

Großer Sendesaal des RBB

Sonntag, 11. November 2007, 16.00 Uhr

Konzert

Akademisches Orchester Berlin

Hanns Eisler Chor Berlin

Lutherkantorei Bonn

Leitung: Peter Aderhold

Choreinstudierung:

Christina Hoffmann-Möller

Susanne Jüdes

Berthold Wicke

Unterstützt durch:

Berliner Chorverband

KULTURradio^{rbb}
92,4

Das Programm am II. November 2007

Alexander Borodin (1833 – 1887)

Sinfonie Nr. 3, a-Moll

(fertiggestellt und orchestriert von Alexander Glasunow)

Moderato assai

Scherzo: *Vivo* - Trio - *vivo*

Johannes Brahms (1833 – 1897)

Schicksalslied für Chor und Orchester, op.54

Adagio - Allegro

Johannes Brahms

Serenade Nr.2, A-Dur, op.16

Allegro moderato

Scherzo: *Vivace*

Adagio non troppo

Quasi Menuetto

Rondo: *Allegro*

Alexander Borodin

Polowetzer Tänze aus „Fürst Igor“

Presto

Andantino – *Allegro vivo*

Alexander Borodin; Sinfonie Nr.3, a-Moll (posthum fertiggestellt von A. Glasunow)

Wer in angesehenen Fachzeitschriften Artikel mit Titeln wie „Die Isokaprinsäure, ihre Aldehyde und Salze“ oder „Über eine neues Verfahren zur quantitativen Harnstoffbestimmung“ veröffentlicht, dem traut man auf musikalischem Gebiet allenfalls dilettierende Qualitäten zu. Eine der wenigen herausragenden Ausnahmen als musikalisch-naturwissenschaftliche Doppelbegabung ist Alexander Borodin, dessen musikalisches Erbe sein wissenschaftliches Œuvre heute bei Weitem überstrahlt. Seine „Steppenskizze aus Mittelasien“, die Oper „Fürst Igor“ mit den „Polowetzer Tänzen“ oder seine Sinfonien und Streichquartette sichern ihm einen festen Platz im Komponistenolymp.

Geboren wird Alexander Borodin am 31.10.1833 in Petersburg als unehelicher Sohn des Fürsten Luka Stepanowitsch Gedeonow (1774-1843) und seiner Mätresse Awdotja Konstantinowa Antonowa (1809-1873). Seinen Familiennamen erhält Alexander – wie damals üblich – von einem Leibeigenen des Fürsten, dem fast 80-jährigen Kammerdiener Porfiri Borodin, als dessen Sohn er zum Schein in das Amtsregister eingetragen wird.

Seine Mutter – aus einfachen Verhältnissen und mit nur geringer Bildung – umsorgt ihren Sohn aufopferungsvoll. Früh erkennt sie sein musikalisches Talent und fördert es, soweit es in ihren Kräften steht. In der Schule entwickelt er ein lebendiges Interesse an Naturkunde und Chemie und verwandelt bald nicht nur sein Zimmer sondern fast die ganze Wohnung in ein Chemielabor. Daneben vernachlässigt er seine musikalische Bildung aber keineswegs und übt, studiert und musiziert, soweit es seine Zeit zulässt.

1850 nimmt er, 16-jährig, ein Studium an der Medico-Chirurgischen Akademie auf, das er 1856 mit Auszeichnung abschließt. Im Anschluss wird er dem zweiten Infanterie-Hospital als Assistenzarzt zugewiesen. Dort schließt er Freundschaft mit Modest Mussorgsky, einem 17-jährigen Gardeoffizier. Die Jahre 1859-62 verbringt Borodin in Heidelberg und Pisa mit eingehenden Studien der Chemie, findet aber daneben noch Zeit, sich mit den neuen Tendenzen der Musik (Wagner, Liszt) vertraut zu machen und es entstehen erste eigenständige Kompositionen. Darüber hinaus lernt er seine zukünftige Frau, die Pianistin Jekaterina Protopowa kennen, die ihn in die Musik Chopins und Schumanns einführt.

Als Borodin im November 1862 wieder in Petersburg eintrifft, beginnt für ihn eine neue Phase: Er gilt als anerkannter Wissenschaftler und erhält unmittelbar nach seiner Ankunft einen Lehrstuhl für Chemie an der Medico-Chirurgischen Akademie, den er bis zu seinem Lebensende innehat. Daneben unterrichtet er an der Forstakademie und unterstützt nachdrücklich die medizinische Ausbildung von Studentinnen, was im Russland der damaligen Jahre absolut unüblich ist. Seine Karriere als Chemiker hält unvermindert bis an sein Lebensende an und er bringt mit seinen Forschungen die damalige organische Chemie in wichtigen Teilbereichen entscheidend weiter. Musikalisch prägt ihn besonders die Bekanntschaft mit Miliij Balakirew ab 1862. Dieser erkennt Borodins Talent, ermuntert ihn zum



Alexander Borodin
1833-1887



Modest Mussorgsky während seiner
Zeit an der Kadettenschule um 1856



Jekaterina Protopowa
1832-1887

Komponieren, entwickelt seinen musikalischen Geschmack und absolviert mit ihm einen ganzen Lehrgang in Kompositionstechnik. Borodin wird so Mitglied in einem Kreis junger befreundeter Komponisten aus dem Umkreis Balakirews – Cesar Cui, Nikolaj Rimsky-Korsakow und der bereits vertraute Modest Mussorgsky. Man nennt sie später „Das mächtige Häuflein“ oder „Die neue russische Schule“. Borodins erste Sinfonie entsteht (1863 fertiggestellt, 1869 uraufgeführt) und zeigt mit ihren kühnen Modulationen und häufigen Wechsel der Rhythmen den neuen und eigenständigen Weg, den Borodin der russischen Musik weist.

Eine zweite Sinfonie folgt, neben vielen kleineren Kompositionen wie Lieder, Romanzen, Opernversuche. Ab 1869 arbeitet er an der Oper „Fürst Igor“, einer Aufgabe, die ihn mit langen, beruflich bedingten Unterbrechungen bis zu seinem Tod beschäftigt und die er nicht vollendet. Die Oper wird posthum von Glasunow und Rimsky-Korsakow nach Borodins Skizzen und Aufzeichnungen vollendet und 1890 in Petersburg uraufgeführt.

Mit seiner „*Stappenskizze aus Mittelasien*“ und zwei Streichquartetten wird Borodin auch in Westeuropa berühmt und findet dort – vor allem in Belgien - Anerkennung, die ihm zu Hause weitestgehend versagt bleibt. Während der Arbeit an seiner dritten Sinfonie stirbt Alexander Borodin völlig unerwartet am 15. Februar 1887 im Alter von 53 Jahren während einer Faschingsveranstaltung in der Akademie, vermutlich an einem Herzinfarkt. Auch sein letztes, unvollendetes Werk wird von Alexander Glasunow aus dem Gedächtnis und nach vorliegenden Skizzen vollendet, wobei sich Glasunow, der erwiesenermaßen ein phänomenales musikalisches Gedächtnis besaß, darauf stützt, dass ihm Borodin seine Ideen zu dieser Sinfonie mehrmals am Klavier vorgestellt hatte.

Der erste Satz der a-Moll Sinfonie – *Moderato assai* – beginnt in melancholisch-herbstlicher Stimmung. Die beiden dominierenden Themen findet man in ähnlicher Form in Klageliedern der russisch-orthodoxen Begräbnisliturgie. Ein drittes kraftvolles Thema in E-Dur mit unüberhörbaren Bezügen zu russischer Volksmusik setzt 80 Takte später einen dramatischen lebensbejahenden Gegenakzent. Dieser Aspekt wird durch ein weiteres Animato-Thema im abschließenden Teil der Exposition noch verstärkt.

In der Durchführung werden alle Themen miteinander verschränkt, modifiziert und rhythmisch variiert. Beim Hören entstehen unvermittelt Assoziationen von weiter russischer Landschaft und bunter Folklore. Die melancholische Grundstimmung erscheint zwar in der Reprise erneut, wird aber dann doch gegen Ende übermalt durch den Frieden und die glühende Schönheit eines herbstlichen Sonnen-untergangs.

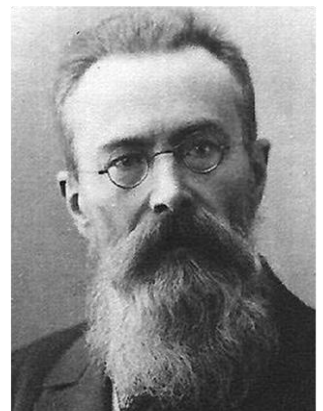
Das *Scherzo* in D-Dur beginnt mit einem rustikalen Ostinato auf drei leeren Saiten der Geigen. Darüber legt sich ein von Holzbläsern eingeführtes, rhythmisch stark akzentuiertes Thema. Es wird vom ganzen Orchester aufgegriffen, dann folgt ein Einschnitt und fast im halben Tempo, rhythmisch verändert – nun im $\frac{2}{4}$ - statt im $\frac{3}{8}$ -Takt - beschließt das Hauptthema den Abschnitt. Drei ähnlich strukturierte



Milij Balakirew
1836-1910



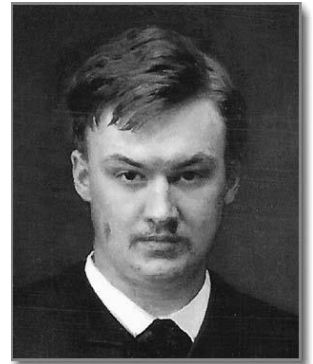
Cesar Cui
1835-1918



Nikolaj Rimsky-Korsakov
1844-1908

Abschnitte folgen und das Ganze erinnert doch stark an den Aufbau russischer Volkstänze. Das Trio – ursprünglich für eine Szene in der Oper „*Prinz Igor*“ konzipiert - ist eine seelenvoll-lyrische Episode aus zutiefst russisch geprägter Motivik. Es bildet mit seiner weit ausschwingenden Melodie und der fast meditativen Ruhe einen exzellenten Kontrast zu dem lebhaft-tänzerischen Scherzotiel, der in leicht variiertes Form wiederholt wird und den Satz beschließt.

Skizzen für einen dritten Satz (Andante) als „russischer dies irae“ und der „Sieg des Lebens über den Tod“ im vierten Satz – überlieferte Äußerungen Borodins zur Intention seiner dritten Sinfonie – lassen uns heute zutiefst bedauern, dass es ihm nicht vergönnt war, das Werk als Gesamtes zu vollenden. rb



Alexander Glasunow
1865-1936



Gräfin Louise Mercy - Argenteau
machte Borodin in Belgien bekannt.

Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner,
2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauke, Streicher

Johannes Brahms, Schicksalslied für Chor und Orchester, op. 54 (*7.5.1833 in Hamburg + 3.4.1897 in Wien)

Im musikalischen Schaffen des Sinfonikers Johannes Brahms nimmt die Gattung Chormusik einen wichtigen Raum ein. Neben Sinfonien, Konzerten, Klavier- und Kammermusik sowie zahlreichen Liedern komponiert er Werke für Chor a cappella, für Chor und Orchester sowie für Chor und Klavier/Orgel/Harfe. Für ihn, der selbst zeitweilig als Chorleiter in Detmold, Hamburg und Wien wirkte, war die im 19. Jahrhundert so beliebte Gattung Chormusik (denken Sie an die Gründung von Singvereinen, Liedertafeln und Männerchören) auch eine Möglichkeit, Anerkennung in bürgerlichen Kreisen zu erlangen.

Die Verse des 1871 fertig gestellten **Schicksalslieds** op. 54 hat der literarisch hoch gebildete Brahms Friedrich Hölderlins Briefroman Hyperion entnommen. Brahms entdeckte das Gedicht kurz nach der Aufführung des „deutschen Requiems“ 1868 bei seinen Freunden Dietrich und Reinthaler und begann sofort mit Skizzen. Dennoch wurde das Werk erst drei Jahre später vollendet und am 18. Oktober 1871 in Karlsruhe uraufgeführt.

Heftige musikalische Kontraste, zwei völlig gegensätzliche Welten, prägen Gedicht und Komposition. Im Orchestervorspiel und in den ersten beiden Vokalstrophen lässt der Komponist die Sphäre der seligen „Götter“ – ein Sinnbild der „Ideen“ im deutschen Idealismus – still und klar in ruhigen Es-Dur-Bewegungen aufleuchten. („Ihr wandelt droben im Licht, auf weichem Boden selige Genien“).

Welch ein Gegensatz, Welch ein Abgrund wird dann mit Beginn der dritten Strophe aufgerissen! Mit großer Realistik wird in leidenschaftlich-düsterem c-Moll das menschliche Jammertal der Verzweifelten, die Unrast der Hoffnungslosen, das Leid der Sterblichen geschildert. Hören Sie auf die bedrohliche Einstimmigkeit (unisono) des Chores („Doch uns ist gegeben, auf keiner Stätte zu ruhn“), die Orchesterakkordschläge zu den Worten „wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen“ sowie auf die Expressivität im Aufschrei („Jahrlang ins Ungewisse hinab“). Während Hölderlins Text - gemäß seiner antithetischen Weltanschauung – an dieser Stelle pessimistisch endet, interpretiert Brahms nun den Schluss auf ganz eigene, auf eine versöhnliche Weise. Er greift nach dem resignativen Schlussvers den elysischen Tonfall des Orchestervorspiels noch einmal auf, ohne Worte und von Es-Dur nach C-Dur transzendiert. „Ich sage ja eben etwas, was der Dichter nicht sagt, und freilich wäre es besser, wenn ihm das Fehlende die Hauptsache gewesen wäre....“ begründet Brahms an seinen Freund Reinthaler sein Schlusswort. Vielleicht will Brahms uns in diesem Nachspiel die Utopie der Versöhnung der beiden gegensätzlichen Welten vermitteln. Brahms ist für diese Interpretation Hölderlins häufig kritisiert worden. Urteilen Sie selbst!

Christina Hoffmann-Möller

<p>Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauke, Streicher, gemischter Chor</p>
--

Hyperions Schicksalslied

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe,
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahr lang ins Ungewisse hinab.



Friedrich Hölderlin
(1770-1842)

Johannes Brahms; Serenade Nr.2, A-Dur, op.16

Wie die Serenade für großes Orchester op.11 so ist auch die Serenade für kleines Orchester op.16 in den Jahren 1858 und 1859 in Detmold entstanden, wo Brahms als Chorleiter und Musiklehrer der Prinzessin Friederike zur Lippe wirkte. Auch nach der Uraufführung in Hamburg am 10. Februar 1860 hat Brahms noch mehrmals an dem Werk gefeilt und er schätzte es selbst außerordentlich.

Auffällig an dieser Serenade ist, dass keine Violinen verwendet werden. Die Streichergruppe besteht nur aus Bratschen, Celli und Kontrabass und erzeugt so einen frappierend dunklen Klang. Brahms, der mit seinen beiden Detmolder Serenaden erste Gehversuche in Richtung Sinfonie unternahm, mag wohl die Oper "Uthal" von Méhul (1763 -1817) gekannt haben, in der die Bratsche das führende hohe Streichinstrument ist und war fasziniert von dem warmen raumfüllenden Klang in der Atmungsphase. Mit dem Verzicht auf die Geigen sah sich Brahms immer wieder mit der Aufgabe konfrontiert, die Instrumente in ungewöhnlichen Klang-kombinationen verbinden zu müssen, wobei dem Werk eine ausgesprochene Raffinesse im Orchestersatz zuteil wurde. Übrigens hat er auch später im ersten Satz des *Deutschen Requiems* auf die Geigen verzichtet.

Die Entstehungsgeschichte von op. 16 lässt sich im Einzelnen nur sehr schwer verfolgen, weil man bei den Stellen in Briefen von Brahms oder seiner Freunde oft gar nicht feststellen kann, ob es sich um op.11 oder op.16 handelt, wenn von einer Serenade gesprochen wird. Opus 16 ist von Brahms mit anderen Werken bereits am 4. Dezember 1858 an Clara Schumann geschickt worden. Sie schrieb ihm darüber am 20. Dezember unter anderem:

"Was mich am meisten entzückt, ist die Serenade. Da mutet mich gleich der Anfang gar lieblich an, und denke ich mir den Klang reizend. Das zweite Motiv bildet einen schönen Gegensatz zum ersten... Kurz, ich kann den Eindruck des Ganzen nur mit dem Schönsten vergleichen, dem der D-dur-Serenade; die Durchführung aber finde ich noch weit gelungener. Bekömmmt die Serenade auch noch mehr Sätze?"

Diese Frage deutet an, dass Clara Schumann nur der erste Satz vorgelegen hat, zumal sie auch nur auf diesen näher eingegangen ist. Leider hat Brahms diese Frage nicht beantwortet. Am 16. Juli 1859 schreibt sie wieder::

„Wie weit bist Du mit der zweiten Serenade? Fertig? Willst Du diese nicht auch gleich vierhändig mitschicken?"

Darauf antwortete Brahms nicht direkt, schickte aber am 10. September 1859 zum Geburtstag der Freundin die damals fertigen drei ersten Sätze, wobei er schrieb:



Johannes Brahms um 1860



Clara Schumann (1819-1896)

„Ich freue mich darauf, endlich über das Adagio in der neuen Serenade von Dir zu hören; ich hoffe, Du schreibst recht, als ob das Zünglein ganz los- und ausgelassen wäre. Wenn's nur der Mühe wert ist...“

Bereits am 18. sandte ihm Clara Schumann ihre Kritik. Sie schrieb unter anderem:

„Was soll ich Dir über das Adagio sagen? . . . Mir ist dabei, als könnte ich kein Wort finden für die Wonne, die mir dies Stück schafft, und nun willst Du recht viel hören! ... Es ist wunderbar schön!“

Am 9. November 1859 erhielt die Freundin die vollständige Serenade in einer kopierten Partitur von Detmold aus zugeschickt. Am 17. Januar 1860 meldete ihr Brahms aus Hamburg:

„Ich habe meine zweite Serenade in Hannover probiert. Joachim meinte auch, sie wäre so in Ordnung und klänge gut.“

Wie schon erwähnt, führte Brahms dann am 10. Februar das Werk in Hamburg auf. Ende April oder Anfang Mai setzte er es vierhändig. Darüber schrieb er folgendes an Joachim¹:

Ich habe der Tage meine zweite Serenade für vier Hände gesetzt. Lache nicht! Mir war ganz wonniglich dabei zumute. Mit solcher Lust habe ich selten Noten geschrieben...

Wie sehr Brahms eine besonders gute Aufführung dieser Serenade am Herzen lag, ersehen wir noch aus seinem Brief an Bernhard Scholz² vom 16. November 1861. Darin heißt es:

„Es wäre wirklich hübsch, wenn Sie an die Serenade etwas wendeten, die Aufführung möglichst hinausschöben und das Stück den Musikern in öfteren Proben behaglich machten.“

Der Zufall wollte, dass die beiden Seraden gegen Ende des Jahres 1860 gleichzeitig veröffentlicht wurden. Die erste hatte es leichter sich beim heimischen Publikum einzubürgern als die weit intimere zweite. Diese wurde vor allem im englischen Sprachraum hoch geschätzt und hat sich von dort ihren festen Platz in den Konzertsälen erobert. rb



Joseph Joachim (1831-1907)

Besetzung:

2 Flöten
1 Piccolo
2 Oboen
2 Klarinetten
2 Fagotte
2 Hörner
Bratsche
Violoncello
Kontrabass

Erstaufführung am 10. Februar 1860 in Hamburg unter Leitung des Komponisten



Das Schloss in Detmold –
Brahms' Arbeitsplatz von
1858-1860

¹ Komponist und berühmtester Violinvirtuose seiner Zeit; Freund Brahms; später Akademiedir

² Hofkapellmeister in Hannover

Alexander Borodin, Polowetzer Tänze aus „Fürst Igor“

„...Igor, der seinen starken Verstand scharf schliff an seinem mannhaften Herzen und voll kriegerischen Geistes seinen mutigen Völkern voran in das Land der Polowzer zog durch die russische Erde...“

Wie Rainer Maria Rilke, dessen Übersetzung das „Igorlied“ aus dem 12. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum bekannt machte, war auch Alexander Borodin (1833-1887), der vielseitig begabte Petersburger Arzt, Chemieprofessor und Musiker, von diesem altrussischen Heldenepos von den Feldzügen des christlichen Fürsten Igor fasziniert. Um das Jahr 1870 machte er sich an die Arbeit, den Stoff zu einem Opernlibretto zu verarbeiten, unterbrach allerdings immer wieder die Arbeit daran. Seine Komponistenkollegen aus der „Gruppe der Fünf“ („Das Mächtige Häuflein“), Mili Balakirew, César Cui, Modest Mussorgski und Nikolai Rimski-Korsakow, ermutigten ihn stets zur Komposition und führten Ausschnitte aus der im Ganzen noch nicht fertig gestellten Oper innerhalb verschiedener Konzertprogramme auf.

Borodins Vorhaben, in einer Oper den legendären Fürsten Igor und seinen Kampf für die Verteidigung des Lebensbereichs der Rus gegen die sie umgebenden Nomadenvölker zum Thema zu machen, entsprach ganz und gar dem Ziel der „Fünf“, die sich seit 1862 dafür einsetzten, die nationalrussische Musik zu stärken. Dieses Ziel findet sich im 19. Jahrhundert in vielen Teilen Europas in den so genannten „Nationalen Schulen“ als Reaktion vor allem auf die habsburgische Fremdherrschaft. Borodin selbst unternahm – wie später Bartók und Kodály in Ungarn – erste Versuche, in den Dörfern russische Volksmelodien aufzuzeichnen und in seinen Kompositionen weiter zu verarbeiten.

Bei all diesen Aktivitäten neben seiner eigentlichen Berufstätigkeit trat Borodins Arbeit an der Oper immer wieder in den Hintergrund und wurde schließlich durch seinen plötzlichen Tod (auf einem Tanzabend!) gänzlich unterbrochen. Nikolai Rimski-Korsakow und Alexander Glasunow führten die Komposition weiter und vervollständigten und instrumentierten viele uninstrumentiert gebliebene Abschnitte aus Borodins Feder, wobei die Quellenlage der einzelnen Bearbeitungsphasen bis heute Unklarheiten aufweist.

Die „Polowetzer Tänze“ gehörten zu den Stücken, die schon zu Lebzeiten Borodins aus der Oper für konzertante Aufführungen herausgelöst wurden. Sie stehen am Ende des 2. Akts der Oper: Kontschak, der Fürst („Khan“) der Kumanen, eines turksprachigen Nomadenvolks, dessen slawischer Name „Polowzer“ lautet, veranstaltet ein Fest, um seinem – von ihm sehr menschlich behandelten - Gefangenen, dem russischen Fürsten Igor, die Schönheiten des kumanischen Lebens zu zeigen. Er befiehlt seinem Volk zu singen und zu tanzen, und die jungen Frauen und Männer singen unablässig von der Macht und Größe ihres Herrschers. Zarte, romantische Liedmelodien wechseln abrupt zu rasenden, rhythmisch-stampfenden Tanzpassagen, und immer wieder erklingen hymnische Lobgesänge auf den Khan Kontschak. Ein sehr farbiger Orchesterklang sowie die Würze „exotischer“ Skalen sichern der oft rein instrumental aufgeführten Suite einen festen Platz in vielen Konzertprogrammen. Wir singen die russische Originalfassung.

Susanne Jüdes

Polowetzer Tänze (Text)

Flieg fort auf den Flügeln des Windes
in die Heimat, du, unser teures Lied,
dorthin wo wir dich frei gesungen haben,
wo wir so sorglos mit dir waren.

Dort, unter glühend heißem Himmel ist die
Luft voll Wonne,
dort, bei Meeresmurmeln dösen die Berge in
den Wolken;
dort scheint die Sonne so strahlend,
die heimatlichen Berge mit Licht überflutend,
in den Tälern erblühen üppig Rosen,
und Nachtigallen singen in den grünen
Wäldern,
und süße Weintrauben wachsen.
Dort wirst du sorgloser sein, Lied,
fliege du dorthin!

Singt dem Chan Ruhmeslieder! Sing!
Preist Kraft und Heldenmut des Chans! Preise!
Ruhmreich ist der Chan! Chan!
Ruhmreich ist er, unser Chan!
Durch seinen glanzvollen Ruhm gleicht er
der Sonne, Chan!
Niemand ist so ruhmreich wie er! Nein!
Singt dem Chan Ruhmeslieder! Sing!
Preist seine Großzügigkeit, seine Gnade! Preise!
Für die Feinde ist er furchtbar, unser Chan!
Wer ist schon dem Chan an Ruhme gleich, wer?
Durch seinen glanzvollen Ruhm gleicht er
der Sonne.

Dem Ruhm der Ahnen gleich ist unser Chan!
Chan Kontschak
Dem Ruhm der Ahnen gleich ist er,
der furchtbare Chan, Chan Kontschak!

Ruhmreich ist der Chan, Chan Kontschak!
Ruhmreich ist der Chan, Chan Kontschak!

Flieg fort auf den Flügeln des Windes
in die Heimat, unser teures Lied,
Dem Ruhm der Ahnen gleich ist unser Chan,

Dem Ruhm der Ahnen gleich ist er, der
furchtbare Chan, Chan Kontschak!
Ruhmreich ist der Chan, Chan Kontschak!
Ruhmreich ist der Chan, Chan Kontschak,
Chan Kontschak!
dorthin, wo wir dich frei gesungen haben,

Unterhaltet den Chan mit eurem Tanz, (2x)

tanz und unterhaltet den Chan, (2x)
tanz und unterhaltet den Chan, euren Chan!

Wo wir mit dir so sorglos waren.
wo unter glühend heißem Himmel die Luft
voll Wonne ist,
wo bei Meeresmurmeln die Berge in den
Wolken dösen.
Dort scheint die Sonne so strahlend,
die heimatlichen Berge mit Licht erhellend;
in den Tälern erblühen üppig Rosen
und Nachtigallen singen in den grünen
Wäldern,
und süße Weintrauben wachsen.
Dort wirst du sorgloser sein, o Lied,
fliege du dorthin.

tanz und unterhaltet den Chan, (2x)



tanz und
unterhaltet
den Chan,
euren Chan!
Unterhaltet
den Chan
mit eurem
Tanz,
tanz und
unterhaltet
unseren
Chan
Kontschak!
Unseren
Chan
Kontschak!

(Übersetzung: Sonja Ulrich)

Chan Kontschak!

