

GROSSER KONZERTHAUS-SAAL

Freitag, den 17. Juni 1949, 20 Uhr

ZWEITES
ORCHESTERKONZERT

DIE WIENER SYMPHONIKER

Dirigent: Dr. KARL BÖHM

Johannes Brahms
(1833—1897)

Variationen über ein Thema von
Joseph Haydn, op. 56 a

Brahms fand das Thema Haydns 1870 bei C. F. Pohl, dem bekannten Haydn-Biographen. Es entstammt dem zweiten Satz eines Divertimento für acht Bläser von Haydn, der die Überschrift „Chorale St. Antoni“ trägt. Die Fassung der Variationen für zwei Klaviere (op. 56 b) soll nach Kalbeck, dem Biographen von Brahms, früher als die Orchesterfassung entstanden sein. Diese wurde im Sommer 1873 in Tutzing am Starnberger See niedergeschrieben. Brahms leitete selbst im November 1873 die Uraufführung des Werks mit den Wiener Philharmonikern im Musikvereinsaal.

Karl Schiske
(* 1916)

Zweite Symphonie, op. 26 (1948)

Gehend
Langsam
Schnell

(Uraufführung)

Der Komponist nimmt sich zwar die große symphonische Form mit ihren von Bruckner eingeführten Erweiterungen zum Vorbild, sucht ihr aber gleichzeitig ein neues Gesicht zu geben. Schon in der Ersten viersätzigen Symphonie des Jahres 1942 und in verschiedenen Kammermusikwerken Schiskes steht nicht der traditionelle Sonatensatz, sondern ein bewegter Eröffnungssatz am Beginn. So auch in der neuen, nun dreisätzigen Symphonie, die den Sonatensatz, den man zu Beginn erwartet hätte, erst im Finale entwickelt. Anlaß dazu ist offensichtlich die Absicht, eine einzige große Steigerung zu erreichen, und an ihrem Höhepunkt steht eben die höchst entwickelte Form. Aber auch im Sonatensatz des Finale selbst erprobt Schiske eine neue Ordnung, auch gipfelt es, gleichsam zur Bestätigung, daß nun der Klimax des ganzen Werks erreicht ist, in einer thematischen Zusammenfassung aller drei Sätze. Der erste Satz (Gehend $\frac{2}{2}$) wird straff durchmusiziert. Sein einziges Thema (Viertel mit einer Gegenstimme in Achteln, zunächst 5-, dann 7-taktig, zuerst in den Streichern) bildet das thematische Rückgrat des ganzen Satzes. Seine Elemente werden präludienartig auf vier verschiedenen „Stufen“, die durch Wiederkehr des ganzen Themas, Wechsel der Farbe u. a. gekennzeichnet sind, ausmusiziert. Die letzte Stufe (das Thema in mehrfacher Engführung) ist Höhepunkt und gleichzeitiger Abschluß. — Zweiter Satz (Adagio, $\frac{3}{4}$): Der Vordersatz (A) breitet sich über nicht weniger als 19 Takte aus. Er wird im Nachsatz (A¹) abgewandelt und zur ersten Steigerung gebracht. Am Höhepunkt tritt in den bisher ausgelassenen Stimmen (Hörner u. a.) nochmals das Thema, nun harmonisch verschärft, auf (A²). Nach dem pp-Ausklang setzt, etwas fließender, über pizzicato-Streichern das im Gegensatz zum durchaus ernstesten A aufgelockerte zweite Thema ein (B; Flöte, Klarinette). Auch dieser Gedanke erlebt mehrfache Abwandlung (dreiteilige Liedform). Die Achtel des zweiten Themas werden dann immer abschließlicher herangezogen und zur Steigerung verwendet, bis sie am Höhepunkt die gesamte Bewegung beherrschen. Holzbläser führen unter Beibehaltung der Achtelbewegung zur Wiederaufnahme von A. Die Vereinigung von A und B wird am folgenden neuen Höhepunkt durch Hinzunahme des ehemaligen pizzicato-Rhythmus (Gegenstimme von B) im Blech verdichtet. Diese 5taktige Blechgruppe gewinnt immer größere Bedeutung und führt den eigentlichen Satzhöhepunkt herbei, der mit einer Dissonanz abreißt. Lediglich die Flöte stellt die Verbindung zur Wiederaufnahme von A¹ her, das nun in Bratschen und Celli über einem Pauken-Orgelpunkt zum letztenmal erklingt. Im schon bekannten pizzicato-Rhythmus von B klingt der Satz düster aus. — Dritter Satz (Allegro, $\frac{4}{4}$): Abgewandelte Sonatenform, Sonate, Scherzo und Fuge vereinernd. Die Aufstellung des fanfarenartigen Themas (Oboe, Klarinette) läuft sogleich in die Durchführung über (scherzoartig). In mehreren Anläufen erster Höhepunkt,

wieder abreißende Dissonanz. Holzbläser stimmen (also mitten in der Durchführung: gleichsam Trio im Scherzo) das zweite Thema im Choral an. Neuer Schlag des ganzen Orchesters, das die Durchführung fortsetzt, als ob keine Unterbrechung geschehen wäre. Neue breite Entwicklung, am Höhepunkt in voller Stärke das zweite Thema, nun als Blechbläser-Choral (gemischt $\frac{2}{2}$ und $\frac{3}{2}$). Dies der Einsatz der Reprise, die also in umgekehrter und nicht gewöhnlicher Reihenfolge abläuft. Nach dem Choral folgt das erste Thema, diesmal in Flöte und Pikkolo. Die Entwicklung wird immer vielstimmiger und linearer, die Steigerung, ohne daß eine ausgesprochene Fuge beabsichtigt wäre, durch Hinzunahme des ersten Themas aus dem Langsamen Satz und später des 1.-Satz-Themas in Art einer Tripelfuge zum großen Schlußhöhepunkt geführt, an dem alle drei Hauptgedanken der Symphonie vereinigt und durch dreimalige Wiederkehr bestätigt sind. Das, was in den einzelnen Sätzen gleichsam angerissen wurde, findet nun erst im Finale seine eigentliche Erfüllung.

Richard Strauß
(* 1864)

„Tod und Verklärung“, Tondichtung
für großes Orchester, op. 24

„Tod und Verklärung“ ist das Werk des Weimarer Hofkapellmeisters Richard Strauß. Es wurde 1890 beim Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, den einst Liszt zur Pflege der fortschrittlichen Musik der Neu-deutschen ins Leben gerufen hatte, in Eisenach uraufgeführt. Bei der gleichen Gelegenheit spielte d'Albert die Burleske, und es ist nicht ohne Reiz sich zu erinnern, daß im gleichen Jahr Mascagnis naturalistische „Cavalleria rusticana“ in Rom herausgekommen war. Freilich: der Naturalismus des jungen Strauß, der auf der Bühne in Gerhart Hauptmann einen genialen Mitstreiter hatte, ist gepaart mit einer Modernität des Klangs, die, wenn sie auch die Aufspaltung und damit das Ende des romantischen Zeitalters heraufzuführen begann, weit in die Zukunft reichte. Der Gegensatz der „symphonischen Dichtung“ zur klassischen symphonischen Form — worin sich jedoch zugleich auch ihre Verwurzelung in der Symphonie kundgibt — drückt sich in dem ganz allgemein im Zug der Zeit liegenden Drängen zur Einsätzigkeit aus — eine Entwicklung, die übrigens heute noch keineswegs abgeschlossen ist. „Tod und Verklärung“ mit seiner noch zweiteiligen Spannung im Formablauf steht gleichsam zwischen der mehrsätzigen Symphonie und dem werdenden einsätzigen Bild. Gerade diese Formspannung war es, die verhinderte, daß Strauß ein bloßer Abbilder in Tönen wurde. Er hat das Programm der absoluten Musikform untergeordnet und sich nicht sklavisch an den Ablauf eines Vorgangs und seine musikalische Nachbildung gehalten. Das Bild, der „Vorwurf“ ist wohl da, aber er wird aufs neue gestaltet: die Rondoform des „Till Eulenspiegel“ ist der deutlichste Beweis für die musikalische Selbständigkeit dieser Kunst. Man tut überhaupt gut daran, sich nicht allzu tief in die Deutung des Themas „Tod und Verklärung“ zu versenken. Der der Partitur mitgegebene Prolog des Freundes Alexander Ritter, der den Meininger Hofkapellmeister Strauß „sturmwindartig“ in die symphonische Dichtung Liszts eingeführt hatte, darf schon gar nicht als Leitfaden einer Deutung im einzelnen benutzt werden, ist das Gedicht doch erst später der Musik vorangestellt worden. Das Programm ist der Gegensatz Tod — Verklärung. Und die Leiden des „von Fiebergluten verzehrten, mit dem Unabwendbaren ringenden und nach Erlösung lechzenden Sterbenden“ — eine Deutung der Zeit, die dem Stil dieser Kunst freilich sehr nahe kommt — lassen sich ebenso klar und eindeutig genug auf den einfachen, in aller Kunst so oft abgewandelten Gegensatz von Leid — Erlösung, Kampf — Sieg usw. zurückführen. Mit einem Wort: die „Darstellung“ ist keine Handlung, kein Drama mit all seinen Motivteilen und Lösungen, sondern vielmehr eine Allegorie des Vorgangs. Selbstverständlich spricht diese Allegorie deutlich genug, um hier schon den Beginn der nun anhebenden Reihe der symphonischen Dich-