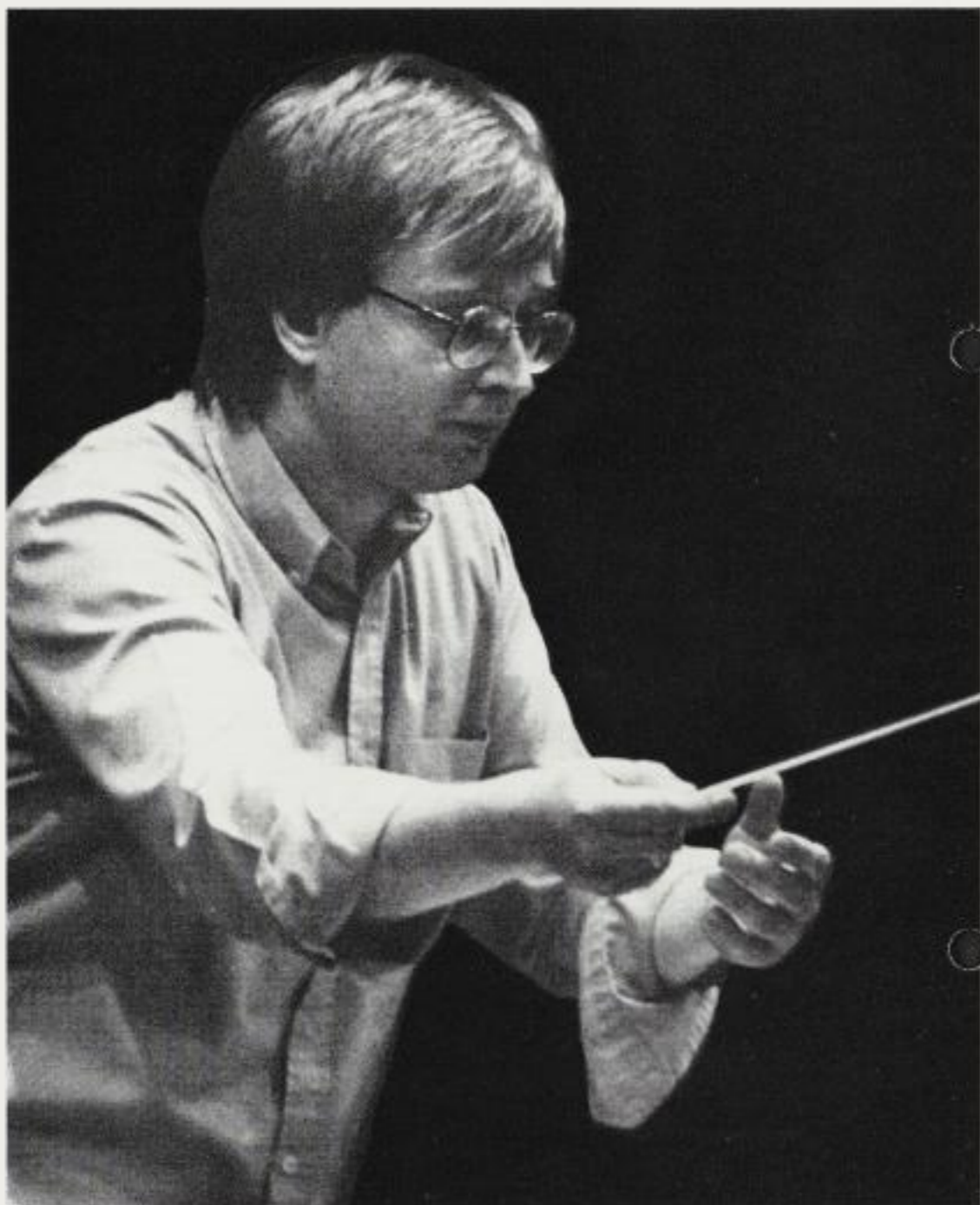




2. AUSSERORDENTLICHES KONZERT 1989/90



Chefdirigent GMD Jörg-Peter Weigle

2.
**AUSSERORDENTLICHES
KONZERT**

Mittwoch, den 25. Oktober 1989, 19.30 Uhr
Festsaal des Kulturpalastes Dresden
Dienstag, den 31. Oktober 1989, 19.30 Uhr

dresdner philharmonie

FESTKONZERT 40 JAHRE DDR –
20 JAHRE KULTURPALAST DRESDEN

Dirigent: Jörg-Peter Weigle

Solisten: Venceslava Hrubá-Freiberger,
CSSR/Leipzig, Sopran
Bettina Denner, Leipzig, Alt
Dieter Schwartner, Leipzig, Tenor
Hermann Christian Polster, Leipzig, Baß

Chöre: Philharmonischer Chor Dresden
Einstudierung Matthias Geissler
Philharmonischer Kinderchor Dresden
Einstudierung Wolfgang Berger

Ludwig van Beethoven
1770–1827

Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125
mit Schlußchor über Schillers Ode
„An die Freude“
für Orchester, Solostimmen und Chor

Allegro ma non troppo, un poco maestoso
Molto vivace
Adagio molto e cantabile
Presto – Prestissimo

VENCESLAVA HRUBA-FREIBERGER

1962-63 Studium in Prag
1968-70 Chorsängerin am Prager Nationaltheater
1970-72 Engagement am Theater Pilsen
1972-89 Solistin am Leipziger Opernhaus, besetzt in ersten Partien wie das Schöne Fächlein, Gilda (Rigoletto), Martha, Sophie (Rosenkavalier), Olympia (Hoffmanns Erzählungen), Zerbinetta (Ariadne auf Naxos), Lucia di Lammermoor;
Gastspiele in Frankreich, Italien, Spanien, Belgien, der Schweiz, BRD, in Jugoslawien, Großbritannien, Österreich;
erfolgreich auch als Lied- und Oratoriensängerin;
Gastvertrag an der Deutschen Staatsoper Berlin



BETTINA DENNER

geboren in Weimar
1978-85 Studium in Leipzig bei Hermann Christian Polster
seit 1985 Engagement am Leipziger Opernhaus;
Debüt als Carmen
1984 2. Preis beim Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb
1985 2. Preis und Händel-Sonderpreis beim Opernsängerwettbewerb der DDR
seit 1987 Zweitvertrag mit der Deutschen Staatsoper Berlin;
umfangreiche Konzerttätigkeit;
Gastspiele in Polen, der CSSR, Schweiz, BRD, in Großbritannien, Italien, Österreich, Japan

DIETER SCHWARTNER

1933 geboren in Plauen
Ausbildung als Orthopädie-Mechaniker;
Gesangsunterricht
1955-61 Chorsänger am Theater der Stadt Plauen und in Gera (hier erste Solopartien)
1961-63 Chorsolist der Komischen Oper Berlin;
Gesangsstudium in Berlin
1969-72 Solist am Theater der Stadt Plauen
1972-79 Solist an den Landesbühnen Sachsen und am Landestheater Dessau
seit 1979 Engagement am Leipziger Opernhaus;
Wechsel vom lyrischen zum Heldentenor
seit 1978 ständiger Gast an der Staatsoper Dresden, zuletzt als Parsifal und Erik (Fliegender Holländer); Konzertsolist bei allen großen Orchestern der DDR;
Gastspiele in der UdSSR, CSSR, in Polen, Bulgarien, Italien, Spanien, Belgien, Japan
1. Preis beim Gesangswettbewerb des Prager Frühlings;
Preise bei nationalen Wettbewerben junger Opernsänger
1987 Kunstpreis der DDR



HERMANN CHRISTIAN POLSTER

1937 geboren in Leipzig
Mitglied des Dresdner Kreuzchores unter Rudolf Mauersberger;
Gesangsausbildung bei seinem Vater, Fritz Polster;
Studium der Musikwissenschaft bei Heinrich Bessler in Leipzig
seit 1962 Konzert- und Oratoriensänger im In- und Ausland;
vorrangig Interpret Bachscher Werke;
Professor an der Hochschule für Musik „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig





Dresdner Philharmonie und Philharmonischer Chor Dresden unter Jörg-Peter Weigle
Sonderkonzert mit Beethovens 9. Sinfonie zugunsten der armenischen Erdbebenopfer am 9. Januar 1989

Die Botschaft hör' ich wohl — — —

Ein Festkonzert ist es allemal, wenn Beethovens „Neunte“ auf dem Programm steht. Bei keiner Aufführung durch unser Orchester reichten bisher die Plätze aus, um allen Freunden der Sinfonie das Miterleben dieser Musik zu ermöglichen, selbst im Januar dieses Jahres nicht, als sie in einem dem Anlaß entsprechend kurzfristig anberaumten Sonderkonzert zugunsten der armenischen Erdbebenopfer erklang. Aber bedeutet das Hören für jeden Besucher auch wirklich ein Erleben? Warten nicht zu viele von uns über die Dimensionen der Instrumentalsätze hinweg einzig auf das „Heureka“ bei der „Freudenmelodie“ im Finale? Und was bedeutet uns dann das Aufnehmen dieser grandiosen musikalischen Idee, die man heute in der Tat zum kulturellen Allgemeinbesitz zählen kann? Wenn wir die „Neunte“ in einem Festkonzert hören, das dem vierzigsten Gründungsjubiläum unseres Staates gewidmet ist, können wir nicht oberflächlich hinwegsehen über das gewaltige philosophisch-menschheitsgeschichtliche Monumentalgebäude, das Beethoven hier vor 166 Jahren anlegte und in dem wir uns auch heute genau umsehen sollten. Tun wir das, führt uns die Musik gleichsam auf uns selbst zu, finden wir unser eigenes Befinden gespiegelt: Kämpfe umgeben uns, Auseinandersetzungen mit Waffen und Worten (1. Satz). Wie reagieren wir: Laufen wir weg vor ihnen? Oder versuchen wir, mit wirrer Betriebsamkeit davon abzulenken (2. Satz)? Träumen wir in einer aufgebauten Scheinwelt, fern der Alltagsrealität, und genügt uns die Hoffnung auf einen ruhevoll arkadischen Zustand ohne zielgerichtetes, veränderndes Tätigsein (3. Satz)? An uns selbst liegt es, ob uns letztlich der Glaube an die Botschaft bleiben kann, die uns Beethoven und Schiller mit ihrer triumphalen Vision des bis heute utopisch gebliebenen Bildes der reinen Freude in einer brüderlich vereinten Welt übergeben wollten.

sg

Die Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125, mit der Ludwig van Beethoven sein sinfonisches Schaffen krönte und abschloß, wurde im wesentlichen im Jahre 1823 komponiert. Somit liegt zwischen der Achten und ihr ein Zeitraum von elf Jahren, in dem nicht nur keine Sinfonie, sondern überhaupt kein Orchesterwerk entstand. Einige allerdings gewichtige Klaviersonaten, der Liederzyklus „An die ferne Geliebte“ und ein paar Gelegenheitswerke sind der — an Beethovens bisheriger Produktivität gemessen — äußerst bescheidene Ertrag dieses Jahrzehnts von 1812 bis 1822, und unabweisbar stellt sich die Frage nach den Ursachen für einen solch rapiden Rückgang seines Schaffens.

Die Gründe liegen einmal in den schweren persönlichen Erfahrungen und Erlebnissen dieser Jahre, zum anderen in den widrigen politischen Verhältnissen: Wie fast stets bei Beethoven sind auch hier persönlich-biographische und zeitgeschichtliche Motivationen schwer lösbar ineinander verschränkt. Beethovens Leben war in dieser Zeit trotz seines nunmehr unangefochtenen Ruhmes schwer überschattet von dem zäh und mit wachsender Erbitterung geführten Kampf um die Vormundschaft für den Neffen Karl, von dem rasch fortschreitenden Gehörleiden, das zu nahezu vollständiger Taubheit geführt hatte, und von anderen Krankheiten. Zunehmend litt er unter der Vereinsamung, in die ihn der Mangel des Gehörs fast zwangsläufig trieb; Züge von Hypochondrie und Mißtrauen traten in seinem Charakter zutage und erschwerten den Umgang mit den wenigen Freunden. Diese Misere seines äußeren Daseins ließ ihn zwar als Komponisten nicht völlig verstummen, wohl aber bewirkte sie die ausschließliche Hinwendung zu intimeren Formen, die weniger als Botschaften denn als monologische Äußerungen zu verstehen sind.

Gewichtiger als diese persönlichen Erscheinungen jedoch die zeitbedingten Gründe. Im Jahre 1815 hatte in Wien der berühmte Wiener Kongreß getagt, dessen Ziel es war, Europa nach den ungeheuren Erschütterungen der Französischen Revolution, der Revolutions- und Freiheitskriege gewaltsam wieder auf den territorialen und gesellschaftlichen Zustand vor 1789 zurückzuführen, die alten, längst überlebten Herrschaftsverhältnisse noch einmal zu „restaurieren“. Die „Friedhofsruhe“, die sich nun für mehr als ein Jahrzehnt über die Länder Europas legte, ließ eine Atmosphäre der Resignation und Dumpfheit entstehen, unter der besonders jene litten, die sich vom

Sieg über Napoleon den endlichen Anbruch einer Zeit der Freiheit versprochen und mit heißen Herzen und unter großen Opfern für dieses hohe Ziel gekämpft hatten. Sie waren nun um die Früchte ihres Idealismus betrogen. Wenn man bedenkt, wie sehr sich Beethoven mit seiner Musik für diese große Bewegung engagiert hat — gewaltigstes Zeugnis ist die siebente Sinfonie —, so versteht man gut, wie ihn die Verdüsterung der politischen Szenerie irritieren mußte. Jene Ideale, deren Verkündigung er sich bisher gewidmet hatte, waren von ihrer Verwirklichung weiter entfernt denn je — lag es da nicht nahe, an ihnen überhaupt zu zweifeln oder zumindest ihre gebrochene Verkündigung in der alten Weise für sinnlos zu halten? Auch Beethoven, so fest sein Denken in den aufklärerischen Anschauungen gründete, ist von Resignation nicht unberührt geblieben, und aus vielen brieflichen Äußerungen und aus Andeutungen in seinen Konversationsheften läßt sich seine Enttäuschung deutlich ablesen, so etwa aus einem 1817 geschriebenen Brief, in dem es heißt: „... was mich anbelangt, so ist geraume Zeit meine Gesundheit erschüttert, wozu ihnen auch unser Staats Zustand nicht wenig beiträgt, wovon bis hierher noch keine Verbesserung zu erwarten, wohl aber sich täglich Verschlimmerung desselben ereignet.“ Freilich: Resignation und Rückzug auf das Innere waren nicht für dauernd Beethovens Sache — zu stark lebte in ihm die Überzeugung von der ethischen Verpflichtung des Künstlers. 1822 begann er wieder intensiv um die Gestaltung zweier von Anfang an riesenhaft konzipierter Werke zu ringen: das Ergebnis waren die *Missa solemnis* op. 123 und die *neunte Sinfonie*, die er beide am 7. Mai 1824 im k. k. Hoftheater nächst dem Kärntnertor in einer eigenen großen Akademie — von der — sa allerdings nur drei Sätze — auführte. „Jubel war, nach zeitgenössischen Berichten, grenzenlos.“

Daß Beethoven im Finale dieser Sinfonie die Begrenzung reiner Instrumentalmusik durchbrach und die menschliche Stimme mit Schillers „*Lied an die Freude*“ einbezog, erklärt sich plausibel aus der besonderen Situation, in der dieses Werk entstand.

Man weiß, daß es im Entstehungsprozeß relativ früh feststand, im Finale die Schillersche „*Ode an die Freude*“ zu vertonen, die Beethoven seit seinen Jugendjahren vertraut war. Die Art aber, wie ihre Einführung zu bewerkstelligen sei, hat ihn langes Überlegen gekostet. Die Lösung, die er schließlich fand,

ist darum so überzeugend, weil sie die endlich errungene Freude als Ziel eines Weges erscheinen läßt, der mühsam ist und über Zweifel und Verzagttheit hinwegführt.

Denn das gilt es vor jeder Begegnung mit dem Werk sich bewußt zu machen: Die Neunte kündigt im ekstatischen Jubel ihres Finales dieselbe Utopie der Freiheit, die letztlich alle Sinfonien Beethovens in den Schlußsätzen aufscheinen lassen, nur tut sie dies, durch Schillers Text, konkreter, eindeutiger, unmißverständlicher.

Gestützt wird eine solche Interpretation des Schlußsatzes auch durch die Betrachtung der Sätze, die ihm vorangehen. Denn unverkennbar werden in ihnen Konflikte von solcher Schärfe aufgetürmt, daß eine Lösung in konventioneller Weise kaum denkbar erscheint. So führt der erste Satz dem Hörer einen wahrhaft titanischen Kampf vor, dessen Ausgang unentschieden bleibt. Ungewöhnlich gleich der Beginn, an dem nicht, wie üblich, das Hauptthema in seiner vollen Gestalt erscheint, sondern zunächst über dem Tremolo der zweiten Violinen und Violoncelli das konstitutive Intervall des Themas, die fallende Quinte, sich ausbreitet. Dieser Anfang, unbestimmt auch hinsichtlich des Tongeschlechts, suggeriert fast unabweisbar die Vorstellung des Uranfänglichen, einer Schöpfung aus dem Nichts. Er hat sinfoniegeschichtlich Epoche gemacht: nahezu jede Sinfonie Anton Bruckners nimmt auf ihn Bezug. Erst im 17. Takt erscheint dann in lapidarem Unisono das Thema in seiner beängstigenden Gewalt. Über zwei Oktaven im Dreiklang herabstürzend, dann mühsam sich wieder emporreckend: eine musikalische Gestalt, in der buchstäblich die Essenz des gesamten Satzes zusammengedrängt ist. Vielleicht nirgends sonst läßt sich so deutlich wie hier erleben, was mehr oder weniger für alle Werke Beethovens gilt: daß der gesamte Satz die Ausbreitung, das In-Erscheinung-Treten dessen ist, was im Hauptthema latent sich verbirgt.

Die beiden Mittelsätze haben in der Neunten ihren Platz gegeneinander vertauscht: Auf den ersten folgt als zweiter das Scherzo. Die Gründe für diese an sich recht ungewöhnliche Umstellung liegen wahrscheinlich in der inneren Entwicklung des Werkes; sie können rational oder analytisch kaum aufgedeckt werden. Dieser zweite Satz, der in den äußeren Dimensionen über jedes andere Beethovensche Scherzo weit hinausreicht, hat ein Thema von unübertrefflicher Prägnanz, dessen Eignung zu fugischer oder kanonischer Führung



der Meister gleich zu Beginn und auch im Verlaufe des Satzes mehrfach nutzt. Unge- wöhnlich dicht ist die thematische Arbeit, die das charakteristische Kopfmotiv des Themas, den abwärtsgerichteten punktierten Oktav- sprung, abspaltet und über weite Strecken allein das Feld beherrschen läßt. Das Beharren auf diesem lapidaren, maskenhaft starren Motiv verleiht dem Satz den Charakter eines freudlosen, dämonischen Dahinjagens, ohne Ziel, in gespenstiger Unrast. Es gibt kaum einen Erklärer, dem angesichts dieser Musik nicht der Begriff des Taumels in die Feder geflossen wäre. Damit aber wird der Bogen zur Sphäre des Dionysischen geschlagen: Orgia- stischer Taumel erscheint gleichsam als nega- tives Gegenbild zur wahren, menschenver- edelnden Freude, die in dem Satz dennoch präsent ist. Denn das Trio mit seiner fröhli- chen, denkbar einfachen Bläsermelodie stellt der ungestümen Wildheit des Hauptteils das bukolische Bild heiterer Naivität und Unschuld als äußersten Kontrast entgegen. Es ist er- wähnenswert, daß Beethoven einer solchen Interpretation des Scherzos durch die Bemerkung „im Allegro Feier des Bacchus“ auf einem Skizzenblatt selbst die Richtung gewiesen hat. Das folgende Adagio steht in der sinfonischen Dramaturgie dieses Werkes als utopische Vi- sion, als Vorschein jener Freuden des Elysiums, die der Schlußsatz dann so enthusiastisch fei- ern wird. Die wunderbare, durch kein Leid ge- trübte Ruhe und Schönheit dieses Satzes läßt eine beseligende Aura menschlicher Identität aufblühen, sie suggeriert einen Zustand rei- nen Glückes. Wieder hat Beethoven selbst durch die Notiz „im Adagio griechischer My- thos“ einen Hinweis auf die Bedeutung des Satzes gegeben, der kaum anders als in dem beschriebenen Sinne verstanden werden kann. Formal baut sich die sehr weit gespannte Komposition aus zwei Themen – das erste hymnisch, das zweite reigenhaft-schwebend – auf, die beide jeweils abwechselnd variiert werden, so daß man von zwei ineinander ver- schränkten Variationsreihen sprechen könnte. Als sollte der glückhafte Zustand, den das Adagio beschreibt, mit brutaler Gewalt als scheinhaft entlarvt werden, bricht mit den wüsten, schreienden, dissonanten Klängen, die das Finale eröffnen, der „verzweiflungsvolle Weltzustand“ gewaltsam in das Bewußtsein des Hörers ein. Wohl niemals zuvor ist im Be- reich reiner Instrumentalmusik Ähnliches ge- wagt worden wie diese „Schreckensfanfare“ (R. Wagner), in der sich stellenweise nicht we- niger als sieben verschiedene Töne überein-

andertürmen. Die programmatische Absicht ist mit Händen zu greifen: Die Dissonanzen sind klangliche Chiffre für die „wüsten Zeiten“ zu denen ein Gegenbild zu suchen sich die Musik nun auf den Weg macht. Wie dies ge- schieht, ist von beispielloser Genialität. Denn Beethoven bietet keineswegs sofort eine Al- ternative an, sondern läßt den Hörer teil- nehmen an der Suche nach ihr. Es sind die Kontrabässe und Violoncelli, die in ihren Re- zitativen dem nach einem Ausweg ausschau- enden Subjekt die Stimme leihen: fordernd, fragend, stets jedoch förmlich um Sprache ringend. Nach einmal werden die vorherge- henden Sätze mit ihren Anfängen heraufbe- schworen, doch jeden weisen die Bässe schroffer Gebärde ab, keiner bietet eine taugliche Lösung. Da meldet sich, zunächst noch zaghaft in den Holzbläsern, die wunder- bar einfache, unnachahmliche einprägsame „Freudenmelodie“ zu Wort, und zugleich greifen die Bässe nach ihr und – finden in ihr endlich die langgesuchte Lösung. Ein mächtig sich entfaltender Orchestersatz stellt das „Freudenthema“ immer mächtiger und strah- lender heraus. Doch noch einmal wird der Hörer in die Wirrnis des Anfangs zurückge- rissen, noch einmal klingen die Töne des Schreckens auf, jetzt aber, da die Alternative zu ihnen gefunden ist, vermag die Menschen- stimme sie zum Schweigen zu bringen. Mit großer, gebieterischer, melodischer Geste lei- tet der Bariton den gewaltigen Lobgesang der Freude ein: „O Freunde, nicht diese Töne, sondern laßt uns angenehmere anstim- men, und freudenvollere“. Damit ist der Bann endgültig gebrochen, die Freudenmelodie ver- bindet sich nun mit den Worten Schillers, zu denen sie erfunden wurde, und in immer ge- waltigeren Steigerungen überschreitet der Ju- bel beinahe jedes menschliche Maß.

Beethoven heißt Kampf, Kampf für den Fei- den, für die Erfüllung des Geistes, für Gelas- senheit und triumphierende Freude. Er ver- wirklichte sie in seiner Musik – nicht nur in der Neunten, sondern in allen seinen Sinfonien, in seinen Quartetten und Klaviersonaten, in den Trios und Konzerten. Irgendwie muß es uns möglich sein, von seiner Musik zu lernen, indem wir sie hören – nein, nicht hören, son- dern ihr lauschen, mit all unserer Kraft der Aufmerksamkeit und Konzentration. Dann können wir vielleicht in etwas hineinwachsen, das würdig ist, Menschheit genannt zu werden.

Leonard Bernstein

DIE WORTE DES CHOR-FINALES DER NEUNTEN SINFONIE

Friedrich Schiller

O Freunde, nicht diese Töne,
sondern laßt uns angenehmere
anstimmen und freudenvollere.

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
wir betreten feuertrunken,
Himmliche, dein Heiligtum.

Deine Zauber binden wieder,
was die Mode streng geteilt,
alle Menschen werden Brüder,
wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der große Wurf gelungen,
eines Freundes Freund zu sein,
wer ein holdes Weib errungen,
mische seinen Jubel ein.

Ja, wer auch nur eine Seele
sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekannt, der stehle
weinend sich aus diesem Bund.

Freude trinken alle Wesen
an den Brüsten der Natur,
alle Guten, alle Bösen
folgen ihrer Rosenspur!

Küsse gab sie uns und Reben,
einen Freund, geprüft im Tod!
Wollust ward dem Wurm gegeben,
und der Cherub steht vor Gott!

Froh, wie seine Sonnen fliegen
durch des Himmels prächt'gen Plan,
laufet, Brüder, eure Bahn,
freudig, wie ein Held zum Siegen.

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder, überm Sternenzelt
muß ein lieber Vater wohnen!

Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such ihn überm Sternenzelt!
Über Sternen muß er wohnen!

Freude, schöner Götterfunken!

Programmblätter der Dresdner Philharmonie
Redaktion: Dipl. phil. Sabine Grosse
Fotos Seite 2 und 6/7: Frank Höhler
Die Werkeinführung verfaßte Wolfgang Marggraf 1984
für die digitale Schallplatteneinspielung der Dresdner
Philharmonie beim VEB Deutsche Schallplatten Berlin,
ETERNA

Spielzeit 1989/90 – Chefdirigent: GMD Jörg-Peter Weigle

Druck: GOV, BT Heidenau III-25-16 3,2 JIG 009-44-99

EVP – 50 M



Dresdner Philharmonie und Philharmonischer Chor Dresden unter Kurt Masur
Festkonzert mit Beethovens 9. Sinfonie zur Eröffnung des Kulturpalastes Dresden am 7. Oktober 1969