

Zusammenbruch. Pauken, Fagott und Horn malen das Todesröcheln des erschöpften Pferdes. Doch dann verkünden Trompeten die nahende Rettung. Mozart'sches Thema klingt in neuer Kraft auf und mündet in einem gewaltigen Siegesmarsch, der von ukrainischen wie ungarischen Rhythmen getragen wird: die Apotheose des Helden."

Béla Bartók komponierte das erste seiner drei Klavierkonzerte in den Monaten August bis November 1926 in Budapest. Die Uraufführung erfolgte am 1. Juli 1927 in Frankfurt am Main unter Wilhelm Furtwängler. Solist war der Komponist. Sein Klavierspiel, das sich damals immer mehr der Auffassung näherte, das Klavier als Schlagzeug zu behandeln, charakterisierte Benca Szabolcsi folgendermaßen: „Klare und scharfe Umrisse, oft eine gewisse Härte, aber vorwiegend starke Plastizität... elementar..."

Im 1. Klavierkonzert umfassen zwei schnelle Ecksätze ein Andante. Das Finale entwickelt sich aus dem langsamen Satz, eine Überleitung verbindet zweiten und dritten Satz. „Auch dem Eröffnungssatz geht ein Vorspiel voraus. Es fungiert als Einführung in die Tonrepetitionen, die Pedalfälle, das an Ostinato-Technik reichere Soli und die harte Vortragweise. Es deutet an, daß in dieser Komposition alles dem Rhythmus entspringt. Sein Thema erscheint in zwei Formen: Stark rhythmisiert (im Horn) und Strawinskys kurzatmigen, primitiven Motiv verändert (im Fagott). Es enthält jene Zellen, aus denen sich die Metrik und Rhythmik des gesamten Werkes aufbaut. Die Einleitung stürzt förmlich in das Allegro, und die Rolle der Schlaginstrumente wird vom Thema des Klaviers übernommen. Schon bei einmaligen Hören können Haltung und Aussage des Werkes klar wahrgenommen werden. Hier sprechen rhythmische Kraft, die Energie der Bewegung, die Dynamik herausragender Wiederholungen. Die Konstanten großer Blöcke charakterisiert den Soli. Es gibt kein Ausruhen. Entspannung bringen nur jene Momente, in denen sich das motorisch stampfende Material volklichartig zu Melodien oder zumindest wie Frage und Antwort ordnet. Die bewußte Primitivität der Melodik wird durch die Virtuosität der Solostimme noch unterstrichen: Eine derartige Thematik kann man nur variieren, indem man immer neue Kombinationen bildet. Die Reprise ist, wie immer bei Bartók, eine Variante der Exposition."

Das dreiteilige Andante, eine echt Bartókische „Musik der Nacht“, ein Notturno, stellt vor allem einen Dialog zwischen Klavier und Schlagzeug dar. „Der 1/2-Rhythmus der Schlaginstrumente wird vom Klavier aus dem ersten kurzen Motiv soweit melodisch erweitert, daß es später mit Bachscher Stimmführung gespielt werden kann. Der Mittelteil ist ein typisches Beispiel für Bartóks Polyphonie und seine Handhabung des Klaviers als Schlagzeug. Das Klavier leitet die Trommelbegleitung, und darüber verbreitet sich die Melodie einer Klarinette allmählich zu einem achtstimmigen Gewebe; aus dem Ensemble lösen sich die Umrisse eines sonderbaren orientalischen Tanzes.

Ohne daß die Musik ihre Farbe wechseln würde, leitet der neue Rhythmus der Trommel das Finale ein, und diese Überleitung besteht allein aus „Achromaten": Trommel und Posaunen-Glissandi. Das Thema des Finales erscheint über einem fast sechzigtaktigen, gewaltigen Ostinato. Der Schwung des Satzes ist mächtig, noch härter, noch unerbittlicher als vorausgegangene Stücke Bartóks. Orchester und Klavier sind völlig gleichgestellt, das Klavier wird hier zu einem Orchesterinstrument" (György Kröb). Groß sind die Ansprüche, die diese – wie Bartók sie bezeichnete – „äußerst schwere" Partitur an die Ausführenden stellt, insbesondere an Technik, rhythmische Spannkraft und Temperament des Solisten.

Bereits neun Jahre nach der erst im reifen Alter von 43 Jahren vollendeten 1. Sinfonie schuf Johannes Brahms seine 4. und letzte Sinfonie. Unmittelbar nach der „Dritten" entstanden, erlebte die 4. Sinfonie o. Möll op. 98 ihre Uraufführung unter der Leitung des Komponisten am 29. Oktober 1885 in Meiningen. Das machtvolle Werk bedeutet zugleich die Zusammenfassung seiner

sinfonischen Ausdrucksmittel, die nach einheitlicher, verdichteter, vielsagender erscheinen als in den vorausgegangenen Sinfonien. In der Rückbesinnung auf vorklassische und klassische Traditionen der Tonkunst, auf das deutsche Volkslied, auf alte Tanzformen, fand Brahms das stilistische Fundament für sein bekanntlichstes Werk, dessen erster Satz (Allegro non troppo) zugleich mit einem getragenen Thema der Violinen einsetzt, von den Bläsern begleitet. Das zweite Thema, in den Bläsern zunächst trübselig erklingend, verstärkt den elegischen Grundzug, der schon dem ersten Gedanken eigen ist. Eine Cello-Kantilene, tröstende Holzbläsermotive, Geigenfiguren, mahnende Rufe der Trompeten führen zur dramatischen Durchführung und schließlich zur Coda, in der sich die trübselige, aber auch zweifelhafte Korpalsimmung des Satzes eindringlich ausdrückt. Dramatisches und Episches verbindet sich in der logisch-organischen Entwicklung des bildhaften melodischen Materials.

Eine Hörer-Derise eröffnet den zweiten Satz (Andante moderato), dessen für Brahms so ungemein typischer herbster Klangcharakter aus dem Gegensatz von Phrygisch und E-Dur erwächst. Die wehmütvolle Anfangsstimmung wird von Violinen-Melodik überwunden. Ein „Schicksalsthema" erklingt, das an das Bläserthema des ersten Satzes erinnert. Aus ihm entfaltet sich – wiederum als Cello-Kantilene – ein zweiter tragender musikalischer Gedanke, der vor allem in der Reprise zu Wort kommt. Die mürren Klarinettenstöne des Beginns und das Geiselmotiv beschließen den Satz.

Mit einem lärmend-heiteren C-Dur-Thema beginnt der dritte Satz (Allegro giocoso), der in deutlichem Gegensatz zur elegischen Grundhaltung des vorausgegangenen angelegt ist. Anklänge an die Hauptthemen des ersten Satzes belegen auch hier die erweichte Einheit in der musikalischen Gestaltung der ganzen Sinfonie. Die zur Schau getragene Heiterkeit, abschwäbige Lustigkeit und Wirblichkeit, der fast grimasse Humor des Satzes deuten an, daß der eigentliche Kampf um die Entscheidung noch bevorsteht.

Im Finale (Allegro energico e passionato) greift Brahms auf eine von den Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts hochgeschätzte, aus Spanien stammende Tanzform im Dreivierteltakt zurück, auf die Chaconne, bei der das (meist in B<sup>+</sup> erscheinende) Thema in der Oberstimme mannigfaltig verändert und umspielt wird. Dem Thema, das zu Beginn des Satzes in gemäßigter Wucht und Klarheit entsteht, folgen hier einunddreißig Variationen, wobei trotz aller Gestaltwandel der großartige, aufrechte Charakter des Grundgedankens erhalten bleibt. Zu den eindrucksvollsten Momenten des unerbittlichen Satzgeschehens gehört jene E-Dur-Stelle der Posaunen und Trompeten, die an die „Ersten Gesänge" (O Tod, wie bitter bist du) gemahnt. Nach einer Sottita-Steigerung (Più allegro) kommt es zum unerbittlichen Schluß des Finales, das keine Überwindung der dunklen Gegenkräfte bringt – das ist dem späthürgerlichen Künstler im Unterschied etwa zu Beethoven nicht mehr möglich – jedoch ein festes Sichbehaupten, symbolisiert durch die Kraft des Chaconne-Themas.

#### VORANKÜNDIGUNG:

Sonntabend, den 9. April 1977, 20.00 Uhr, Profisinfest  
Sonntag, den 10. April 1977, 20.00 Uhr, AK (D)  
Festival des Kulturpalastes Dresden

#### 5. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Günther Herbig  
Solist: Eric Hordbick, Frankfurt, Klavier  
Werke von Mahler, Mozart und Bartók

Programmleiter der Dresdner Philharmonie – Spielort 1977 – Chiffreigent: Günther Herbig  
Redaktion: Dr. Ingrid Damm-Hänig  
Druck: DDV, Produktionsstätte Freya - 81-25-12 226 T. HG 808-27-77

Dresdner  
Philharmonie

7. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

1976/77