

Zusammenbruch. Pauken, Fagott und Horn malen das Todesröcheln des erschöpften Pferdes. Doch dann verkünden Trompeten die nahende Rettung. Mozarts 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 Szabolcs 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 Stravinskys 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 komponieren, 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 3/4-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 „Klängen": 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 Koexistenz 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 ungemünzt 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 Klarinettenklänge 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, abschwafte 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⁺ 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 späthumanistischen 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 Hordijk, Freiberger Klavier
 Werke von Mahler, Mozart und Bartók

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

dresdner
 philharmonie

7. AUSSERORDENTLICHES KONZERT
 1976/77

Mittwoch, den 30. März 1977, 20.00 Uhr

Donnerstag, den 31. März 1977, 20.00 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

7. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: György Lehel, VR Ungarn

Solist: Peter Rösel, Dresden, Klavier

Franz Liszt
1811-1886

Mazepa – Sinfonische Dichtung

Allegro agitato – Andante – Allegro – Allegro marciale

Béla Bartók
1881-1945

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1

Allegro moderato
Andante
Allegro molto

PAUSE

Johannes Brahms
1833-1897

Sinfonia Nr. 4 e-Moll op. 98

Allegro non troppo
Andante moderato
Allegro giocoso
Allegro energico e passionato

GYÖRGY LEHEL, einer der prominentesten ungarischen Dirigenten unserer Tage, wurde 1926 in Budapest geboren. Seine musikalischen Studien absolvierte er bei den Professoren Pál Kadosa und Imre Szegedy. Er ist seit 1967 Dirigent und seit 1962 als Gesamtmusikdirektor Chefdirigent des Sinfonieorchesters des Ungarischen Rundfunks und Fernstudios in Budapest. Außerdem konzertiert er ständig im Ausland (z. B. in Paris, Moskau, Tokio, Montreal, Palermo, Brüssel, Prag, Berlin, Warschau, Wien, Frankfurt/M., München, Bukarest). Konzertreisen führten ihn z. B. nach Finnland, Norwegen, der Schweiz, nach Frankreich, Jugoslawien, Italien, der DDR und der BRD, nach Japan, Rumänien, Großbritannien, Österreich, in die Sowjetunion. Bei der Dresdner Philharmonie konzertierte er zunächst im Jahr 1966, 1967 und 1974. Zahlreiche von ihm dirigierte Schallplattenaufnahmen wurden im Quartett, Sinfonien, bei Westminster und der Deutschen Grammophon-Gesellschaft aufgenommen. 1959 und 1962 wurde dem Künstler der List-Preis verliehen.



PETER RÖSEL wurde 1945 in Dresden geboren. Seit 1951 erhielt er Klavierunterricht von Ingeborg Fink-Siegmund. Nach dem Abitur studierte er an der Musikhochschule seiner Heimatstadt. 1963 erlangte er den 2. Preis beim II. Internationalen Schumann-Wettbewerb in Zwickau. 1964 bis 1969 setzte er seine Studien am Moskauer Konservatorium fort. Seine Lehrer waren die Professoren Dmitri Resnikow und Lew Oberin. Beim III. Internationalen Tschajkowskij-Wettbewerb 1966 in Moskau gewann er einen 8. Preis für die DDR bei einer internationalen Konkurrenz von 60 Pianisten. Beim IV. Internationalen Musikwettbewerb in Montreal (Kanada) im Juni 1968 erhielt Peter Rösel die vielbeachtete Silbermedaille. Der junge Künstler, der bereits zahlreiche Rundfunk-, Fernseh- und Schallplattenaufnahmen produziert, konzertierte bisher erfolgreich z. B. in der Sowjetunion, in Kanada, Polen, der CSFR, in Belgien, Japan, England, Spanien, Frankreich, Schweden, Ungarn, Belgien und in der BRD. Bei der Dresdner Philharmonie ist er seit 1968 ständiger Gast. Er zählt heute nicht nur zu den erfolgreichsten Künstlern der DDR, sondern auch zu den besten jungen Fiedlern in europäischen Maßstäben.

ZUR EINFÜHRUNG

Zwischen 1848 und 1858 komponierte Franz Liszt in Weimar zwölf einstämmige sinfonische Dichtungen, mit denen er einen neuen Typus der Programmsinfonie prägte. Er setzte das Bestreben Hector Berlioz' fort und gelangte zur Befreiung der Orchestermusik vom Zwang enstarrer Formen, indem er unermüdlich um den tiefendsten musikalischen Ausdruck seiner Ideen rang. Mit seinen Idealen und formalen wie auch mit seinen kühnen harmonischen Neuerungen wurde er gemeinsam mit Richard Wagner der bedeutendste Führer der sogenannten Neu-deutschen Schule. Von seinen sinfonischen Dichtungen werden heute nur noch wenige gespielt. Man nennt sie weitschweifig, bombastisch, sentimental, übertrieben pathetisch, ja trivial. Béla Bartók, der größte ungarische Nachfolger Liszts, stellte jedoch bereits 1911 fest – und das sollten wir heute beherzigen, die wir uns um einen neuen Standpunkt dem Komponisten gegenüber bemühen: „Zugleich mit dieser Trivialität weist er fast überall eine bewundernswerte Kühnheit auf, entweder in der Form oder in der Invention. Diese Kühnheit bedeutet ein wahrhaft fantastisches Streben nach dem Neuen und Seltenen. In seinen Werken sagt er, zwischen viel Schablonenhaftes verstreut, mehr über seine Zeit hinausgehend Neues als viele andere Komponisten... Für die Weiterentwicklung der Musik entdeckte ich bei ihm einen viel größeren Genius als bei Wagner und Strauss... Das Wesentliche dieser Werke misst man nicht an ihrer Größe, in die Zukunft wendenden Kühnheiten, den damals zum allererstenmal ausgesprochenen Neuen suchen und finden. Diese Dinge erheben Franz Liszt als Komponisten in die Reihe der Großen.“

In Fortsetzung jahrzehntelanger Liszt-Aufführungstraditionen bei der Dresdner Philharmonie – vor einigen Jahren bemühten wir uns erfolgreich um eine Neu-entdeckung der Dante-Sinfonie – erklingt heute die Sinfonische Dichtung „Mazepa“, die lange Zeit Liszts beliebtestes Werk war und heute nur noch selten zu hören ist. Hansjürgen Schaefer schrieb über das Stück: „Mit der Gestalt des ukrainischen Kosakenhetmans Mazepa hat sich bereits der junge Liszt intensiv beschäftigt. Als Verkörperung nationalen Volksheldentums faszinierte ihn diese kühne Gestalt besonders. 1839 erschien eine Konzertstudie für Klavier „Mazepa“, in der der Komponist auf musikalisches Material von Jugendkompositionen zurückgriff. Und zwölf Jahre später verfertigte er dann seine gleichnamige Sinfonische Dichtung, die sich in manchen dem älteren Klavierwerk verpflichtet zeigt. Sie wurde am 16. April 1854 von Liszt in Weimar zur Uraufführung gebracht.“

Der Komponist stellte dem Werk ein Gedicht des Franzosen Victor Hugo voran. Es spricht davon, wie Mazepa von seinen Feinden gefangen, auf ein Pferd gebunden und in die Steppe gejagt wird. Tag um Tag rast das Roß dahin, wilde Pferde jagen es, auf Beute lauende Räuber und Geier kreisen um Mazepa. Schließlich bricht das Pferd erschöpft zusammen. Aber Mazepa verzweifelt auch jetzt nicht. Fiebervisionen quälen ihn, doch endlich finden ihn die Freunde. Befreit zieht der Kosakenhetman davon. Er wird sich rächen und den Ruhm seines Vaterlandes mehren.

Die musikalische Gestaltung folgt diesem Sujet ziemlich genau. Sie fesselt durch die elementare Leidenschaftlichkeit der Klangbilder (mit vielen eindrucksvollen instrumentalen Effekten), durch die Geschlossenheit und dramatische Dichte des Ganzen. Ein Bläserissimo mit Beckenschlag steht am Beginn. Von Peitschenhieb getroffen, jagt das Roß mit dem Gefährten in die Steppe hinaus. Heftige Triolen malen die wilde Bewegung, ein Balustradestück deutet auf die Einförmigkeit der Landschaft, in der sich Mazepas Ritt vollzieht. Aus all dem erhebt sich das Thema Mazepas, ein glanzvoller musikalischer Einfall voller heroischer Größe. Immer weiter geht die Jagd. Im Fantasma übernehmen die hohen Blechbläser das Thema des Helden. Dann wird es in kleine Motive zerrieben, Tremoli, Pizzicati und Col-legna-Spiel geben das Krächzen der beutehungrigen Vögel wieder. Nach mächtiger Steigerung erdrückt die musikalische Entwicklung der