

WIENER KONZERTHAUSGESELLSCHAFT

M O Z A R T - S A A L

Mittwoch, den 31. Jänner 1951, 19.30 Uhr

2. Abend

# PASCAL-QUARTETT

(Paris)

JACQUES DUMONT (1. Violine) / LEON PASCAL (Viola)  
MAURICE CRUT (2. Violine) / ROBERT SALLES (Violoncello)

Joseph Haydn  
(1732—1809)

Streichquartett op. 64, Nr. 6, Es-Dur

Allegretto / Andante / Menuetto  
(Allegretto) / Finale (Presto)

Haydns Es-Dur-Quartett zählt zu jenen sechs Streichquartetten des Jahres 1790, die gleich der vorangegangenen Serie von sechs Quartetten „Monsieur Jean Tost“ gewidmet sind. Die beiden Serien waren zu Haydns Zeit neben Mozarts Quartetten die gesuchtesten. Herr Tost, Großhandlungs-Gremialist seines Zeichens, war ein bekannter Musikdilettant seiner Zeit, ein hervorragender Geiger, von dem der Ruf geht, in den hohen Lagen besonders sattelfest gewesen zu sein. Ihm zuliebe scheint Haydn auch die häufigen exponierten Stellen wie überhaupt die Melodieführung in diesen Quartetten der ersten Violine gegeben zu haben, was die Kritik zu der Bemerkung veranlaßte, Haydn habe die anderen Instrumente nur zur Begleitung benutzt, das seien keine „wirklichen Quartette“. Die solistische Bevorzugung der ersten Violine tritt allerdings im Es-Dur-Quartett zugunsten einer gleichmäßigeren Anteilnahme aller Instrumente an der thematischen Entwicklung zurück. Das trifft vor allem für das Andante (B-Dur,  $\frac{3}{4}$ ) zu, in dessen kraftvollem Moll-Mittelteil allerdings wieder die erste Violine die Führung übernimmt. Auch bei der Komposition des Trios scheint Haydn an Herrn Tost gedacht zu haben: die stimmführende Violine ergeht sich in höchsten Lagen. Im Presto, einem typischen Haydn voller Humor und Witz, gibt es zur Überraschung noch rasch einen kleinen Scherz, bevor Abschied genommen wird.

Franz Schubert  
(1797—1828)

Streichquartett d-moll, op. posth.  
„Der Tod und das Mädchen“

Allegro / Andante con moto /  
Scherzo: Allegro molto / Presto —  
Prestissimo

Das zwischen 1824 und 1826 entstandene d-moll-Quartett hat das Beiwort erhalten „Der Tod und das Mädchen“, weil der langsame Variationenteil von der Melodie des neun Jahre älteren Liedes gespeist

wird. Die Melodie ist wirklicher Mittelpunkt des ganzen Werkes. Von ihm strahlt Kraft auf alle Sätze aus, es ist der Kulminationspunkt der einzigen seelischen Situation. (Im Gegensatz etwa zum sogenannten „Folienquintett“, dessen Name eigentlich irreführt: denn das Lied ist hier nur instrumentaler spiritus rector, nicht inhaltlicher.) Im Quartett legt das Liedzitat zudem noch Gewicht auf den Tod, nicht auf das Mädchen; so muß das Lied „Thema“ werden und den Charakter des ganzen Werks entscheiden. Und Moll, sonst bei Schubert gern Effekt der Klangregie, oft nur Modulation, ist nun Ausdruck echter Seelenlage. Nichts Beängstigendes hat das Zitat vom Tod: con moto wird aus dem Urgrund seines Schreitens kraftvolles Musizieren entwickelt. Moll ist auch nicht mehr Stimmung, sondern geradezu Überwindung durch das Ins-Auge-Fassen, wie auch oft Schöpferkraft erst in Dur zur tiefsten Klage finden kann. Bezeichnend, daß die Triole, die instrumentale Figur, die nicht im motivischen Lied aufscheint, die Variation weite Strecken beherrscht. Auch im Scherzo — trägt es noch mit Recht diesen Namen? — geistert die Triole: es ist wirklich ein Totentanz. Das Finale weist ganz in die Zukunft. Man möchte verstehen, daß Schuppanzigh, der Quartettführer, der fast alle Beethoven-Quartette zuerst spielte, Schubert dringend geraten hat, doch vom Quartettschreiben zu lassen.

**Bela Bartok**  
(1881—1945)

### Zweites Streichquartett op. 17

Moderato / Allegro molto capriccioso  
/ Lento

Die weit in die Zukunft wirkende Wertbeständigkeit der Wiener Klassik kam keinem Gebiete der Musik so überzeugend zugute wie dem des Streichquartetts. Die innere Verbindung des romantischen Quartetts mit den letzten Quartetten Beethovens liegt offen zutage. Noch nicht so übersichtlich und zwingend erscheint die Verpflichtung des Quartett-schaffens nach Reger und Pfitzner der Klassik gegenüber. Wir sind noch zu nahe am jähen Stilbruch des Expressionismus, den Schönberg und in gewissem Sinne auch Bartok heraufgeführt haben. (Bartoks erstes Quartett entstand ja bereits 1908!) Seither zielt das Pendel, das zunächst, Zeichen des erbarmungslosen Gegensatzes zur Vergangenheit, weit ausschlug, ständig zur Mitte, zum Ausgleich. Und die neue Festigung der Form tritt immer deutlicher zutage. Weniger in der Entwicklung Schönbergs selbst, der als Initiator des musikalischen Expressionismus seine geschichtliche Aufgabe mit geradezu verbissener Konsequenz festhält. Bartok jedoch zeigt gerade auf dem Gebiete des Streichquartetts diese Tendenz zur „Aussöhnung“. Seine Quartette, sechs an der Zahl, stehen an den Scheitelpunkten seiner Entwicklungsdurchgänge. Sie sind, immer Prüfsteine des reinen, unverfälschten Satzes schon gewesen, für ihn selbst Resultate geworden, als Rückblick und als Vorausschau in die Zukunft. In den frühen Werken ist die Beziehung zum Expressionismus noch sehr deutlich. Auch im zweiten Streichquartett der Jahre 1915—17. Aber Bartok zeigt sich auch hier nicht einseitig gebunden, er war es nie. Er war von allem Anfang an viel zu tief in der Volksmusik seiner Heimat verwurzelt. Sie sicherte ihm früh den eigenen, unabhängigen Standort. Bartok hatte zahlreiche Vorbilder. Der Student trägt R. Strauß' „Zarathustra“ auswendig am Klavier vor. Über diese Partitur wird der Anschluß an Wagners Vorhaltdissonanz gefunden. Bartok führt diesen Prozeß der Auflösung des romantischen Klangbildes fort. Er findet aber zugleich eine neue Konsistenz. Der Rhythmus tritt in den Vordergrund. Er durchzieht bitonale Partien und bindet sie. Seine Vitalität ist der in Strawinskis „Sacre“ ebenbürtig, aber sie ist doch anderer Natur. Das zweite