

selbsttätige und geistige Widersprüchlichkeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wider, insbesondere die typischen Wesenszüge der Menschen jener Epoche. Ausgehend von Beethovens Pastoral-Sinfonie, in welcher der Wiener Klassiker bekenntlich "mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei" verlangt hatte, machte der französische Meister die Musik zum Ausdrucksträger seiner dichterisch-programmatischen Vorstellungen. Dabei erschloß er dieser Kunst einen neuen Gefühlgehalt, eine faszinierende Bildhaftigkeit, die ihn zum „realistischen Romantiker“ werden ließ. Eine ausgeprägte Begabung für theatralische, leidenschaftlichen Ausdruck bot dafür die subjektive Grundlage; die objektive war die bürgerlich-demokratische Tendenz im Frankreich einer Zeit, große Massen zu erfassen und durch die Kunst zu aktivieren. Dennoch wurde Berlioz' Schaffen von seinen Zeitgenossen zweigeteilt aufgenommen. Berlioz besaß einen einmaligen Klanginn. Durch Steigerung der Ausdrucksmittel und des Umlanges des Orchesterapparates erzielte er phantastisch-ungehörliche, neuartige Klangwirkungen. Das Orchester wurde bei ihm zu einem Instrument, mit dem er virtuose und Klangfarben-„Sensationen“ hervorbrachte. Manchmal entsteht sogar der Eindruck, als ob die musikalische Erfindung bei Berlioz durch eine „instrumentatorische“ ersetzt wurde. Neben der großen Ansehenrolle, die Hector Berlioz namentlich für Musiker wie Liszt, Wagner und Richard Strauss, als Schöpfer des modernen Orchesters und glänzender Klangzauberer, spielte, darf man in dem Meister getrost einen der ganz großen französischen Komponisten sehen.

Sein populärstes Werk ist fraglos die „Phantastische Sinfonie“ op. 14, die am 5. Dezember 1830 in Paris von dem Dirigenten François Habeneck ungemein erfolgreich aufgeführt wurde. Selten hat eine Komposition die musikalische Entwicklung derart beeindruckt wie dieses Werk. Berlioz hat in der „Phantastischen Sinfonie“ subjektive, seelisch-intime Empfindungen und Träume dargestellt, deren autobiographischen Charakter schon der Urtextitel „Episoden aus dem Leben eines Künstlers“ andeutet. Die fünfstimmige Sinfonie, die nicht mehr dem klassischen Formprinzip folgt, wie — wie es in der einfaches Dichtung und bei Wagner später die Regel ist — von einem in verschiedenen Abwandlungen erklingenden Leitthema beherrscht, das der Komponist „l' idée fixe“

nannte. Dieses kühne, bahnbrechende Werk, das ein imposantes Aufgebot an instrumentalen Mitteln fordert, verdankt seine Entstehung der unglücklichen Liebe des Komponisten zu der inschen Schauspielerin Harriet Smithson, die den leidenschaftlichen jungen Künstler zu heiraten versprach, ihr aber bitter enttäuschte und sich „seiner unwert“ zeigte. Das Hauptthema der „Phantastischen Sinfonie“, die leitmotivische „idée fixe“, charakterisiert die Geliebte und erscheint daher in allen fünf Sätzen dieses „Drama instrumental“, dieses musikalischen Romans mit allen Hoffnungen, Träumen und Verzweiflungen eines unglücklichen Liebhabers. Berlioz gab dem Werk ein ausführliches Programm mit und wünschte, daß der Hörer dieses mit der Musik zusammen auf sich wirken lasse.

1. Satz (Träumereien, Leidenschaft): „Ich nehme an, daß ein Künstler von lebhafter Einbildungskraft in einem Seelenzustand, den ein berühmter Schriftsteller „das Wogen der Leidenschaft“ nennt, zum erstenmal die Frau erblickt, die das Ideal an Schönheit und Reiz verkörpert, nach dem sich sein Herz seit langem sehnt. Er verliebt sich hoffnungslos. Durch einen seltsamen Zufall erscheint das Bild vor seiner Seele in Begleitung eines musikalischen Gedankens, in dem er denselben grausamen vernahmten Charakter findet wie bei dem geliebten Wesen, das ihm verschwebt. Diese doppelte fixe Idee verfolgt ihn beständig; das ist der Grund, weshalb die Hauptmelodie des ersten Allegros in allen Sätzen der Sinfonie beständig wieder auftaucht. Nach tausend Anstrengungen schöpft er Hoffnung; er glaubt, daß er geliebt wird (Leidenschaft und Schwermut, Melancholie, Schmerz, Eifersucht, Freude und Herzenssingt bilden also den Inhalt des ersten Satzes.)

2. Satz (Ein Ball): Der Künstler nimmt an einem Ball teil, aber der Fasttrubel vermag ihn nicht zu zerstreuen. Wieder quält ihn die fixe Idee, und während eines glänzenden Walzers läßt die Melodie sein Herz erbeben.

3. Satz (Szene auf dem Lande): Als er eines Tages zwischen Feldern wandelt, hört er in der Ferne zwei Hirschen einen Kuhreigen blasen (Dialog zwischen Englischhorn und Oboe); bei diesem pastoralen Duett versinkt er in eine wunderbare Träumerei. Zwischen den Motiven des Adagios taucht die Melodie auf. (Bange Vorahnungen bringt dieses Adagio zum Ausdruck.)

4. Satz (Der Gang zum Richtplatz): Der Künstler hat die Gewißheit erlangt, daß seine

Liebe verschmäht wird. In einem Anfall von Verzweiflung vergiftet er sich mit Opium; aber anstatt sich dadurch zu töten, hat er in der Narkose eine furchtbare Vision. Er glaubt, die geliebte Frau getötet zu haben, sieht sich zum Tode verurteilt und wohnt seiner eigenen Hinrichtung bei. Der Marsch zum Richtplatz, ungehöriger Aufzug von Henkern, Soldaten und Volk. Schließlich erscheint die Melodie wie ein letzter Liebesgedanke, den der verhängnisvolle Streich des Henkers abbricht (harter Schlag des vollen Orchesters; realistisch malen Pauken und Trommeln die Schrecken der Szene).

5. Satz (Traum eines Hexensabbats): Der Künstler sieht sich umringt von einer zahllosen Menge widerlicher Wesen und Teufel, die zu-

sammengekommen sind, um die Sabbatnacht zu feiern. Sie rufen einander von ferne. Endlich taucht die Melodie auf, die bisher nur lieblich erklang, nun aber zu einer trivialen, gemeinen, trübseligen Weise geworden ist. Das geliebte Wesen kommt zur Sabbatfeier, um dem Leichenzuge seines Opfers beizustehen. Sie ist nichts mehr als eine Dirne, die einer solchen Orgie würdig ist. Nun beginnt die Zeremonie. Die Glocken läuten, das ganze infernalische Element bekräuzigt sich, ein Chor singt den Totengesang (Dies irae), zwei weitere Chöre wiederholen ihn, indem sie ihn in burlesker Weise parodieren. Schließlich wirbelt das Sabbat-Randale vorbei, und in dem gewaltigen Ausbruch löst das Dies irae ein, und die Vision ist zu Ende.“

Dr. habil. Dieter Härtig

#### VORANKÜNDIGUNGEN:

Dienstag, den 29. April 1980, 20.00 Uhr (AK) /  
Mittwoch, den 30. April 1980, 20.00 Uhr (Prevenauf) /  
Festival des Kulturpalastes Dresden

#### 6. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Herbert Kegel

Solisten: Ursula Bechthold-Kiss, BRD, Sopran  
Violetta Montanaro, VR Bulgarien/Halle, Alt

Programmleiter der Dresdner Philharmonie  
Redaktion: Dipl.-Ing. Sabine Gross / Renate Wittig

Arnis Ude, Dresden, Tenor  
Ulrich Caki, Dänemark, Bass  
Giuseppe La Lissa, Italien, Klavier  
Luigi Nono, Italien, Trompete

Chöre: Philharmonischer Chor Dresden  
Einspielung Herwig Salfert  
Mitglieder des Singsoporchesters Dresden  
Einspielung Hans-Dieter Pfäfer

Werk: Luigi Nono: Canto uno alla luce y la  
für Sopran, Klavier, Tenor und Orchester  
Ludwig van Beethoven: Sinfonie No. 9 d-Moll  
op. 125

Spielzeit 1979/80 — Chefbüro: Prof. Herbert Kegel  
Druck: DDM, Prof. Sieber Pflanz 1125-12 110 009-12-80  
EVP - 25 M



7. AUSSERORDENTLICHES KONZERT 1979/80

# 7. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

# dresdner philharmonie

Dirigent: Arvid Jansson, Sowjetunion

Solistin: Isolde Ahlgrimm, Österreich, Cembalo

Ludwig van Beethoven Overtüre zu „Coriolan“ c-Moll op. 62  
1770–1827  
Allegro con brio

Johann Sebastian Bach Konzert für Cembalo und Orchester  
d-Moll BWV 1052  
1685–1750

Allegro  
Adagio  
Allegro

PAUSE

Hector Berlioz Phantastische Sinfonie op. 14  
1803–1869  
Largo — Allegro agitato e appassionato assai  
(Traumereien, Leidenschaft)  
Valse — Allegro non troppo  
(Ein Ball)  
Adagio  
(Szene auf dem Lande)  
Allegretto non troppo  
(Der Gang zum Richtplatz)  
Larghetto — Allegro  
(Beim Heuensabbat)

Mittwoch, den 27. Februar 1980, 20.00 Uhr  
Donnerstag, den 28. Februar 1980, 20.00 Uhr

Das Konzert am 28. Februar 1980 wird von Radio DDR, Sender Dresden, mitgeschrieben und im April 1980 in der Sendereihe „Dresdner Abend“ übertragen.



Der Dirigent ARVID JANSSENS ist einer der renommiertesten Musikpersönlichkeiten der UdSSR. Man nennt es ihn besonders die Soggenauigkeit und Intensität seiner Zeitgenossen sowie gleichbedeutend zurückhaltende als pädagogische Lehrgänge, die für Höchstleistungen in der Arbeit mit den Orchestern einsteht lassen. In Moskau flüchtig geboren, wählten sich ungewöhnlich Talent und Liebe zur Musik schon früh, er spielte Orgel und sang im Kirchenchor. Später als Dirigent in Opern- und Sinfonieorchester von Riga verteilte er erfolgreich mit Tschukowitsch Ballett „Schwanensee“ (Riga) und erwarb sich bald ein ansehnliches Repertoire, auch mit Aufführungen einzelner Werke wurde er nicht, einem Naxos. 1946 wurde er Dirigent im Nationalen Musiktheater der UdSSR, 1952 leitete ihn die Leningrader Philharmonie zum ständigen Dirigenten, und schließlich des Musiktheaters „Prigor Frühlings“ 1954 war er internationaler Konzert der Nation einer internationalen Karriere. Arvid Jansson ist eine bedeutende Persönlichkeit und ebenfalls in seiner Meisterklasse für Dirigenten, am Leningrader Konservatorium, dem internationalen Musiktheater sowie weltweiter Lehrgängen. So ist auch sein Kurs beim internationalen Musiktheater in Weimar gutgeschrieben. Für seine vielseitige musikalische Tätigkeit wurde er mit hohen staatlichen Auszeichnungen geehrt.



ISOLDE AHLGRIMM, die bedeutendste österreichische Cembalistin unserer Tage, studierte Klavier an der Musikakademie ihrer Heimatstadt Wien und anschließend anschließend ihre Ausbildung bei Franz Schmidt und Ernst von Sauer in den 20er Jahren spezialisierte sie sich ausschließlich auf das Spiel historischer Tasteninstrumente (insbesondere Cembalo, auch Harpsichord) und erlangte internationale Anerkennung als Solistin, konzertierende Interpretin bedeutender Werke auf dem Cembalo, dessen sämtliche Klavierwerke sie auf 40 Langspielplatten kompakt übertrug und deren zahlreiche Schallplattenausgaben der Künstlerin im weitestgehend unerschöpflichen Fundus aufbewahrt hat. Auftritte prädestinierte sie viele Auftritte vor Publikum über Musik. International führte sie durch nahezu alle europäischen Länder, wirkte durch die USA und in internationalen Festspielen in Wien, Salzburg, Prag, Rom und anderen. 1945 bis 1949 unterrichtete sie als Professorin an der Musikakademie in Wien, 1958 bis 1962 an der Musikschule in Salzburg. Seit 1962 ist sie Professorin am Konservatorium in Wien, außerdem ist sie Professorin an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien. Sie lebte auch in den internationalen Musiktheatern in Weimar und gehörte bei Cembalo-Veranstaltungen in Leipzig und Gera der Jury an. Bei der Dresdner Philharmonie gastierte sie bereits in den Jahren 1971 und 1976.

## ZUR EINFÜHRUNG

Ludwig van Beethoven schrieb die Overtüre zu dem Schauspiel „Coriolan“ von Heinrich Joseph von Collin op. 62 im Jahre 1807, in zeitlicher Nähe zur 5. Sinfonie, deren Tonart, c-Moll, sie übrigens aufweist. Die Uraufführung erfolgte in Wien im März des gleichen Jahres. Vermutlich erklang sie auch in Wiener Hoftheater zu Beginn der Aufführungen des Coriolan-Schauspiels, das der österreichische Dramatiker in freier Anlehnung an Shakespeares gleichnamige Tragödie geschrieben hatte. Während die Dichtung heute vergessen ist, gehört Beethovens Overtüre — übrigens seine einzige, die tragisch schließt — zum festen Bestand des Konzertrepertoires. Wie die 3. Leonoren-Overtüre mutet auch die Coriolan-Overtüre wie eine sinfonische Dichtung an. Collins Schauspiel führt uns in das antike Rom. Es berichtet vom Kampf der Plebejer gegen die Patrizier. Der stolze, verbundene Coriolan verdrängt sein Vaterland, löst die Bitten seiner patriotisch gesonnenen Mutter ungehört und gerät schließlich in seiner Veressenheit in einen ausweglosen Gewissenskonflikt, der zu seinem tragischen Untergang führt. Bildhaft-realistisch hat Beethoven dieses Geschehen in seiner dramatischen, unmittelbar packenden Overtüre gestaltet, die sogleich mit der Vorstellung des problematischen Helden eröffnet wird (Allegro con brio). Coriolans tragischer, aufbegehrender Charakter wird zunächst durch heftige Akkordschläge, unterbrochen von Generalpausen, angedeutet, bis das heisch-wilde Hauptthema das Charakterbild deutlicher zeichnet. Das sorgsamvolle zweite Thema, die bittende Mutter symbolisierend, bringt den musikalisch-inhaltlichen Gegensatz zu der aufgewählten Stimmung des Hauptthemas. Aus dem Konflikt dieser beiden gegensätzlichen Themen entwickelt sich die instrumentale Dramatik des Werkes. Am Ende erlischt das stolze Coriolan-Thema tödend, stürzt in den tiefen Streichern, der selbstverschuldeten Untergang des Helden ausdrückend.

Bei Johann Sebastian Bachs Klavierkonzerten (der Meister verwendete bis zu vier Soloinstrumente) handelt es sich in den meisten Fällen um Übertragungen von Violinkonzerten, zum Teil von fremder Hand stammend. Aus derartigen Transkriptionen ist die Gattung des Klavierkonzertes überhaupt entstanden. (Unter dem Klavier verstand man in

der Bach-Zeit natürlich nicht den modernen Hammerflügel, sondern das Cembalo, dessen Saiten nicht „angeschlagen“, sondern „angereibt“ werden.) Vor den sieben erhaltenen Klavierkonzerten Bachs für ein Soloinstrument und Orchester sind die Konzerte in d-Moll (BWV 1052) und in f-Moll (BWV 1056) am bekanntesten geworden; aber gerade diese Werke, besonders das erste, werden von einigen Forschern als nicht „edelt“ bezeichnet. Möglicherweise hat der Komponist hier, wie es zu seiner Zeit allgemein üblich war, fremde Kompositionen auf seine Weise umgearbeitet, vor allem kontrapunktisch bereichert. Bachs heute wohl populärstes Klavierkonzert, das d-Moll-Konzert, BWV 1055, bezeichnete Hans von Bülow nach um 1850 als „Nicht-Musik“ und weigerte sich, es zu spielen. Hier hat Bach auf ein Konzert für ein Streichinstrument zurückgegriffen, das er auf das „Klavier“ übertrug, es sowohl für Cembalo als auch für Orgel einrichtete (als Einleitung zu einer Kantate). Ungeachtet aller Echtheitsproblematik, die in erster Linie die Fachwelt beschäftigt, ist das Werk ein herrliches, substanzreiches und tiefgründiges Stück Musik, das in vielen Details (Figuren des Soloinstrumentes, musikalisch-inhaltliche Begleittechnik des Orchesters) die unverkennbaren Züge der Bachschen Handschrift trägt. Ein ernstes, häufig wiederkehrendes Tutti-Thema der Streicher, scharf synchronisiert, das gleich zu Beginn vorgestellt wird, prägt den Charakter des ersten Satzes (Allegro). Neue Klangfiguren dazu entwickelt der Solist. Am Beginn und am Schluß des Adagios steht eine einstimmige Figur von dunkler Ausdruckscharakter, über die sich eine stark verzerrte Melodie entfaltet. Cembalo und Violinen duettieren in kanonischer Führung. Ein energisches Profil besitzt der Schlußsatz, der auf die gegensätzlichen Themen von Tutti und Solo begründet ist um seine Spannungen aus deren Widerstreit erhellt.

„Die Haupteigenschaften meiner Musik sind leidenschaftlicher Ausdruck, innere Glut, rhythmischer Schwung und überraschende Wendungen“, schrieb Hector Berlioz, der große französische Komponist, glänzende Instrumentalist, Begründer der Programmmusik und Schöpfer der sinfonischen Dichtung, in seinen Lebenserinnerungen. Berlioz' Musik, die Frucht eines genialen Musikers, aber auch eines von außergewöhnlicher Überanstrengung gekennzeichneten schweren Lebens, spiegelt die ge-