

W i e n e r K o n z e r t h a u s - G e s e l l s c h a f t

GROSSER KONZERTHAUS-SAAL

Mittwoch, den 7. Jänner 1948, 19 Uhr

3. ORCHESTERKONZERT

im Abonnement (Zyklus I)

Die WIENER SYMPHONIKER

Dirigent: JANOS FERENCsik (Budapest)

Solist: WOLFGANG SCHNEIDERHAN (Violine)

Bela Bartok
(1881 - 1945)

Tanzsuite

(komp. 1923)

Moderato
Allegro molto
Allegro vivace
Molto tranquillo
Comodo
Finale (Allegro)

Wenn es das Wesen des Tanzes ist, eine Melodie einem rhythmischen Grundschemata anzupassen, dessen Charakter vor allem aus einem Verhältnis (der Übereinstimmung oder des Gegensatzes) zum Takt wächst, so ist Bartoks Suite kaum als eine Folge von Tänzen in diesem Sinne anzusprechen. Denn dieses Wesentliche des Tanzes erfährt eine grundlegende Wandlung: der Rhythmus steht in überhaupt keinem Verhältnis zum Takt, er fließt völlig frei dahin, der Taktstrich ist wirklich nur noch ein äußeres Mittel, um dem zeitlichen Zusammenhang eine Stütze zu sein. „Tanz“ ist nun Formel geworden für die selbstherrliche Vorherrschaft des Rhythmus, der wohl vom ungarischen Volkstanz inspiriert ist, im übrigen aber Ausdruck einer Stilisierung wurde, die den Tanz als Form geradezu auflöst. Und dennoch (oder gerade deshalb): die Idee des Tanzes, seine Kraft zur überschäumenden Lebensfreude, seine Losgelöstheit von der Erde, sein Schweben in der Freiheit eines Wohlgefallens, das sich selbst genügt und gar keine Zweckgebundenheit mehr kennt, ist nun umso stärker lebendig, springt uns umso elementarer an auch da, wo er nur noch gleich zerfetzten Wolken am Himmel des Tanzes hängt, von der barbarischen Aggressivität des Vulgar-Triebhaften als dem anderen äußersten Gegensatz ganz zu schweigen. Nicht Tänze, sondern Visionen des Tanzes sind diese zu einer Suite gebundenen Sätze, die aus aller turbulenten Exaltation immer wieder zur singenden Einstimmigkeit finden. Diese ist auch das Rückgrat der Kunst Bartoks, dessen Harmonik lediglich Farbe bedeutet, Dienst an der Unmittelbarkeit der Melodie. Welche Bedeutung ihr Bartok im übrigen zumißt, geht nicht zuletzt aus der Anordnung der Themen hervor, die die Sätze untereinander verbinden. Klarinetten und Flöten z. B. intonieren ebenfalls im Finale das führende Thema des dritten Allegro-Satzes (Fagott) nochmals, im Allegro-Finale erinnert das Blech an das Kopfmotiv des zweiten Satzes, dessen stampfender Rhythmus an das berühmte „Allegro barbaro“ für Klavier gemahnt, und wenig später klingt das tändelnde Solomotiv der ersten Violine aus dem ersten Satz wieder auf. — Gleich Kodalys „Psalmus Hungaricus“ wurde Bartoks Tanzsuite 1923 in Budapest, anlässlich des 50jährigen Jubiläums der Vereinigung der Städte Pest und Ofen, uraufgeführt.

Johannes Brahms
(1833—1897)

Konzert für Violine mit Begleitung
des Orchesters D-Dur, op. 77

(komp. 1878)

Allegro ma non troppo

Adagio

Allegro giocoso, ma non troppo vivace

Das Konzert ist 1878 für den Freund Joseph Joachim, diesen Altvater der Künstler unter den Violinvirtuosen, geschrieben. Nach Beethoven und Mendelssohns Konzerten das meist gespielte, aber auch das tiefste und thematisch ergiebigste: es gibt auch in der Solostimme trotz ausgesprochen virtuoser Aufgaben keinen Passagenleerlauf, keinen Flimmer und äußerlichen Glanz: es ist das Werk eines Meisters. So vor allem der erste Satz. Das F-Dur-Adagio kann es mit dem entsprechenden G-Dur-Gesang des Beethoven-Mittelsatzes an Reine und Keuschheit der Empfindung aufnehmen, und das Rondo ist in seiner draufgängerischen Spielfreude zweifellos einer der imposantesten Schlußsätze, die je einem Konzert mitgegeben wurden. Man versteht, daß Joachim auch noch später, als er sich mit dem Jugendfreund entzweit hatte und der menschliche Kontakt nicht mehr der gleiche sein konnte wie früher, dennoch gerade angesichts dieses Konzertes zu ihm hielt: „Ich kann diese Musik eben nicht anders als mit meinem ganzen Sein empfinden und ausüben. Sie wirkt auf mich wie eine Naturgewalt.“

Claude Debussy
(1862—1918)

„La Mer“

(komp. 1905)

De l'aube à midi sur la mer: Très lent

Jeux de vagues: Allegro

Dialogue du vent et de la mer: Animé
et tumultueux

„Symphonische Skizzen“ nennt Debussy die drei Sätze, deren Held das Meer ist. Es sind Naturschilderungen in Musik, die bisher nur die Palette des Malers dargestellt hatte: „Morgendämmerung auf dem Meer“, „Spiel der Wellen“ und „Zwiesgespräch zwischen Wind und Meer.“ War bei Bartok die musikalische Farbe (Instrumentation und Harmonik) ein Mittel, um die Melodie umso stärker in ihrer Selbständigkeit hervortreten zu lassen, so versinkt nun alles Thematische in der Farbe, ist nur noch ein Teil von ihr. Wirklich, es wird gemalt, „skizziert“, es werden nicht die Gefühle ausgedrückt, die uns beim Anblick der Natur bewegen mögen (wie sie Beethoven in seiner „Pastorale“ eingefangen hat), sondern die Natur selbst ist der Gegenstand des Kunstwerkes geworden. Sie wird abgebildet, wie sie sich selbst darbietet, der Komponist stellt sich und seine Mittel ganz in ihren Dienst, er schiebt sich nicht zwischen sie und seine Kunst. Dennoch ist diese Kunst, die man die impressionistische nennt, nicht flacher Naturalismus. Auch hier kommt es darauf an, die Atmosphäre zu spüren, die die Natur verbreitet. Dieses Gefühl für die Atmosphäre besitzt nun gerade Debussy in höchstem Maße. Und vor allem hält es ihn davon ab, seine Grenze zu überschreiten. Alles Persönliche, alle Selbstbespiegelung tritt vor dem künstlerischen Ernst zurück, mit dem Natur in der Musik reflektiert wird. Debussys Werktitel sprechen es aus: die Schönheit der Natur, drücke sie sich in verklärter Stimmung oder im elementaren Ausbruch ihrer Kraft aus, ist der Inhalt, und wir haben nur all unsere Sinne aufzubieten, um aus dieser Kunst das Atmosphärische herauszuspüren: nicht Handlung oder Bekenntnis, sondern Bild in reinster Darstellung.

Hans Rutz.

Maurice Ravel
(1875—1937)

„Bolero“

(komp. 1928)