

WIENER SYMPHONIKER
WIENER KONZERTHAUS-GESELLSCHAFT

GROSSER KONZERTHAUS-SAAL

Mittwoch, den 27. April 1949, 20 Uhr

AUSSERORDENTLICHES
ORCHESTERKONZERT

DIE WIENER SYMPHONIKER

Dirigent: SERGIU CELIBIDACHE

Solistin: LILIA D'ALBORE (Rom), Violine

Paul Hindemith
(* 1895)

Symphonie „Mathis der Maler“

Engelskonzert

Grablegung

Versuchung des heiligen Antonius

Die aus drei Sätzen bestehende „Symphonie“ ist eine Suite von zwei in sich geschlossenen symphonischen Teilen und einem für diesen Zweck zusammengestellten Satz der Oper „Mathis der Maler“, die 1934 fertiggestellt war und erst 1938 in Zürich zur Uraufführung gelangte. Das „Engelskonzert“ ist die Ouvertüre der Oper, die „Grablegung“ das symphonische Zwischenspiel zwischen erstem und zweitem Auftritt im Schlußbild. Der dritte, dem Umfang und kompositorischen Gehalt nach, aber auch entsprechend seiner zentralen Stellung innerhalb der Oper gewichtigste Satz, „Versuchung des heiligen Antonius“, ist aus der Musik des zweiten Auftritts des sechsten Bildes der Oper gewonnen, da Mathis nach dem Willen Hindemiths, der sein eigener Textdichter ist, sich mit der Gestalt des heiligen Antonius identifiziert und nun alle die Leiden und Ängste des Heiligen in seiner Vision ebenso realistisch erlebt, wie er sie in seinem Isenheimer Altar darstellte. — Die Oper „Mathis der Maler“, und damit auch die Symphonie daraus, ist das Zentralwerk der mittleren Schaffensperiode des Komponisten, die man etwa mit dem abendfüllenden Oratorium „Das Unaufhörliche“ beginnen lassen kann. Ähnlich dem Entwicklungsgang anderer bedeutender Komponisten wuchs auch in Hindemiths Musik ganz allmählich jener Ton heran, der seinen ureigenen Charakter ausmacht: mit Recht spricht man bei ihm vom „Mathis-Ton“, da gerade in diesem Werk mehr oder weniger latente autobiographische Züge auf die höhere Ebene des ewig gültigen Gleichnisses gehoben sind. — Das „Engelskonzert“ (Ruhig bewegt, $\frac{9}{4}$) führt in die Oper ein. Ihre mystische Schöpfungsgeschichte kommt sogleich in den langsam aufsteigenden Holzbläsern zum Ausdruck. Die leis anklingende Frage nach Mathis' Schicksal wird von der Posaune mit der Melodie „Es sungen drei Engel“ beantwortet. Die Entwicklung sinkt nach einer größeren symphonischen Erregung wieder in die Dämmerung der ersten Frage zurück, die nun vor dem Hauptteil des Stückes (ziemlich lebhaft Halbe) noch-

mals erklingt. Der Gedanke der Lobpreisung überirdischer Wesen, die nichts anderes sind als die Boten der Eingebung im Sinne des ersten „Palestrina“-Aktes von Pfitzner (mit dem sich Hindemith übrigens nicht nur in dieser Beziehung hier berührt), findet in dem nun fröhlichen Tun und Treiben des ersten Themas (erste Violine und Flöte) eine Gestalt, die, von dramatischen Zwischenakzenten des Blechs vorwärtsgetrieben, zunächst symbolhaft-unwandelbar besteht. Das Holz führt einen Abgesang herbei. Ein lyrisches zweites Thema in den Violinen erhält, vom Holz übernommen, wieder eine ähnliche, nun dem neuen Gedanken adäquate wiegende Begleitung in der Streichergruppe. — Die „Grablegung“, die in der „Symphonie“ den langsamen Satz vertritt, ist gleichsam eine Impression vom Tode Reginas, ihr Ausdruck Symbol ihres Wesens, das im Tode Erfüllung fand. Wie sie es auch in Worten ausdrückte, bevor sie dem toten Vater nachging, was nun der Komponist von ihr in Tönen zu sagen weiß: „Es sangen drei Engel ein süßen Gesang, der weit in den hohen Himmel erklang“. Und wichtig für das Verständnis die szenischen Anmerkungen Hindemiths! Regina war in der Werkstatt gestorben, während Mathis „inmitten von Mal- und Meißgeräten in einem Zustande völliger Erschöpfung vor einer in Arbeit befindlichen Tafel liegt“. Es ist die Tafel, auf die er während der vorhergegangenen Vision (6. Bild) die in der Symphonie am Schluß stehende „Versuchung des heiligen Antonius“ malte. Und nun stellt das Zwischenspiel der „Grablegung“ symbolisch, zugleich szenisch von der Nacht in den morgenden Tag führend, die Überwindung des Todes durch das Leben dar: Mathis nimmt von allem Abschied, auch von Regina, und findet neu zur einsamen Arbeit des Künstlers. — Zum dritten Satz der „Versuchung des heiligen Antonius“, mit dem Mathis identisch ist (Mathis liegt während der Erscheinung in der Gestalt des Antonius am Boden, ein symbolhafter Vorgang, der an die Stelle der tatsächlichen schöpferischen Vollbringung des Gemäldes gesetzt ist), ist notwendig zu wissen, warum Mathis als Künstler mit der Versuchung des Antonius gleichgesetzt werden kann. Er hat, eine wesentliche Stelle der Oper, es dem Erzbischof von Mainz, seinem Gönner, abgelehnt, anders zu schaffen als es seine innere Stimme befiehlt. Nun treten die Versucher an ihn, Antonius-Mathis, heran. Eine rhapsodisch freie Einleitung spricht die drückende Traumstimmung aus, die sich in zwei dramatischen Aufschreien entläßt. Gestalten der Oper erscheinen verwandelt dem geplagten Künstler. Die Gräfin des vierten Bildes als Sinnbild des Reichtums und der Üppigkeit, ein Kaufmann, der von der Macht des Geldes spricht, eine Bettlerin, die den Kittel abwirft und in der verführerischen Schönheit einer reichen Mainzer Bürgerstochter erscheint, ein Gelehrter, ein Kriegsherr — alle suchen, wie die Peiniger des heiligen Antonius, Mathis von seiner Lebensaufgabe abzubringen. Alle Künste des Ausdrucks, die sich vor allem in rhythmischen Bildern plastisch-visuell manifestieren, alle Effekte, zu denen Instrumente nur fähig sind, ziehen in einem bunten Kaleidoskop vorüber, bis endlich, auf einem letzten Höhepunkt des Ansturms, nach einer rasanten Trillerszene (Holz und Becken) eine flächige Tonmalerei (Sehr lebhaft, $\frac{3}{4}$) die Grundlage für die Intonation der Siegesfanfare des Geistes gibt: „Lauda Sion Salvatorem“ intoniert das Holz und in wuchtigen $\frac{3}{2}$ „Alleluja“ das Blech, womit die Symphonie, wenn auch nicht im Einklang mit dem Hergang der Handlung schließend, umso mehr symbolisch die Idee des Bühnenwerkes zum Siege führt.

Giovanni Battista Viotti
(1753—1824)

Konzert für Violine und Orchester,
Nr. 22, a-moll

Moderato

Adagio

Agitato assai

Dimitri Schostakowitsch

(* 1906)

V. Symphonie

Moderato — Allegro non troppo

Allegretto

Largo

Allegro non troppo

Schostakowitsch, der am meisten genannte Komponist der mittleren lebenden Komponistengeneration Sowjetrußlands, wurde als Sohn eines Ingenieurs 1906 in Leningrad geboren und studierte hauptsächlich bei Steinberg und Glazunow. Als er 1925 das Konservatorium seiner Heimatstadt verließ, hatte er bereits eine hohe Werkzahl erreicht; die Reihe seiner bis heute auf neun Symphonien, ein Klavierkonzert u. a. angewachsenen symphonischen Werke eröffnete er ein Jahr später mit der I. Symphonie. Ebenso viel geehrt — 1940 wird das Klavierquintett mit dem Stalinpreis ausgezeichnet — wie zurechtgewiesen — offizielle Kritik an seinem Schaffen hauptsächlich im Anschluß an die Oper „Lady Macbeth von Minsk“ 1938 und rund zehn Jahre später nochmals mit jeweils folgender Eindämmung seiner ausgeprägten Experimentierlust —, gilt dennoch im allgemeinen für sein Gesamtopus, was der bekannte Musikwissenschaftler und Kritiker Assafjew einmal von ihm im Hinblick auf seine Bedeutung für die russische Welt sagte: „Schostakowitschs Musik ist eine wahrhaft getreue Erzählung von dem, was die Menschheit heute bewegt. Innere Bewegungen, bald aufrührerisch meuternd, bald tief traurig, suchen die höchste Stufe der Lebensbetätigung und der Willensanspannung zu erreichen, bald tragisch gebrochen, bald willensstark und mannhaft“. Die V. Symphonie ist insofern für die Entwicklung des Komponisten von Bedeutung, als sie als das erste große Zeugnis des Stilwandels nach der ersten offiziellen Kritik an Schostakowitsch darstellt; sie ist vor etwa zehn Jahren entstanden. Ein ausgesprochener symphonischer Zug, aus dem Charakter der Instrumente entwickelt, vermählt sich einer Sprache, die weniger der klassischen Form folgt (wenngleich deren Elemente feststellbar sind) und gegensätzliche Themen zur dramatischen Entwicklung führt, als vielmehr eine breitflächige Epik zu entwickeln imstande ist. In ihr ist für gegensätzlichste Stimmung Raum genug, die fast durchwegs in eindrucksvoller Melodik eingefangen wird; die Gegensätze sind unmittelbar aneinandergereiht, die Technik ist sehr bewußt gehandhabt, eine oft elementare schöpferische Intensität niemals um den im Augenblick „richtigen“ Ausdruck verlegen. Das Schwergewicht des Werkes ist der an dritter Stelle stehende, langsame Satz. Die Ecksätze korrespondieren insofern, als sie beide in einem großen ausgeschriebenem Accelerando mit Hilfe mehrerer Gedanken Höhepunkte erreichen, die Ergebnis einer frei entwickelten, groß angelegten Thematik sind. Für den Ausdruck des ersten Satzes entscheidend ist das rhythmisch markante Auftaktmotiv, das in verschiedenster Form immer wiederkehrt: eine Art stets gegenwärtiger Stimmungsgrundlage. Im Moderato-Teil kann man, wenn man will, drei Gedanken erkennen, im eigentlichen Allegro (non troppo) steigt zwar ein neuer Gedanke aus den Bässen auf, aber das Schicksal „droht“ weiterhin. Sein Motiv wird so stark abgenutzt, daß es schließlich erschöpft in der Umkehrung erscheint. Für die Kunst des Komponisten mag der Schluß des Satzes zeugen: nach einer Verbindung aller bisher erschienenen Gedanken mündet die Entwicklung in eine marschartige Bewegung über Trommelrhythmus: wieder „Stimmungsverarbeitung“ des Schicksalsmotivs, gleichzeitig Vergrößerung des früheren Hauptgedankens in der Trompete; dann erscheint, abermals mit dem Schicksalsgedanken im Hintergrund, auch das zweite Motiv als Unisono-Höhepunkt. Nach einer versöhnlichen Abwandlung in Flöte und Horn breitangelegter Ausklang mit dem Schicksalsgedanken, der nun voller Ergebung ist. — Das Allegretto reiht wieder mehrere Motive aneinander. Das Holz dominiert. Ein Quasi-Trio als Zwischenspiel bringt ein Violinsolo, das später die Flöte übernimmt. Nach der Wiederaufnahme des Beginns erinnert die Trompete an das vorher vom Horn vorgetragene ländlerartige Motiv. — Im durchaus diatonischen Largo werden zwei Takte aus dem ersten Gedanken von größter Bedeutung. Mit ihrer Hilfe