



4. PHILHARMONISCHES KONZERT 1988/89

4.
PHILHARMONISCHES
KONZERT

Festsaal des Kulturpalastes Dresden
Sonnabend, den 3. Dezember 1988, 19.30 Uhr
Sonntag, den 4. Dezember 1988, 19.30 Uhr

dresdner philharmonie

Dirigent: András Ligeti, Ungarische VR
Solistin: Irina Medwedjewa, Sowjetunion, Violine
Chor: Philharmonischer Kinderchor Dresden
Einstudierung Wolfgang Berger

Béla Bartók Sieben Chöre mit Orchesterbegleitung

1881–1945

Husarenlied
Geh nicht fort
Das Lied der Faulenzer
Irrfahrt
Brotbacken
Abschied
Necklied

Aram Chatschaturjan Konzert für Violine und Orchester D-Dur

1903–1978

Allegro con fermezza
Andante sostenuto
Allegro vivace

Zum 85. Geburtstag des Komponisten
am 24. Mai (6. Juni) 1988

PAUSE

Béla Bartók Konzert für Orchester

Introduzione (Andante non troppo –
Allegro vivace)
Gioco delle coppie (Allegretto scherzando)
Elegia (Andante, non troppo)
Intermezzo interrotto (Allegretto)
Finale (Pesante – Presto)

Béla Bartók: Sieben Chöre für gleiche Stimmen

Husarenlied

Wenn der Feind umzingelt uns allesamt, hoj,
komm' doch mit mir, reiten wir dennoch fort! Hoj!
Willst du nicht mit, ei, so laß es bleiben,
Sej, hoj, hoj, hoj, bleibe meinetwegen, hoj!
Husar bin ich, sattelfest, Reitermann, hoj!
Füll' mit Talern mir die Taschen an, hoj!
Pferdchen, spring los, eilen wir zum Lager,
da gibts Heu und Hafer, Heu und Haferstroh!
Eilen wir zum Lager!

Geh nicht fort!

Mußt du wirklich scheiden, muß ich grausam leiden,
gehst du fort für immer, packt mich bitterer Kummer.
Kannst du ehrlich sagen, wie ich soll ertragen
ohne dich zu leben, mit dem Leid im Herzen?
Jeden Tag des Lebens warte ich vergebens.
Komm' zurück, komm' wieder, bleibe hier für immer.
Komm' zurück, komme wieder!

Das Lied der Faulenzer

Sonntag nur Wein trinken – Montag sich hinlegen,
am Dienstag dann ausschlafen – Mittwoch erst aufstehen –
Donnerstag tanzen gehn' – Freitag dann ausruhen –
Sonnabends anfragen: Was könnt' man arbeiten?
Wohl klingt es, schön klingt es: Das Lied des Faulpelzes:
Andere plagen sich, mühen sich sehr –
Er macht sich gar nichts draus!

Irrfahrt (wird in ungarischer Sprache gesungen)

In der Wildnis geh' ich in der Nacht,
dorthin treibt mich meines großen Schmerzes Macht,
in der Wildnis irr' ich ganz allein,
selbst der Herrgott denket nimmer mein.
Abgebrannt ist mein Haus, welch' Schaden,
ausgedörrt, brach liegt mein Weingarten,
man stahl mein Pferdchen mir, welche Not,
mein Liebchen nahm man mir, das ist mein Tod.
Seit mich nun mein falsches Liebchen ließ allein,
lebe ich so traurig in den Tag hinein,
in der Wildnis geh ich ganz allein,
selbst der Herrgott denket nimmer mein.

Weir

Brotbacken

Schwarze Krähen ernten hinterm Garten;
Grillen sammeln, Mücken binden Garben.
Flöhe hüpfen, Flöhe springen.
Sie laden auf das Korn.
Auf zur Mühle fährt der Karren, Kutscher sind drei Katzen,
drei gestreifte Katzen.
Eine siebet, eine mahlet,
Eine dreht den Mühlstein.
Grauer Esel Wasser bringt, schleppt die schwere Tonne,
rührt den Teig mit Wasser an, in dem großen Troge.
Gans, Gans, komm und knete, schieb ihn in den Ofen rein.
Braune Bären wachen – es wird nichts verdorben.
Hühner picken auf den Brotlaib, ob der Teig schon gar ist.
Emsen suchen nach den Krumen, suchen, essen Krumen.
Hühnchen pickt die Brote, Emsen suchen Krumen.
Suchen, essen, suchen, essen, suchen, essen.

Abschied

Sag mir nur, mein Mädchen, welchen Weg du hingehst.
Pflügen würd' ich ihn mit einer goldnen Pflugschar,
säen drauf die schönsten Perlen, die ich fände,
gießen ihn mit meinen Tränen wie mit Regen.

Necklied

Mädchen, die sind teuer, kosten hundert Forint!
Billig sind die Burschen, hej, nur drei Handvoll Kleie!
Nicht mal Weizenkleie, nein, nur Haferkleie!
Mädchen, die sind teuer, kosten hundert Forint!
Mädchen, die sind teuer!



Der junge ungarische Dirigent und Geiger ANDRAS LIGETI wurde 1933 in Pécs geboren. Musikalisch ausgebildet wurde er bis 1970 an der Musikschule in seiner Heimatstadt, dann an der Budapester Musikakademie. 1977 absolvierte er hier bei Prof. Ferenc Halász das Fach Violine, 1979 beendete er sein Dirigierstudium bei Prof. András Kórádi. 1980/81 vervollkommnete er seine dirigentische Ausbildung als Solti-Stipendiat an der Wiener Musikakademie bei Karl Österreicher. András Ligeti, der 1975 den 3. Preis im Violinwettbewerb des Ungarischen Rundfunks, 1976 den 1. Preis des Leo-Weiner-Wettbewerbs, 1980 den 1. Preis des Blooming-Wettbewerbs gewann, wirkte 1977–1981 als Konzertmeister, seit 1981 ist er Dirigent an der Ungarischen Staatsoper. An der Budapester Musikakademie lehrte er zuerst Violine, seit 1983 hat er ein Lehramt in der

Dirigentenabteilung. Erfolgreich gastierte er in verschiedenen europäischen Ländern mit dem von ihm seit 1975 geleiteten Kammerorchester der „Jeunesses Musicales“, auch in Amerika und Japan fanden seine Gastspiele große Anerkennung. Regelmäßig dirigierte er das Sinfonieorchester des internationalen Musiklagers der „Jeunesses Musicales“ in Pécs sowie 1980–1985 – als Assistent des Chefdirigenten György Lehel – das Rundfunksinfonieorchester Budapest. Gemeinsam mit dem sowjetischen Dirigenten Alexander Dmitrijew leitete er 1985 das aus Musikstudenten der europäischen sozialistischen Länder gebildete Internationale Jugend-Sinfonieorchester und gastierte mit ihm in Ungarn, Bulgarien, der CSSR, DDR, in Polen und in der Sowjetunion. Bei der Dresdner Philharmonie war er erstmalig 1986 zu Gast.

ZUR EINFÜHRUNG

Béla Bartók, 1881 in Nagyszentmiklós geboren, studierte an der Budapester Musikakademie und wurde dort im Jahre 1906 zum Professor für Klavierspiel ernannt. 1940 emigrierte er als leidenschaftlicher Gegner des Faschismus über Jugoslawien, Italien, die Schweiz in die Vereinigten Staaten von Amerika. Fünf Jahre waren ihm in den USA, namentlich in New York, noch zu leben und zu schaffen vergönnt, ehe ihn am 26. September 1945 der Tod von seinem heimtückischen Leukämie-Leiden erlöste. Die amerikanischen Jahre hatten dem Künstler mehr ideellen als materiellen Gewinn gebracht. Doch erst nach seinem Tode errang sein schöpferisches Lebenswerk wahrhaftige Weltgeltung.

Bartóks Weg als Komponist begann zunächst in den Bahnen der Wiener Klassiker; Brahms, Liszt und Richard Strauss traten danach in seinen Gesichtskreis. Da man damals in seinem Heimatlande auf allen Gebieten die Merkmale des typisch Ungarischen erforschte, ereignete es sich von ungefähr, daß auch Bartók begann, sich mit dem echten ungarischen Volkslied zu beschäftigen, weil er erkannt hatte, daß die bis dahin unter der Bezeichnung Volkslieder gepflegten ungarischen Weisen mehr oder weniger triviale volkstümliche Kunstlieder waren. Gestützt auf bisherige Untersuchungen, allein oder zusammen mit seinem Landsmann und Freund Zoltán Kodály, begab er sich auf Forschungsreisen durch Ungarn, Rumänien, slawische Randgebiete und sammelte – oft unter größten Schwierigkeiten – alles echte Volksmusikgut, das ihm begegnete, namentlich „die bis dahin schlechtweg unbekannt ungarische Bauernmusik“. Bartóks Aufzeichnungen tausender sikulischer, transylvanischer, slowakischer, rumänischer, jugoslawischer u. a. Volksmelodien und Tänze, die Anlaß umfassender Volksliededitionen wurden, sind mit höchster Exaktheit eines Gelehrten angefertigt, der zum Folkloristen prädestiniert war durch das unerhörte Format seiner musikalischen Begabung und Kenntnisse, sein Sprachwissen (z. B. slowakisch, englisch, französisch, deutsch, spanisch, russisch, arabisch, türkisch) und durch die echte Leidenschaft des Sammlers. Wissenschaft und Kunst, Präzision des Musikforschers und künstlerische Intuition

– bei Bartók gab es keinen Widerspruch auf diesen Gebieten. Der Künstler empfing Anregungen durch den Folkloristen, der Volksliedsammler wurde unterstützt durch den musikalischen Verstand des Künstlers.

Die Begegnung und Beschäftigung mit der Folklore wurde für die Herausbildung von Bartóks Personalstil entscheidend. Nach spätromantischen und impressionistischen Anfängen kam es zu direkter oder indirekter Aufnahme folkloristischer Motive. Die eigenartige, von westeuropäischen Einflüssen kaum berührte Rhythmik und Harmonik der uralten Volksweisen entdeckte Bartók „die Möglichkeit einer vollständigen Emanzipation von der Alleinherrschaft des bisherigen Dur- und Mollsystems“. Der Komponist begann, eine nationalungarische Musik zu schaffen, unter dem Aspekt, „die Kunstmusik mit Elementen einer frischen, durch das Schaffen der letzten Jahrhunderte nicht beeinflussten Bauernmusik zu beleben“. Der Verschmelzungsprozeß gelang Bartók in einer ganz persönlichen Synthese. Nach seinen eigenen Worten machte er die ungarische Bauernmusik zu seiner musikalischen Muttersprache. In drei Stiletappen vollendete sich sein Werk, über eine gesunde antirromantische Opposition schließlich allmählich hineinwachsend in die ernsten, gereiften Bezirke des Geistigen, ohne dabei das Erbe der elementar-vitalen ungarischen Rhythmik zu vernachlässigen. Gleichzeitig blieben auch der Kontrapunkt im Geiste Johann Sebastian Bachs und die kontrastreiche Durchführungstechnik der Wiener Klassiker Grundlagen für die urwüchsige, vergeistigte Tonsprache Bartóks, der zahlenmäßig nicht allzu viele, jedoch höchst bedeutende Schöpfungen hinterlassen hat: Orchestersuiten, Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta, Divertimento für Streichorchester, drei Klavierkonzerte, Konzert für zwei Klaviere, Schlagzeug und Orchester, zwei Violinkonzerte, die Oper „Herzog Blaubarts Burg“, die Ballette „Der hölzerne Prinz“ und „Der wunderbare Mandarin“, die Cantata profana, wertvolle Kammermusik (darunter sechs gewichtige Streichquartette), Klavierstücke und anderes mehr.

Zoltán Kodály hat einmal gesagt: „Niemand ist so groß, daß er nicht für die Kleinen schreiben könnte, ja er muß sich bemühen, groß genug dafür zu sein. Originalwerke müssen geschrieben werden: im Text, in der Melodie, in der Farbe von der Kinderseele und der Kinderstimme ausgehend.“ Bartók hat sich nicht nur von diesen Worten seines Freundes, son-



IRINA MEDWEDJEWA, die Leonid Kogan „eine echte Repräsentantin der sowjetischen Geigerschule“ genannt hat, ist gebürtige Moskauerin. Als Siebenjährige wurde sie in die Spezialschule des Moskauer Konservatoriums aufgenommen, an dem sie seit 1969 direkt bei den Professoren Leonid Kogan und Juri Jankevitich – studierte. Ihrem Debüt 1971 folgten Konzertverpflichtungen im In- und Ausland, auch bei Rund-

tunk und Fernsehen, in großer Zahl. 1974 gastierte sie erstmalig in der DDR. Beim Jacques-Thibaud-Wettbewerb 1971 in Paris, beim IV. Allunionswettbewerb 1972 in Jerevan sowie beim Königin-Elisabeth-Wettbewerb in Brüssel 1976 gewann sie jeweils den 2. Preis und beim Tschaikowski-Wettbewerb 1975 in Moskau erhielt sie den 1. Preis.



dem vor allem von dessen diesbezüglichen Schöpfungen inspirieren lassen. So komponierte er im Jahre 1935 unter dem Einfluß Kodályscher Kinderchöre seine 27 Chöre für gleiche Stimmen (2- und 3stimmige Sätze für Kinder-, Frauen- und Männerchöre) auf ungarische Volksdichtungen, die größtenteils 1937 von Budapester Schulchören uraufgeführt wurden. Hierbei handelt es sich in keinem Falle um Volksliedbearbeitungen; sämtliche Chöre sind auf Bartóks eigenen Themen aufgebaut. Daß ihre Stimmung, ihr Esprit, zahlreiche Melodiewendungen trotzdem so stark an ungarische Volkslieder erinnern, ist nur zu natürlich, da die Entdeckung der ungarischen Volksmusik ja grundlegend seine persönliche musikalische Sprache bestimmte.

„Das ungarische Kind weiß es noch nicht, daß es zu Weihnachten 1936 ein Geschenk erhalten hat, das auf sein ganzes Leben Einfluß haben wird. Doch diejenigen, die das ungarische Kind in eine Welt führen wollen, wo die Luft reiner, der Himmel blauer und die Sonne wärmer ist, wissen es: Ihr langgehegter Wunsch geht nun dadurch in Erfüllung, daß Bartók sich ihren Reihen anschließt.“ Mit diesen Worten begrüßte Kodály das Erscheinen der Kinderchöre Bartóks, die einen wunderbaren Reichtum der Formen und des Ausdrucks zeigen und in ihrer Art seinen „großen“ Werken durchaus gleichwertig sind. Neben straphischem Aufbau, Variationsformen begegnen u. a. auch mehrthemige „Mikroformen“. Außerordentlich abwechslungsreich ist das Verhältnis der einzelnen Stimmen zueinander. Bartók hat reichen Gebrauch von den verschiedenen Möglichkeiten der polyphonen Struktur gemacht (Imitation, Kanon, Parallel- und Gegenbewegung).

Nachdem der Philharmonische Kinderchor in den 70er Jahren bereits mehrfach verschiedene Stücke aus der genannten Sammlung in der A-cappella-Fassung vorgestellt hat, erklingen heute daraus Sieben Chöre mit Orchesterbegleitung. Während die ersten fünf eine eigenartige Besetzung von Streichorchester, zwei Blockflöten, zwei Klavieren und Schlagwerk aufweisen und bereits 1937 in instrumentaler Version vorlagen, ließ Bartók später noch zwei weitere Instrumentationen folgen, deren Besetzung, eine größere Zahl von Bläsern beschaffend, von der früheren abweicht. Hier handelt es sich um die beiden letzten Stücke, die 1942 im Druck erschienen. Die vom Komponisten geschaffenen Orchesterbegleitungen sind als freie Zugaben aufzufas-

sen, die nicht zur Stütze des Klanges dienen, sondern den stimmungsmäßigen Hintergrund darstellen.

Aram Iljitsch Chatschaturjan ist neben Prokofjew und Schostakowitsch der bekannteste sowjetische Komponist. In allen Konzertsälen der Welt sind seine Werke heimisch. Er stammte aus Armenien. Sein Vater war aus seiner Bergheimat nach der Hauptstadt Tbilissi gekommen, wo er als Buchbinder tätig war. Hier wurde im Jahre 1903 Aram Chatschaturjan geboren. Er hatte zunächst keine Gelegenheit, seine musikalische Begabung ausbilden zu lassen. In einem Interview bekannte er: „Mit 19 Jahren konnte ich nicht einmal Noten lesen ...“

Nachdem er in Moskau bereits drei Semester Mathematik und Physik studiert hatte, bot sich ihm 1922 die Gelegenheit, in die Violoncelloklasse der berühmten Moskauer Musikschule Gnossin einzutreten und dort auch die Kompositionsklasse Michail Gnossins zu besuchen. 1927 setzte er seine musikalischen Studien am Moskauer Konservatorium fort. Sein Lehrer wurde der hochangesehene Komponist Nikolai Mjaskowski, bei dem er, zuerst als Student und dann als Aspirant, das kompositorische Handwerk erlernte. Mit Abschluß seiner Studien erhielt er die goldene Medaille des Konservatoriums. Sein Name wurde, einer hundertjährigen Tradition entsprechend, auf einer Ehrentafel im Konservatorium eingemeißelt, wie vorher die Namen Tschaiwskis, Rachmaninows oder Skrjabin.

Nachdem Chatschaturjan dann einige Zeit ganz seinem Schaffen gelebt hatte, wurde er 1951 als Professor für Komposition an die Institute berufen, an denen er selbst ausgebildet worden war: an das Moskauer Konservatorium und an das Gnossin-Institut. Daneben reizte es ihn, sowohl in der UdSSR wie im Ausland – mehrfach auch bei der Dresdner Philharmonie – seine eigenen Werke selbst zu dirigieren. Er knüpfte damit an eine Tradition an – viele der russischen Klassiker liebten es, ihre Werke selbst zu interpretieren und damit gültige Maßstäbe zu schaffen. Auch als Sekretär des Komponistenverbandes der Sowjetunion erwarb sich Chatschaturjan Verdienste. Eine Zeitlang war er daneben Abgeordneter im Obersten Sowjet Armeniens. Chatschaturjan hat bis auf Oper und Oratorium alle Zweige der Musik gepflegt. Am be-

kanntesten geworden sind seine Konzerte für Klavier, Violine und Violoncello. Für Orchester schrieb er weiter zwei Sinfonien und das Sinfonische Poem für Orgel, Blechbläser und großes Orchester. Von seinen Kammermusikwerken ist vor allem sein Trio für Violine, Klarinette und Klavier bekannt geworden, von seinen Klavierstücken erfreuen sich die Tokkata, das Poem und die Sonatine größter Beliebtheit bei den Pianisten wie beim Publikum. Viel genannt wird der Name Chatschaturjan in Verbindung mit seinen Balletten „Gajaneh“ und „Spartakus“, die in der Sowjetunion regelmäßig aufgeführt und auch im Ausland, mindestens durch Konzertsuiten, bekannt wurden. In diesem Zusammenhang sind auch die zahlreichen Schauspiel- und Kammmusiken genannt. Der Komponist verstarb 1978 in Moskau.

Was macht nun seine Musik so eigenartig und unverwechselbar? Es ist der Einfluß der Volksmusik, der Musik Kaukasiens. Die Folklore seiner Heimat war ihm stets Anregung für seine eigene schöpferische Phantasie. In der Musik Chatschaturjans spiegelt sich seine Heimat wider: Armenien mit seinen gesegneten Landstrichen, in denen, von einer südlichen Sonne gespeist, Baumwolle, Tee und Trauben reifen – Trauben, die zu schweren, süßen Weinen gekeltert werden.

Chatschaturjan betrachtete es als eine vorrangige Aufgabe, „sein Volk musikalisch weiterzubilden“. Er wollte mit seiner Musik verstanden werden, jedoch ohne dabei einer billigen Popularitätssucht zu huldigen. Das gilt auch in hohem Maße von seinem Violinkonzert aus dem Jahre 1940, das David Oistrach gewidmet, von diesem berühmten sowjetischen Geiger unzählige Male aufgeführt und auch auf die Schallplatte gespielt wurde. Beide Themen des ersten Satzes, das erste eine graziose Tanzweise, das zweite eine lebendige Melodie (man sieht, daß der zweite Satz ganz in der klassischen Sonatenform gehalten ist), sind nationalgeprägt. Das gilt auch vom zweiten Satz, von der improvisatorischen Einleitung wie von dem von der Solovioline angestimmten Hauptteil, der melancholisch-nachdenkliche Züge hat. Um so fröhlicher, um so lebensvoller ist das Finale in Rondoform. Das Thema ist die Abwandlung eines armenischen Liedes („Ai-wart“ – „An die Rose“), rhythmisch packend und virtuos ausgespielt, das im Verlauf des Satzes mit dem lyrischen Thema des ersten Satzes kontrapunktiert wird. Im Ganzen vereinigt

das Konzert in glücklicher Weise klassische Form, nationales Geprägtsein und virtuosos Blitzen und Funkeln. So kommt bei ihm der Hörer dreifach auf seine Rechnung.

Das Konzert für Orchester komponierte Bartók während eines Erholungsurlaubes in der wildromantischen Gegend von Saranc Lake (im Staate Nord New York) im Sommer und Herbst 1943. Die Uraufführung dieses gewaltigsten und bedeutendsten Orchesterwerkes des ungarischen Meisters fand am 1. Dezember 1944 mit dem Boston Symphony Orchestra unter Serge Kussewitzky statt. Es hat – abgesehen vom satirischen zweiten und vierten Satz – einen heroischen, großartigen Charakter. Alle Instrumente bzw. Instrumentalgruppen treten charakteristisch und konzertierend hervor. Bartóks Meisterschaft und Virtuosität in der Orchesterbehandlung belegt gerade dieses Werk, das die Gedankenwelt eines Menschen während des zweiten Weltkrieges widerspiegelt, wie kein anderes. In seiner glücklichen Synthese von ungarischer Folklore und kühnster Klanglichkeit, von elementarer Musizierlust und strengster Formstruktur, von konzertant-solistischem Musizieren und sinfonischer Dichte der motivischen Arbeit gehört es zu den beeindruckendsten musikalischen Äußerungen unseres Jahrhunderts.

Die fünf Sätze des „Concertos“ sind durch einen motivischen Kern, ein Quartenschrittmotiv, das in unterschiedlicher Prägung erscheint, zu organischer Einheit gefügt. Dieses pentatonische Quartenschema eröffnet denn auch in den Bässen die langsame Einleitung des ersten Satzes (Introduktion), die uns gleichsam in eine ungarische Landschaft versetzt. Einen elegischen Gedanken stimmt sodann die Flöte an, der durch das ganze Orchester wandert. Die tragisch-ernste Einleitung führt nach kurzer Steigerung zum Hauptthema des sonatenhaften Allegro vivace. Aus dem Quartenschema entfaltet sich ein energischer Posaunenruf, dann bringt die Oboe ein beruhigendes Thema. Ein virtuosos Fugato für Blechbläser bildet den Durchführungsteil und den Höhepunkt des ersten Satzes, den eine kurze energische Coda beschließt.

„Gioco delle coppie“ – „Spiel der Paare“ ist der musikalische Spaß des zweiten Satzes (Allegretto scherzando) überschrieben. Das bezieht sich auf die reizvolle Disposition der solistisch geführten, melodieführenden Instru-



mentenpaare, die durchgehend im gleichen Intervallabstand gekoppelt sind. Das Spiel beginnt sogleich nach einem achttaktigen Trommelsolo mit den Fagotten, wie überhaupt darin die Blasinstrumente die erste Rolle spielen: Die Fagotte blasen in Sexten, Oboen in Terzen, Klarinetten in Septimen, Flöten in Quinten und die gestopften Trompeten in Sekunden. Im Mittelpunkt steht ein Choral des Blechs; dann wird das gaukelnde Spiel des Anfangs wiederholt.

Die Elegia-Klage des *Andante non troppo* greift auf melodisches Material des ersten Satzes zurück. Das düstere Quartennmotiv der Bässe leitet zum gequälten Klagegesang der Oboe über. Das melancholische Thema der Einleitung wird in mehreren Variationen im ganzen Orchester abgewandelt; es entfaltet sich gleichsam ein bitterer Totentanz. Mit dem mottoartigen Quartennmotiv kehrt der Satz ohne Tröstung in die Anfangsstimmung zurück. Der wohl eingängigste Teil des Orchesterkonzertes ist der vierte Satz: *Intermezzo interrotto* (*Allegretto*). Dieses „unterbrochene Zwischenpiel“ zeichnet sich durch bezaubernde Melodik, kapriziöse Rhythmik und transparente Instrumentation aus. Nach dem verwandelten Quartmotto erklingt eine südosteuropäisch ge-

färbte Melodie, die nach einem Walzermittelsatz immer wiederkehrt. Der fidele Gassenhauer der Klarinette wird barsch unterbrochen – ebenso ergeht es den Violinen und der Baßtuba, die sich an dem leichtgeschürzten, leicht parodistischen Thema versuchen. Mit dem Quartennmotto im Baß schließt der Satz.

Die Gegensätze zwischen der unerbittlichen Strenge des ersten Satzes, dem bedrückenden Klagegesang der Elegia und den Späßen und Scherzen des zweiten und vierten Satzes bleiben bisher unaufgelöst. Das Finale bringt auch nicht die Versöhnung der Kontraste, sondern das entscheidende Gegengewicht, den Übergang zu einer wahrhaft lebensbejahenden Haltung, zu kraftvollem Optimismus. Im schmetternden Hörnerklang erscheint das Motto. Ein großes Tanzfest beginnt. Wirbelnde, lebensfrohe Weisen und Rhythmen, dem Geist ungarischer Folklore verpflichtet, sind zu organischer Einheit gefügt. Wieder begegnet ein ausgedehntes Fugato im Durchführungsteil. Das Quartennmotiv erhält inmitten des turbulenten Volksfestes seine endgültige Gestalt: Trompeten und Hörner erweitern es zu einem Siegesthema, das an Beethovens „Eroica“ erinnert.

VORANKÜNDIGUNG:

Sonnabend, den 7. Januar 1989, 19.30 Uhr (Anrecht A 1)
Sonntag, den 8. Januar 1989, 19.30 Uhr (Anrecht A 2)
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

5. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigent: Otakar Trhlik, ČSSR
Solisten: Luděk Cap, ČSSR, Violine
František Krystýnek, ČSSR, Violine

Werke von Sylvie Bodorová, Martinů und Dvořák

Programmblätter der Dresdner Philharmonie
Redaktion: Prof. Dr. habil. Dieter Härtwig
Der Beitrag über A. Chatschaturjan stammt von Prof.
Dr. Karl Laux (†)

Chefdirigent: GMD Jörg-Peter Weigle - Spielzeit 1988/89

Druck: GGV, BT Heidenau III-25-16 3,0 JtG 009-65-88
EVP - ,25 M