

Harmolik berührt werden. ... Dies letzte Klavierkonzert ist auch wiederum ein Werk jener Meisterschaft in der Befähigung – Erfassung von jener aus bekannten „zweiten Naivität“, reichster und ängstiger Beziehung zwischen Solo und Tutti, des tragendsten Klanges, der Verschmelzung von „Galant“ und „Gleich“. Sie ist so vollkommen, daß die Frage der Stil-Verzahnung geworden ist. Der Abschied ist zugleich die Gewähr der Unsterblichkeit.“

In diesem zu Unrecht weniger bekannten Werk hat Mozart eine einzigartige Einseitigkeit und Vorkenntnis seiner Tonsprache erreicht. Von Solisten wird wie stets eine glänzende Technik gefordert. Doch im Vordergrund steht die musikalische Gedanklichkeit, deren Entwicklung auch das schon an Beethoven gehörende Dialogisieren zwischen Soloinstrument und Orchester sieht. Gleich der Beginn des Konzerts durchdringt das Räkens damals üblicher „Gesellschaftsmusik“ ein lyrisch-verzerrtes B-Dur-Thema, dem entgegen ein scharfer Bläserchor antwortet. Resignation und Schwermut liegen über diesem Satz wie über dem ganzen Werk. Unvermittelt einsetzende Moll-Passagen verstärken diesen Zug. Konfliktreich gestaltet sich die Durchführung: Sackbläser und Bläser konzertieren gegen das Soloinstrument. Mit einer überraschenden Modulation mit die Reprise ein. Verklärungsähnliche Intensität kennzeichnet das sonnenhafte Larghetto. Von eigenartiger Wirkung ist es, wenn das Hauptthema vom Solisten schließlich aufgeführt, von Flöten und Violinen mitgespielt wird. Das Rezitativum des verschleiert-hübschen Rondo-Finales hat Mozart wenige Tage nach der Fertigstellung des Konzerts für das Lied „Schwacht nach dem Frühling“ (Kommt lieber Mai und mache die Bäume wieder grün) noch einmal verwendet.

Ludwig van Beethoven hat mit seinen fünf Klavierkonzerten, die er zusätzlich für sein eigenes öffentliches Wirken als Pianist schrieb, Gipfelwerke der vierten Konzertform geschaffen. Bereits vor den beiden ersten Klavierkonzerten op. 15 und op. 19 hatte er sich mit der Komposition von Klavierwerken beschäftigt (Trio op. 1, zahlreiche Sonaten) und auf diesem Schaffensgebiet weit über musikalisches Neuland, neue Klangfarben erschlossen als in der Symphonik. Die Klavierkonzerte entstanden etwa parallel zu den ersten sechs Sinfonien. Als sein Gebieter des Meisters zwang, seine von dem Zeitgenossen hochgeschätzte pianistische Tätigkeit aufzugeben, hatte er sein bedeutendstes Klavierkonzert, das fünfte in Es-Dur, bereits geschaffen und die mit dem dritten Konzert einsetzende Entwicklung seines konzertanten Schaffens von ästhetisch-ästhetischer Umkehrpunkt zum ideell-ethischen Bekenntnis und der Höhepunkt geföhrt. Nach Beethovens eigener Mitteilung hat er das als zweites Konzert gebende Opus 24, B-Dur, bereits vor dem ersten, heute erklingenden Konzert in C-Dur, op. 15, komponiert, aber erst über unglücklich umföhrt. Beide Konzerte spielte der Komponist erstmalig 1795 in seiner Wiener Akademie und – in überarbeiteter Form – Ende Oktober 1798 in Prag. Das Klavierkonzert in C-Dur bewegt sich inhaltlich, stilistisch und formal noch ganz im Rahmen jener „Gesellschaftsmusik“, wie sie die Haydn- und Mozartzeit kannte. Dennoch sind durchaus schon typische Merkmale des späteren Personalities des damals erst zehnjährigen Komponisten zu erkennen: seine Eigenwilligkeit, Kraft und Phantasie.

Das epifanische Werk, das dem Solisten mit seinen Verzerrungen und hellen Linien nichtig Gelegenheit gibt, seine technischen Fertigkeiten zu beweisen, besitzt durch die jagendliche Frische und klassische Klarheit seiner musikalischen Gedanken einen hellen, kraftvollen Charakter, der an die Nähe der 1. Sinfonie erinnert. Klavier, Trompeten und Pauken verstärken auch dieses festlich-optimistischen Eindruck. Wie üblich oder der erste, aufregendste Satz (Allegro con brio) des Konzerts in Sonatenform. Die Orchestermitnahme bringt die Themenaufstellung. Ein akkordisches Marschthema kündigt den strahlenden Charakter des Werkes an. Zunächst leicht beginnend, wird es bis zum Tutti gesteigert. In Es-Dur steht das jugendliche zweite Thema, das nach einer kurzen Durchführung wieder vom Hauptgedanken und einem

marschartigen Nachsatz abgelehrt wird. Nach setzt das Soloinstrument ein und führt zum Hauptthema über, das variiert und mit glanzvollen Passagen umspielt wird. Den Durchführungsbereich in einer Linie der Soli, obwohl das Orchester durchaus selbstständig in die musikalische Entwicklung eintritt und den Satz – nach der solistischen Kadenz – epilogartig beschließt. Von einem Stimmungsgelbst erfüllt ist der Mittelteil, ein Ad-Dur-Largo, das wie eine große lyrische Gesangsstimme des Soloinstrumentes ansetzt. Innige Empfindungen drücken das kanabile Hauptthema, die reichen Verzerrungen und Kantilenen dieses Satzes aus. Das Orchester, mit dem Solisten dialogisierend, steigert den Geföhligkeit der musikalischen Aussage. Mit einem übermäßigen tonal-hohen Thema eröffnet die Soloklavier das Rondo-Finale (Allegro). Auch das Rondothema beruht wie ein Volkslied. Hinzuzufügen, spitzig in der Charakter des Finales, das mitgerollt das Konzert krönt.

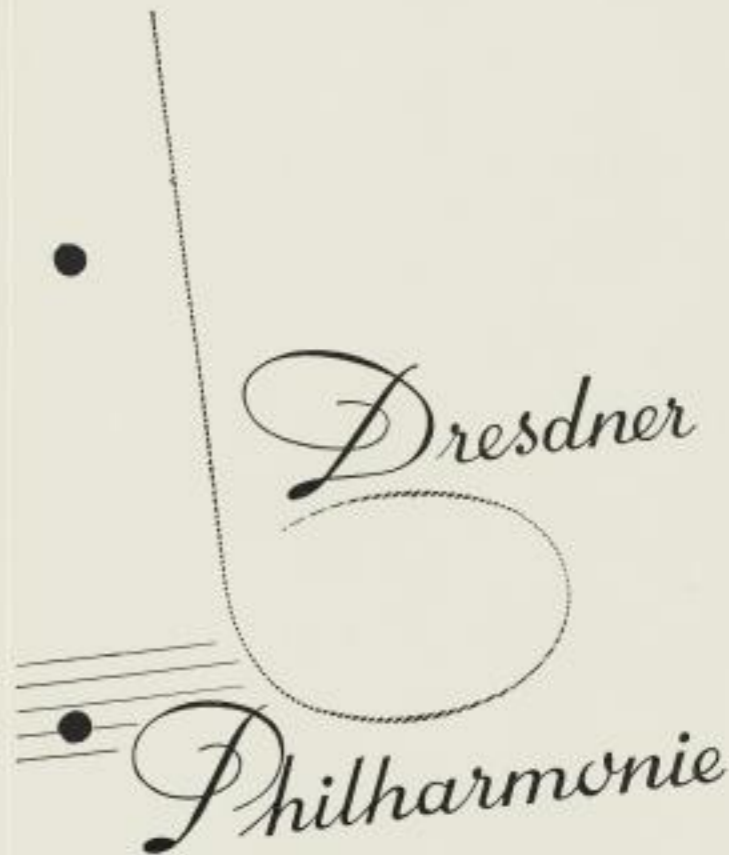
Dieter Härtig

#### LITERATURHINWEISE

Witze: Leo Strauss, Hamburg 1959  
 Alben: W. A. Mozart, Leipzig 1981  
 Brücken: Ludwig van Beethoven, Potsdam 1974

#### VORANKÜNDIGUNG

13. April 1966, jeweils 19.10 Uhr  
 14. Außerordentliches Konzert  
 Gastdirigert: János Fenyösek, Budapest  
 Werke von Weber, Bartók und Schubert  
 Freier Kartoverkauf!



13. Außerordentliches Konzert

002 Es 111-0-5 201 L8 11 0 00010 90

Samstag, 1. April 1961, 19.40 Uhr  
 Sonntag, 2. April 1961, 19.30 Uhr

## 13. Außerordentliches Konzert

DIRIGENT

Siegfried Geißler

SOLISTIN

Helène Boschi, Paris

Igor Strawinski Pulcinella (Suite für kleines Orchester nach Pergolesi)

1874-1942

Stabat Mater (Overtüre)  
 Serenata (Attaca)  
 Scherzino - Allegro - andantino  
 Tarantella (Attaca)  
 Toccata  
 Gavotta con Variazioni I u. II  
 Vivo  
 Minuetto (Attaca)  
 Finale

W. A. Mozart Konzert für Klavier und Orchester B-Dur, KV 595

1756-1791

Allegro  
 Larghetto  
 Allegro

PAUSE

L. van Beethoven Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 C-Dur, op. 15

1770-1827

Allegro con brío  
 Largo  
 Rondo - Allegro

### ZUR EINFÜHRUNG

Igor Strawinski - wie hat die zeitgenössische Kritik schon genannt: Impressionist, Expressionist, Polytonal, Pluralist, Sub, chaotischer Konstruktivist, Dekonstruktor, Denierge, Schlingensiefel, resultieren aus der Spezifik des Schaffenswegs Strawinskis. Dieser Komponist nämlich verachtete in den einzelnen Stadien seiner Entwicklung künstlerische Eindeutigkeit verschidenster Art mit Eigenem, so daß er sich fast in jedem seiner zahlreichen Werke, die nahezu alle Gattungen umfassen, wandelte, ein anderes Gesicht zeigte und dennoch immer er selbst blieb. Sein Freund Pizzoni nannte diese Erfindung einmal geistreich das „Solo mortale im Ungewissen“. Dabei hat Strawinski festgehaltene Ansichten vom Wert der Tradition, von der er sagt, sie ist „nicht Zeuge einer abgeschlossenen Vergangenheit; sie ist eine lebendige Kraft, welche die Gegenwart bewegt und belebt... Man kämpft an eine Tradition an, um etwas Neues zu machen. Die Tradition selbst auf solche Weise die Kontinuität der Schöpferkunst.“ Dennoch hat für diese Einsicht nicht davon bewahrt, sich von der nationalen Tradition seiner russischen Heimat zu lösen, so daß er ein Hauptvertreter des Kosmopolitismus in der Musik wurde und im Spätstadium vor allem seiner oberhalb starken Neigung nach Konstruktivismus allein seinen Raum ließ.

Beachtenswert ist die Festschreibung Heinrich Strobel: „Strawinski nicht in seinem Werk noch einmal das Fund der gesamten europäischen Musikentwicklung von der Gregorianik bis zu den unvollendeten Neuerungern, die er selbst im „Sacro da Primavera“ und in anderen Werken gefunden hat.“ Sein Frühstadium, das bis in die Zeit des ersten Weltkrieges reicht, stand noch ganz im Banne der nationalromantischen Tradition Massenet und seines Lehrers Rimski-Korsakow, Ballettwerke wie „Pascariello“ (1910), „Petruška“ (1911) und „Frühlingsopfer“ (1913), die das Ballett als selbständige Kunstform fast neben die Oper rücken, gehören mehr alter impressionistischen und expressionistischen Einflüsse hierzu. Doch dann begann Strawinski mit fast jedem seiner Werke zu übernehmen, modifizierte er sich doch die verschiedensten Stileinflüsse zu eigen: der Jazz, die mittelalterliche Musik, den Stil des 18. Jahrhunderts, Pergolesi, Bach, Lully, aber auch Weber, Rossini, Tschaiwowski, manchmal auch Aron von Webern und sein spezifischer Konstruktivismus. Die stilistische Wandlungsfähigkeit, die stilsche, suggestive Rhythmik und ein ganz eigenes klangliches Profil sind die Hauptmerkmale der Musik Strawinskis.

Beachtenswert ist jedoch in seiner Entwicklung, daß er sich mehr und mehr von der Folklore seiner russischen Heimat, die er noch in dem Ballett „Le nocce“ (Die Baarenhochzeit, 1912) so einseitig verarbeitet, abwandte, ja sich sogar zu offener Polemik gegen den Sozialismus, die Sowjetunion und die sowjetische Musik veranlag, die bezeichnend auf der Basis der großen nationalen Traditionen ihrer Ausdrucksmöglichkeiten erstarrt (Strawinski ist seit 1934 sowjetischer Staatsbürger). Die Holzwagenweise dieses Komponisten, der zu den zwiespältigsten, widersprechendsten, wenn auch bedeutendsten Erscheinungen unter den Gegenwartsmusikern der bürgerlichen Welt gehört und eindeutig Stellung nimmt für die kapitalistische Weltordnung, resultiert aus folgender Tatsache, auf die Arnold Schönberg in seinem Buch „Musik unserer Zeit“ hinweist: „Die Frühzeit Strawinskis bestand darin, Angst vor seiner Zeit gehabt zu haben. Er hatte Angst vor der russischen Revolution und hat sich vollkommene von seiner Heimat befreit.“ Das muß bei allem Verständnis der Bedeutung Strawinskis für die internationalistische Gegenwartsmusik offen gesagt werden.

Auf Anregung des in Paris wirkenden russischen Tänzers Sergei Djaghilew, dem es nach Strawinski-Ballett seine Einrichtung verdankt, erhielt Strawinski 1909 sein Ballett „Pulcinella“. Djaghilew hatte in italienischen und Londoner Bibliotheken eine Reihe zum Teil unvollendeter Manuskripte und Skizzen des hochbedeutenden italienischen Barockkomponisten der Oper Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) gefunden. Diese Handschriften stellte er Strawinski zur Verfügung, die aus dem Material und dessen fragmentarischer Bühnenhandlung im Sinne der abstrahierenden Segreifermethode, gruppiert um die Zentralfigur Pulcinella, den traditionellen Helden des neapolitanischen Volkstheaters, ein Ballett komponieren sollte. Da die vorliegenden Manuskripte Pergolesis sehr unvollständig waren, begnügte sich Strawinski nicht mit einer Herausgeber- oder Bearbeiterrolle, sondern schrieb nach Themen und im Geiste Pergolesis eine überaus originale und persönliche Musik, die am Anfang seiner sogenannten neoklassizistischen Schaffensperiode steht. Mit diesem Werk teilte Strawinski das Streben (auch um Erik Satie gecharakterisiertes französisches Kompositionstempo) nach klassischer Ausgewogenheit, nach einer neuen Klarheit, und verließ damit die Linie seiner radikalen, rauchhaft-entfesselten Frühwerke. Mit „Pulcinella“ begann aber auch Strawinskis verborgene Abwendung vom Nationalen und seine Hinwendung zum Kosmopolitismus. Über die Entstehung der Pulcinella-Musik berichtet der Komponist folgender: „Solche der Besorgnis oder meine Liebe zu Pergolesis Musik nach Vorlieben für gegenüber herabschauen? Was heißt uns von Besitz einer Frau an, der Respekt oder die Liebe? Und dann, münden die Liebe der Respekt? Jedoch der Respekt heißt von still und kann nie als produktives und schöpferisches Element dienen. Um zu schaffen, bedarf es einer Dynamik, eines Motes, und welcher Mote wäre wichtiger als die Liebe? Die Frage stellen bedeutet daher für mich, sie lösen... Ich glaube, daß mein Verhältnis gegenüber Pergolesis die streng traditionale Einseitigkeit ist, die 1938 zu jeder ihrer Musik haben kann.“

Die Uraufführung des Pulcinella-Balletts, aus dem Strawinski später die heute so beliebte achtstimmige Konzertsuite zusammensetzte, erfolgte am 6. Mai 1919 in der Pariser Oper. Der Dirigent war Ansermet, Choreographie führte Mouniss, der auch die Textfänger waren. Die Gesamtausstattung besorgte Pizzoni. Die Musik der Pulcinella-Suite bedarf keiner eingehenden Erklärung. Sie ist einseitig, geradlinig und dem Hörer ohne weiteres verständlich. Zur Aufführung dieser Liebesszenen, im „Bordell“ gehaltenen und auf „sowjetische“ bolschewistische Zitate, Reize fast völlig veränderter Musik von Strawinski ein kleines Orchester von 31 Musikern ist. Die Suite trägt folgende Besetzung, die schon den Charakter der einzelnen Stücke andeuten: Sinfonia (Overtüre), Serenata, Scherzino, Tarantella, Toccata, Gavotta von der Variations, Vivo, Minuetto-Finale.

Das Klavierkonzert in B-Dur, KV 595, wie das 21. und letzte seiner Gattung, das Wolfgang Amadeus Mozart am 2. Januar des Jahres 1791 vollendete, dessen Ende er nicht mehr erleben sollte. Am 4. März 1791 spielte er es selbst zum ersten Male in einem Konzertabend des Klarinetisten Joseph Baer in Kasernsaal des Wiener Hoftheaters Jahn. Es ist in seiner ganzen Haltung, die sich merklich von seinen Vorgängern unterscheidet, ein Werk des Abschieds. „Es ist die musikalische Gegenpartei Mozarts beiführender Bekremitierung, daß das Leben jedes Reich für ihn verloren habe“, sagt Alfred Einstein in seinem hochbedeutenden Mozart-Buch (Pau-Verlag, Zürich, Stuttgart, 1955). „Er hatte zwei herrliche Jahre hinter sich, Jahre der Einkundung in jedem Sinne, und das Jahr 1791 war noch fruchtbarer gewesen als das Jahr 1789. Und er lebte sich nicht mehr auf gegen sein Schicksal wie in der 9-Stell-Sinfonia, so der dies Konzert eine Art von Komplexion ist, und nicht bloß in der emotionalen Beziehung... Die Resignation bedient sich nicht mehr lauter oder stärker Ausdrücke; alle Reaktionen der Energie werden abgewiesen oder abgeleitet; aber um so unbedeutender und die Abgründe der Trauer, die in den Schattierungen und Auswühlungen der