

Schlussgedanken, folgt ein Scherzo, eine Art „Allegro borbato“, das nicht nur von der Form her in der Mitte des Werkes steht. Man könnte sagen, daß der erste Satz nur im Hinblick auf das Scherzo geschrieben werden konnte. Alles drängt es ihm hin; der äußere Bewegungsablauf, aber auch die innere Bewegung, um nicht zu sagen „der Handlungsverlauf“ der Musik. Darüber hinaus scheint der rondoartige Mittelsatz mit einem langsamen Triosatz gleichsam den entspannenden Charakter des abschließenden langsamen Satzes vorauszuahnen. Mit Entspannung meine ich das langsame Tempo, denn in der Intensität der Aussage stellt speziell der letzte Satz an die Spieler und an die Hörer die größten Anforderungen.

Die kompositionelle Eigenart des zweiten Bartók-Quartetts läßt sich nur in Stichworten andeuten. Wollte man ausführlich darüber schreiben, würde eine Broschüre entstehen.

Da ist die für Bartók typische Verwandlung der Motive, die nicht – wie in der Klassik – nur Teile der Themen sind, sondern – mehr dem Motiv der Barockmusik blindnd – so etwas wie die Grundsubstanzen darstellen. Dann ist bei Bartók zum anderen die ganz bewußt angewendete Vornachstellung einzelner Intervalle zu erwähnen: Im zweiten Quartett beispielsweise gewinnt melodisch und harmonisch die Quarte besondere Bedeutung, vor allem in den Taktstrichen, während der Mittelsatz wesentliche Bewegungs- und Konstruktionsimpulse durch die Terz erhält.

Polyphonie und Homophonie werden von Bartók als gleichberechtigt empfunden und demgemäß angewendet, wobei sich die Barockische Polyphonie zur reinen Linearität bekennet, die auf die funktionale Harmonik keinen Bezug nimmt.

Bartóks Harmonik bekennt sich in freier Weise zu einer Haupttonart, die durch bestimmte, immer wiederkehrende Töne festgelegt wird. Durch diese freie Tonstabilität werden aber die anderen Klänge nicht zu einer funktionalen Bezogenheit zusammengeführt: „Bartóks Musik steht also“, lesen wir bei Roswitha Trummer, „in einem Zwischenbereich des ‚Tonalen‘ und ‚Atonalen‘, das heißt zwischen einer rein funktionalen Harmonik und einer a-tonalen, im Bereich der zwölfstufigen Chromatik frei vagabundierenden Musik.“

Man hat die Bartókschen Quartette einmal „Ereignisse“ in der Musik der Gegenwart genannt. Sie sind bis heute Ereignisse geblieben!

PAUL HINDEMITH hat in seinem reichen und vielfältigen Schaffen wohl alle Besetzungen und Klangkombinationen berücksichtigt, die möglich sind. Als eines seiner letzten Werke (1957/1958 entstanden) veröffentlichte er ein Oktett, das außer der zweiten Besetzung die gleiche Besetzung aufweist wie das bekannte Septett von Beethoven und das durch eine zweite Geige verstärkte Oktett von Schubert: zwei Violinen, Viola, Cello, Kontrabaß, Klarinette, Fagott und Horn.

Die gemischten Streicher-Bläser-Besetzungen ohne Klavier erinnern an die ständchenhaften Freibühnenszenen der Klassik. Hindemith faßt diesen Begriff allerdings viel weiter: wir erkennen sowohl Anregungen der Barockmusik einschließlich der Fugentform, als auch der Sonate mit der Technik der klassischen Durchführung.

Der erste Satz wird durch eine breite Einleitung von 15 Taktten eröffnet, die an das Grave der Lullyschen Ouvertüre erinnert. Zwei kontrastierende Themen werden aufgestellt und durchgeführt. Dann folgt ein drittes Thema und – statt der erwarteten „großen Durch-

führung“ – noch ein viertes, das als Fuge verarbeitet wird. „Was nun folgt“, lesen wir bei K. H. Wörner, „ist spiegelbildlich auf die Fuge als die geistige Mitte des Satzes bezogen: die vorausgegangenen Teile kehren formal als Krebswieder“; drittes Thema, Durchführung, zweites und erstes Thema, das zugleich die Coda einleitet. Der zweite Satz – Varianten – entspricht einem Intermezzo. Das Thema wird von der Geige vorgestellt, um sechsmal notengetreu, jedoch verändert instrumentiert, wiederholt und variiert zu werden. Der langsame dritte Satz ist nun lyrisch und durch seine klare dreierlige Liedform leicht zu überschauen. Der vierte Satz entspricht dem Scherzo. Anregungen Beethovens sind nicht zu überhören (Presso aus dem Streichquartett B-Dur, op. 150). Thema-Gegenthema-Mittelsatz und Wiederholung des Scherzotextes. Die ausgelassene Stimmung des vierten Satzes charakterisiert auch das Finale, das mit einer Fuge beginnt (das Thema steht in Beziehung zum ersten Thema des ersten Satzes). Es schließen sich drei atmosphärische Tänze an: Walzer, Polka und Galopp. Fuge und Suite werden überlagert verschmolzen und miteinander gekoppelt: ein brillantes, geistreiches Meisterstückchen handwerklich-musikalischer Vollkommenheit!

Gottfried Schmiedel

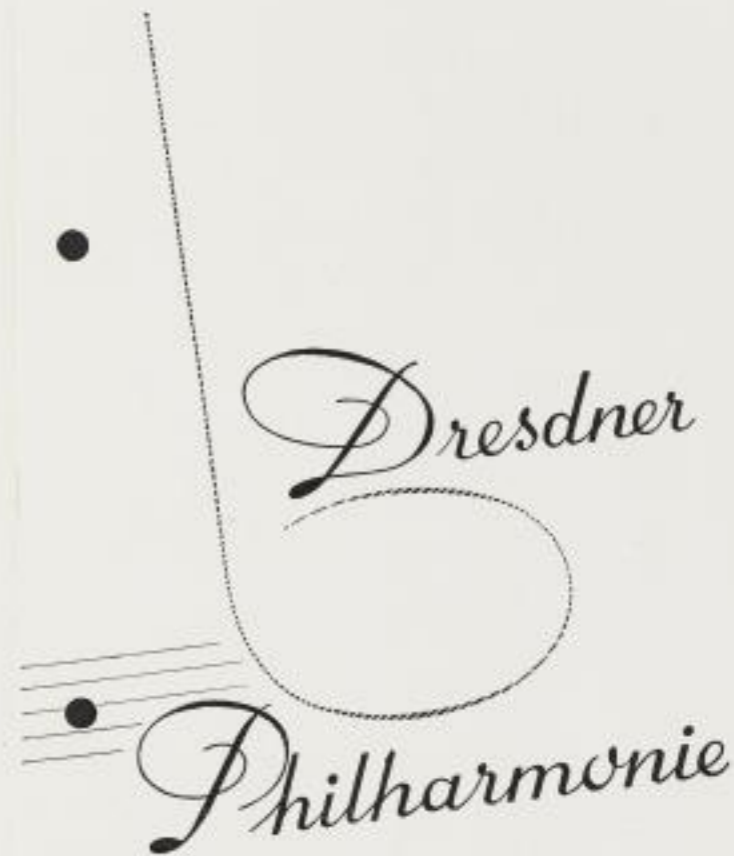
LITERATURHINWEISE

- Karl Wagner-Bauer: Lexikon der Musik. 100 Prof. K. Pröbber, Verlag Nebe, Pöthberg 1968.
Paul Hindemith: Zeitschrift „Melo“, November 1958. (Anzeige von K. H. Wörner), Verlag Schott, Mainz.
Bela Bartók: Bela Bartók von Serge Mautin, Arkaria Verlag, Zürich 1952.
Bartóks Kompositionstechnik von Roswitha Trummer, Verlag Bore, Regensburg 1969.
Ludwig von Beethoven: Redigiert Konstanze-Anneliese, Stuttgart 1955.

VORANKÜNDIGUNG

- Nächste Konzerte im Anrecht A am 2. und 3. April 1960
Nächste Konzerte im Anrecht B am 9. und 10. April 1960
jeweils 19.30 Uhr, Einführungsvorträge jeweils 18.30 Uhr

4064 Ba III-9-1 350 0-1 D-G 993/64.20



5. KAMMERMUSIKABEND Anrecht C 1959/60