

nach für seine ganze Generation eine Notwendigkeit darstellte: die Hindernisse zu neuen Organisationen, zu Formen der Musik, die aus dem Melodischen als dem Musiklich-Primären, aus dem In-Brechung-Setzen solcher von der Linie her bestimmten musikalischen Gestalten ihre Substanz herleiteten. Vorhergegangen war eine Absage an Überbietet, von Harmonischen her Christlicheres, von Rhythmischen her Abgrenztes. Versuche, hierfür Erschreckendes, Unerhörtes zu setzen, ereigneten sich nicht als tragfähig. Blich also nur das Bekenntnis zu neuen Ordnungen, die sich diesbezügliche von historisch weit zurückliegenden Gepflogenheiten zu unterscheiden brauchten, um der Musik ihre Funktion unter den Menschen zurückzugeben. Hindernis ging konsequent – und als anerkannter ausübender Musiker – den Weg zu solchen „neuen Ufern“. Die Befreiung von den Fesseln eines in der Romantik beherrschenden Subjektivismus und die neue Bindung an (wirklich zur scheinbar eigenständigen) Gegebenheiten des thematischen Materials machte den Weg frei für Werke, die – obwohl in der Tradition verhaftet – von ihrer Zeit zu sagen wußten. Dem Musiker Hindernis, dem in praktischen Gebrauch einer Vielzahl von Instrumenten Beherrschter, wurde dabei der Weg leichter als manchem anderen, der vielleicht mit der gleichen Einstellung, aber ohne das profunde Wissen um ihre Realisierung, zu Werke ging. So offenbaren sich die fünf knappen Sätze der „Kleinen Kammermusik für fünf Bläser“ als ein spielfreies, instrumentengetreues, sowohl die Zeit als auch die Persönlichkeit ihres Schöpfers charakterisierendes Werk, das dem thematischen und motivischen Material die Möglichkeiten abzugewinnen wußte, die aus drohender Stagnation wie auch aus untrübnigen Versuchen angestrebter Einmaligkeit heraufzuleiten.

Zu ähnlich verpflichtender Bindung an das mit dem Thema gegebene Material bekannnt sich auch Nationalpreisträger Johannes Paul Thilman, Professor für Komposition an der Dresdner Carl-Maria-von-Weber-Hochschule, wenn er formuliert, daß sein Streichquartett op. 84 seine Substanz im wesentlichen aus zwei bereits in den ersten beiden Taktten des Werkes anisom vorgetragenen Motiven herleitet, die in vielfachen Varianten das Werk durchziehen. Zehn ineinander übergehende Teile, sehr dicht gearbeitet und klanglich bis dorthin geführt, wo die tonalen

Beziehungen gerade eben noch gewahrt bleiben, machen dieses Quartett zu einem äußerst intensiven, von ausdrucksgeprägten Kontrasten angefüllten Beleg des Musikkraftens unserer Tage, die sowohl der Weiterentwicklung dessen, was die Tradition uns gebietet, als auch dem Ausgesagten einer Übergangszeit verpflichtet ist, die, keineswegs einseitig gebunden, der sich im Werk offenbarenden Persönlichkeit alles für ihre Entwicklung nötigen Raum gibt.

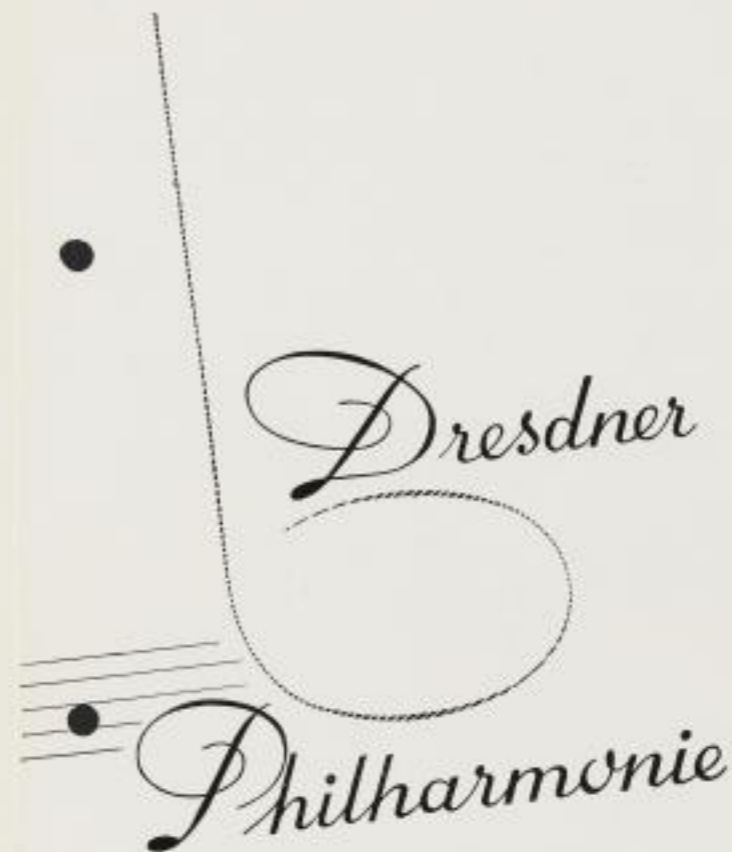
W. Birsch

LITERATURHINWEISE:

Albert Quast: J. J. Quastis — Schönschick: Einfluss in der Kammermusik
Strobel: Paul Hindemith

Vorankündigung:

11. und 12. Februar 1961, jeweils 19.30 Uhr,
8. Außerordentliches Konzert



3. KAMMERMUSIKABEND



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

Dienstag, den 7. Februar 1961, 19.30 Uhr

3. Kammermusikabend

der Kammermusikvereinigung der Dresdner Philharmonie

Ausführende: Johannes Walter, Flöte
Heinz Busonicki, Oboe
Werner Metzner, Klarinette
Heinz Mann, Horn
Helmut Radatz, Fagott
Günter Stiering, Violine
Günther Schubert, Violine
Herbert Schneider, Viola
Erhard Hoppe, Violoncello
Heinz Schmidt, Kontrabaß
Hans Otto, Cembalo

Joh. Joachim Quantz **Konzert e-Moll für Flöte und Streichquintett und Cembalo**

1697–1773

Allegro ma non tanto
Aufmerksam
Vivace

Ludwig van Beethoven **Streichquartett A-Dur op. 18 Nr. 5**

1770–1827

Allegro
Menuetto
Andante cantabile
Allegro

PAUSE

Joh. Paul Thilman **Zum 55. Geburtstag am 11. Januar 1961
Streichquartett in einem Satz op. 84**

1876–1948

Ständisch, sehr bewegt

Paul Hindemith **„Kleine Kammermusik für fünf Bläser“**

1895–1962

op. 24, Nr. 2, für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott

Lebhaft, mäßig schnelle Viertel
Walter, durchweg sehr leise
Ruhig und einfach
Schnelle Viertel
Sehr lebhaft

Das Quantzsche Flötenkonzert e-Moll weist in jedem seiner vier Sätze den Komponisten als Mann der Praxis aus, der sein Instrument nach dessen Möglichkeiten trefflich zu nutzen weiß. Das musizierfreudige Werk – echte Gebrauchsmusik aus einer Zeit, die der Flöte den Vorrang unter den in Laienkreisen bevorzugten Instrumenten einräumte – berührt auch den Hörer unserer Tage unmittelbar durch seine zugrundeliegende Frische und Selbstverständlichkeit der Anlage, die es beinahe vergessen macht, daß Quantz, über 30 Jahre lang Mitglied der kleinen Hofkapelle Friedrichs II., dessen Lehrer er war, auch von der Theorie her Entscheidendes zum Musikgeschehen seiner Zeit zu sagen wußte. Sein „Versuch einer Anweisung, die Flöte universell zu spielen, gehört nach zeitlicher Entstehung und Anlage in die unmittelbare Nähe zweier anderer bedeutender Schulwerke, einem für die Violine (Leopold Mozart, W. A. Mozarts Vater) und einem für das Klavier (Philipp Emanuel Bach, J. S. Bachs Sohn), Schulwerke, die auch heute noch insofern von Bedeutung sind, als sie uns einen lebendigen Eindruck vermitteln nicht nur von der Spielpraxis selbst, sondern – und das sehr ausführlich – von Denken der führenden Musiker jener Tage über Musik und Musikübung, von Fragen der Ästhetik und anders mehr. Quantz' „Versuch“, sehr bald schon in mehrere Sprachen übersetzt und von nachhaltiger Wirkung in den Musikerkreisen Europas, wird nach der praktischen Seite ergäuzt durch eine stattliche Anzahl von Kompositionen aus seiner Feder, von denen often über 500 die Flöte solistisch oder in Verbindung mit anderen Instrumenten beinhalten, Kompositionen, die reger gespielt wurden und ihren Schöpfer als die Autorität auf diesem Gebiet ausweisen. Gevill: nicht immer geht es dabei in aller Geläufigkeit zu. Manches spricht durchaus die Sprache des versierten Musikers, der sich umsehen des „Gängigen“ der Tonsetzpraxis seiner Zeit bedient. Aber das e-Moll-Konzert (neben dem selbstverständlich auch andere Werke Quantz') hebt sich nach Gehalt und Struktur aus der Vielzahl der Arbeiten „für den Tag“ heraus und wird seinen herbenden Platz in der Flötenliteratur behaupten.

Beethovens A-Dur-Quartett gehört einer Wirkgruppe von sechs Streichquartetten an, die schon äußerlich dadurch als Einheit gekennzeichnet sind, daß sie unter einer Opus-Zahl erschienen. In zeitlich enger Aufeinanderfolge entstanden, stel-

len sie gewissermaßen eine richtende Zusammenfassung all der vorausgegangenen Versuche Beethovens auf dem Gebiet der Kammermusik in ihren verschiedensten Besetzungen dar, und hierfür bedient sich der nunmehr Dreißigjährige vornehmlich der Form des Streichquartetts, wenn er die Kammermusik mit neuen Arbeiten bedenkt, die, den Stadien des Experimentierens entwachsen, nun durchaus von eigenpersönlicher Prägung sind. Den Rahmen der Möglichkeit des Quartetts spannt Beethoven in der Gruppe seines op. 18 defektiv weit: vom unbefangenen, beinahe improvisatorisch anmutenden Musizieren bis zur kunstvoll ineinander-Verflochtenen, vom Schwereffekten bis zum Bedrückenden weiß er Form und Inhalt einer Aussage dierothar zu machen, die Maßstäbe auch für Generationen nach ihm setzt. Das A-Dur-Quartett, das fünfte der Gruppe, bezieht sich nach seiner Struktur und der Vielseitigkeit des Ausdrucksgabts sehr in die Nähe der Sinfonie, ohne jedoch dabei die Transparenz des Kammermusikwerkes in Frage zu stellen. Bezieht sich die Erklärung im wesentlichen dem, was die thematisches Material – und der Schlußsatz knüpft hier an den ersten Satz an – an Möglichkeiten der Entwicklung in sich trägt, so sprechen die Mittelätze, das Menuett und das Andante, eine persönlichere Sprache. Alle mit musikalischen Mitteln wiedergehenden Farben weist der Andantesatz auf, dessen Variationen sich in den Bestrebungen des Musikantisch-Unbeschweren wie des Gelassen-Gearbeiteten, des Klarsinnlich-Frohen wie des Unantastbar-Vermittellichen bewegen. (Früher pflegte man diesen Satz aus seiner Bindung an das Werkquartett zu lösen und isoliert in Orchesterformationen aufzuführen.) Gerade dieses Andante zeigt uns den Meister im Vollbesitz eines Vermögens der Aussage, das sich als formende Kraft unter den Menschen erweisen sollte, die – um mit Hindel zu sprechen – durch die Musik nicht nur zu umschaffen, sondern zu bessern sind.

Stand Beethovens op. 18 in einer bedeutsamen Stelle seiner persönlichen Entwicklung, so hat auch Hindemiths „Kleine Kammermusik für fünf Bläser“, op. 24, Nr. 2, ihren Ort da, wo ein entscheidender Umbruch in der Musikanschauung und damit den Musikformen stattfand, der nicht nur für den Komponisten selbst, sondern