

ein Dialog zwischen beiden Soloinstrumenten an, dann erst erhebt in Orchester die aufwühlende Exposition der beiden Hauptthemen, zu denen im Verlaufe des Satzes noch verschiedene Nebengedanken treten. Die Durchführung bringt ein kontrastreiches, vor allem rhythmisch sehr differenziertes Wechselspiel zwischen Solisten und Orchester.

In dreiteiliger Liedform ist der langsame, von Hornrufer eingeleitete zweite Satz des Werkes angelegt, dessen thematische Grundzüge ein weitgeschwungenes, kontabiles Thema bildet. Besonders charakteristisch für dieses besinnliche Andante ist die häufige, klangvolle Parallelführung der zwei Soloinstrumente in Oktaven. Der Mittelteil des Satzes moduliert von D-Dur nach F-Dur; das Seitenthema mit seinen Terzen- und Sextenparallelen erklingt durch Flöten, Klarinetten und Fagotte und wird von den Solisten aufgegriffen und vertieft.

Scherzobakter trägt das in freier Rondalform aufgebaute virtuose Finale. Das tänzerische, sehr einprägsame Hauptthema wird zunächst von Solo-Cello vorgeleitet und geht dann zur Solo-Violine über; es leidet namentlich durch seine prickelnde Rhythmik und seinen immer wiederkehrenden Wechsel zwischen Legato und Staccato und verleiht dem Satz zum Teil etwas dönernde Züge. Auch das georgisch-innige zweite Thema, das neben weiteren ausdrucksvollen Seitenthemen in sinfonischen Geschehen des Finaltraktus wirksam wird, führt zuerst das Violoncello ein. In feurigster, kraftvoll-zwischenschweifender Stimmung wird das Konzert schließlich, in strahlendes A-Dur gewandelt, beendet.

Ludwig van Beethovens Sinfonie Nr. 6 F-Dur op. 68 erhielt durch ihn selbst die Bezeichnung „Sinfonia pastorale“ („Ländliche“ oder eigentlich „Heimlich“-Sinfonie). Das Werk, das zusammen mit der im gleichen Jahre entstandenen, jedoch völlig andersgearteten kämpferischen 5. Sinfonie 2-Mal erstmals am 22. Dezember 1808 in Wien aufgeführt wurde, steht an der Grenze zwischen „absoluter“ und schildernder Musik. Obwohl Beethoven auf dem Gebiete der Programmmusik bereits an Vorgänger anknüpfen konnte (so hatte z. B. der Stuttgarter Komponist Justin Heinrich Knecht sogar 1784 schon eine Sinfonie mit ähnlichem Inhalt komponiert), fand er doch auch hier ganz neue Wege und schuf mit der idyllischen Pastoralensinfonie ein Werk, das sich hoch über eine äußerliche, rein naturmalerisch malende Program-

musik in Bereiche absoluter Allgemeingültigkeit erhebt. Bedeutsam dafür ist seine Anmerkung über der Urschrift der Pastoralen „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“. Und obgleich die fünf Sätze der Sinfonie durch ganz bestimmte programmatische Überschriften bezeichnet sind, obgleich Beethoven auch im einzelnen (so in der Schilderung von Bachgenuss, Vogelgesang und Gewitter) die Anwendung tonmalerischer Mittel durchaus in seine Gestaltung einbezieht, wünschte er doch, wie wir seinen Äußerungen entnehmen können, keinesfalls eine zu genaue Ausdeutung dieser Elemente: „Man überläßt es dem Zuhörer, die Situationen auszufinden. Sinfonia caratteristica oder eine Erinnerung an das Landleben. Jede Malerei, nachdem sie in der Instrumentalmusik zu weit getrieben, verliert. Sinfonia pastorale. Wer auch nur je eine Idee von Landleben erhalten, kann sich ohne viel Überschriften selbst denken, was der Autor will. Audi ohne Bezeichnung wird man das Ganze, welches mehr Empfinden als Tongemälde, erkennen.“ Dem Meister, für dessen tiefe, innige Naturliebe und -verbundenheit viele Zeugnisse sprechen, kam es darauf an, „die Idee von Landleben“ wiederzugeben, die für ihn im Grunde die Idee vom freien Menschen in der freien, „unverderbten“ Natur bedeutete. In diesem Sinne wählte er „Empfindungen, welche der Genuß des Landes im Menschen hervorbringt“, ausdrücken (Kalendarium aus dem Entstehungsjahr des Werkes). Eine sehr wichtige Rolle spielt in dieser, klassische Form mit programmatischer Schilderung meisterhaft verbindenden Sinfonie charakteristischerweise auch eine starke Einbeziehung der Volksmusik, und zwar, wie durch Untersuchungen insbesondere der Themenbildung, aber auch der rhythmischen und harmonischen Struktur nachgewiesen wurde, in besonderem Maße speziell der kroatischen Bauernmusik.

Der „Erwachen heterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande“ überschriebene lyrische erste Satz ist ganz von glücklicher, dankbarer Freudigkeit über die zahllosen Schönheiten der Natur erfüllt, die uns in vielen anmutigen, von Spannungen und Kontrasten ungetrübten Bildern vor Augen gestellt werden. Weiche Klangfarben, froh schwärmende Themen, in viele kurze, häufig wiederholte und gleichsam der Natur abgelauschte Motive aufgegliedert (diese Art der Themenbildung ist übrigens für die gesamte Sinfonie kennzeichnend), bestimmen den Satz. — Tiefster, überauslicher Wald-

frieden wird uns im zweiten Satz, der „Szene am Bach“, geschildert. Zwei kontable Themen bilden die Grundlage dieses reizenden Musikstückes; in dessen Verlaufe bei malerischem Wellengeräusch, Vogelgezwitscher und Insektensummen ein überaus schön und poetisches Stimmungsbild entsteht. In der Coda hören wir schließlich ein scharft nachahmendes Terzett zwischen Nachtgall (Flöte), Wachtel (Oboe) und Kuckuck (Klarinette). — Eine Art Scherzo stellt der dritte Satz, „lustiges Zusammensein der Landleute“ genannt, dar. Ausgelassenes Treiben des Volkes, ländliche Tänze, übermäßig parodiertes Spiel der Dorfmusikanten stehen hier im Mittelpunkt. Doch durch ein aufziehendes Gewitter mit Sturm, zuckenden Blitzen, Donnertrollen und Regenschauern, von Beethoven mit einfachen, immer geschmackvoll bleibenden Mitteln wiedergegeben, wird im unmittelbar folgenden vierten Satz das lustige Geschehen jäh unterbrochen. Ebenso plötzlich beruhigt sich die auf-

geregte Natur aber auch wieder, und wir empfinden aus in anschließenden fünften Satz („Hittengesang“) „frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm“. Der im 3/4-Takt stehende, breit strömende letzte Satz beginnt mit einer schlichten, volkstümlichen Schalmeymelodie und bringt in vielen Abwandlungen dieses Themas, Anklängen an die ersten Sätze und neuen Motiven nach einmal einen strahlenden, sich immer mehr steigenden und endlich leise verklingenden Hymnus auf die Herrlichkeit der Natur.

Dr. Dieter Härtwig

Die Dresdner Philharmoniker spielen im Rahmen ihrer Gesamtaufnahme der sinfonischen Werke Ludwig van Beethovens für die Schallplatte momentan die 6. Sinfonie ein. Ihre Auf-führung am heutigen Abend mußte damit verbunden und deshalb als Sonderposition in den Zyklus aufgenommen werden.

VORANKÜNDIGUNG:

Donnerstag, den 24. März 1982, 20.30 Uhr (Arnold C 1)
Freitag, den 25. März 1982, 20.00 Uhr (Arnold B)
Festival des Kulturpalastes Dresden
Einführungsvorträge jeweils 19.00 Uhr
Dr. habil. Dieter Härtwig

3. ZYKLUS-KONZERT (Vorträge)
(Am 24. 2. 1982 haben die Karten von 21. 1. 1982 Gültigkeit; am 20. 3. 1982 haben die Karten von 22. 1. 1982 Gültigkeit; die Kassettenträger 8. und 9. April 1982 antreten.)

Dirigent: Martin Flörjg
Solisten: Helga Ternus, Dresden, Sopran
Cecelia Wozniak, Dresden, Sopran
Barbara Wiseloh, Dresden, Sopran
Violetta Madjarska, Berlin, Alt
Aleksi Lepistö, Kefken, Tenor
Andreas Schöberl, Potsdam, Bass

Oboe: Dresdner Kreuzchor
Philharmonischer Chor
Eintönigung: Matthias Delzer
Werte von Brahms, Symonowski und Kodaly

Sonnabend, den 3. Mai 1982, 20.00 Uhr (Arnold B)
Sonntag, den 8. Mai 1982, 20.00 Uhr (Arnold C 2)
Festival des Kulturpalastes Dresden
Einführungsvorträge jeweils 19.00 Uhr
Dipl.-Phil. Sabine Grosse

6. ZYKLUS-KONZERT
Dirigent: Herbert Kegel
Solist: Qing Krivos, Sowjetunion, Violine
Werte von Johannes Brahms

Programmleiter der Dresdner Philharmonie
Redaktion: Dipl.-Phil. Sabine Grosse

Spieldort 1982/83 — Chefdirektor: Prof. Herbert Kegel
Druck: DGV, Post-Belebe, Form 11-20-12, UG 809-1040
DVP 0,25 M



6. ZYKLUS-KONZERT 1982/83

6. ZYKLUS-KONZERT

Johannes Brahms
Zoltán Kodály
Karol Szymanowski

Sonntag, den 26. Februar 1983, 20.00 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Sonntag, den 27. Februar 1983, 20.00 Uhr

dresdner philharmonie

Dirigent: Herbert Kegel

Solisten: Ecsér Péterfy, Ungarische VR, Violine
Miklós Perényi, Ungarische VR, Violoncello

Zoltán Kodály
1882–1967

Marasszéker Tánca

Johannes Brahms
1833–1897

Konzert für Violine, Violoncello
und Orchester a-Moll op. 102

Allegro
Andante
Vivace non troppo

Ludwig van Beethoven
1770–1827

Sinfonie Nr. 6 F-Dur op. 68 (Pastorale)

Allegro ma non troppo
(Erwachen heiterer Empfindungen bei der
Ankunft auf dem Lande)
Andante molto mosso (Sturm am Bach)
Allegro
(Lustiges Zusammensein der Landleute)
Allegro (Gewitter, Sturm)
Allegretto
(Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle
nach dem Sturm)



Die ungarischen junge georgische Grigoris ESZTER PERÉNYI, die in unserem heutigen Konzert gemeinsam mit ihrem Bruder rezitieren, begannen ihre musikalische Laufbahn im Alter von 9 Jahren. Sie absolvierte 1967 Budapest Musikakademie „Franz Liszt“ unter der Anleitung des internationalen ungarischen Violoncellisten und Dirigenten der Akademie, Dennis Kadosa. Sie gelangte sehr schnell zu Popularität in den ungarischen Konzertsälen, trat, mehrfach im Ungarischen Rundfunk und Fernsehen auf, und bald wurde ihr Name auch im Ausland bekannt. 1968 gehörte sie zu den Favoritinnen des Weltjugend-Festivals in Sofia und gewann ebenfalls den ersten Preis im Violoncellwettbewerb des Unesco-Wettbewerb. Ecsér Péterfy absolvierte bisher Gastspiele in der VR Bulgarien, der BRD, der DDR, der DDR, in Finnland, Großbritannien, Italien, der SFR Jugoslawien, in Österreich, der VR Polen, in Portugal, Schweden, der Schweiz und der UdSSR.

MIKLÓS PERÉNYI, 1948 geboren, gab bereits mit neun Jahren sein erstes öffentliches Konzert in Budapest und konzertierte als 11-Jähriger bei den Salzburger Festspielen. Erich Miklós trat ihn zu Meisterkursen nach Luzern und Salzburg ein. Nach zweijährigem Studium erhielt er 1962 an der Accademia Santa Cecilia in Rom die Auszeichnung zum Konzertmeister und legte 1963 — ebenfalls mit Auszeichnung — sein Staatsexamen an der Musikakademie in Budapest ab. 1965 und 1966 absolvierte Fekke Casati seine Lehrtätigkeit an Meisterkursen in Zürich und Puerto Rico, nachdem er 1962 den 2. Preis beim internationalen Casati-Wettbewerb gewonnen hatte. Seitdem hat Perényi eine überaus erfolgreiche internationale Karriere angebahnt, die ihn durch ganz Europa (u. a. auch zu den Wiener Festwochen, Salzburger Festspielen und zum Prager Frühling) und in die USA führte. 1970 wurde ihm der Franz-Liszt-Preis verliehen; seit 1974 absolviert er als Professor an der Budapest Franz-Liszt-Akademie. Bei der Dresdner Philharmonie gastiert er bereits zum vierten Mal.

ZUR EINFÜHRUNG

Es sind vor allem die zwei Momente, die Zoltán Kodály musikalisch-geschichtliche Bedeutung ausmachen: seine ungarisch-zwischige schöpferische Begabung, die seinen Namen international bekannt werden ließ, und zum zweiten seine — mit Bartók gemeinsam unternommene — folkloristische Forscher- und Sammlertätigkeit. Aufschlußreich ist es, daß Bartók, der vom Komponisten bekanntlich nicht bloße Volkslieder, sondern eigenständige, lebendig-schöpferische Imitationen, Entwürfen im Sinne der Folklore und ihrer Atmosphäre forderte, beiderseitig in Kodály's Schätzen das beste Beispiel für solche Musizierhaltung sah. Ein Komponist dieses Typs hätte — sagt Bartók — „das Wesen der (ungarischen) Bauernmusik gänzlich in sich aufgesogen, sie zu seiner musikalischen Muttersprache gemacht“, „er beherrschte sie so vollkommen wie ein Poet“.

Neben den „Tänzen aus Odessa“ sind die heute erklingenden „Marasszéker Tánca“ die zweite große Tonkomposition Kodály's und ein Paradebeispiel für seine im Volksliedgut verwurzelte Tonsprache in ihrer Formbarkeit, Sinnerhaltigkeit und temperamentvoll-überwältigenden Frische.

Der ungarische Musikwissenschaftler Zoltán Gárdonyi schreibt dazu: „Kodály's ‚Marasszéker tánca‘ gehen auf Motive aus der ungarischen Volksmusik Siebenbürgens zurück. Kodály schrieb das Werk 1930 zunächst für Klavier, bearbeitete es dann aber auch für Orchester. Das Stück beginnt mit dem Hauptthema, einer langsam wogenden Tanzmelodie, die als Rondo-Thema mit gegensätzlichen Episoden wechselt. Die erste Episode mit ihrem sprunghaft-lustigen Charakter, die zweite mit ihrer träumerischen Schmelze- und Hirtentönen, endlich die lebhaft-dritte Episode stellen die Reprisen des Themas je nachdem in eine andere Beleuchtung. Eine heitere, ausgelassene fröhliche Coda beschließt das Werk.“

„Von mir kann ich Dir recht Draliges erzählen. Ich habe nämlich den lustigen Einfall gehabt, ein Konzert für Geige und Cello zu schreiben. Wenn es einigermaßen gelingen ist, so könnte es uns wohl Spaß machen. Du könntest Dir wohl vorstellen, was man in dem Fall alles angeben kann — aber stelle es Dir nicht zu sehr vor. Ich

habe das hinfürher auch gedacht, aber da war's fertig“, schrieb Johannes Brahms im August 1887 in einem Brief an Clara Schumann. Dieses Werk, das Doppelkonzert für Violine, Violoncello und Orchester a-Moll op. 102, sollte das letzte Orchesterwerk des Meisters werden. Es entstand 1887 während seines Sommeraufenthalts in der Schweiz am Thuner See und war von ihm als eine Art „Versöhnungskomposition“ für seinen Jugendfreund, den berühmten Geiger Joseph Joachim, gedacht worden, da zwischen ihnen — infolge von Streitigkeiten, die den Scheidungsprozeß Joachims betrafen — eine starke Trübung der Freundschaft eingetreten war. Brahms litt sehr unter diesem gespannten Verhältnis und wollte versuchen, durch die Komposition des Doppelkonzertes die einstigen engen Beziehungen zu Joachim wieder zu knüpfen, was ihm auch tatsächlich gelang. Es entspann sich eine ausgedehnte Korrespondenz um das neue Werk zwischen beiden, und am 21. September 1887 konnte Clara Schumann in ihr Tagebuch eintragen: „Joachim und Brahms haben sich seit Jahren zum ersten Male wieder gesprochen.“ Bereits am 18. Oktober wurde das Doppelkonzert mit Joachim und Robert Hausmann als Solisten unter der Leitung des Komponisten in Köln uraufgeführt. Leider hat das Werk allerdings bis heute im Vergleich zu den übrigen orchestralen Schöpfungen Brahms' immer einen etwas schweren Stand gehabt, was zum Teil vielleicht an einer gewissen Härtheit liegen mag, zum Teil aber sicher auch darauf zurückzuführen ist, daß das Konzert durch die Notwendigkeit, gleich zwei Solisten von Rang heranzuziehen zu müssen, seltener als die üblichen Instrumentalkonzerte des Komponisten zur Aufführung gelangt und den Hörern dadurch weniger vertraut ist. Dennoch offenbar das Brahms'sche Doppelkonzert, in dem sich kammermusikalische, konzertante und sinfonische Elemente organisch verbinden, eine Fülle mannigfaltiger Schönheiten und steht als würdiger Ausklang des orchestralen Schaffens des Meisters gleichberechtigt neben seinen anderen großen Orchesterwerken.

Von zwingender Einheitlichkeit ist der erste Satz des Konzertes, dessen Charakter durch Kraft und trotzig Energie bestimmt wird. Nach einer kurzen Orchesteranleihe, die bereits das Hauptthema andeutet, beginnt das Solo-Cello unbegleitet mit einem reitartartigen, prälozierenden Unspielen des Themas. In dem darauf folgenden fünf Taktigen Blüesatz und dem ersten Einsatz der Solo-Violine klingt schon das zweite Thema des Satzes auf. Es schließt sich