



4. ZYKLUS-KONZERT 1981/82

4.
ZYKLUS-KONZERT

JOSEPH HAYDN
UND DER KLASSIZISMUS

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Sonnabend, den 12. Dezember 1981, 20.00 Uhr

Sonntag, den 13. Dezember 1981, 20.00 Uhr

dresdner philharmoniker

Dirigent: Johannes Winkler
Solistin: Magdalena Rezler, VR Polen, Violine

- Johannes Paul Thilman** 1906–1973
Partita piccola für kleines Orchester op. 43
Heiter, lebendig, präzise
Ruhig, melancholisch
Lustig, scherzhaft, dabei exakt
Sehr lebhaft
- Darius Milhaud** 1892–1974
Sinfonie Nr. 5 (Dixtuor d'instruments à vent) op. 75
Rude
Lent
Violent
- Sinfonie Nr. 1 (Le Printemps) op. 43**
Allant
Chantant
Vif
- Ferruccio Busoni** 1866–1924
Lustspiel-Ouvertüre für Orchester op. 38
- Grażyna Bacewicz** 1909–1969
Konzert für Violine und Orchester Nr. 3
Allegro molto moderato
Andante
Vivo
Erstaufführung
- PAUSE**
- Joseph Haydn** 1732–1809
Sinfonie Nr. 82 C-Dur (L'ours)
Vivace assai
Allegretto
Menuett (Un poco allegretto)
Finale (Vivace assai)



MAGDALENA REZLER stammt aus Bydgoszcz. Im Alter von sieben Jahren begann sie mit dem Violinspiel und studierte später an der Warschauer Musikhochschule bei den Professoren Tadeusz Wronski und Stanislaw Kowello. 1970 legte sie das Staatsexamen mit Auszeichnung ab und unterrichtet inzwischen eine eigene Violin- und Kammermusikklasse. Erfolgreiche Konzerte in den polnischen Musikzentren sowie in der UdSSR, CSSR, DDR, in Bulgarien, Frankreich, Belgien, der BRD u. a. sowie Rundfunk-, Fernseh- und Schallplattenaufnahmen festigten das Ansehen der jungen Geigerin, das sie sich durch zahlreiche internationale Wettbewerbserfolge (1962 in Kraków, 1963 in Leipzig,

1972 in Genua, 1971 3. Preis des Königin-Elisabeth-Wettbewerbes in Brüssel, 1972 2. Preis des Musik-Festivals in Bordeaux, 1976 3. Preis des Carl-Flesch-Wettbewerbes in London, außerdem gehörte sie zu den Preisträgern des Jacques-Thibaud-Wettbewerbes in Paris) erworben hat. Das von ihr gegründete und geführte Streichquartett erhielt ebenfalls bereits mehrere Preise. Ferner arbeitet sie ständig mit dem polnischen Kammerensemble „Con moto ma cantabile“ und dem Kammerorchester der Warschauer Nationalphilharmonie zusammen. Bereits 1979 gastierte sie überaus erfolgreich bei den Dresdner Philharmonikern.



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

ZUR EINFÜHRUNG

Am 11. Januar dieses Jahres wäre der in Dresden geborene und daselbst am 29. Januar 1973 verstorbene Johannes Paul Thilmann 75 Jahre alt geworden. Der Schüler von Hermann Grabner, Hermann Scherchen und Paul Hindemith wirkte langjährig – bis 1967 – als verdienstvoller Professor für Komposition an der Dresdner Musikhochschule „Carl Maria von Weber“. Viele Jahre war er als 1. Vorsitzender des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler im Bezirk Dresden tätig, bis 1968 auch im Zentralvorstand des Verbandes, den er 1951 mitbegründete. Johannes Paul Thilmann gehörte zu den führenden Komponistenpersönlichkeiten der DDR auf dem Gebiet der Instrumentalmusik. Für sein vielseitiges und umfangreiches Schaffen, das sich durch Musikantentum, handwerkliche Reife, durch Prägnanz, Linearität sowie durch formale Durcharbeitung im Detail auszeichnet erhielt er zahlreiche Ehrungen (Nationalpreis und Martin-Andersen-Nexö-Kunstpreis der Stadt Dresden 1960, Vaterländischer Verdienstorden 1966 und 1972). Die Akademie der Künste der DDR berief ihn zum Korrespondierenden Mitglied. Auch als Musikschriftsteller trat der Komponist mit drei Büchern zu Fragen der neuen Musik und mit Aufsätzen über Musik in in- und ausländischen Fachzeitschriften hervor. Am Anfang unseres heutigen Programms, das neben einer Haydn-Sinfonie verschiedenste Spielarten des Klassizismus aus dem 20. Jh. vorführt, steht eine Komposition aus Thilmanns neoklassizistischer Schaffenszeit, die *Partita piccola* für kleines Orchester op. 43, komponiert in wenigen Mai-Tagen des Jahres 1948 und uraufgeführt 1949 durch die Staatskapelle Dresden. Der Komponist wollte sich damit von der Hindemith-Gefolgschaft lösen. Er schrieb damals über die in seinem Stück erträumte lateinische Welt, über das Vorbild französischer Geistigkeit, über die erstrebte Klarheit, Heiterkeit und Anmut: „... es ist nicht ganz jene ersehnte Welt geworden, weil ich als Deutscher einen anderen Witz, vielleicht keine Anmut, etwa gar eine undurchsichtige Klarheit habe, kurz: die geliebten Paten (Strawinsky und einige neoklassizistische Franzosen, wie Ibert, Poulenc, Auric, Françaix) in ihrer Art niemals erreichen kann.“ Damit ist Entscheidendes über das Anliegen des Werkes gesagt, das in einer schweren und

sorgenvollen Zeit auf eine ungezwungene Weise zur Erheiterung seiner Hörer beitragen wollte und dank seines Humors, seiner inneren und äußeren Beschwingtheit schnell Popularität gewann. Thilmanns *Partita piccola* – eine lockere Aneinanderreihung von vier knappen Sätzen zu einem Werkganzen, auf dessen „Kleinform“ schon ausdrücklich die Bezeichnung *piccola* hinweist – beschäftigt ein kleines Orchester – also auch hier: *piccolo*. Besonders die Bläser, vor allem die Trompete, bestimmen mit munteren Akzenten das lebendige Gesamtklangbild der Musik, die bei aller Einfachheit und leichter Überschaubarkeit mit liebevoller kontrapunktischer Vielfalt geformt wurde.

Im ersten, aus zwei in sich wiederholten Teilen bestehenden Satz (Heiter, lebendig, präzise) gibt die Trompete mit einem leichtgeschürzten, vergnügten Dreiklangsthema, das die gesamte musikalische Entwicklung dieses Satzes beherrscht, den Ton an. Nach einem kurzen Zwischenspiel, das vornehmlich von den Holzbläsern ausgeführt wird, bringt die Trompete erneut das nunmehr allerdings verkürzte und verwandelte Thema. Auch im zweiten Abschnitt des Satzes kommt es – nachdem verschiedene Möglichkeiten des Motivs spielerisch ausprobiert werden – zu einem Rückgriff auf das Ausgangsthema. Mit einer etwas kompakteren, zügig-straffen Coda schließt der Satz pointiert. – Dreiteilige Liedform weist der zarte, schlichte langsame Satz (Ruhig, melancholisch) auf, dessen leicht elegisch klagende Oboen-Melodie von keckeren Trompetentönen „kommentiert“ wird. Mehr noch als im ersten Satz sind die Streicher in sich unterteilt – ihre Solowirkungen erzeugen unter den sparten Bläserklängen eine zauberhafte Klanglichkeit. Scherzhaft eilt der lebhaft dritte Satz (Lustig, scherzhaft, dabei exakt) über, der mit einem spritzigen, tänzerischen Trompetenmotto eröffnet wird. Kontrastreich und wiederum dreiteilig angelegt ist das übermütige Finale (Sehr lebhaft) dieser lebenswürdigen, lebensfrohen und unkomplizierten Komposition. Aus rhythmisch akzentuierten Farbtupfen der einzelnen Instrumente entfaltet sich eine mitreißende, ja stürmische Bewegung. Im Mittelteil, der in Beziehung zum Thema des ersten Satzes steht, begegnet ein imitatorisches Spiel der Holzbläser über ostinaten Streicherfiguren, das grotesk vom Fagott eingeleitet wird. Immer launischer wird das musikalische Geschehen, bis es wieder in die Motik des Beginns übergeht, um sich

schließlich – in einer strettaartigen kleinen Coda – freundlich und geistvoll zu verabschieden.

„Meine musikalische Bildung ist ausschließlich durch den lateinisch-mitteländischen Kulturkreis bestimmt. Die südländische, besonders auch die italienische Musik, hat mir immer sehr viel gesagt, die deutsche so gut wie nichts; Wagner beispielsweise habe ich nie verstanden und werde ich nie verstehen. Zum Glück gehöre ich schon zu der Generation, die ihm entronnen ist.“ So sagte der 1892 in Nîmes-en-Provence geborene und 1974 in Genf verstorbene Darius Milhaud von sich, der, am Pariser Conservatoire u. a. von Paul Dukas und Charles-Marie Widor ausgebildet, 1906–1918 als Attaché des damaligen Botschafters von Frankreich, Paul Claudel, mit dem er schon seit 1912 künstlerisch eng zusammenarbeitete, in Rio de Janeiro wirkte und sich nach seiner Rückkehr in die französische Heimat in Paris mit Arthur Honegger, Francis Poulenc, Georges Auric, Louis Durey und Germaine Tailleferre in der „Groupe des Six“ zusammenschloß mit dem von Jean Cocteau formulierten Ziel einer radikalen Abkehr vom Wagnerismus und der bloß dekorativ verstandenen impressionistischen Stilrichtung. Der faschistische Krieg veranlaßte ihn 1940, in die USA zu gehen, wo er eine Professur am Milles College in Oakland (Kalifornien) erhielt. 1947–1962 lehrte er auch (jährlich abwechselnd) am Pariser Conservatoire. In zunehmendem Maße trat er trotz einer seit Ende der 20er Jahre zunehmenden körperlichen Behinderung auch als Dirigent hervor, so 1966 noch, längst an den Rollstuhl gefesselt, beim „Prager Frühling“. Bereits 1949 veröffentlichte er eine Autobiographie *Notes sans musique* (Noten ohne Musik). Von seiner immensen schöpferischen Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit zeugt die Tatsache, daß seine Werkliste beinahe 500 Titel sämtlicher Genres der Musik umfaßt, die stilistisch kaum auf einen Nenner zu bringen sind, ihn gleichwohl zu einer der markantesten und repräsentativsten Persönlichkeiten nicht nur in der französischen Musik des 20. Jh. werden ließen. Die Gesetzmäßigkeiten der gebräuchlichen Harmonielehre stießen ihn ab, dagegen führte ihn sein Klangsinne zum Stilprinzip der Polytonalität, die es ihm, seiner lyrischen Veranlagung entsprechend, ermöglichte, die Ausdruckskraft seiner eingängigen Melodik zu

intensivieren. Seine oft eigenwillige Instrumentation unterstreicht die Eindringlichkeit seiner rhythmisch sehr differenzierten Musik, deren wesentliche Merkmale Klarheit, Durchsichtigkeit und das Primat der Melodie sind. Bezeichnende Beispiele eines typisch französischen Klassizismus – ohne Bindung an die Wiener Klassik – sind Milhauds fünf Miniatursinfonien aus den Jahren 1917/22, komponiert für wechselnde Kammerensembles. Hier wird nicht eine Verschmelzung einzelner Klangfarben angestrebt, sondern deren klare Trennung. Aus der gleichzeitigen Exposition verschiedener melodischer Einfälle und verschiedener Tonarten resultiert die Kürze der schnellen Sätze dieser Stücke. Da das thematische Material von den ersten Takten des Satzes an vollständig ist und keine Neigung zu dynamischer Entwicklung hat, ist alles gesagt. Die Quantität wird durch Dichte des Materials ersetzt, die thematische Arbeit durch wirkliche Invention. Milhauds Kammerensinfonien, von denen zwei heute erklingen, dauern 4 bis 6 Minuten, seine Minuten-Opern ungefähr 8 Minuten. Am wirkungsvollsten sind die langsamen Sätze mit dem nachdenklichen Charakter ihrer Melodiebögen. Sie sind jeweils von zwei schnellen Sätzen umgeben (dadurch ergibt sich die Form der alten Sinfonia, der italienischen Opernouvertüre des 17. und 18. Jh. und Grundlage für die um 1770 voll ausgeprägte Sinfonieform Haydns). Meist verzichten die Einzelsätze auf Kontrastwirkungen und thematische Polarisierung und behalten den einmal begonnenen Bewegungs- und Figurationstypus durchgängig bei. Der Hauptreiz dieser Werke liegt in der Transparenz ihrer Klangbilder, mit denen Milhaud seine melodisch, tonal und farblich mehrschichtigen Sätze realisierte. „Was ich dabei bezweckte, war, jedem Instrument eine nur ihm gehörende melodische Linie oder Tonalität zu verleihen. In einem solchen Fall bezieht sich Polytonalität nicht mehr auf Akkorde, sondern auf das Zusammentreffen der melodischen Linien“, sagte der Komponist.

Die 1. Kammerensinfonie entstand 1917 in Rio de Janeiro, wo sie 1918 uraufgeführt wurde. Milhaud sagte über den Erfolg des Stückes mit seinem an musikalischen Assoziationen reichen Titel „Le Printemps“ (Der Frühling): „Das Publikum schien gegen den Klang meiner Musik keinen Widerspruch zu erheben, aber entweder war es mit dem Faktum nicht vertraut, oder hatte es vergessen,



daß in den Tagen von Monteverdi das Wort ‚Sinfonie‘ manchmal für eine einzige Seite von Instrumentalmusik gebraucht wurde – kurzum, es erwartete ein umfängliches Werk, von einem großen Orchester gespielt, zu hören, und war deshalb von der Kürze meines Stückes schockiert.“ Die Satzbezeichnungen lauten: Gehend – Singend – Lebhaft. Die 5. Kammer-sinfonie für ein Bläserensemble wurde 1922 in Warschau und Wien komponiert und 1924 in Paris uraufgeführt. Ihre Sätze tragen die Bezeichnungen Rauh – Langsam – Heftig.

Ferruccio Busoni, Sohn eines italienisch-deutschen Musikerehepaars (der Vater war Klarinettenvirtuose, die Mutter Anna Weiß-Busoni, Tochter eines Deutschen, eine bekannte Pianistin), zeigte schon in früher Kindheit eine eminente pianistische Begabung, die im Elternhaus erste Förderung erfuhr. Dann wurde er in Graz Schüler von Wilhelm Mayer und – auf Empfehlung von Brahms – in Leipzig u. a. von Carl Reinecke. Nach Abschluß seiner Studien unternahm er als brillanter Klaviervirtuose Konzertreisen durch ganz Europa, die ihn auch wiederholt zum Dresdner Gewerbehauseorchester bzw. Philharmonischen Orchester führten, und nach Übersee. Daneben wirkte er als Lehrer an den Konservatorien in Helsinki, Moskau, Boston, New York und Bologna und war vorübergehend auch in Wien und Zürich pädagogisch tätig. Seit 1894 lebte er hauptsächlich in Berlin, wo er 1920 eine Meisterklasse für Komposition an der Akademie der Künste übernahm. Am 27. Juli 1924 verstarb der hochgebildete, vielseitige Künstler im Alter von 58 Jahren in Berlin. Jakob Wassermann hat einmal gesagt, daß das Schaffen Ferruccio Busonis „auf dem Kontrast zwischen glühender Gegenwartigkeit und einer schicksalvollen Bindung an die Tradition, zwischen Elementarität und alter Form, zwischen lateinischer Helligkeit und deutscher Spekulation beruhte“. Obwohl er als Komponist, Pianist, Pädagoge und Ästhetiker in der deutschen Musikentwicklung der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts nicht nur eine anregende, sondern vielfach eine bestimmende Position einnahm, in geistvollen Schriften Klarheit über die Entwicklung der zeitgenössischen Musik zu schaffen suchte und mit diesen seinen, etwas apodiktischen Arbeiten „(Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“ und „Von der Einheit der Musik“) im Mittelpunkt dama-

liger musikästhetischer Auseinandersetzungen stand, sank sein Ansehen nach seinem Ableben verhältnismäßig rasch ab. Heute ist von seinem reichen kompositorischen Werk (Orchester-, Kammer- und vor allem Klaviermusik, Opern wie „Turandot“ und „Faust“, Kantaten, Chöre, Lieder und zahlreiche Bearbeitungen) wie auch von seinen schriftstellerischen Arbeiten nur noch wenig bekannt. Busoni prägte für das ihm vorschwebende musikalische Ideal den Begriff der „neuen Klassizität“, worunter er die „Meisterung, die Sichtung und Ausbeutung aller Errungenschaften vorausgegangener Experimente; ihr Hineintragen in feste, schöne Formen“ sowie vor allem „das Wiederergreifen der Melodie – als Beherrscherin aller Stimmen, aller Rhythmen, als Trägerin der Idee und Erzeugerin der Harmonie“ verstanden wissen wollte. Seine Tonsprache, durch starkes Formempfinden gekennzeichnet und durch seine Leitsterne Bach, Mozart und Liszt zweifellos beeinflusst, erwuchs vornehmlich aus der Klangwelt des Klaviers, dankte er doch diesem Instrument in erster Linie seinen internationalen Ruf. Dabei stieß er in neue Bereiche der Harmonik vor.

Nachdem die Dresdner Philharmoniker bereits 1969 mit der Aufführung der Indianischen Fantasie für Klavier und Orchester op. 44 und 1979 mit der Wiedergabe des Divertimentos für Flöte und Orchester op. 52 (Solist: Aurèle Nicolet) an den zu Unrecht vergessenen Komponisten erinnert haben, erklingt heute ein weiteres Werk Busonis, das in unserem Zyklus nicht fehlen darf: Seine bereits 1897 komponierte, jedoch 1904 umgearbeitete Lustspiel-Ouvertüre op. 38, ein weiteres Zeugnis seines Strebens nach der „neuen Klassizität“. In der Anspruchslosigkeit seiner Mittel, in seinem leichtbeschwingten Flug, der Durchsichtigkeit seines Gefüges kann man die witzige, knapp formulierte Stück ansehen als eine Huldigung an Mozart, den Busoni bedingungslos verehrte wie keinen anderen Meister. 1906 – zum 150. Geburtstag Mozarts – veröffentlichte er übrigens eine lange Reihe geistvoller, literarisch geschliffener „Mozart-Aphorismen“.

Die polnische Komponistin Grażyna Bacewicz, 1909 in Łódź geboren und 1969 in Warschau verstorben, war eine der wenigen komponierenden Frauen, denen es bisher gelang, sich mit ihren Werken im internationa-

len Musikleben eine feste und anerkannte Position zu erobern. Sie studierte an den Konservatorien in Łódź und Warschau (hier Komposition bei K. Sikorski und Violine bei J. Jarzebski) und vervollkommnete danach 1932 bis 1934 ihre Studien in Paris bei Nadia Boulanger (Komposition) sowie bei A. Touret und Carl Flesch (Violine). Seit 1934 unternahm sie als gefeierte Geigerin Konzertreisen in zahlreiche europäische Länder, unterrichtete zeitweilig an den Konservatorien in Łódź und Warschau, war nach dem 2. Weltkrieg aktives Vorstandsmitglied des Polnischen Komponistenverbandes, widmete sich jedoch vorrangig ihrem kompositorischen Schaffen, mit dem sie schon früh Erfolge erringen konnte und für das sie viele polnische (u. a. 3. Nationalpreise) und internationale Preise erhielt, darunter die Olympiamedaille London 1949, dreimal den Preis der Königin Elisabeth von Belgien (1951, 1957, 1961) und den Preis der UNESCO (1960).

Mit dem 1948 komponierten „Konzert für Streicher“ – im gleichen Jahr entstand auch das heute erklingende 3. Violinkonzert – wurde die polnische Komponistin weltweit bekannt. Insgesamt legte sie ein reiches Oeuvre vor, vielschichtig und qualitativ. Es umfaßt u. a. vier Sinfonien, sieben Violinkonzerte, zwei Konzerte für Streicher bzw. großes Sinfonieorchester, weitere Solokonzerte, viel Kammermusik, darunter sieben Streichquartette, die Funkoper „König Arturs Abenteuer“, mehrere Ballette, zahlreiche kleine Violin- und pädagogische Übungsstücke.

Grażyna Bacewicz vertrat stilistisch bis in die 50er Jahre hinein die neoklassizistische Richtung, in einigen wesentlichen Werken den in der Folklore wurzelnden nationalen Klassizismus, wie er in den Nachkriegsjahren nicht nur in Polen, auch in Ungarn etwa oder in der CSSR auftrat. In den letzten zehn Jahren ihres Schaffens fand dann ein Stilwandel insofern statt, als die intensive Auseinandersetzung mit der Dodekaphonie sie nicht nur von der „in Konvention erstarrten Disziplin der tonalen Welt“ – dies ihre Worte – entfernte, sondern sie auch zu einer „neuen formalen Strenge“ führte.

Das 3. Violinkonzert entstand, wie gesagt, schon 1948 und wurde im gleichen Jahre mit der Komponistin als Solistin, die dafür 1955 den Preis des polnischen Ministeriums für Kultur und Kunst erhielt, unter Jan Krenz uraufgeführt. Das vielgespielte Werk leitete die Schaffensphase der Komponistin

ein, in der sie die polnische Folklore organisch in ihren Stil einbezog. Wie einst Karol Szymanowski, fand sie das sie interessierende Material im Lied- und Tanzgut der Tatrakaralen, das die melodische und rhythmische Sprache aller drei Sätze des Konzertes bestimmt, das sehr logisch und klar (eben klassizistisch) und vor allem geigerisch konzipiert ist, die reichen emotionalen, lyrischen wie auch – besonders im 3. Satz – die virtuoskraftvollen Möglichkeiten des Soloinstrumentes nutzt. Thematisch begegnet eine Reihe von originellen Gedanken (wie gleich in der Orchestereinleitung des 1. Satzes). Die Ausdruckskraft des lebensvollen Stückes wird von der klavollen, überraschende Farben einsetzenden Instrumentation wesentlich getragen.

Um das Jahr 1785 erhielt Joseph Haydn von der Pariser Vereinigung „Les concerts de la Loge Olympique“ den Auftrag für eine Reihe von Sinfonien. Es sind dies die Nummern 82 bis 87 der Gesamtausgabe, deren von Mandyczewski 1907 festgelegte Numerierung aufgrund der Jahreszahlen der Autographe und auch nach Haydns eigenen Angaben in einem Brief an seinen Verleger Artaria vom 2. August 1787 nicht als die chronologische Reihenfolge gelten kann. Diese ist vielmehr wohl so, daß zuerst, das heißt also 1785, die Sinfonien Nr. 83, 87 und – um die Jahreswende – Nr. 85 entstanden, während die Nummern 82, 84 und 86 aus dem Jahre 1786 datieren. Mit den „Pariser Sinfonien“ beginnt jene Gruppe von Alterswerken, deren jugendliche Frische und handwerkliche Meisterschaft uns immer wieder begeistern.

Die Sinfonie Nr. 82 C-Dur (1786) ist vermutlich die letzte der von Haydn für Paris geschriebenen und dort auch aufgeführten Sinfonien. Den Beinamen „L'ours“ („Der Bär“) erhielt sie wohl wegen der brummigen Bordunbässe im Finale.

Der erste Satz beginnt direkt mit einem *Vivace assai*, dessen erstes Thema sich aus anfänglicher Harmlosigkeit zu großer Leidenschaftlichkeit steigert und nach abschließenden Storzatoschlägen plötzlich im Piano versinkt. Der in der Überleitung bereits angekündigte, stark kontrastierende, tänzerisch beschwingte Nebengedanke wird nach einmaligem Erklingen sofort von der mit dem Hauptthema verwandten Schlußgruppe verdrängt. Eine eigentliche Auseinandersetzung



findet in der Durchführung nicht statt, sondern nur eine neuerliche Gegenüberstellung des thematischen Materials, die nach kurzem Suchen und Tasten in die Reprise hinüberleitet.

Im zweiten Satz (Allegretto) klingt ein besinnliches, dreiteiliges Lied als Thema auf, das nach anfänglichem Schwanken zwischen g-Moll und F-Dur sich schnell für die hellere Durtonart entscheidet. Ein zweites, aus motivischem Material des ersten gewonnenes Thema in f-Moll bringt trübe, düstere Gedanken, die allerdings dem ersten Thema wieder Platz machen. Noch einmal wiederholt sich dies, durch figurale und instrumentale Varianten in seinen Kontrasten verstärkt. Zuletzt behält aber doch der erste Gedanke die Oberhand und prägt auch der Coda seinen Stempel auf.

Das behäbig daherschreitende Menuett wird mit einem etwas zaghaften, im zweiten Teil fast schüchternen Trio konfrontiert.

Das Finale (Vivace assai), wie so oft bei

Haydn formal zwischen Rondo und Sonate stehend, bringt ausgelassenen Jahrmarktstrubel. Über dem brummenden und summenden Orgelpunkt der Violoncelli und Bässe spielen die Violinen ein in seiner Intonation slawisches, äußerst lebhaftes Dudelsackthema, das sich, nach kurzem Verweilen bei einer kleinen Polkamelodie der Bläser, zu wildem Wirbel steigert. Noch einmal versuchen die Holzbläser ihre gemütlichen Polkaklänge durchzusetzen, fast mutet das wie ein zweites Thema an — doch vergebens: das Tutti überrennt sie in stampfenden Oktavpassagen; einen Augenblick noch zögern die Violinen, dann stimmen auch sie in den allgemeinen Jubel ein. Eine Art Durchführung folgt: Das Dudelsackthema wird transponiert, wandert von Stimme zu Stimme und steigert die Lustbarkeit immer mehr. Es beherrscht auch die Reprise und führt die Sinfonie schließlich in turbulentester Ausgelassenheit zu Ende.

VORANKÜNDIGUNG:

Sonnabend, den 16. Januar 1982, 20.00 Uhr (Anrecht B)
Sonntag, den 17. Januar 1982, 20.00 Uhr (Anrecht C 1)
Festsaal des Kulturpalastes Dresden
Einführungsvorträge jeweils 19.00 Uhr
Dr. habil. Dieter Härtwig

5. ZYKLUS-KONZERT

Dirigent: Herbert Kegel
Solist: Ivan Moravec, CSSR, Klavier

Werke von Hindemith, Mozart und Haydn

Die für den 24. November 1981 vorgesehene Übertragung des 2. Zyklus-Konzertes in Radio DDR II wird im Rahmen des „Dresdner Abends“ am 29. Dezember 1981 nachgeholt.

Programmblätter der Dresdner Philharmoniker
Redaktion: Dr. habil. Dieter Härtwig
Die Einführung in die Sinfonie Nr. 82 von J. Haydn schrieb W. Hohensee für das Konzertbuch „Orchester-musik“ II, Leipzig 1973

Spielzeit 1981/82 — Chefdirigent: Prof. Herbert Kegel
Druck: GGV, Prod.-Stätte Pirna EVP —,25 M