

klügenden Romantik über den Impressionismus zum strengen Konstruktivismus ging. Ein Weg, der etwa mit Beginn der zweiten Hälfte seines Werkes in die absolute Vereinfachung führte, ist Verzicht auf die Tonalität, athematisches Prinzip, diffuse Rhythmik, Verschleierung des Taktesgefüges. Vielleicht aus der Negation des Zeitgeschahens um den 1. Weltkrieg heraus, führte Schönberg den Übergang zum Zufallsprinzip und die Orientierung an barocken und klassischen Kompositionsprinzipien nicht aus einem grenzenlosen Subjektivismus heraus, der nicht nur vom Interpreten das Letzte an Selbstlosigkeit, sondern auch vom Hörer ein Höchstmaß an gedanklicher Mitarbeit forderte. Die Kunstanschauung ihres Meisters vertreten – wenn auch in sich unterschiedlich, wobei die größeren Gestaltungskräfte beim Erstgenannten liegen – Alban Berg und Anton von Webern. Bergs Streichquartett op. 2 aus dem Jahre 1910 ist gekennzeichnet durch letzte Subtilität der Ausdrucksmittel, die jedoch unter dem Zwang der vom Konstruktiven her bestimmten Anlage das Melos nur gelegentlich zu unmittelbarer Wirkung gelangen lassen. Feinstufige Rhythmik, absolut selbständig geführte Stimmen, kaum eindeutig festlegbare Farben ordnen das Werk der Endstufe einer Entwicklung zu, aus der – wie Hindemith es praktizierte – nur ein Weg wieder in die lebendige Musik hinausführt: der über neue Formen der Gebrauchsmusik. Ist bei Berg die Zweckmäßigkeit des Werkes schon seine Absage an die überkommene zyklische Form, so geht Anton von Webern, Schönbergs strengster Parteigänger, in seinen „Fünf Stücken“ op. 5 konsequent den letzten Schritt in Gebilde, die es nicht mehr gestatten, mit herkömmlichen Begriffen zu operieren. Form, Thematik, musikalische Gestalt weichen Klängen ohne Verbindung zueinander, Bewegungen ohne erkennbaren Ursprung und Ziel. Ständiger Wechsel des Zeitmaßes, dynamische Extrema in unermessbarer Nachbarschaft, Konzentration auf ein Mindestmaß an Ausdehnung der einzelnen Sätze – und dennoch kein Neues, nach vom Webernes, sondern, um es in ein Wort zu fassen, Ergebnis eines Auflösungsprozesses.

Wie so ganz anders das letzte Werk des Programms, nach dem Ende einer Entwicklung zugleich, aber eben die letzten Entwicklung zu einer Höhe der Meisterschaft, die der Betonung etwa von Kraft oder musikalischen Überschwang getrost entzogen kann.

Unter den Werken der letzten Schaffensperiode Johannes Brahms' befindet sich – in der Nachbarschaft zu anderen Kompositionen mit Klarinette wie dem Trio für Klavier, Klarinette und Violoncello op. 114 und den beiden Sonaten op. 120 für Klavier und Klarinette – das Quintett für Klarinette und Streichquartett op. 115. Die Bevorzugung der Klarinette im Rahmen von Kompositionen einer letzten großen Periode des noch nicht Sechzigjährigen ist zurückzuführen auf Brahms' mehrfachen Aufenthalt in Meiningen, wo ihn die Kunst der Klarinettistin der Hofkapelle Richard Mühlfeld so fesselte, daß er sich mehrfach von dessen Stücke vorgespielen ließ, die ihm die klassischen Eigenarten des so vielseitigen Instrumentes bis in alle Einzelheiten vorzuführen, Mühlfeld war es auch, der am 24. November 1891 bei der Uraufführung in Meiningen den Klarinettenpart sowohl des Trios op. 114 als auch des Quintetts op. 115 Mis. Brahms – in der Anlage der genannten Werke für einen

Künstler von ganz bestimmtem Format überließ auf den Spuren seiner großen Vorgänger in dieser Gattung, Mozart und Weber, wandelnd – befand sich vor der Konzeption der Werke 114 und 115 in einer Krise, die, durch ihm ungewöhnliche Krankheitszustände und Eigenbeobachtung sichtbar nachlassender Schöpferkraft gefördert, seine Gedanken um das Ende des menschlichen Lebens kreisen ließen. So liegt sich über dem Klarinettenquintett die Ruhe und Abgeschlossenheit dessen, der sich an die, sein Haus zu bestellen (und das ist wörtlich zu nehmen: Aus der den oben genannten Werken entstehenden völlig neu mit noch die „Vier Ersten Gesänge“ und die „Elf Orgelchoräle“, während alles andere aus der Sichtung früherer Entwürfe hervorgeht), so liegt darüber auch die meisterliche Weisheit eines, der in seinen früheren Werken alle Seiten des kompositorisch Möglichen abgetastet hat und nun ihm Anfechtungen von dem Erworbenen Gebrauch zu machen weiß. Einseitliche Thematik bestimmt den Zuschnitt des gesamten Werkes, in dessen einzelnen Sätzen – bei aller Eigenwüchsigkeit der formalen Gestaltung – die Orientierung an Hauptthema das Wesentliche ist. Nur scheinbar hier und da ein Auseinanderfließen; immer wieder weiß die Hand des Meisters zu sammeln und zu straffen, und wenn im Finale – durch Variationen leicht abgewandelt – Bauelemente des gesamten Werkes noch einmal zusammengefügt werden und das Ganze sich mit dem Zurückgreifen auf den Beginn des ersten Satzes rundet, so offenbart sich einmal mehr die sichere Beherrschung alles Formgebundenen im Dienste einer Aussage, die es nicht nötig hat, noch „Unerbitteten“ zu treffen. Walter Rösch

LITERATURHINWEISE

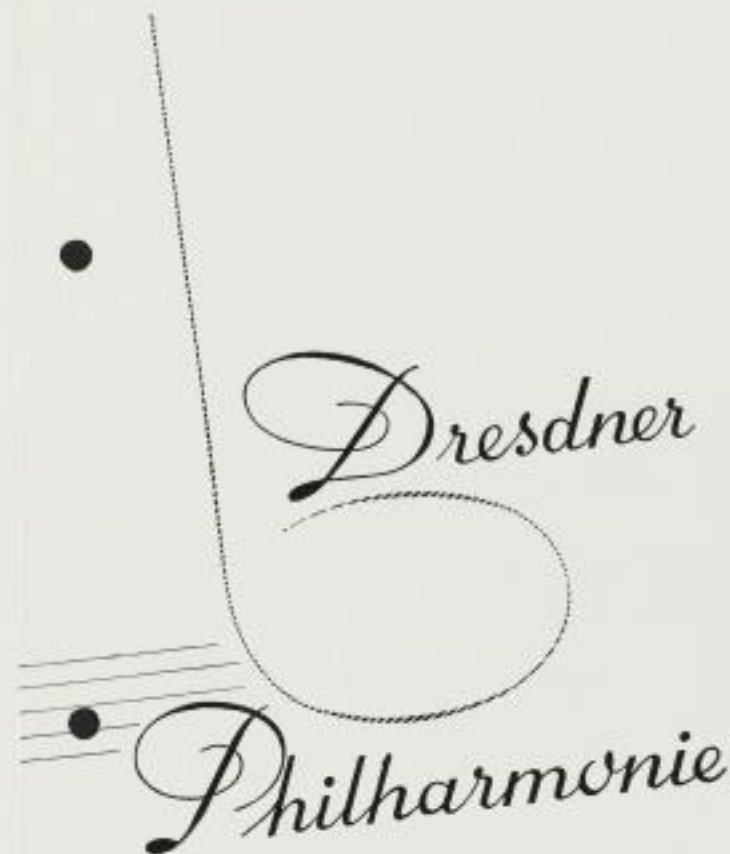
Kubik, Johannes Brahms (Brahms-Gesellschaft 1922)
Moser, Marie-Louise, Skizzen, Hamburg 1932

Vorankündigung:

5. Außersendertliches Konzert
am 17. Januar 1961, 19.30 Uhr
Dirigent: Prof. Heinz Bongartz

Solisten: Christa Maria Ziese, Leipzig (Sopran), Wilfried Keig, Dresden (Tenor)

Richard-Wagner-Abend
18. Januar 1961, 19.30 Uhr – Anrecht C –
Programm wie 17. Januar 1961



2. Kammermusikabend Anrecht D 1960/61

Dienstag, 20. Januar 1961, 19.30 Uhr, Ansicht II

2. Kammermusikabend

der Kammermusikvereinigung der Dresdner Philharmonie

Ausführende: Heino Butowski, Oboe; Friedrich Damm, Klarinette;
Günter Siering, Violine; Günther Schubert, Violine;
Herbert Schneider, Viola; Erhard Hoppe, Violoncello

Benjamin Britten *Fantasie für Oboe, Violine, Viola, Violoncello*
op. 2

Anton von Webern (zum 15. Todestag am 13. September 1960)
1883-1945 *5 Sätze für Streichquartett op. 5*

Hefzig bewegt
Sehr langsam
Sehr bewegt
Sehr langsam
In zarter Bewegung

Alban Berg (zum 25. Todestag am 24. Dezember 1960)
1883-1935 *Streichquartett op. 3*

Lento
Mäßige Viertel

P i u c c e

Johannes Brahms *Quintett h-Moll op. 115 für Klarinette,
2 Violinen, Viola und Violoncello*
1833-1897

Allegro
Adagio
Andantino — Presto non assai

ALBAN BERG



ANTON VON WEBERN

„Ich möchte den sehen, der mir nachweisen kann, wo Mozarts Inspiration aufhört und wo seine Technik anfängt.“ Diese Worte Benjamin Brittens sind schon ein Programm seines Schaffensprinzips: das eindeutige Ja zum handwerklichen Können, aber nicht zu solchem als Selbstzweck, sondern als selbstverständliche Voraussetzung, das überzeugend Gestalt werden zu lassen, was aus der Emotion geboren wird, um wieder in Emotion umzuschlagen. Britten musiziert durchaus in eigener Sprache, die aber ihren Ursprung hat in den vielfältigsten Erscheinungsformen künstlerischer Aussage aus Vergangenheit und Gegenwart und die sich in den unterschiedlichsten Gattungen vom Klavierstück bis zur Sinfonie (mit Singstimmen) und der Oper aussprechen muß. Ob es die großen Namen der musikalischen Vergangenheit seines Landes und wie Purcell oder Dowland, ob es das Volkstied seiner Heimat ist, das er mit neuen Sätzen versieht und das seine vokale Diktion mitbestimmt, ob es die italienische Oper des 19. Jahrhunderts, Gustav Mahler, Alban Berg, Dmitri Schostakowitsch (am Extremum anzuführen) sind, die ihm Anregungen geben: nirgendwo begnügt man einen bloßen „Übernehmen“, stets läßt sich in Britten das von außen her Aufgenommene – jedoch im Gemälde – zu persönlicher und dadurch unmittelbar wirkender Aussage, die ihm, den 1913 Geborenen, zur auffallendsten Erscheinung unter den englischen Komponisten unserer Zeit macht. Auch das frühe Quartett für Oboe, Violine, Viola und Violoncello op. 2 aus dem Jahre 1932 spricht eine solche persönliche Sprache. Der englische Oboist Leon Goossens (dem auch Richard Strauß 1947 sein Oboenkonzert widmete) er spielte dem damals noch Unbekannten sowohl englische als auch europäische Anerkennung. Bei aller Eigenständigkeit der Faktur (Herb-Elegisches des Oboe-Melos gegenüber den rhythmischen Impulsen der Streicher) wird schon damals die kompositorische Ökonomie überzeugt haben, die – trotz des Untertitels „Phantasie“ – das scheinbar Improvisatorische in eine organische Fingförmigkeit der Form unter Verschmelzung von Sonaten- und Variationselementen zu binden wußte. Nicht nur im vorliegenden Werk, sondern auch in all seinen späteren Arbeiten führt die Zueinander melodischer Linien zu komplizierten akkordischen Gebilden, die aber im Zuge einer nie aufgegebenen Disposition der tonartlichen Zusammenhänge doch von funktionaler Bedeutung bleiben, wodurch die Orientierungsmöglichkeit seitens des Hörers auch von Harmonischen her gewährleistet bleibt, desselben Hörers, den Britten belehrt: „Werft nicht gleich die Flinte ins Korn, wenn ihr ein neues Werk zum erstenmal hört ... Gebt euch beim Hören keines Wach-Träumen hin. Hört ernsthaft zu, wenn ihr glaubt, daß es sich um Musik handelt, die euch eines Tages etwas bedeuten wird ... Die Melodie, die wir in uns aufnehmen ... , der Rhythmus, der uns umgibt, die Harmonien, die uns ... faszinieren: das alles ... sind Dinge, die ein guter Komponist euch bietet. Der gute Zuhörer ist bereit, sie als solche aufzunehmen.“

Englich schwieriger ist es, der Eigenständigkeit einer Tonsprache zu folgen, wie sie Alban Berg in seinem Streichquartett op. 3 und Anton von Webern in dem Fünf Sätzen für Streichquartett op. 5 sprechen. Beide gehören unmittelbar dem Wiener Kreis um Arnold Schönberg (1874-1951) an, der den Weg von der aus-