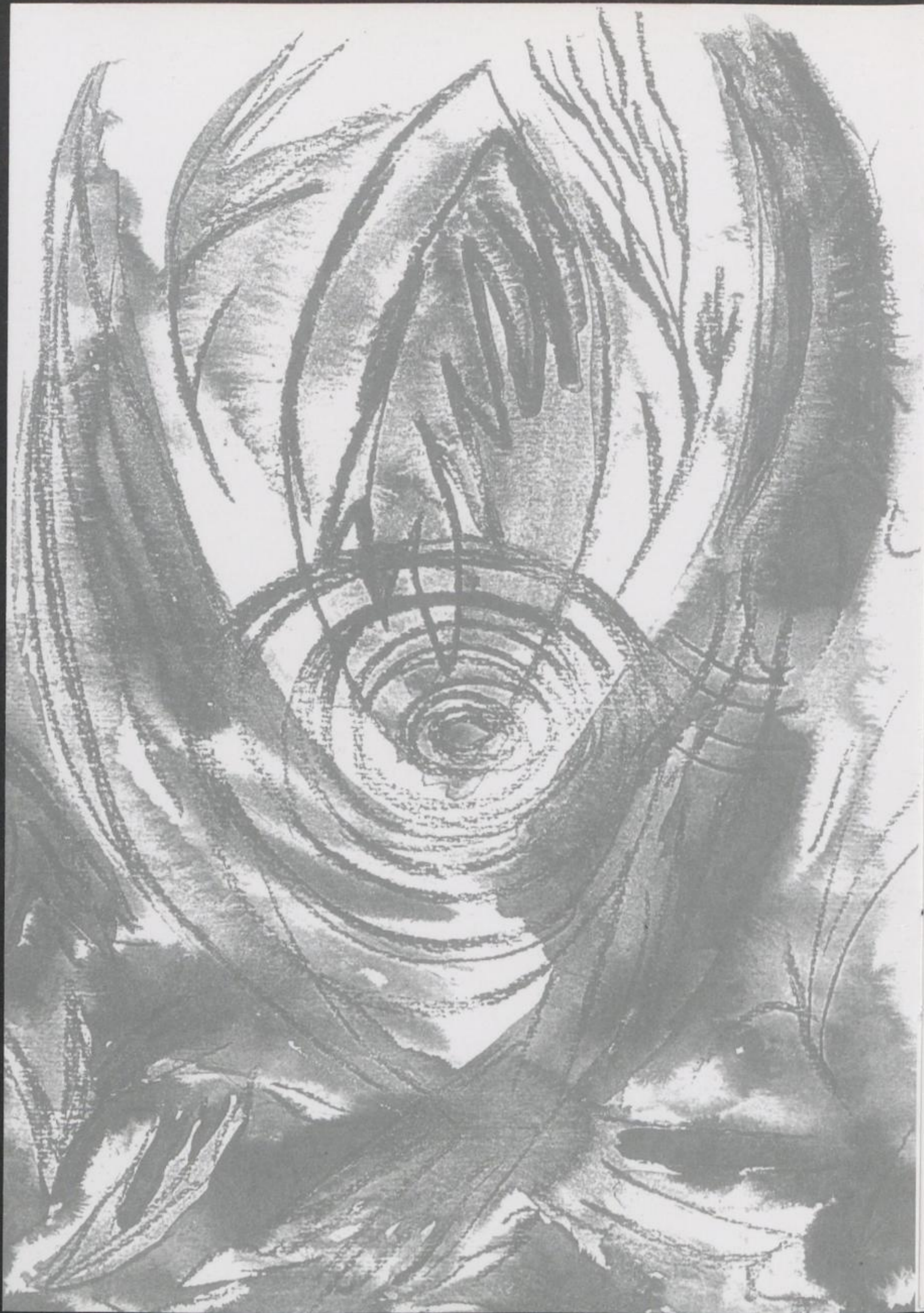




DRESDNER  
PHILHARMONIE

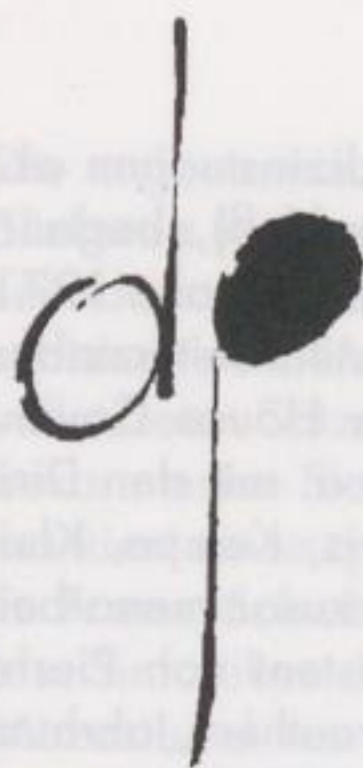
7. AUSSERORDENTLICHES KONZERT 1995/96





## 7. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Sonnabend, den 6. April 1996, 19.30 Uhr  
Sonntag, den 7. April 1996, 11.00 Uhr  
Festsaal des Kulturpalastes



# DRESDNER PHILHARMONIE

Dirigent: Jeffrey Tate

FRANZ SCHUBERT (1797–1828)

Sinfonie h-Moll D 759 (Unvollendete)

Allegro moderato  
Andante con moto

PAUSE

RICHARD STRAUSS (1864–1949)

Eine Alpensinfonie für großes Orchester und Orgel op. 64

Nacht – Sonnenaufgang – Der Anstieg – Eintritt in den Wald – Wanderung  
neben dem Bache – Am Wasserfall – Erscheinung – Auf blumigen Wiesen – Auf  
der Alm – Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen – Auf dem Gletscher –  
Gefahrvolle Augenblicke – Auf dem Gipfel – Vision – Nebel steigen auf – Die  
Sonne verdüstert sich allmählich – Elegie – Stille vor dem Sturm – Gewitter und  
Sturm, Abstieg – Sonnenuntergang – Ausklang – Nacht

Orgel: Stephan Leuthold



Dr. Jeffrey Tate

Schon bald nach seinem Debüt als Dirigent einer „Carmen“-Produktion am Opernhaus von Göteborg (1978) gelangte **Jeffrey Tate** auch international zu Anerkennung und Ruhm.

Er ist – seit 1985 – Chefdirigent des English Chamber Orchestra, ferner ständiger Gastdirigent der Covent Garden Opera in London sowie des Orchestre National de France in Paris. Jeffrey Tate, der

zunächst ein Medizinstudium absolvierte (mit Abschluß), begann seine musikalische Laufbahn 1971 als Mitglied des Mitarbeiterstabes des Royal Opera House Covent Garden, wo er u. a. mit den Dirigenten Solti, Davis, Kempe, Kleiber und Pritchard zusammenarbeitete. Er war Assistent von Pierre Boulez beim Bayreuther „Jahrhundert-Ring“, von James Levine an der Met und von Herbert von Karajan bei den Salzburger Festspielen. Heute dirigiert er an den führenden Opernhäusern der Welt, ist Gast großer Festivals und Orchester (wie des London Symphony Orchestra, der Berliner Philharmoniker, Boston Symphony, Cleveland Orchestra, Toronto und Montreal Symphony, Los Angeles Philharmonic, Orchestre de la Suisse Romande usw.). Aus der Fülle der Plattenaufnahmen des englischen Dirigenten seien erwähnt: alle Mozart-Sinfonien und Klavierkonzerte – mit Mitsuko Ushida – mit dem English Chamber Orchestra, die wichtigsten Orchesterwerke von Elgar mit dem London Symphony Orchestra, die Gesamtaufnahme von Mendelssohns „Sommernachts Traum“-Musik mit den Rotterdamer Philharmonikern, die Opern „Arabella“, „Hänsel und Gretel“, „Hoffmanns Erzählungen“, „Lulu“.

Die sogenannte **„unvollendete“ Sinfonie in h-moll** – so genannt seit dem Titel des erst 1867 erschienenen Erstdrucks der beiden vollendeten Sätze –, heute eine der bekanntesten Sinfonien überhaupt, markiert einen qualitativen Sprung in **Franz Schuberts** Entwicklung als Sinfoniker nach Haydn und Mozart und vor allem neben Beethoven. Nach den sinfonischen Fragmenten der Jahre seit 1818 holt er nun Atem und entwirft mit einem Schlag seine ganz eigene musikalische Sprache in der Instrumentalmusik. Das virtuose Nachmusizieren der Wirkung, die Haydn und Mozart auf den jungen Schubert ausgeübt hatten, weicht einer grundlegend neuartigen musikalischen Haltung, die der Liederkomponist bereits 1814 mit der Vertonung von Goethes „Gretchen am Spinnrad“ in vergleichbar vollendeter Weise erreicht hatte. Im Bereich der großen Sinfonie, die Robert Schumann später die „oberste Gattung der Instrumentalmusik“ nannte, galt natürlich Beethoven als geradezu erschreckendes Muster. Darauf verweist Schuberts berühmter Ausspruch: „Wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?“ So ist es kein Wunder, daß Schubert eine fundamentale Krise durchmachte, seit er sein Verhältnis zu Beethovens Musik ernsthaft überdachte. Er sah sich gezwungen, einen eigenen Weg neben Beethoven zu finden. Die Entstehungsgeschichte der Sinfonie h-moll D 759 liegt jedoch im

Dunkeln. Alles an dieser Sinfonie ist rätselhaft, auch ihre Rezeptionsgeschichte. Mit der sogenannten großen C-dur-Sinfonie D 944 teilt sie das Schicksal, erst nach Schuberts Tod überhaupt „entdeckt“ und uraufgeführt worden zu sein. Im Falle der Sinfonie h-moll dauerte das sogar bis 1865 (!). So seltsam es klingen mag: Das entspricht aber durchaus dem Ausnahmecharakter dieser Sinfonie, die nämlich keine Schule hätte bilden können und erst viel später, in der Musik Gustav Mahlers, eine ebenbürtige Weiterentwicklung fand. Gesichert ist an dieser Sinfonie nur das Datum des Beginns der Partiturreinschrift (30. Oktober 1822). Alles weitere entzieht sich unserer Kenntnis: Warum zum Beispiel Schubert eine nur aus zwei Sätzen bestehende Sinfonie dem Steiermärkischen Musikverein, zu dessen auswärtigem Mitglied er 1823 ernannt wurde, im September dieses Jahres als „eine meiner Sinfonien“, also als vollgültiges Werk überreichte, auf welche Weise dann die Sinfonie nach Graz in den Privatbesitz des Komponisten und Schubert-Freundes Anselm Hüttenbrenner gelangte, warum dieser erst drei Jahre vor seinem Tod (er starb 1868) dem Wiener Kapellmeister Johann Herbeck das Manuskript zur Uraufführung (am 17. Dezember 1865 in Wien, mit dem Finale der 3. Sinfonie als Ersatzschluß) überließ und ob die Sinfonie nicht vielleicht doch vollendet war – Klavierskizzen zu einem

Spieldauer:  
ca. 25 Minuten

reduziert nach  
grobem  
nach W. A. Mozart  
(1881)



Franz Schubert.  
Zeichnung  
von W. A. Rieder,  
1825

Scherzo sind jedenfalls vorhanden –, die restlichen Sätze der Partitur demnach verlorengegangen sind – wir wissen es nicht. Die inneren Beziehungen, die beide erhaltene Sätze ungewöhnlich eng miteinander verbinden – beide stehen ja auch im Dreiertakt und im annähernd gleichen Tempo –, lassen die Vermutung zu, daß Schubert die Sinfonie tatsächlich für innerlich abgeschlossen hielt oder zumindest keinen gangbaren Weg fand,

sie der herkömmlichen zyklischen Anlage zu unterwerfen.

Was an der „Unvollendeten“ sofort auffällt, ist ihr Grundklang und die damit verbundene Grundstimmung. Das liegt nicht allein an der Tonart, die Beethoven in den Skizzen zu seiner Cellosone op. 102 Nr. 2 als die „schwarze Tonart“ bezeichnete, sondern auch an der durchgängigen Verwendung der Posaunen, die Schubert als erster in die Sinfonie einführt. (In Beethovens 6. Sinfonie gehören sie noch nicht zum Grundklang, sondern treten erst im „Gewitter“-Satz als spezielle Klangfarbe hinzu). Im Gegensatz zum „Partiturgewebe“ (T. Georgiades) bei den Wiener Klassikern, das die metrische Eigenständigkeit der Instrumentengruppen und das stets inhomogene Klangbild meint, trennt Schubert in seinem homogenen Orchestersatz genau zwischen „Melodie“ und „Begleitung“, verfolgt also eine liedhafte musikalische Struktur. Es entsteht ein Klangkontinuum, in das gefährliche und durchaus schärfste Kontraste einbrechen, aber immer sub specie der erzählenden Grundhaltung. Sogleich der berühmte Anfang, das Motto der Sinfonie, exponiert geradezu paradigmatisch die Erzählhaltung mit seinem raunend-geheimnisvollen und zugleich bedrohlichen Tonfall. Man wird tastend in eine musikalische Welt eingeführt, in die man sich einfühlen muß, um sie richtig zu verstehen. Diese Anfangstakte sind keine bloße „Einleitung“ und

auch kein „Gegenüber“ im Sinne der Wiener Klassiker – man denke nur an die beiden Schläge, mit der die „Eroica“ beginnt –, sondern sie enthalten in nuce die Gestimmtheit des ganzen Satzes, den Grundton der musikalischen Landschaft, die sich in epischer Ruhe vor unseren Ohren ausbreiten wird, auch wenn sie von Rissen und Sprüngen durchfurcht ist. Schuberts Musik drückt hier etwas aus, was bisher in der Musik noch nicht gesagt wurde: Weltschmerz und Gebrochenheit. Sie öffnet weit die Arme, visiert ein ganz neues Verhältnis zum musikalischen Zeitablauf, überläßt sich nämlich einer assoziativen Erzählhaltung, in der Erinnerung, Verweilen und ungreifbare Sehnsucht zu einer musikalischen Realität zusammenfließen, die auf die Gestaltung des Gegenwärtigen, wie sie die Musik der Wiener Klassiker hervorbrachte, völlig verzichtet. Schuberts „Unvollendete“ kündigt ahnungsvoll davon, daß die Kunst unter den neuen sozialen Bedingungen der Entfremdung im bürgerlichen Zeitalter heimatlos werden wird. Bis in die musikalischen Zellen hinein läßt sich das kompositorische Problem verfolgen, das der Metternichsche Alltag verursachte: die Unsicherheit des Gelingens von Musik überhaupt und die Antwort auf die Frage, warum es keine heitere Musik mehr geben kann.

Beethovens mächtige sinfonische Konsequenzlogik läßt Schubert mit seinem gewaltlosen musikalischen

Zugriff weit hinter sich. Großform ist für ihn eins mit musikalischer Befreiung.

Doch ist die Vergeblichkeit der Chimäre befreiter Zeit einem solchen Unterfangen stets beigemischt. Das ist der wehmütige „Ton“ Schuberts, wie ihn gerade die h-moll-Sinfonie so eindringlich ausspricht. Die kompositorische Frage taucht nun auf, wie Musik weitergehen könne, eine Frage, die bei den Wiener Klassikern undenkbar wäre. Das konstitutiv Fragmentarische ist der Preis, den Schubert dafür zu zahlen hat. Es prägt sogar die innerlich vollendeten Werke. Unter diesen Voraussetzungen ist es denn auch gleichgültig, ob die äußerlich „unvollendete“ Sinfonie nachträglich vervollständigt wird.

An diesbezüglichen, jedoch stets vergeblichen Versuchen hat es nicht gefehlt. Freilich vermochte sich keine dieser Vollendungen des Unvollendbaren im Konzertsaal durchzusetzen.

Dietmar Holland

*Schuberts Musik drückt Weltschmerz und Gebrochenheit aus.*

Richard Strauss  
Sinfonie Nr. 4  
Hugo Ledner

Richard Strauss  
Sinfonie Nr. 4  
Hugo Ledner

Stephan Kohler

**„Ich will meine Alpensinfonie:  
den Antichrist nennen...“**

Der Naturbegriff in der Musik war zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit Beethovens 6. Sinfonie, der „Pastorale“, so schien es, für eine Zeitlang verbindlich formuliert: Mensch und Natur einte ein pantheistisch-ideales Einverständnis, zu dessen klanglichem Medium eine Musik nicht der „Malerei“, sondern der „Empfindung“ ausersehen war – galt ihrem Schöpfer doch „Natur“ als göttliche Komponente der menschlichen Existenz, als Zone der Wahrheit, wo in erlebten Momenten Mensch und Gottheit ihre ursprüngliche Wesensverwandtschaft erneut bestätigt fühlen können. Franz Liszt, der Protagonist einer „Erneuerung der Musik durch ihre innigere Verbindung mit der Dichtkunst“ (wie es in einem Brief an Agnes Street-Klindworth heißt), ersetzte dann Beethovens idealistische Postulate durch einen literarisch vermittelten Naturbegriff, für den Victor Hugos Weltschmerz-Gedicht „Ce qu'on entend sur la montagne“ die Textvorlage lieferte. In Liszts „Berg-Sinfonie“ sind Menschheit und Natur antagonistisch eingesetzte Gegner; es ist der romantische Konflikt zwischen Ideal und Wirklichkeit, der in der Brust des Künstlers ausgetragen und am Ende nur durch Zuflucht zum Gebet harmonisiert wird. Die religiöse Deutung des Naturbegriffs, bei Beethoven noch Ausdruck für die Gottnähe des

Menschen, weicht der Idee einer metaphysischen „Erlösung“, die die verlorene Einheit des menschlichen Geschöpfes mit der Natur aufs neue stiften soll.

Dieses Integrationsbedürfnis war für **Richard Strauss**, den Nietzsche-Jünger, nicht mehr gegeben; sein emanzipatorisches Weltbild ließ nur einen prometheischen, entgötterten Naturbegriff zu, dessen weltanschauliche Prämissen Strauss mit vielen Zeitgenossen, so auch mit Gustav Mahler, teilte, der in seiner 3. Sinfonie dem heidnischen Pan mit zahlreichen (später getilgten) Nietzsche-Zitaten huldigte – zur selben Zeit, als Strauss „Also sprach Zarathustra“, eine „Tondichtung frei nach Nietzsche“, schrieb. Zwei Jahre vorher, 1894, war in Weimar Strauss' Bühnenerstling „Guntram“ uraufgeführt worden, dessen Titelheld der junge Dichterkomponist die bekenntnishaften Worte in den Mund legte: „Mein Leben bestimmt/Meines Geistes Gesetz;/Mein Gott spricht/Durch mich selbst nur zu mir!“ Diese Sätze sind ohne das geistige Vorbild Nietzsches nicht denkbar. Und anders als Mahler, der Nietzsche später abschwor, sollte Strauss dem Einsiedler von Sils-Maria zeitlebens die Treue halten. Nichts beweist dies überzeugender als das weltanschauliche Programm, das Strauss' letzter großer Tondichtung „**Eine Alpensinfonie**“ ursprünglich unterlegt war und das der Komponist des „Rosenkavalier“ im Mai 1911 unter

Spieldauer:  
ca. 55 Minuten

8



dem Eindruck des Todes Gustav Mahlers in seinem Schreibkalender festhielt:

„Gustav Mahler nach schwerer Krankheit am 19. Mai verschieden. Der Tod dieses hochstrebenden, idealen, energischen Künstlers ein schwerer Verlust. Die ergreifenden Memoiren Wagners mit Rührung gelesen.

Lectüre deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation Leop. Ranke: durch sie wird mir hell bestätigt, daß alle dort die Cultur fördernden Elemente seit Jahrhunderten nicht mehr lebenskräftig, wie alle großen politischen u. religiösen Bewegungen nur eine Zeitlang wirklich befruchtend wirken können. Der Jude Mahler konnte im Christentum noch Erhebung gewinnen. Der Held Rich. Wagner ist als Greis, durch den Einfluß Schopenhauers wieder zu ihm herabgestiegen.

Mir ist es absolut deutlich, daß die deutsche Nation nur durch die Befreiung vom Christentum neue Tatkraft gewinnen kann. Sind wir wirklich noch weiter als zur Zeit der politischen Union Karls V. u. des Papstes? Wilhelm II. u. Pius X.? Ich will meine Alpensinfonie: den Antichrist nennen, als da ist: sittliche Reinigung aus eigener Kraft, Befreiung durch die Arbeit, Anbetung der ewigen herrlichen Natur.“ Nietzsches späte Schrift „Der Antichrist“, entstanden im September 1888 in Turin, war im Jahr der „Guntram“-Uraufführung (1894) erstmals im Druck erschienen. Im



Vorwort hatte der Autor des „Zarathustra“ von seinen Zeitgenossen gefordert:

„Man muß rechtschaffen sein in geistigen Dingen bis zur Härte... Man muß geübt sein, auf Bergen zu leben – das erbärmliche Zeitgeschwätz von Politik und Völker-Selbstsucht unter sich zu sehn. Man muß gleichgültig geworden sein, man muß nie fragen, ob die Wahrheit nützt, ob sie einem Verhängnis wird... Eine Vorliebe der Stärke für Fragen, zu denen niemand heute den Mut mehr hat; der Mut zum Verbotenen; die Vorherbestimmung zum Labyrinth. Eine Er-

*Richard Strauss.  
Büste von  
Hugo Lederer*



*Strauss hatte schon früh den Plan gefaßt, ein heidnisches Natur-Poem zu komponieren.*

fahrung aus sieben Einsamkeiten. Neue Ohren für neue Musik. Neue Augen für das Fernste. Ein neues Gewissen für bisher stumm gebliebene Wahrheiten. Und der Wille zur Ökonomie großen Stils: seine Kraft, seine Begeisterung beisammenbehalten... Die Ehrfurcht vor sich; die Liebe zu sich; die unbedingte Freiheit gegen sich..."

Strauss' Tagebucheintrag von 1911 wirkt wie ein verspäteter Reflex von Nietzsches Vorwort; doch hatte er schon früh den Plan gefaßt, ein heidnisches Natur-Poem im Anschluß an den „Antichrist“ zu komponieren. Bereits im Jahre 1902 arbeitete Strauss an einem umfangreichen viersätzigen Werk, das Nietzsches Kunst, „auf Bergen zu leben“, verherrlichte, und das den Titel trug: „Der Antichrist, eine Alpensinfonie“. Der erste der vier Sätze gibt die Stationenfolge einer Bergtour wieder und entspricht damit rein äußerlich dem Werk, wie wir es heute kennen: „Nacht: Sonnenaufgang/Aufstieg: Wald (Jagd)/Wasserfall (Alpenfee)/blumige Wiesen (Hirte)/Gletscher/Gewitter/Abstieg und Ruhe“. Doch wird in dieser frühen Skizze das tönende Naturerlebnis überlagert von der Kurve eines Künstlerpsychogramms: „Nach dem Sonnenaufgang Contrast des eigenen schmerzzerissenen Innern doppelt stark/Wärmegefühl Kindheit: religiöse Gefühle des kindlichen Gemüthes gegenüber der gewaltigen Natur/Ohnmacht, Trost: beginnendes selbständiges Denken

und erste (künstlerische) Versuche“. Im zweiten Satz huldigt der angehende Religionsverächter „Ländlichen Freuden: Tanz, Volksfest und Prozession“, im dritten Satz ist er von „Träumen und Gespenstern (nach Goya)“ umgeben, um schließlich im Finale die ersehnte „Befreiung durch die Arbeit: das künstlerische Schaffen“ zu erlangen. In einer späteren Skizze wird die „Befreiung der Natur“ gewährt – ein Gedanke, den Strauss in die einsätzliche Fassung des Werks übernimmt, die er im Frühjahr 1911 (nach Wegfall der Sätze II bis IV und Ausschaltung der Schaffensthematik) skizziert. Der Titel „Antichrist“ jedoch bleibt erhalten, und dies bis in die letzte Kompositionsskizze hinein, die Strauss am 5. August 1913 in Garmisch beendet: Er ist ein unumgänglicher thematischer Schlüssel zum Verständnis des Werkes, dem man aus Unkenntnis seiner Entstehungsgeschichte den Verzicht auf traditionelle Naturmystik stets als Unfähigkeit auslegte, Reales zu transzendieren. Noch 1948 schrieb Strauss an einen jungen Dirigenten: „Viel Vergnügen zur Alpensinfonie, die ich auch besonders liebe. Sie ist, seit einige Schreiberlinge wie Paul Bekker in der ‚Vision‘ biblische Metaphysik vermißt haben, die mir übrigens auch in der Pastorale zu fehlen scheint (der badende Beethoven hatte zu beten vergessen), von der hohen Intelligenz stets unterschätzt worden. Sie klingt allerdings auch zu gut!“

In der Tat wird in der „Alpensinfonie“ der Klang sich selbst zum Thema, galt es doch, dem sinnlichen Naturverständnis Strauss' ein akustisches Äquivalent zu erfinden. Trotz Wind- und Donnermaschine, Kuhglocken und Tam-Tam kommt es jedoch so gut wie nie zu deskriptiven Klangexzessen, wie sie die Teilüberschriften der Partitur vermuten lassen. Selbst für einen Köhner wie Strauss („Jetzt hab' ich endlich instrumentieren gelernt!“ soll er nach der Generalprobe gescherzt haben) ist Instrumentation nie illustrativer Selbstzweck, sondern bleibt stets der poetischen Erfindung nachgeordnet. Für die Partie „Am Wasserfall“ entwarf der Komponist sogar ein märchenähnliches Sujet: „Vision einer Wasserfee“, musikalisch verkörpert durch eine volksliedhafte Phrase der Klarinetten und Oboen, die als „Erscheinung“ von impressionistischen Klangvaleurs umspielt wird, zu denen neben Glockenspiel, Triangel und Becken vor allem Streicher-Glissandi, Harfen- und Celesta-Arpeggien gehören. Besonderes Augenmerk richtete der Instrumentator auf die Anfangstakte der Partitur: 20-fach geteilte Streicher und Fagotte lassen – durchaus im Sinn moderner Cluster-Technik – alle Töne der b-Moll-Tonleiter nach und nach erklingen – was einen gleichsam im Raum stehenden, das Gefühl der Eingeschlossenheit suggestierenden Klangeindruck ergibt. Daß diese Takte – die, von Strauss um 1900 aufgezeichnet, als erster

Einfall zur „Alpensinfonie“ zu gelten haben – das Werk nicht nur eröffnen, sondern auch beschließen, ist vordergründig mit der Gleichheit der Stationen zu erklären („Nacht“). Doch ging es Strauss ja nicht um Widerspiegelung realer Vorkommnisse, sondern um künstlerische Sublimierung seelischer Reflexe, die er zu allgemeinen poetischen Programmen weitete und dem traditionellen Sinfonieschema – wie Hermann Scherchen 1920 formulierte – „zur inneren Belebung“ beigab: „Dickicht: Fugato polyphon“/„Sonnenuntergang: Fantasie extatisch, mit aufgeregtem Geigenrecitativ“ (aus den Skizzenbüchern). Der Formverlauf der „Alpensinfonie“, die vier Sätze zu einem amalgamiert, bestätigt aufs neue Strauss' architektonisches Prinzip der psychologisierten Form: poetische Programme als Korrektiv, das die Materialschwere der tradierten Schemata elastisch werden läßt. Erst nach und nach – 10 Skizzenbücher belegen die qualvolle Entstehungsgeschichte – hat Strauss sich von der Viersätzigkeit gelöst; das ursprünglich streng klassische Konzept hatte u. a. im zweiten Satz, unter Einbeziehung von „raschen Oberpfälzer Drehern“, einen Ländler mit Trio-Einschüben vorgesehen. Das poetische Programm einer an Selbstfindung (Antichrist) und Naturgeschehen (Alpen) orientierten Erlebniskurve ließ Strauss jedoch sehr bald zu einer Formbehandlung finden, die als sinfoni-

Adressat:  
 Geschäftsstelle  
 Förderverein Dresdner  
 Philharmonie e.V.  
 Schützenstr.  
 80, 10179 Berlin  
 10179 Dresden

Telefon:  
 0351 4 34 03 00

Bitte nicht im Herbst  
 wiederholen!  
 wie wichtig  
 es ist, unsere  
 Philharmonie zu

*Erst nach und nach  
 löste Strauss sich von  
 der Viersätzigkeit.*

Bereits als Kind hatte Strauss versucht, Erlebnisse einer großen Bergpartie in Töne umzusetzen.

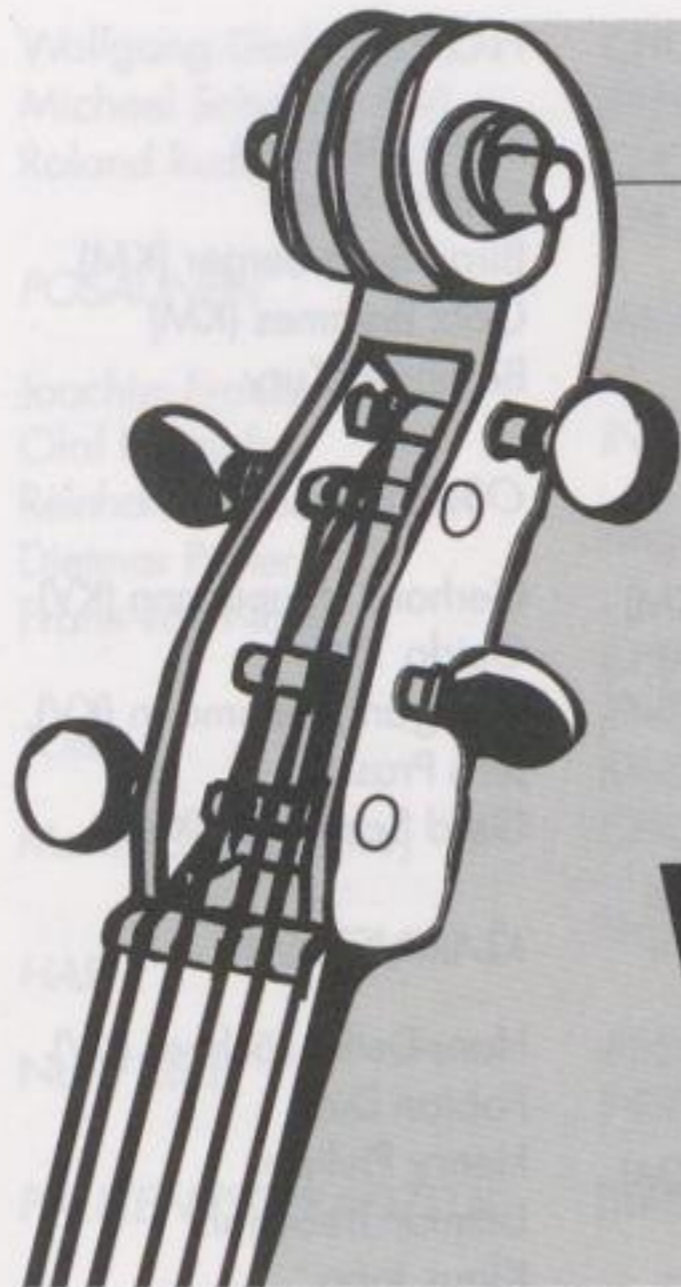
12

schies Modell nun ihrerseits die Kurve „Aufstieg-Abstieg“ wählte: eine symmetrische Struktur, deren musikalischer Wert auch ohne Programm zu bestehen vermag, „denn die Vorstellung von Gewitter, Sturm und raschem Abstieg des Wanderers vom Berggipfel führte den Komponisten dazu, das im Hauptsatz aufgestellte Themenmaterial in der Reprise zusammengefasst, dynamisch gesteigert und durchführungsartig verwandelt in umgekehrter Reihenfolge und teilweise auch in der Gegenbewegung zu bringen“ (Willi Schuh). Das in der Skizze bis ins Jahr 1900 zurückreichende Werk wurde schließlich zwischen dem 2. und 3. Akt der „Frau ohne Schatten“ in genau 100 Tagen instrumentiert (1. November 1914 bis 8. Februar 1915). Trotz der 15-jährigen Entstehungszeit hatte Strauss das ursprüngliche Nietzsche-Konzept seiner Sinfonie bis zuletzt aufrechterhalten – auch wenn er kurz vor der Reinschrift den Titel „Antichrist“ tilgte; als Beweis kann eine Briefstelle gelten, die nur wenige Tage vor Beendigung der Partitur fast wörtlich Nietzsches „Antichrist“ zitiert: „Ich habe trotz allem die Hoffnung an eine bessere Menschheit noch nicht aufgegeben, vielleicht wenn einmal das Christentum von der Erde verschwunden ist!“ (an Hugo von Hofmannsthal, 16. Januar 1915). Daß Strauss dennoch alle Nietzsche-Anspielungen rückwirkend entfernte, mag damit erklärbar sein, daß

er persönlichste Anschauungen, zumal in religiöser Hinsicht, nicht gern der Öffentlichkeit preisgab. Das Werk, nunmehr nach seinem Nebentitel „Eine Alpensinfonie“ genannt, sollte ursprünglich dem von Strauss geschätzten Dresdner Generalmusikdirektor Ernst von Schuch gewidmet sein. Nach dessen Tod wurde die Widmung auf Nicolaus Graf Seebach und „die Königliche Kapelle zu Dresden in Dankbarkeit“ übertragen. Mit den Dresdnern unter Richard Strauss fand auch die Uraufführung statt, anlässlich eines Gastkonzerts am 28. Oktober 1915 in Berlin. Besitzerin der originalen Partiturreinschrift ist heute die Pariser Bibliotheque Nationale, der Strauss das Manuskript im Jahre 1945 schenkte. Bereits als Kind, nämlich 1879 in Murnau, hatte Richard Strauss versucht, die Erlebnisse „einer großen Bergpartie auf den Heimgarten“ in Töne umzusetzen. „Die Partie“ – so schrieb er Ludwig Thuille, seinem Jugendfreund – „war bis zum höchsten Grad interessant, apart und originell. Am nächsten Tage habe ich die ganze Partie auf dem Klavier vorgestellt. Natürlich riesige Tonmalereien und Schmarren (nach Wagner).“ Sein heidnisches Credo nach Nietzsches „Antichrist“ schätzte Strauss jedoch weit höher ein, was einem Brief an Hofmannsthal anlässlich der Wiener Erstaufführung zu entnehmen ist: „Alpensinfonie müssen Sie hören: es ist wirklich ein gutes Stück!“

Erst-Gastgeber: Prof. Dr. Dieter Höflich  
Ehrenmitglied: Prof. Kurt Masur

Christoph GMD Michel Hesse  
Ehrenmitglied: Prof. Kurt Masur



## 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  
Hotel Europa 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:

Siegfried und Elisabeth Roth  
Matthias Matzka  
Christa Schmidtke  
Achim Jäkel  
Eberhard R. Herde  
Ulrich Heuschkel  
Michael Hoppenburg  
Paul Basiner  
Roland Zwerenz  
Peter Milberg  
Gerhard Potuschek

#### Firmen:

Juwelier Leicht  
Rainer Morgenstern  
Weberbank

# DIE DRESDNER PHILHARMONIE

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)  
Heike Janicke  
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 Kelemen  
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  
Susanne Patitz  
Torsten Frank  
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

## 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

Joachim Franke (KM)  
Olaf Krumpfer  
Reinhard Kaphengst (KM)  
Dietmar Pester  
Frank van Nooy

Matthias Geissler

SACHBEARBEITERIN DES  
INTENDANTEN

Karina Kautzsch

TUBA

Martin Stephan (KV)

INSPIZIENTIN

Angelika Ernst

SACHBEARBEITERIN  
FÜR VERWALTUNG UND  
DRAMATURGIE

Anna Nitsche

HARFE

Nora Koch

Jürgen Becker

ASSISTENTIN UND  
INSPIZIENTIN

SACHBEARBEITERIN  
FÜR ÖFFENTLICHKEITS-  
ARBEIT

Barbara Temnow

PAUKEN/SCHLAGZEUG

Alexander Peter  
Prof. Karl Jungnickel (KV)  
Gerald Becher (KM)  
Axel Ramlow (KM)

Barbara Quellmelz

BEAUFTRAGTE FÜR  
HAUSHALT

Helga Wolf

TASTENINSTRUMENTE

Ingeborg Friedrich

VERWALTUNGS-  
DIREKTOR

Wieland Lafferentz

MITARBEITERIN HAUS-  
HALT

Gisela Bellmann

ORCHESTERVORSTAND

Volker Karp  
Klaus Koppe  
Hans-Detlef Löchner

KÜNSTLERISCHE  
KOORDINATORIN

Gisela Gunold

BESUCHERABTEILUNG

Angelika Grismajer  
Renate Büttner

ORCHESTERINSPEKTOR

Matthias Albert

LEITERIN  
ÖFFENTLICHKEITSARBEIT

Dipl.phil. Sabine Grosse

PKW-FAHRER

Henry Cschornack

ORCHESTERWARTE

Herybert Runge  
Bernd Gottlöber  
Helmut Friemel

LEITER PERSONALBÜRO

Martin Bülow

WISS. MITARBEITERIN  
(ARCHIV)

Renate Wittig

KM = Kammermusiker  
KV = Kammervirtuos

Chordirigent: GND Michael Rausen  
 Erster Gastdirigent: Anil Tarnikanow  
 Ehrenmitglied: Prof. Kurt Masur

Intendant: Dr. Oliver von Winterstein  
 Chefdirigent: Prof. Dr. Dieter Hürtig

## 7. ZYKLUS-KONZERT

Sonnabend, den 13. April 1996, 19.30 Uhr (B und Freiverkauf)  
 Sonntag, den 14. April 1996, 19.30 Uhr (C 1 und Freiverkauf)  
 Festsaal des Kulturpalastes Dresden

<i>Dirigent:</i>	Jansug Kachidse
<i>Solist:</i>	Thomas Zehetmair, Violine
Béla Bartók	Violinkonzert Nr. 2
Ludwig van Beethoven	Sinfonie Nr. 6 F-Dur op. 68 (Pastorale)

## 8. PHILHARMONISCHES KONZERT

Sonnabend, den 20. April 1996, 19.30 Uhr (A2 und Freiverkauf)  
 Sonntag, den 21. April 1996, 19.30 Uhr (A 1 und Freiverkauf)  
 Festsaal des Kulturpalastes Dresden

<i>Dirigent:</i>	Jansug Kachidse
<i>Solisten:</i>	Boris Pergamenschikow, Violoncello Ulrich Eichenauer, Viola
Peter Tschaikowski	Variationen über ein Rokokothema für Violoncello und Orchester op. 33
Richard Strauss	Don Quixote op. 35
Sergej Rachmaninow	Sinfonie Nr. 2 e-Moll op. 27

### 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



## 8. ZYKLUS-KONZERT

Sonnabend, den 27. April 1996, 19.30 Uhr (B und Freiverkauf)

Sonntag, den 28. April 1996, 19.30 Uhr (C2 und Freiverkauf)

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

*Dirigent:*

Adam Fischer

*Solisten:*

Ralf-Carsten Brömsel, Violine

Ulf Prella, Violoncello

Andreas Boyde, Klavier

Chor:

Philharmonischer Chor Dresden

Ludwig van Beethoven

Konzert für Violine, Violoncello, Klavier  
und Orchester C-Dur op. 56

Béla Bartók

Der wunderbare Mandarin op. 19

## 8. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Sonnabend, den 4. Mai 1996, 19.30 Uhr (AK/J und Freiverkauf)

Sonntag, den 5. Mai 1996, 11.00 Uhr, (AK/V und Freiverkauf)

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

*Dirigent:*

Lothar Zagrosek

*Solisten:*

Vadim Repin, Violine

Michael Schönheit, Orgel

Wolfgang Amadeus Mozart

Violinkonzert G-Dur KV 216

Siegfried Matthus

Blow Out – Konzert für Orgel  
und Orchester (Uraufführung)

Antonín Dvořák

Sinfonie Nr. 7 d-Moll op. 70

## Schriftliche Bestellungen:

Dresdner Philharmonie, Kulturpalast am Altmarkt,  
PSF 120 424, 01005 Dresden

## Telefonischer Kartenservice rund um die Uhr:

Telefon: 03 51/48 66-306

## Kartenverkauf:

Dresden:

Tourist-Information, Prager Straße, Telefon: 03 51/49 19 22 12/216

Tourist-Information, Neustädter Markt, Fußgängertunnel,

Telefon: 03 51/8 04 35 39

DRESDEN ticket, im Karstadt, Telefon: 0351/86 11 650

SAX ticket, Helgolandstraße 5 G, 2. HH, Telefon (03 51) 4 11 47 59

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 54 01 21

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

Reiseberatung, Lise-Meitner-Straße 9, Telefon: (03 51) 4 12 35 67

Reisebüro Kupfer, Industriestraße 59 b, Telefon: (03 51) 8 48 60 00

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: 0 35 21/73 57 32

und an der Abendkasse.

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.

**DRUCK** HAUS

DRESDEN Bärensteiner Straße 30

Telefon: 03 51/3 36 11 14 · Fax: 03 51/3 36 11 17

Programmplätter 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

Grafik Seite 2: Theresa Haufe

Nachweis: Den Beitrag über die „Unvollendete“ schrieb Dietmar Holland für den „Konzertführer“, Rowohlt-Verlag, Reinbek bei Hamburg 1987. Der Artikel von Prof. Stephan Kohler, Richard-Strauss-Institut München, wurde erstveröffentlicht in der Nr. 9 der Philharmonischen Programme der Spielzeit 1981/82 des Berliner Philharmonischen Orchesters.

Satz, Gestaltung und Anzeigenverwaltung: Kommunikation Schnell GmbH, Heidestraße 21, 01127 Dresden, Telefon (0351) 80 86 70

Druck: Druckhaus Dresden GmbH

Blumenschmuck und Pflanzendekoration zum Konzert: Gartenbau Rülcker GmbH

Preis: 2,00 DM



# AUF KNOPFDRUCK EIN HIMMLISCHES VERGNÜGEN.



## DER NEUE BMW 3ER OPEN-AIR COMPACT.

Die Open-air-Idee in Kürze: elektrisches Faltschiebedach, nach Lust und Sonne weit zu öffnen. Außerdem geräusch- und wärmeisoliert. Cabrio-Feeling mit den Ganzjahres-Qualitäten eines BMW.

Wann starten Sie zu einer erfrischenden Probefahrt?

## BMW Niederlassung Dresden

Neu-, Vorführ- und Gebrauchtwagen, Service,  
Teiledienst, Motorradzentrum, Motorradvermietung  
Dohnaer Straße 99 · 01219 Dresden  
Telefon (03 51) 28 52 50 · Fax (03 51) 28 52 592