

12.7.70, 20.00 Uhr, Wismar Theater
13.7.70, 20.00 Uhr, Stralsund Theater
14.7.70, 20.00 Uhr, Greifswald Theater



Ostseewoche 1970

DRESDNER PHILHARMONIE

Dirigent: Lothar Seyfarth

Solist: Pawel Serebrjakow
Sowjetunion, Klavier

PROGRAMM:

Ludwig van Beethoven

Ouvertüre zu „Die Geschöpfe des Prometheus“,
op. 43

Konzert für Klavier und Orchester, c-Moll, op. 37

Sinfonie Nr. 7, A-Dur, op. 92

KONZERT- UND GASTSPIELDIREKTION ROSTOCK



DRESDNER PHILHARMONIE



Längst schon gehört die Dresdner Philharmonie in die Reihe berühmter Dresdner Kulturinstitute wie Staatsoper, Staatskapelle und Kreuzchor.

Im Jahre 1870 gegründet, entwickelte sich das Orchester im Verlauf seiner hundertjährigen Geschichte zu einem repräsentativen Klangkörper von Weltruf und trat bereits frühzeitig als Sendbote Dresdner Musikkultur im Ausland in Erscheinung, so 1871 und 1872 bei Gastspielen in Petersburg, 1879 in Warschau, 1883 in Amsterdam, 1907 in Dänemark und Schweden sowie 1909 in Amerika. Prominente Dirigenten und Solisten, die als Gäste des zunächst „Gewerbehausestabe“ genannten Institutes wirkten, förderten den steilen künstlerischen Aufstieg des Klangkörpers. Peter Tschaikowski dirigierte in der Spielzeit 1880/89 seine vierte, Antonin Dvořák seine fünfte Sinfonie. Da musizierten mit dem Orchester, um nur einige Namen herauszugreifen: Johannes Brahms, Hans von Bülow, Moritz Moszkowski, Emil Sauer, Joseph Joachim, Teresa Carreno, Eugen d' Albert, Richard Strauss, Anton Rubinstein, Felix Mott, Ferruccio Busoni, Sergej Rachmaninow, Arthur Schnabel, Pablo de Sarasate, Fritz Kreisler, Jacques Thibaud, Carl Flesch, Pablo Casals, Eugene Isaye und Sangesgrößen wie Maria Ivogün, Lotte Lehmann, Sigrid Onegin, Leo Slezak und viele andere mehr.

Im Jahre 1915 erfolgte die Benennung in „Dresdner Philharmonisches Orchester“, und 1924 wurde das Institut auf genossenschaftliche Basis gestellt unter der heute noch gültigen Bezeichnung: Dresdner Philharmonie. Chefdirigent war Eduard Mörke (1924 bis 1929). 1934 trat der Holländer Paul van Kempen für fast zehn Jahre an die Spitze des Orchesters und verschaffte ihm Weltruf. Aber auch bedeutende Gastdirigenten wie Arthur Nikisch, Siegfried Wagner, Max von Schillings, Fritz Busch, Erich Kleiber, Hermann Scherchen erschienen am Pult der Dresdner Philharmoniker. Als Paul van Kempen 1943 von den faschistischen Behörden gezwungen wurde, sein Dresdner Amt niederzulegen, leiteten Otto Matzerath und Bernardino Molinari vor-

übergehend die Konzerte des Orchesters, bis Carl Schuricht als neuer Chef verpflichtet wurde. Bis zur Auflösung der Dresdner Philharmonie im Zeichen des totalen Krieges im Herbst 1944 leitete er die Geschicke des Instituts.

Bereits einen Monat nach dem Ende des zweiten Weltkriegs musizierte das Orchester wieder, das bei der Zerstörung Dresdens am 13. Februar 1945 seine langjährige Wirkungsstätte sowie Archiv und Notenbibliothek verloren hatte. Im Jahre 1947 übernahm Prof. Heinz Bongartz die künstlerische Leitung der Dresdner Philharmonie, die er bis 1964 innehatte. Seiner tatkräftigen Aufbauarbeit sowie umfassender staatlicher Unterstützung ist es zu danken, daß der Klangkörper binnen kurzem zu neuer künstlerischer Höhe aufstieg, ja die bisher erfolgreichste und fruchtbarste Etappe seit seiner Gründung erlebte und als ein international hochgeschätztes Spitzen- und Reiseorchester das Ansehen der Deutschen Demokratischen Republik als eines Staates, in dem humanistische Kunstpflege zu den ersten Anliegen gehört, auf zahlreichen Gastspielen in der Welt mehren konnte.

Als Nachfolger von Prof. Bongartz wirkte bis 1967 Prof. Horst Förster. Die Namen der Gastdirigenten und Solisten, die heute mit der Dresdner Philharmonie musizieren, entsprechen dem Rang des Klangkörpers, dessen Chefdirigent seit dem Jahr 1967 Generalmusikdirektor Kurt Masur ist, ein Künstler von internationalem Ruf.



PAWEL SEREBRIAKOW Sowjetunion, Klavier

Pawel Serebrjakow wurde 1909 in Wolgograd geboren. Die ersten musikalischen Unterweisungen erhielt er durch seinen Vater, der selbst als Sänger und Pianist Ansehen genoss. Von 1923 bis 1929 studierte er als Schüler Leonid W. Nikolajew am Leningrader Konservatorium. 1932 übernahm er dort ein Lehramt, erhielt 1938 die Professorenwürde und gleichzeitig die Berufung als Direktor dieser berühmten Ausbildungsstätte, ein verantwortungsvolles Amt, das er mit einer Unterbrechung von 1951 bis 1961 auch noch gegenwärtig ausübt.

Neben seinen umfangreichen pädagogischen Aufgaben steht eine vielseitige mehr als vierzigjährige erfolgreiche Konzerttätigkeit im In- und Ausland als Solist und auch als Kammermusiker, Partner berühmter Instrumentalisten. Er gastierte u. a. in Kanada, Australien, Neuseeland, Brasilien, Japan, im Iran, in der VAR, der Türkei, in fast allen europäischen Ländern sowie in unserer Republik.

1957 wurden ihm für seine hohen Verdienste um die Entwicklung der sowjetischen Musikkultur der Titel „Verdienter Künstler der RSFSR“, und 1969 zu seinem 60. Geburtstag der „Orden des Roten Banners der Arbeit“ verliehen.

Ludwig van Beethoven

(1770–1827)

In diesem Jahr begehen wir den 200. Geburtstag des großen deutschen Komponisten. Das Gastspiel der Dresdner Philharmonie zur Ostseewoche 1970 bringt ein Programm ausschließlich mit Werken Beethovens.

Früh zeigte sich Beethovens musikalisches Genie, doch es wurde nicht systematisch gepflegt. Nachdem er spontanen Unterricht von verschiedenen Bonner Musikern erhielt, brachte C. G. Neefe sein Talent zur Blüte, so daß er mit 17 Jahren auf Kosten des Kurfürsten eine Studienreise nach Wien zu Mozart unternehmen konnte. Weitere Lehrer waren Haydn, Schenk, Albrechtsberger und Salieri.

Ab 1792 wirkte Beethoven in Wien, wo er großes Ansehen genoß und durch die großzügige Unterstützung sowie zahlreiche Aufträge adliger Musikliebhaber und bürgerlicher Mäzene freischaffend bis zu seinem Tode tätig war. Die letzten Jahre komponierte er trotz totaler Taubheit eine Reihe bedeutender Werke.

Beethoven schuf neun Sinfonien, elf Ouvertüren, fünf Klavierkonzerte, ein Violinenkonzert, ein Tripelkonzert sowie eine ganze Reihe Kammermusiken, Klavierwerke, Messen, Bühnenwerke, Ballettmusik, Lieder, Gesänge, Kanons, Kantaten, Märsche, Tänze und einzelne Kompositionen für Orgel, Harfe, Mandoline, mechanische Instrumente.

Zu Ehren des 200. Geburtstages Ludwig van Beethovens
Ouvertüre zu „Die Geschöpfe des Prometheus“, op. 43
Konzert für Klavier und Orchester, c-Moll, op. 37
Sinfonie Nr. 7, A-Dur, op. 92

Ouvertüre zu „Die Geschöpfe des Prometheus“, C-Dur, op. 43

Ludwig van Beethovens Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“, dessen Inhalt seinen humanistischen Ideen zutiefst entspricht, wurde am 21. März 1801 im Wiener Kärntnerthortheater unter dem Titel „Gli uomini di Prometheus“ („Die Menschen des Prometheus“) uraufgeführt. Die Ballettmusik entstand zeitlich zwischen der 1. und 2. Sinfonie. Wie in der 1. Sinfonie ist auch in der „Prometheus“-Musik noch Mozarts Geist aus Haydns Händen zu spüren. Zeitgenössische Kritiker fanden sie „für ein Ballett zu gelehrt“. Uns erscheint sie heute in ihrer klassischen Haltung als „würdig, edel und anmutig“.

Die C-Dur-Ouvertüre ist wohl das bekannteste Stück der „Prometheus“-Musik geworden. Die langsame Einleitung, der Adagio-Teil, mit einem dissonanten Sekundakkord und mehreren kraftvollen Akkorden eröffnet, weist ein kantables C-Dur-Thema auf, das dem Larghetto-Thema der 2. Sinfonie verwandt ist und die edlen Gestalt des Kulturbringers Prometheus symbolisiert. Im Gegensatz dazu ist das Thema des anschließenden lebhaften Hauptteiles, Allegro molto con brio, tanzhaft-beiter, im Staccato vorüberziehend. Ein weiteres graziales Flötenthema gesellt sich hinzu. Nach einer kurzen Durchführung des thematischen Materials, nach der Reprise bringt die Coda den glanzvoll-festlichen Höhepunkt und Abschluß des Stückes.

Klavierkonzert Nr. 3, c-Moll, op. 37

Das 3. Klavierkonzert in c-Moll op. 37 stammt in seiner endgültigen Gestaltung aus dem Jahre 1802 (Skizzen dazu entstanden allerdings bereits in früheren Jahren). Es ist sicher vor allem von der Zeit der Entstehung dieses Werkes her zu begreifen, wenn Beethoven hier im Vergleich zu den beiden vorhergehenden Klavierkonzerten ganz neue Töne anschlägt, diese Gattung unter ganz neue Gesetze stellt: war doch das Entstehungsjahr 1802, das Jahr des erschütternden „Heiligenstädter Testaments“, für ihn durch die menschliche Tragik seiner beginnenden Ertaubung auch in persönlicher Beziehung äußerst krisenreich und bedeutungsvoll. Aus dem c-Moll-Konzert (schon die Wahl dieser Tonart ist charakteristisch) spricht bereits der gereifte Meister zu uns, der sich in großen, leidenschaftlichen Auseinandersetzungen durch die ihn bewegenden Probleme hindurchkämpft und sie endlich überwindet. In formaler Hinsicht wird dabei in diesem Werk zum erstenmal in der Geschichte des Instrumentalkonzertes das Konzert der Sinfonie angeglichen und auch in der Verarbeitung des thematischen Materials dem sinfonischen Prinzip unterworfen. So wie beim Soloinstrument das Virtuose jetzt vollkommen in den Dienst der inhaltlichen Aussage gestellt wird, wird nun auch das Orchester aus seiner bisher größtenteils nur begleitenden Funktion gelöst — Klavier und Orchester konzertieren im dramatischen, spannungsgeladenen Mit- und Gegeneinander in absoluter Gleichberechtigung.

Das plastisch-einprägsame, männliche Hauptthema des ersten Satzes (Allegro con brio) setzt sich aus einem aufsteigenden c-Moll-Dreiklang, einem abwärts zum Grundton fallenden Schreitmotiv und einem ausgesprochenen rhythmischen Quartenmotiv zusammen, das besonders in der Coda (hier von den Pauken gespielt) wichtig für die thematische Entwicklung wird. Einen Gegensatz dazu bringt ein schwärmerisches, gesangvolles zweites Thema in der Paralleltonart Es-Dur. Nachdem das Hauptthema die orchestrale Exposition energisch beendet hat, beginnt in der an Auseinandersetzungen und Spannungen reichen, die Themen meisterhaft verarbeitenden großen Durchführung das intensive Wechselspiel der beiden Partner, das schließlich noch nach der Kadenz der Solisten in der Coda eine letzte Steigerung erfährt.

Schon rein durch seine Tonart E-Dur hebt sich das folgende, innig-schöne Largo merklich von den Ecksätzen ab. Der dreiteilig angelegte Satz, von dem eine gelöste, feierlich-ruhevolle Stimmung ausgeht, setzt solistisch ein; das zuerst vom Klavier vorgetragene Thema ist von klassischer Größe und Erhabenheit. Im Zwiegespräch mit dem Orchester wird es dann durch das Soloinstrument mit feinem, filigranhaften Figurenwerk umspielt. Harfenähnliche Arpeggien des Klaviers umranken im Mittelteil des Largos den Gesang der Flöten und Fagotte, bis in der Reprise wieder die Ornamentik des begleitenden Soloinstrumentes, jetzt noch reicher angewendet, kennzeichnend wird.

Der lebhaft, humorvoll-energische Finalsatz, ein Rondo, führt in die Haupttonart c-Moll zurück. Wiederum beginnt der Solist mit dem Hauptthema, das zupackend-trotzige Züge trägt und im Verlauf des Satzes im geistvollen Dialog zwischen Orchester und Klavier mit Varianten immer wieder auftaucht, wobei interessante harmonische Rückungen, eigenwillige Modulationen charakteristisch sind. Nach einer zweiten kurzen Kadenz des Klaviers findet ein Wechsel von Takt, Tempo und Tonart statt. Die stürmische Coda (Sechsahteltakt, Presto) schließt in strahlendem C-Dur schwungvoll und glänzend das Konzert ab.

Sinfonie Nr. 7, A-Dur, op. 92

Für eines seiner „vorzüglichsten“ Werke hielt Ludwig van Beethoven seine 7. Sinfonie A-Dur, op. 92, die tatsächlich auch von ihrer triumphalen Uraufführung an bis heute stets ein Lieblingswerk des Publikums wie der Dirigenten gewesen ist und schnell eine außerordentliche Popularität errungen hat, wenn es auch anfangs, durch die Kühnheit und Neuartigkeit dieser faszinierenden, aber höchst eigenwillig gestalteten Komposition bedingt, nicht an kritisch ablehnenden Stimmen fehlte. Die von Beethoven 1811 begonnene (einzelne Skizzen reichen schon in frühere Jahre zurück), Sinfonie wurde 1812 beendet.

Als hochbedeutender künstlerischer Beitrag des vom „reinen Gefühl der Vaterlandsliebe“ durchdrungenen Meisters zum Befreiungskampf gegen die napoleonische Herrschaft steht das aufrüttelnde, Elan und aktivierende Kraft ausstrahlende Werk gewiß mit der Zeit seiner Entstehung in ideellem Zusammenhang, wenn es sich hier wohl auch weniger um direkte programmatische Bezüge handelt. Da Beethoven zu der Siebenten im Gegensatz zu der vorangegangenen 6. Sinfonie (Pastorale) keinen Schlüssel für eine bestimmte programmatische Deutung gegeben hat, hat das Werk immer wieder zu mancherlei, zum Teil sogar recht seltsam phantastischen Erklärungs- und Deutungsversuchen gereizt, die allerdings meist nur gewisse Wesenszüge, nicht aber seine Gesamtheit erfassen.

Indessen kann man mit derartigen, doch schließlich am Äußerlichen haftenden Erklärungen kaum der Eigengesetzlichkeit dieser Musik, ihren besonderen Ausdrucksmitteln gerecht werden. Das Grundelement eines vitalen, pulsierenden Rhythmus, der sich als alles beherrschende, alles gestaltende Kraft erweist (charakteristischerweise gibt es in der ganzen Sinfonie, ebenso wie in der Achten, keinen langsamen Satz), aber auch eine interessante, neuartig bereicherte Harmonik, eine eng verzahnte Thematik und eine überaus großzügige, kühne Linienführung schufen zusammenwirkend hier ein strahlend-glanzvolles Werk überschäumender Lebensfülle von festlicher Heiterkeit bis zu ausgelassenstem, wild entfesseltem Taumel, in dem Beethoven in schöpferischer Entwicklung zu absolut neuen Ordnungen und Formungen vorgedrungen ist.

Mit einer breit angelegten, wie abwartend wirkenden langsamen Einleitung, die unmerklich zum Hauptsatz (Vivace) hinführt, beginnt der 1. Satz. Das lebenssprühende, in punktiertem Sechachtelrhythmus stehende Hauptthema durchzieht als dominierende rhythmische Grundfigur den gesamten, wechselvollen Stimmungen unterworfenen Satz, der trotz an sich frischen, hellen Charakters doch bereits, ähnlich wie später das Finale, reich an schroffen dynamischen Kontrasten, kühnen Modulationen, starken Ausdrucksspannungen und Steigerungen ist. Der 2. Satz, von Beethoven als erster entworfen, bildet das Kernstück der Sinfonie und erregte von Anfang an besondere Aufmerksamkeit und Begeisterung. Dieses von tiefer Empfindung beseelte, wunderbare a-Moll-Allegretto ist in erweiterter dreiteiliger Liedform angelegt; während der erste Teil ein ernstes Thema in gleichsam gebrochenem Marschrhythmus bringt, dem als Gegenstimme eine innige, ausdrucksvolle Melodie der Celli und Violoncelli beigegeben ist, wird im gesangvollen, freundlichen Mittelteil besonders der Gegensatz zwischen Moll und Dur wirksam. Nachdem am Schluß noch einmal die Marschweise aufgenommen wurde, schließt das Stück, wie es auch begonnen hatte, mit einem fragenden Quartsext-Mollakkord. — Im 3. Satz, einem verhältnismäßig aus-

gedehnten Scherzo, fällt die damals innerhalb einer A-Dur-Sinfonie ungewöhnliche Wahl der Tonart F-Dur auf. Der lebensfrohe, kapriziöse Presto-Satz rauscht in funkelnder, sprühend-jugendlicher Ausgelassenheit an uns vorüber, zweimal kontrastierend unterbrochen von einem lyrischen, liedhaften Trio-Teil, dessen Thema einem Zeitgenossen Beethovens zufolge einem österreichischen Wallfahrtslied entnommen sein soll und dessen besonderer Effekt eine sogenannte liegende Stimme, hier der Klang des festgehaltenen Tones a, darstellt. — Voller bacchantischen Überschwangs gibt sich schließlich das stürmische Finale. Vor allem die Kühnheiten, die zahlreichen melodischen und metrischen Wiederholungen, die Orgelpunkte, und überhaupt die „Aufgeknöpftheit“ dieses ausgelassenen Satzes wurden Anlaß für kritische Äußerungen der Zeitgenossen, und man hat ihn einmal sogar als „Gipfel der Gestaltlosigkeit“ bezeichnet. Ein ungestümer Ausbruch heftiger Leidenschaften, von elementarem Rhythmus umtost, trägt aber gerade mit dem in jubelndem Tutti endenden Finale des Werkes charakteristische Züge der eigenwillig-genialen Persönlichkeit seines Schöpfers.

ODW II 20 8 Cn 12 70