab 1940 studierte er Komposition (bei Alberto Ginastera), Dirigieren (bei Hermann Scherchen) und Komposition (bei Nadia Boulanger). Ein Quintett, das er 1960 gründete, machte den Tango im Konzertsaal heimisch. Piazzolla war ein vielseitiger Komponist, der auch Opern, Ballette, Oratorien und große Orchesterwerke schrieb.

Zu denen, die dem Tango neue musikalische Bereiche erschlossen haben, gehört **Raúl Garelo**, Bandonionist, Komponist und Arrangeur. Er studierte zunächst in sei-

nem Geburtsort Chacabuco Bandonion, Theorie und Stimmbildung, später in Buenos Aires Harmonielehre, Kontrapunkt und Komposition. Nach seinem Debüt 1954 beginnt er 1963 mit der Orchestrierung von Tangos. 1974 gründet er sein erstes Orchester, mit dem er eigene Tangos und solche anderer Komponisten spielt und auch für die Schallplatte produziert. Anfang 1991 nimmt er am Lateinamerikafestival in Nagoya (Japan) teil. Im Oktober des gleichen Jahres tritt er in Toulouse, dem Geburtsort Carlos Gardels, als Bandonionsolist zusammen mit dem Orchestre National du Capitole unter Michel Plasson auf. Plasson war es auch, der Garelo mit der Orchestrierung von Gardels bekanntesten Kompositionen beauftragte, die er mit seinem Toulouser Orchester für EMI France einspielte. Garelo ist Gründer und Kodirigent des Tango-Orchesters von Buenos Aires und als Bandonionist gefragter Gast vieler Orchester, Theater und Filmstudios. Zahlreiche Auszeichnungen unterstreichen die Wertschätzung, derer sich Raúl Garelo seit Jahren erfreuen kann.

Auch andere Musiker, die nicht automatisch mit dem Tango in Beziehung gebracht werden, beschäftigen sich intensiv damit. Giora Feidman, in einer jüdischen Familie in Argentinien geboren, war erst viele Jahre Soloklarinettist des Israel Philharmonic Orchestra, bevor er sich der jüdischen Spielmannsmusik (Klesmer) zuwandte.

Garelo gründete das Tango-Orchester von Buenos Aires

MUSIKALIEN- UND BUCHHANDLUNG

Grüne Straße 32 · 01067 Dresden
Tel 495 20 28 · Fax 495 20 28
in der Dresdner Musikhochschule
„Carl-Maria von Weber“



Musikpavillon

Manfred Schlechte

Noten · Musikbücher · Tonträger
Instrumente · Zubehör
Kunstliteratur · Belletristik · Kinderbücher

Spieldauer:
ca. 55 Minuten

Diese Tradition verknüpft er mit vielfältigen Einflüssen: deutsche und österreichische Klassik, slawische Volksmusik, Jazz, Rhythm & Blues finden sich in seinem Musizieren wieder, und – für einen Argentinier fast schon eine Selbstverständlichkeit – natürlich auch der Tango („Clarinetango“ ist der Titel einer seiner CDs). Die in Polen geborene Élisabeth Chojnacka spielt Tango als Originalkompositionen oder in modernen Bearbeitungen auf dem Cembalo. Tango und Cembalo scheinen auf den ersten Blick nicht recht zueinander zu passen, verbindet sich doch mit dem Cembalo in erster Linie das Flair des Kostbaren, Altertümlichen, während der Tango „heutiger“ erscheint. Man wird aber feststellen, daß gerade dieses Instrument mit seinem geringen Nachhall, seiner Anschlagspräzision und dem Obertonreichtum für die Form dieser Konzertstücke sehr gut geeignet ist. Zwei Beweise mögen unterstreichen, daß zeitgenössische Komponisten das Cembalo durchaus in ähnlicher Weise verwenden. Die „Misa criolla“ des Argentiniers Ariel Ramirez weist diesem Instrument besonders wichtige, teilweise solistische Aufgaben im Begleitorchester zu. Und kein Geringerer als Alfred Schnittke läßt das Cembalo im Finale des Concerto grosso Nr. 1 eine rhythmische Variante des thematischen Materials intonieren. Und diese Variante ist – ein Tango! Peter Zacher

Zu den Tangos im einzelnen
„Mi Buenos Aires querido“ (Mein geliebtes Buenos Aires): eine Hymne auf Argentiniens Hauptstadt, die Gardel 1934 in dem Film „Cuesta abajo“ (Bergab) gesungen hat. Dort spielte er zusammen mit der Argentinierin Mona Maris, einem Star der zwanziger und dreißiger Jahre, deren Mutter ebenfalls aus Toulouse stammt.

„Golondrinas“ (Schwalben: ein Tango, den Gardel 1934 in „El tango en Broadway“ (Tango am Broadway) gesungen hat.

„El día que me quieras“ (Der Tag, an dem du mich liebst): das noch heute in Argentinien am häufigsten gespielte Liebeslied.

„Por una cabeza“ (Mit einem knappen Kopf Vorsprung): 1934 komponiert, 1935 in dem Film „Tango Bar“ gesungen. Unverkennbar ist hier Gardels Leidenschaft für Pferde, vor allem Rennpferde. Gardel besaß selbst ein Pferd, das Lunatico (Mondsüchtiger, Verrückter) hieß.

„Che, Buenos Aires“ (He, Buenos Aires): einer der erfolgreichsten Tangos von Raúl Garello.

„Melodia de arrabal“ (Melodie der Vorstadt:) So lautet auch der Titel des Films, den Gardel 1932 in den Studios von Joinville gedreht hat.

„Cuesta abajo“ (Bergab): Tango und Titel von Carlos Gardels bestem Film (1934). Im Text enthalten ist die ganze Philosophie des argentinischen Tanguero.

„Sus ojos se cerraron“ (Ihre Augen schließen sich): ein weiteres The-

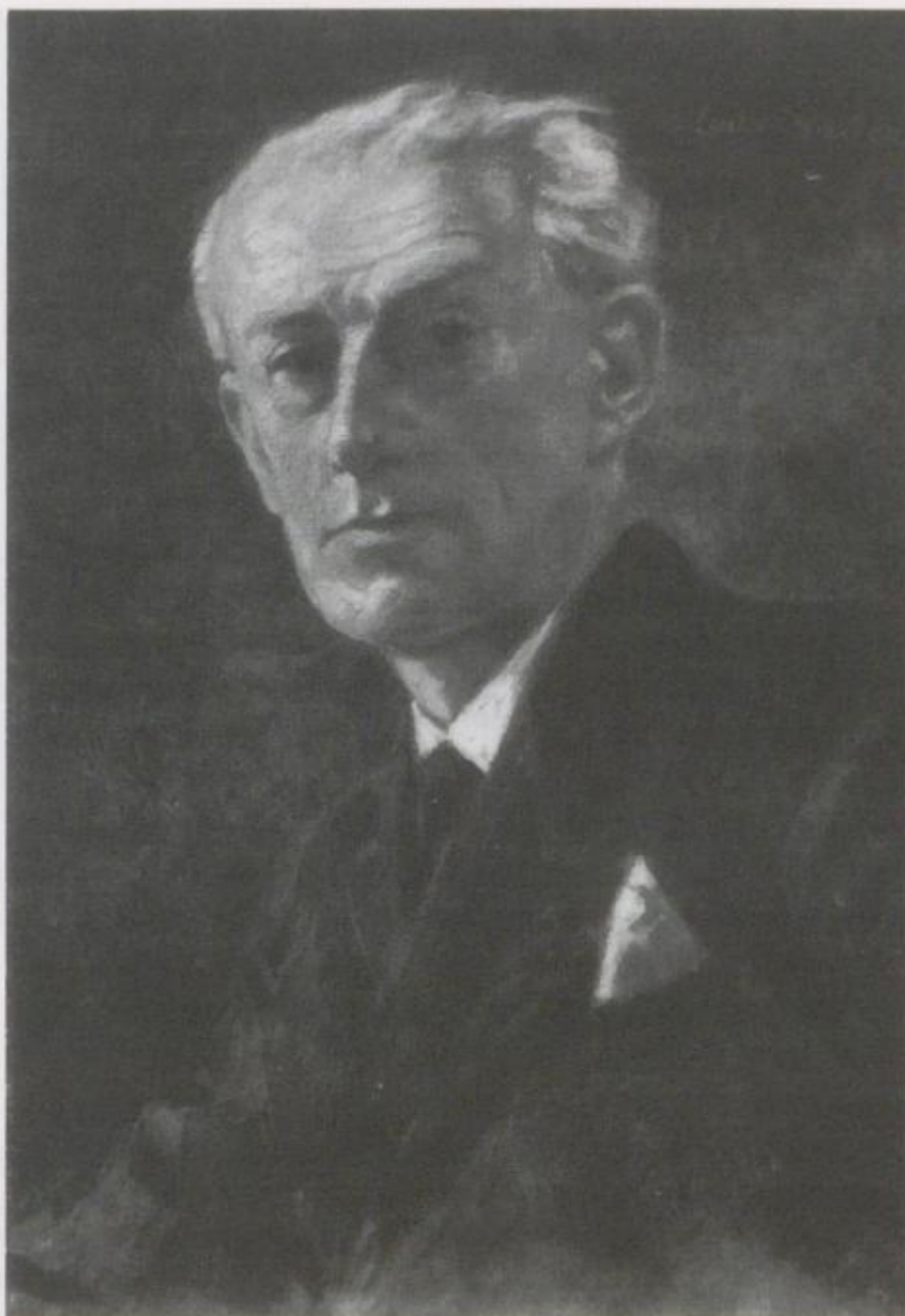
ma aus dem Film „El día que me quieras“.

„**Adiós, nonino**“: Tango von Astor Piazzolla.

„**Amargura**“ (Kummer): 1934 in dem Film „Cazadores de estrellas“ (Sternenjäger) gesungen.

„**Volver**“ (Zurückkehren): 1934 komponiert und von Gardel in dem 1935 in New York gedrehten Film „El día que me quieras“, seinem letzten Spielfilm, gesungen. Vielleicht der erschütterndste Tango Gardels, denn es ist von Rückkehr die Rede. Gardel starb, bevor er ihn in Buenos Aires singen konnte.

Über sein populärstes Werk, den **Bolero**, der unser heutiges Konzert beschließt, schrieb **Maurice Ravel**: „1928 habe ich auf Wunsch von Frau Ida Rubinstein einen ‚Bolero‘ für Orchester komponiert. Es ist ein Tanz in sehr gemäßigter Bewegung und stets gleichförmig, sowohl in der Melodie und der Harmonie wie in seinem Rhythmus, den die Trommel unaufhörlich markiert. Das einzige Element der Abwechslung bringt hier das orchestrale Crescendo.“ Das Werk, das man einmal treffend ein „erstaunliches Karussell der Klänge“ genannt hat, wurde zum erstenmal am 20. November 1928 zusammen mit „La valse“ als Ballett in der Choreographie Ida Rubinsteins an der Pariser Oper aufgeführt. An diesem Tage trat es seinen wahrhaft triumphalen Weg durch die Konzertsäle der Welt an, seinen Schöpfer schlagartig berühmt machend, der es auch



selbst gern dirigierte, eigenartig trocken, gleichförmig, beinahe langsam im Tempo. Die Interpretation des „Bolero“ hat die Musikwissenschaft vor ein interessantes Problem gestellt. Nennt ihn Roland-Manuel eine „Spielerei seines Schöpfers“, so wirft der Musikwissenschaftler Jules van Ackere den Begriff „Mystifikation“ in die Debatte, erwähnt aber zugleich die Möglichkeit, daß es sich auch um

Maurice Ravel.
Gemälde von
Ludwig Nauer
(um 1930)

Spieldauer:
ca. 20 Minuten

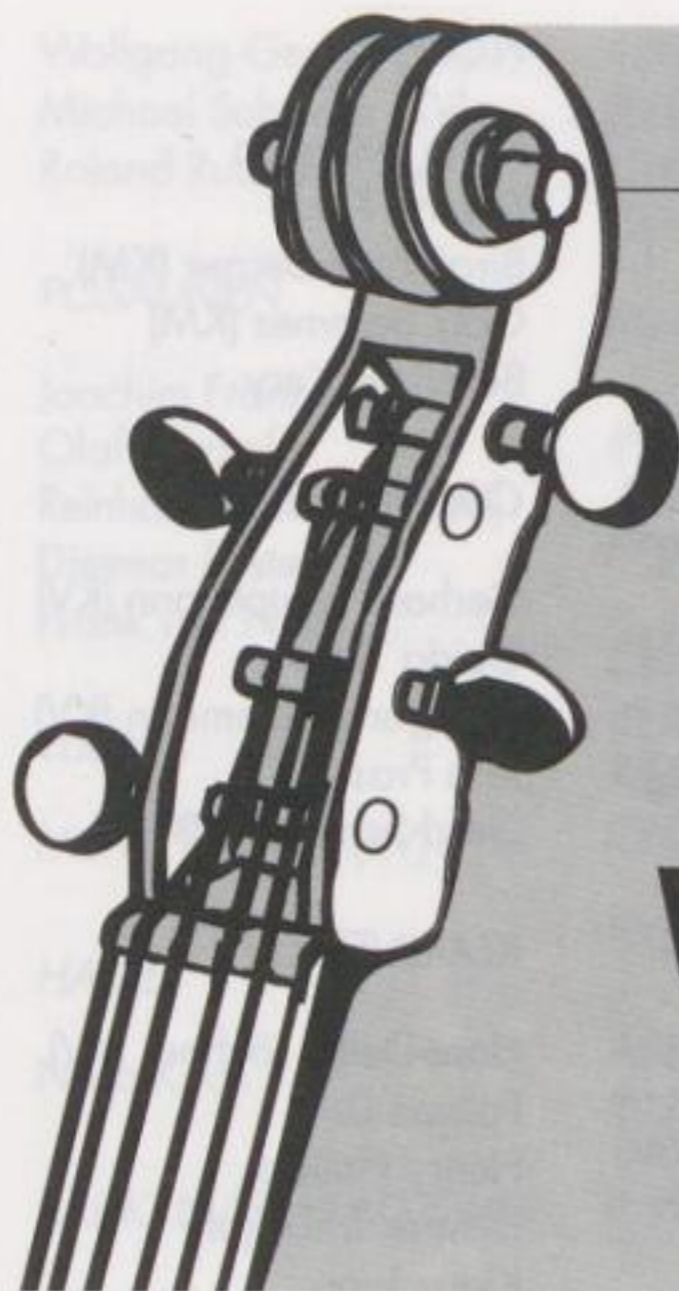
eine einfache Schaustellung einer faszinierenden Kenntnis des Orchesters handeln könnte. Suarés vermeinte sogar, im „Bolero“ das klingende Bild des unheilbaren Leidens zu sehen, das Ravels Verstand an seinem Lebensabend zerquälte, eine Art tragischen Totentanzes, das Bekenntnis eines Alpdruckes. Diese Deutungsversuche streben bewußt über die Angabe des Komponisten hinaus, der seinen „Bolero“, in dem sich seine Beziehungen zur spanischen Folklore wohl am erregendsten niederschlugen, lediglich als Instrumentationsstudie auffaßte. Obwohl diese Bescheidenheit sehr für den Autor spricht, hat er doch mit dem Werk sehr viel mehr gegeben, ein faszinierendes, aufwühlendes Stück Musik, genial in seiner leidenschaftlich-vibrierenden Steigerung der Dynamik vom pp

zum ff, in den raffinierten Instrumentationskünsten. Der Reiz des „Bolero“ liegt in der unaufhörlichen, hartnäckigen Wiederholung seines stereotypen zweiteiligen spanischen Tanzthemas (etwa im Sinne einer Padilla) und des zugrunde liegenden Bolero-Rhythmus über siebzehn Minuten lang bei gleichbleibender Tonart in den Bässen, mit nur geringfügigen Änderungen, ohne Durchführungen, wobei bei jeder Wiederkehr der Motive diesem rasanten Orchester-crescendo eine neue Farbe hinzugefügt wird. Erst kurz vor dem abrupten Schluß wird auch eine andere Tonart erreicht. Gewöhnlich ist die Klangfarbe ein Mittel, die Melodie plastischer zu gestalten – im „Bolero“ steht sie so im Vordergrund, daß ihr sogar das Thema untergeordnet ist. D.H.

Maurice Ravel
Orchester
Bolero
(ca. 1908)

...einfache Schaustellung einer faszinierenden Kenntnis des Orchesters handeln könnte. Suarés vermeinte sogar, im „Bolero“ das klingende Bild des unheilbaren Leidens zu sehen, das Ravels Verstand an seinem Lebensabend zerquälte, eine Art tragischen Totentanzes, das Bekenntnis eines Alpdruckes. Diese Deutungsversuche streben bewußt über die Angabe des Komponisten hinaus, der seinen „Bolero“, in dem sich seine Beziehungen zur spanischen Folklore wohl am erregendsten niederschlugen, lediglich als Instrumentationsstudie auffaßte. Obwohl diese Bescheidenheit sehr für den Autor spricht, hat er doch mit dem Werk sehr viel mehr gegeben, ein faszinierendes, aufwühlendes Stück Musik, genial in seiner leidenschaftlich-vibrierenden Steigerung der Dynamik vom pp

zum ff, in den raffinierten Instrumentationskünsten. Der Reiz des „Bolero“ liegt in der unaufhörlichen, hartnäckigen Wiederholung seines stereotypen zweiteiligen spanischen Tanzthemas (etwa im Sinne einer Padilla) und des zugrunde liegenden Bolero-Rhythmus über siebzehn Minuten lang bei gleichbleibender Tonart in den Bässen, mit nur geringfügigen Änderungen, ohne Durchführungen, wobei bei jeder Wiederkehr der Motive diesem rasanten Orchester-crescendo eine neue Farbe hinzugefügt wird. Erst kurz vor dem abrupten Schluß wird auch eine andere Tonart erreicht. Gewöhnlich ist die Klangfarbe ein Mittel, die Melodie plastischer zu gestalten – im „Bolero“ steht sie so im Vordergrund, daß ihr sogar das Thema untergeordnet ist. D.H.



FÖRDERVEREIN



DRESDNER
PHILHARMONIE

Besuchen Sie unseren Info-Stand
im Foyer des Kulturpalastes.

Wußten Sie schon...?

Adresse:

Geschäftsstelle
Förderverein Dresdner
Philharmonie e.V.
Kulturpalast
am Altmarkt,
01067 Dresden

Telefon:
(03 51) 4 86 63 69

Telefax:
(03 51) 4 86 63 50

Förderer:

Dr. Röschinger, Argenta GmbH
Astron Hotel Dresden
Bertelsmann LEXIKOTHEK
BMW-Niederlassung Dresden
Dresden Gas GmbH
Renate Fritzsche
Fest & Gut Catering Service GmbH
Hörsysteme Dresden GmbH
Dresden Hilton
Inge Jagenburg
Moderne Technik GmbH
Stadtsparkasse Dresden
seidler artotel dresden
SRS Software- und
Systemhaus Dresden
Volksbank Dresden eG
Walther Immobilien GmbH

Neue Mitglieder:

Personen:

Wilhelm Abelein
Kurt Emmenberger
Peter Großpietsch
Johannes Kirchner
Anton D. Schwab
Ute Sikora
Dr. Heike Langer
Murilo Souza
Motohiko Nakada

Firmen:

AEG Starkstromanlagen
Dresden GmbH
DEF Dresden Elektrizität
und Fernwärme GmbH
Juwelier Leicht
Wannemacher & Partner
Ingenieurbüro Zimmer

Chefdirigent: **GMD Michel Plasson**
 Erster Gastdirigent: **Juri Temirkanow**
 Ehrendirigent: **Prof. Kurt Masur**

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

1. VIOLINEN

Ralf-Carsten Brömsel(KM)
 Prof. Walter Hartwich
 (KV)
 Gerhard-Peter
 Thielemann (KM)
 Siegfried Koegler (KV)
 Siegfried Rauschhardt
 (KM)
 Philipp Beckert
 Christoph Lindemann
 Günter Hensel (KV)
 Erich Conrad (KV)
 Jürgen Nollau (KM)
 Volker Karp (KM)
 Gerald Bayer (KM)
 Roland Eitrich (KM)
 Heide Schwarzbach
 (KM)
 Marcus Gottwald
 Ute Graulich
 Antje Becker
 Johannes Groth

2. VIOLINEN

Heiko Seifert
 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
 Friederike Lehnert
 Constanze Nau
 Matthias Groppe

BRATSCHEN

Ulrich Eichenauer
 Beate Müller
 Steffen Seifert
 Manfred Vogel (KV)
 Gernot Zeller (KM)
 Lothar Fiebiger (KM)
 Wolfgang Haubold (KM)
 Holger Naumann (KM)
 Steffen Neumann
 Andree Hofmeister
 Heiko Mürbe
 Hans-Burkart Hentschke
 Andreas Kuhlmann
 Torsten Frank

VIOLONCELLI

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

KONTRABÄSSE

Heinz Schmidt (KV)
 Prof. Peter Krauß (KV)
 Tobias Glöckler
 Berndt Fröhlich (KV)
 Roland Hoppe (KV)
 Norbert Schuster (KM)
 Bringfried Seifert
 Thilo Ermold
 Donatus Bergemann
 Matthias Bohrig

FLÖTEN

Karin Hofmann
 Sabine Kittel
 Birgit Bromberger (KM)
 Götz Bammes (KM)
 Bernhard Kury

OBOEN

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

KLARINETTEN

Hans-Detlef Löchner (KV)
 Fabian Dirr
 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
 Prof. Lothar Böhm (KV)
 Peter Graf (KV)
 Karl-Heinz Brückner (KV)
 Klaus Koppe
 Uwe Palm
 Johannes Max

TROMPETEN

Mathias Schmutzler (KM)
 Csaba Kelemen

Wolfgang Gerloff (KV) Michael Schwarz (KV) Roland Rudolph (KM)	CHORDIREKTOR (PHILHARMONISCHER CHOR UND KAMMER- CHOR)	MITARBEITER (BIBLIOTHEK/ARCHIV) Bernhard Lehmann
POSAUNEN	Matthias Geissler	SACHBEARBEITERIN DES INTENDANTEN
Joachim Franke (KM) Olaf Krumpfer Reinhard Kaphengst (KM) Dietmar Pester Frank van Nooy	INSPIZIENTIN Angelika Ernst	Karina Kautzsch
TUBA	CHORDIREKTOR (PHILHARMONISCHER KINDER- UND JUGEND- CHOR)	SACHBEARBEITERIN FÜR VERWALTUNG UND DRAMATURGIE
Martin Stephan (KV)	Jürgen Becker	Anna Nitsche
HARFE	ASSISTENTIN UND INSPIZIENTIN	SACHBEARBEITERIN FÜR ÖFFENTLICHKEITS- ARBEIT
Nora Koch	Barbara Quellmelz	Barbara Temnow
PAUKEN/SCHLAGZEUG	_____	BEAUFTRAGTE FÜR HAUSHALT
Alexander Peter Prof. Karl Jungnickel (KV) Gerald Becher (KM) Axel Ramlow (KM)	VERWALTUNGS- DIREKTOR	Helga Wolf
TASTENINSTRUMENTE	Wieland Lafferentz	MITARBEITERIN HAUS- HALT
Ingeborg Friedrich	KÜNSTLERISCHE KOORDINATORIN	Gisela Bellmann
ORCHESTERVORSTAND	Gisela Gunold	BESUCHERABTEILUNG
Volker Karp Klaus Koppe Hans-Detlef Löchner	LEITERIN ÖFFENTLICHKEITSARBEIT	Angelika Grismajer Renate Büttner
ORCHESTERINSPEKTOR	Dipl.phil. Sabine Grosse	PKW-FAHRER
Matthias Albert	LEITER PERSONALBÜRO	Henry Cschornack
ORCHESTERWARTE	Martin Bülow	
Herybert Runge Bernd Gottlöber Helmut Friemel	WISS. MITARBEITERIN (ARCHIV) Renate Wittig	

KM = Kammermusiker
KV = Kammervirtuos

Chorleiter: GMD Michel Plasson
 Erster Orchesterdirigent: Jurij Semirkanow
 Ehrenmitglied: Prof. Kurt Masur

Intendant: Dr. Olivier von Winterstein
 Chordirigenten: Prof. Dr. Dieter Hering

5. PHILHARMONISCHES KONZERT

Sonnabend, den 13. Januar 1996, 19.30 Uhr (A1 und Freiverkauf)

Sonntag, den 14. Januar 1996, 19.30 Uhr (A2 und Freiverkauf)

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

<i>Dirigent:</i>	Cristóbal Halffter
<i>Solist:</i>	Peter Rösel, Klavier
Cristóbal Halffter	Memento a Dresden – Vier Episoden für Orchester (Uraufführung)
Richard Strauss	Burleske für Klavier und Orchester d-Moll
Johannes Brahms	Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 68

4. ZYKLUS-KONZERT

Sonnabend, den 20. Januar 1996, 19.30 Uhr (B und Freiverkauf)

Sonntag, den 21. Januar 1996, 19.30 Uhr (C 2 und Freiverkauf)

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

<i>Dirigent:</i>	Günther Herbig
<i>Solisten:</i>	Sabine Kittel, Flöte Nora Koch, Harfe
Béla Bartók	Ungarische Bauernlieder
Wolfgang Amadeus Mozart	Konzert für Flöte, Harfe und Orchester C-Dur KV 299
Ludwig van Beethoven	Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 (Eroica)

5. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Freitag, den 26. Januar 1996, 19.30 Uhr (Ak/J und Freiverkauf)

Sonnabend, den 27. Januar 1996, 16.00 Uhr (AK/V und Freiverkauf)

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Dirigent: Günther Herbig

Solisten: Isabelle van Keulen, Violine
Kim Kashkashian, Viola

Wolfgang Amadeus Mozart Sinfonia concertante für Violine, Viola
und Orchester Es-Dur KV 364

Anton Bruckner Sinfonie Nr. 7 E-Dur

5. ZYKLUS-KONZERT

Sonnabend, den 3. Februar 1996, 19.30 Uhr (B und Freiverkauf)

Sonntag, den 4. Februar 1996, 19.30 Uhr (C1 und Freiverkauf)

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Dirigent: Marcello Viotti

Solist: Dezsö Ránki, Klavier

Béla Bartók Tanzsuite
Klavierkonzert Nr. 2

Ludwig van Beethoven Sinfonie Nr. 4 B-Dur op. 60

Schriftliche Bestellungen:

Dresdner Philharmonie, Kulturpalast am Altmarkt,
PSF 12 03 68, 01005 Dresden

Telefonischer Kartenservice rund um die Uhr:

03 51/48 66-306

Kartenverkauf:

Dresden:

Kartenservice der DWT im Kulturpalast, Schloßstraße, Erdgeschoß,
Montag bis Freitag, 9.00 bis 18.00 Uhr,

Sonnabend 10.00 bis 14.00 Uhr, Telefon: 03 51/4 86 66 66

Tourist-Information, Prager Straße, Telefon: 03 51/4 95 50 25

DRESDEN ticket, Prager Straße 12, Telefon: 0351/68 11 650

Moden-Helfer, Rudolf-Renner-Str. 45, Telefon: 03 51/4 21 33 81

Theater- und Konzertkasse Dresden, Nürnberger Str. 49, Tel.: 03 51/87 61 40

Theaterkasse Ost, Bodenbacher Str. 99, Telefon: 03 51/2 34 01 21

Minerva-Kulturreisen GmbH, Helmholtzstr. 3b, Telefon: 03 51/4 72 88 99

Presse-Vertrieb Dresden, Niedersedlitzer Str. 54–62, Tel.: 03 51/2 81 61 46

Presse- und Buchshop, Leipziger Straße 158, Telefon: 03 51/8 49 54 86

compact tours, Bautzner Str. 65, Telefon 80 80 90

Region:

Idee-Reisen Freital, Dresdner Str. 74, Telefon: 03 51/6 49 11 64

Idee-Reisen Niederwartha, Friedrich-August-Str. 32, Tel.: 03 51/4 53 78 73

Meißen-Tourist, Meißen, Poststraße 1, Telefon: 03 52/45 85 69

und an der Abendkasse.

Im Vor- und Abendverkauf für Schüler und Studenten ermäßigt.

Besucherabteilung:

Kulturpalast, Eingang Schloßstraße, 1. Etage

Montag bis Freitag, 10.00 bis 18.00 Uhr, Telefon: 03 51/4 86 62 86

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



Das Kulturangebot in unserer Stadt ist **bunt**.
Unser Engagement ist **vielfältig**.
Weil wir Freude an der **Kultur** haben, fördern wir sie.

DRUCKHAUS
DRESDEN Bärensteiner Straße 30
Telefon: 03 51/3 36 11 14 · Fax: 03 51/3 36 11 17

Programmblätter der Dresdner Philharmonie – Spielzeit 1995/96
Chefdirigent: GMD Michel Plasson – Intendant: Dr. Olivier von Winterstein
Erster Gastdirigent: Juri Temirkanow – Ehrendirigent: Prof. Kurt Masur
Redaktion: Prof. Dr. phil. habil. Dieter Härtwig
Der Artikel von Peter Zacher, Dresden, ist ein Originalbeitrag für das vorliegende Programmheft.
Grafik Seite 2: Theresa Haufe
Satz und Gestaltung: Pressebüro Jürgen Schnell, Dresden, Tel. (03 51) 80 86 70
Anzeigenverwaltung: Schnell Verlag & Pressedienst, Heidestr. 21, 01127 Dresden
Druck: Druckhaus Dresden GmbH
Blumenschmuck und Pflanzendekoration zum Konzert: Gartenbau Rülcker GmbH
Preis: 2,00 DM



**Musik
ist Genuß**

**Freude am Fahren
ist BMW**

BMW

**Niederlassung
Dresden**

**Neu- und Vorfürswagen, Service, Teiledienst,
Motorradzentrum, Motorradvermietung**

Dohnaer Straße 99 · 01219 Dresden

Telefon (03 51) 28 52 50 · Fax (03 51) 28 52 592

Verehrte Konzertfreunde!

Die Moderation des heutigen Abends, der gewissermaßen aus dem Rahmen üblicher philharmonischer Konzerte fällt, bilden doch neben dem „Bolero“ von Ravel vor allem Konzerttangos von Carlos Gardel, dem bekanntesten Schöpfer und Interpreten dieses Tanzes, die ungewöhnliche Programmfolge, hat Herr

Alexander Waechter

übernommen, der Schauspiel, Musik, Jura und Soziologie in Wien studierte und seine berufliche Laufbahn 1970 mit der Hauptrolle im Musical „Hair“ in Hamburg, Berlin und Wien begann. Seit 1973 ist er Ensemblemitglied am Theater in der Josefstadt in Wien. Engagements führten ihn auch an das Staatstheater Stuttgart und an das Schillertheater Berlin, außerdem spielte er zahlreiche Fernsehrollen. Seit sieben Jahren ist der Künstler auch als Regisseur und Autor tätig. Gastspiele führten ihn in den gesamten deutschen Sprachraum. U. a. inszenierte er 1994 die Johann-Strauß-Operette „Wiener Blut“, übersetzte und inszenierte die Komödie „Potasch und Perlmutter“ mit Otto Schenk, spielte 1995 den Jacques in Shakespeares „Wie es euch gefällt“ und – bei den Donaufestspielen in Melk – Goethes „Faust“. Er ist ferner der Dialog-Regisseur der Wiener Aufführung des Walt-Disney-Musicals „Beauty and the Beast“ und seit 1993 Moderator der traditionellen Konzerte zum Jahreswechsel bei der Dresdner Philharmonie.

Ihre



DRESDNER
PHILHARMONIE

6./7. Januar 1996



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie