

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

Dienstag, den 6. April 1948, 19 Uhr

7. Abend

Wiener Konzerthausquartett

(Zyklus Va)

Anton Kamper 1. Violine
Carl Maria Titze 2. Violine
Erich Weis Viola
Franz Kvarda Violoncello

Mitwirkend:

Ferdinand Stangler (2. Viola), Günther Weis (2. Violoncello)

Wolfgang Amadeus Mozart Streichquintett C-Dur, K.-V. 515

(1756—1791)

Allegro

Menuetto: Allegretto

Andante

Allegro

Das C-Dur-Streichquintett gehört in die bedeutungsvolle Zeit der Jahre 1786/87 zwischen Figaro und Don Giovanni, als deren Höhepunkte gewöhnlich die beiden Streichquintette, also auch das in g-moll, und die D-Dur-Symphonie KV. 504 angesehen werden. Trotz des Figaro, dessen Ouvertüre im ersten Allegro des C-Dur-Quintetts noch rumort, hatte Mozart nicht vermocht, eine mehr als lokale Anerkennung zu erreichen, auch diese Werke sind also Gelegenheitsarbeiten, um die kümmerlichen Einnahmen als Klavierspieler und Lehrer zu vermehren. Dennoch sind es höchst wichtige Arbeiten. Mozarts Kunst zeigt sich hier eigenwilliger, subjektiver, innerlicher. Harmonisch geweiteter Ausdruck und freie Kontrapunktik spielen eine größere Rolle und auch die Form erlebt regelwidrige Neuerungen: durchführungsartige Partien tauchen in der Themengruppe auf, auch in Reprise und Koda. Charakteristisch für die neuen Klangkombinationen in den Quintetten ist die Verdopplung der Bratsche, im Gegensatz also zu Boccherini, der das V'cello verdoppelt und Mozarts Quintette bekanntlich beeinflusste. Die Bratsche kann nun sowohl als Baßinstrument wie als Melodieträger verwendet werden, im Andante des C-Dur-Werkes tritt sie gar als selbstständig handelndes Instrument auf. Das V'cello wird so in seiner Baßfunktion entlastet und erhält mehr melodische Bewegungsfreiheit. Im Gegensatz zu der früheren, unter den Einfluß Händels stehenden Kontrapunktik fließen die polyphonen Linien nun in organischer, durchführungsartig verdichteter Bewegung dahin, auch die Vertiefung der Werkgestalt der vorhergegangenen Haydn-Quartette wirkt sich.

Anton Bruckner

(1824—1896)

Streichquintett F-Dur

Moderato

Scherzo: Schnell

Andante quasi Allegretto

Finale: Lebhaft bewegt

Bruckners einziges Kammermusikwerk steht am Beginn einer 1879 anhebenden Schaffensperiode, die die VI., VII. und VIII. Symphonie und dazwischen das Tedeum zeitigte. Kurz vorher war der 54jährige Komponist als Hoforganist und wirkliches Mitglied der Hofmusikkapelle in gesicherte Einkommensverhältnisse gekommen. Man hat das Werk als direkte Nachfolge von Beethovens letzten Streichquartetten bezeichnet, was weniger entwicklungsgeschichtlich richtig ist, wenn auch damit die absolute Höhenlage des Werkes gut gekennzeichnet ist. Bis zu einem hohen Grade handelt der Symphoniker Bruckner auch im Quintett „symphonisch“. Auch hier die Tendenz, den thematischen Dualismus der Klassik zur Themengruppe hin zu erweitern. Als besonders typisch im Harmonischen erscheint die mehrmalige plötzliche Rückung um Halbtöne, wie der unvermittelte Schritt des Seitenthemas im ersten Satz von der Grundtonart nach Fis: hier, wie auch in vielen anderen Verhältnissen, ist nicht Beethoven, sondern Schubert der direkte Vorfahr. Neuartig auch die durchführungsartig erweiterte Reprise im ersten Satz, wie um für die unverhältnismäßig kurze Durchführung zu entschädigen. Das d-moll-Scherzo atmet nicht mehr die naive Tanzlust der früheren symphonischen Scherzi, reicht aber auch nicht an die geniale Individualität dieser Form in den späteren Symphonien heran. Als ob Bruckner der Kammermusik entgegenkommen wollte; es huscht wie unter wehmütigen Lächeln dahin, und sein Trio gemahnt fast an Haydns Menuette. Th. Helm bezeichnete das Andante als das „musikalische Herz des Ganzen“. Sein Seitenthema erinnert an das der III. Symphonie, das ebenfalls in B-Dur steht. Im Gegensatz zu seinem fast monodischen Gesang herrscht im Finale die große kontrapunktische Kunst Bruckners vor, die vor allem das an das Gesangsthema des II. Symphonie-Finale erinnernde Seitenthema und einen markanten Unisono-Gedanken, dem sich das Triolenmotiv des ersten Hauptthemas gesellt, verarbeitet.

Johannes Brahms

(1833—1897)

Streichsextett G-Dur, op. 36

Allegro non troppo

Scherzo: Allegro non troppo

Poco Adagio

Poco Allegro

Nicht so deutlich wie das frühere B-Dur-Sextett, op. 18, das noch offenkundigen Serenadencharakter besitzt, gibt sich Brahms nun im zweiten seiner Streichsextette als Autobiograph. Das Biographische ist ja bei Brahms immer, wenn es auch nicht auf dem Servierteller des stolzen Besitzes einhergetragen wird, sondern gotisch-verschlungen und geheimnisvoll hineininterpretiert, mehr oder weniger latent vorhanden. Auch in diesem Werk sind es liebe, nun aber schon wehmütige Erinnerungen, und es müßte nicht Agathens Namen, deren Familienname Siebold mit dem Anfangsbuchstaben von Brahms verwoben wird, zwar mit dem orthographischen Fehler des „D“ an Stelle des „T“, so doch geradezu demonstrativ in das zweite Thema des ersten Satzes verarbeitet sein, um auf die autobiographische Sonderlage zu kommen: es sind Göttinger Erinnerungen, die hier eine beherrschende Rolle spielen. Der kunsttechnische Griff des murmelnden Bratschenmotivs, das den ganzen ersten Satz durchzieht, ist zu beachten, wie überhaupt der ganze erste Satz ein Musterbeispiel ist für die thematische Verzahnung bei Brahms, wie sich eins aus dem andern logisch entwickelt und alles wieder zum thematischen Kern weist, inhaltlich wie technisch. Das Andante bezeichnete Hanslick, der bekanntlich ein „Parteilanger“ des Komponisten war, etwas boshaft, aber nicht unrichtig als Variationen über kein Thema. Scherzo und Finale sind gleichfalls „bester Brahms“, wengleich hier die immer seltsam anrührende biographische Besonderheit des dominierenden ersten Satzes fehlt.