

fern aller Formel und Routine – dank ungebrochener Stetigkeit der Entwicklung zu einem bewussten, luftdurchdrungenen Ausreifen gesunder Kräfte führt, dem die Musen viva entscheidende Anregungen zu danken hat.

„Ich bin kein Exponent der skandinavischen, sondern nur der norwegischen Musik. . . Ich habe die Volksmusik meines Landes aufgeschrieben. In Stil und Formgebung bin ich ein deutscher Romantiker der Schumannschen Schule geblieben; aber zugleich habe ich den reichen Schatz der Volkslieder meines Landes ausgeschöpft und habe aus dieser bisher noch unerforschten Emanation der norwegischen Volksseele eine nationale Kunst zu schaffen versucht.“ Ein solches hier mit Edvard Griegs eigenen Worten wiedergegebenes Streben – auf dem Gebiete der Dichtung stand ihm um die Zeit des 1888 entstandenen Klavierkonzertes Bjørnstjerne Bjørnson zur Seite – war eine Zeiterscheinung, die sich seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert zunehmend herausbildete. Im Kreise der norwegischen Musiker Svendsen, Sinding, Lindemann, Nordraak (dem Grieg im wesentlichen das Herangeführte worden an die heimische Folklore verdankt) und Kjerulf ist Grieg der am wirksamsten geordnete Vertreter der nationalen Dichtung geworden. Auch er – und das sagen seine eigenen über angeführten Worte – konnte sich nicht immer den Einflüssen der deutschen Romantik entziehen. Marches – ob nun Zitate oder eingefangene nationale Intonation – setzten einer Stilisierung, die nicht frei von in besserer Absicht Aufgesetztem, etwa im Sinne des „Vollständigen Liedes“ der deutschen Romantik vorübergehend für recht gehalten wurde, auf die Dauer aber einer gesunden Wertung nicht standhielt. Dennoch haben Reiz der Eigenart seiner Empfindung, Formreue in der Wiedergabe von Ausdrucksgehalten, Wahl fesselnder harmonischer Mittel ein gut Teil des Griegschen Gesamtwerkes in das Musikleben nicht nur seiner Heimat eingebracht, sondern auch die b-Moll-Klavierkonzerte, das zwei Jahre nach seiner Entstehung veröffentlicht und 1872, dann (mit Grieg als Solisten) 1879 im Leipziger Gewandhaus erklingend, einen festen Platz im Repertoire der Pianisten zu erobern wußte. Gewiß stellen wir Einflüsse Schumanns, Liszts (Kadenz des ersten Satzes) und Chopins auf Griegs Klaviersatz fest, zweifelslos sind Thematik und Harmonik des Adagios ohne Wagner nicht denkbar, auch in äußerlichkeiten haftende Verbindungen zu Schumanns a-Moll-Konzert mögen das Eigenständige von Griegs Handschrift überlagern; bei alledem aber überzeugend harmonische und rhythmische Besonderheiten nicht nur im Allegro, bei dessen frischem Hauptthema der heimische Springtanz Pace gestanden hat (und das, immer wieder variiert, in Verbindung mit einem zweiten Thema ausdrucksvoller Prägung erscheint), sondern auch in den anderen Sätzen, die Klangreichtum, virtuose Behandlung des Soloinstrumentes und Eigenart Griegscher Stimmungskunst bei aller Gedrängtheit des thematischen Materials in das Gewand überzeugender persönlicher Aussage zu kleiden wissen.

Das b-Moll-Klavierkonzert op. 23 vom Jahre 1875 hatte Peter Tschaiikowski für Nikolai Rubinstein geschrieben, der ihn, den er als Theorielehrer an das neuangegründete Moskauer Konservatorium berufen hatte, in sein Haus aufnahm und von dem er bedingungslos Gefolgschaft erwartete. Tschaiikowski, der als Pianist Nikolai

über dessen Bruder Anton Rubinstein stellte, gedachte das Werk auch dem Erstgenannten zu widmen. Dieser aber erblühte das Werk für nicht spielbar und verlangte Änderungen. Daraufhin durchschritt der Komponist die Welt und in N. Rubinstein und delizierte es Hans von Bülow. Dieser setzte sich in Amerika und Europa für das Werk ein, in Moskau spielte es erstmals Tschaiikowskis Schüler Sergej Tanajew. Rubinstein, den Bülows Erfolge mit dem Konzert nicht ruhen ließen, nahm es schließlich auch in sein Repertoire und erspielte ihm in Rußland und im Auslande bedeutende Erfolge. Schreibt auch Tschaiikowski im Hinblick auf die Konzeption des Konzerts: „Prinzipiell in mich zur Gottheit an und zwinge den Kopf, Klavierpassagen ausdenken“, so widerspricht solche von verzeichnet sich äußernden Krankheits-symptomen diktierte Aussage dem Zuschnitt des Werkes, das, die reichen Mittel der Klavietechnik nutzend, doch das virtuose Element dem sinfonischen Geschehen einordnet und so überzeugend das Erbe Liszts und Schumanns den Charakteristika der Persönlichkeit Tschaiikowskis unterstellt. Nicht immer wurde in der Vergangenheit Tschaiikowskis Anteil an der Bemessung des nationalen Elements der russischen Musik voll geschätzt. Gewiß, bei Musorgski oder auch Rimski-Korsakow tritt es deutlicher in den Vordergrund, zumal diese nicht in gleichem Maße mit der Verarbeitung italienischer, französischer oder deutscher Einflüsse zu schaffen hatten. Aber wenn schon nicht durchgehend, so äußerten sich doch auch in b-Moll-Konzert nationale Bestandteile, und das nicht nur im Hauptthema des ersten Satzes oder im Schlußsatz, wo Volkslieder (Gesang der Blinden, ukrainisches Frühlingslied) die thematischen Konturen bestimmen, sondern auch im Einfließen mancher Stimmungen und der ihnen entsprechenden Weiterführung thematischer Bestandteile. Gerade die hierdurch in Erscheinung tretende Eigenart des Persönlichkeitsstils dürfte bewirkt haben, daß das b-Moll-Konzert zu den Werken gehörte, die Tschaiikowskis Ruhm im Auslande festigen halfen.

Walter Briesch

LITERATURHINWEISE

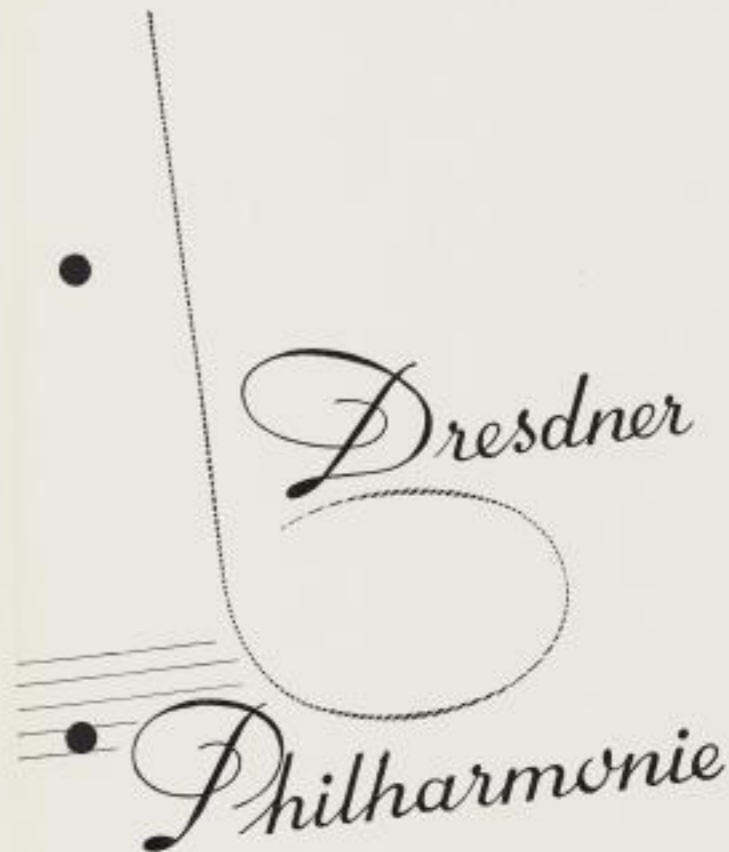
Strehle: Paul Hindemith, Mainz 1948
Schickler: – Niccum: Edvard Grieg, Leipzig 1908
Zugha: Peter Tschaiikowski, Zürich 1955

Vorankündigung:

11. und 12. Februar 1961, jeweils 19.30 Uhr
8. Außerordentliches Konzert
Dirigiert: Prof. Heinz Bongartz
Solist: Julius Karchen, London

Früher Kartenverkauf!

5044 Ba III-63 (6) 13 D-63 000/481



6. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Sonntag, 21. Januar 1961, 19.30 Uhr

Montag, 22. Januar 1961, 19.30 Uhr

6. Außerordentliches Konzert

DIRIGENT

Prof. Heinz Bongartz

SOLISTIN

Poldi Mildner, Buenos Aires

Paul Hindemith
(1895-1962)

Sinfonia serena

Moderato, bewegt
Geschwindigkeitsch von Beethoven –
ziemlich schnell – Prestissimo
Ruhig – schnell – scherzhaft
Finale, heutig

Edvard Grieg
(1843-1907)

Konzert für Klavier und Orchester
a-Moll, op. 16

Allegro molto moderato
Adagio
Allegro moderato molto e marcato

PAUSE

Peter Tschaikowski
(1840-1893)

Konzert für Klavier und Orchester,
b-Moll, op. 23

Allegro non troppo e molto maestoso
Andantino semplice
Allegro con fuoco



Paul Hindemith

ZUR EINFÜHRUNG

Paul Hindemith schrieb seine Sinfonia serena im Jahre 1946. Das Werk, rund 6 Jahre nach der „Ersten“ in Er des Fünfundvierzigjährigen (5. (vgl. Brahms) entstanden, setzt sich gegen diese in ihrer ausladenden, mühsamer pathetisch angelegten Weite des Inhaltlichen und der – immerhin thematisch denkbar konzentrierten – Form nach der Seite des Unbeschweren-Musikantischen hin ab, die in der Mehrzahl seiner Werke den von der Praxis herkommenden Können anreicht, der als Konzertmeister, konzertierender Besucher und als solcher Mitglied des seinerzeit führenden Amati-Quartetts, Dirigent und Lehrer jeweils dort stand, wo es um entscheidende Dinge der praktischen Musik ging. (Seiner Einstellung zu den musikalisch-ökologischen Gegebenheiten, zumal im Hinblick auf die Gesellschaftsordnung, die das „Morgen“ in sich trägt, kann hier aus Raumgründen nicht nachgegangen werden. Es sei nur festgehalten, daß in der letzten Zeit Umsehensflüsse dem Professor der Universitäten New Haven und Zürich nicht in jeder Situation den Blick dafür freizugeben schienen, wo mit der Zukunft der Menschheit auch die der Musik liegt.) Dennoch: zu einer Zeit, in der die aufs Programm gesetzte Autonomie der Künste in den Händen und Köpfen weniger über die Grenzen des dem Menschen möglichen Mitgebens flutete, waren es der gesunde Instinkt, die natürliche Unbefangenheit, das Vermögen des Auf-die-Zeit-Horchens eines Hindemith, die zu neuen Ufern führten, von denen aus, orientiert an einer Rückbestimmung auf überkommenen organische Ordnungen, der Weg zu ein wieder gesundes Musizieren führte. Beinahe allen vokalen und instrumentalen Gattungen, über weite Strecken sich unter der Zielsetzung der Verwendung in Laienkreisen, gilt sein Denken und Schaffen, und die hier erworbene handwerkliche Fertigkeit maßte sich in den großen, traditionsgeprägten Formen wie der der Sinfonie niederschlagen. Virtuoso, um nicht zu sagen: mit lockerer Hand, bedient sich Hindemith in der Sinfonia serena der vielfältigsten Möglichkeiten formaler Gestaltung. Den ersten Satz hält er, wie frei verwendend, in der von der Klassik ausgeprägten Sonatendorm, im zweiten, der nur die Bässe beschäftigt, beugt er eine Paraphrase über Beethovens „Yorkischer Mensch“, der dritte („Colloquium“) ist eine reine Streicher-Angelegenheit, die neben klassischer Delikatesse (in zwei Gruppen gesessenen Streichenchester mit Solo-Violine und Solo-Viola, dazu Solo-Violine und Solo-Viola hinter der Bühne) durch den Einfall zu fesseln will, daß im letzten der fünf Teile des Satzes beide Streicherguppen miteinander das musizieren, was sie im ersten bzw. dritten Teil (dessen jeweils Finales der Solo-Instrumente folgen) getrennt vortragen haben. Im frühlichen Finales endlich (gleich dem Einleitungssatz dem vollen Orchester anvertraut), dessen drei Hauptthemen Klarinette, Viola und Englischhorn bringen, greift in die Durchführung, das Ganze rundend, das erste Thema des ersten Satzes ein, und mit Blech-Bläseranfängen, die ihn eröffnen, schließt dieser thematisch sehr dicht gearbeitete Satz. Diese Sinfonia ist ein weiterer bündiger Beleg dafür, wie aus der notwendig gewordenen Absage an die Prinzipien der Schönberg-Schule ein Musikschaffen erwuchs, das, Kraft in Form bündigend, Substanz durch Gestalt erhaltend, Hindemith zur zentralen Gestalt werden ließ, die – nach seinerzeit bestürzten Anfängen