

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

M O Z A R T - S A A L

Sonntag, den 9. November 1947, 19 Uhr

Sämtliche Streichquartette von Ludwig van Beethoven
Zyklus Vc (Fünf Abende)

Das Pascal-Quartett

(Paris)

Jacques Dumont, 1. Violine
Maurice Crut, 2. Violine
Leon Pascal, Viola
Robert Salles, Violoncello

Mit Beethoven tritt der Begriff der „Entwicklung“ in die Musik ein. War das Komponieren vorher Ausprägung typischer Formen, so hat Beethoven, der die Schwelle zur Individualkunst der Romantik überschritt, in aller Reinheit das Schaffen in Verbindung mit der seelischen Entfaltung der Persönlichkeit erlebt. Musik wird nun „musikalische Darstellung“ und damit problemgeschwängert; sie bedeutet — wie dann im 19. Jahrhundert weiterhin — Spiegelung des eigenen Werdens, des Aufbruches zu immer neuen Horizonten, sie bedeutet Abbild eines künstlerischen Menschenlebens, dessen ganze Dynamik nun die Kunst formt. Dieser Entwicklungsbegriff gilt im Geistigen wie im Technischen. Die klare Periodisierung von Beethovens Schaffen zeigt dies, ob wir nun die Linie auf dem symphonischen Gebiete von der Ersten bis zur Neunten ziehen oder die Klaviersonaten ins Auge fassen. Und das gleiche Bild ergibt sich auch in der Kammermusik und vorzüglich im Quartettschaffen: op. 18 ist der Beginn, die mittlere Periode umfaßt die Werke 59, 74, 95, und op. 127, 130, 131, 132 und 135 bekrönen als schöpferischer Ausklang das Gesamtschaffen. Die fünf Abende des Pascal-Quartetts berücksichtigen diese Entwicklung: jede Veranstaltung stellt Werke der drei Schaffensperioden nebeneinander.

Op. 18, Nr. 1, F-Dur

Allegro con brio
Adagio affetuoso ed appassionato
Scherzo (Allegro molto)
Allegro

Op. 18, Nr. 1, vertritt die erste Schaffensperiode. Sie steht noch unter dem Schatten der großen Schöpfungen Haydns und Mozarts. Ihre Vollkommenheit beruht auf einem unproblematischen, unbeschwerten Musizieren, das zwar — wie gerade in den ersten beiden Sätzen des F-Dur-Quartetts — Andeutungen des kommenden Beethoven enthält, aber doch die ganze Riesengröße späterer Entwicklung kaum ahnen läßt. Op. 18 (sechs Quartette) wurde dem großen Gönner Beethovens, dem Fürsten Lobkowitz, gewidmet und entstand in der Zeit von 1798 bis 1801, also in der nächsten Nachbarschaft der Ersten Symphonie. Der erste rasche wie der langsame Satz haben die klassische Sonatenform. Der Schlußsatz ist ein Rondo in klarer Ausformung.

Op. 59, Nr. 2, e-moll

Allegro

Molto adagio. Si tratta questo pezzo con molto di sentimento

Allegretto (Thème russe)

Finale (P. esto)

Die drei Quartette op. 59 wurden dem Fürsten Rasumofski gewidmet. Sie sind typisch für die mittlere Periode. Auch in op. 59, Nr. 2 — wie die beiden anderen Quartette op. 59 im Jahre 1806 geschaffen — spiegelt sich die Huldigung in einer russischen Originalmelodie, und zwar im Scherzo in Form der alten Zarenhymne, die später ebenso die Krönungsszene in Mussorgskijs „Boris Godunow“ ziert. Beethovens Kraft greift nun ins Volle und Weite, der typische Beethoven tritt auf, und es ist verständlich, daß seine Zeit sich nicht leicht in diese großangelegten Strukturen hineinfaßt. Was sein letztes Schaffen zu höchster Reife prägte, das ringt sich hier drängend ans Licht: die Kraft der restlosen Synthese von Form und Inhalt, die weite Bogenspannung der Themenaufstellungen und auch schon die Verschleierung der Tonalität und Form, mit der dann die geistige Wendung zur Transzendenz alles Musikalischen vollzogen wird. Zeigen wiederum erster und zweiter Satz die Sonatenform, so kündigt das Schlußrondo diese Verschleierung typisch an, indem das klare C-Dur des Rondothemas in ständigem Kampfe mit der Grundtonart e-moll liegt.

Op. 127, Es-Dur

Maestoso — Allegro

Adagio, ma non troppo e molto cantabile

Scherzando vivace

Finale (Allegro)

Op. 127 ist Beginnwerk der letzten Periode und Fürst Galitzin gewidmet. Es wurde am 6. März 1825 uraufgeführt. Wie das Geistige die Form überdeckt, lehrt bereits die Verteilung des einleitenden Maestoso im ersten Satze, das vor der Durchführung, dann mitten in ihr — nicht aber am natürlichen Einschnitt des Reprisenbeginnes — und später als Reminiszenz in der Koda aufscheint. Die Variationen des langsamen Satzes enthüllen in aller Reinheit die Transzendenz des späten Beethovenstils. Sie umschließen Monumentalität auf kleinstem Raume, die lichternde Vieldeutigkeit wie Gleichzeitigkeit der Kontraste, diese immense Weite des Ausgriffes, die sich doch gerade an engste Bezirke bindet. Über die dämonische Kontrastzone des Scherzos erhebt sich das Finale im Aufschwung zu einer entmaterialisierten Geistigkeit. Diese Vergeistigung, die vom Persönlichen ins Überpersönliche gelangt, ist Grundwesenszug des letzten Stilbildes. Alle Spuren des rationalen Prägens sucht der Meister, sei es in der Überdeckung der Form, sei es in der Tonalität mit ihrem kirchentonalen Zwielficht, sei es im Klang oder in der feinsten Stimmigkeit des kontrapunktischen Satzes, im Transzendenten zu erlösen. Diese Werke sind wahrhaft in ihrer Weise ein Stück „tönende Natur“.

Andreas Liess.

Zweiter Abend: Freitag, den 14. November 1947

Op. 18, Nr. 3, D-Dur; op. 18, Nr. 2, G-Dur; op. 74, Es-Dur; op. 135, F-Dur

Dritter Abend: Montag, den 17. November 1947

Op. 18, Nr. 5, A-Dur; op. 59, Nr. 1, F-Dur; op. 132, a-moll

Vierter Abend: Samstag, den 22. November 1947

Op. 18, Nr. 4, e-moll; op. 95, f-moll; op. 130, B-Dur; op. 133, B-Dur (Große Fuge)

Fünfter Abend: Montag, den 24. November 1947

Op. 18, Nr. 6, B-Dur; op. 59, Nr. 3, C-Dur; op. 131, cis-moll