

dresdner  
philharmonie

7. PHILHARMONISCHES KONZERT  
1972/73

# D R E S D N E R   P H I L H A R M O N I E

Sonnabend, den 17. März 1973, 20.00 Uhr

Sonntag, den 18. März 1973, 20.00 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

## 7. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigent: Lothar Seyfarth

Solist: Mark Lubotzki, Sowjetunion, Violine

**Paul Hindemith**  
1895–1963

**Sinfonie „Mathis der Maler“**  
Engelkonzert  
Grablegung  
Versuchung des heiligen Antonius

**Johannes Brahms**  
1833–1897

**Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 77**  
Allegro non troppo  
Adagio  
Allegro giocoso, ma non troppo vivace

PAUSE

**Wolfgang Amadeus Mozart**  
1756–1791

**Sinfonie g-Moll KV 550**  
Allegro molto  
Andante  
Menuetto (Allegretto)  
Allegro assai



MARK LUBOTZKI wurde 1931 in Leningrad geboren. Sein Studium schloß er als Schüler Prof. Jampaliskis am Moskauer Konservatorium 1954 mit Auszeichnung ab. Danach vervollkommnete er als Aspirant David Oistrachs seine Ausbildung. Noch während seiner Studienzeit konnte er erfolgreich auf internationalen Wettbewerben bestehen. Er erhielt den 1. Preis des Wettbewerbes der Weltfestspiele der Jugend und Studenten in Berlin, wurde Preisträger des Mozart-Wettbewerbes 1956 in Salzburg, und 1958 gehörte er zu den besten Teilnehmern des Moskauer Tschaikowski-Wettbewerbes. In den letzten Jahren hat Mark Lubotzki nicht nur in seiner Heimat, sondern in vielen Ländern Europas mit großem Erfolg konzertiert. 1962 kam er erstmals auch in die DDR.

## ZUR EINFÜHRUNG

Paul Hindemiths Sinfonie „Mathis der Maler“ verdankt ihr Entstehen den Beziehungen zwischen Musik und bildenden Künsten, nämlich den Gemälden des berühmten elsässischen Isenheimer Altars jenes vermutlich mit einem Meister Mathis Nihart identischen Matthias Grünewald, der um 1470 in der Maingegend geboren wurde und 1528 als Maler und Wasserkunstmeister des Rats der Stadt Halle an der Saale gestorben ist. In den drei Sätzen seines Orchesterwerkes, die drei Bildtafeln des jetzt im Museum zu Colmar befindlichen Altarwerkes entsprechen, verbindet Hindemith eine außerordentliche starke optische Bildkraft, die indessen nichts mit naturalistischer Nachahmung zu schaffen hat, mit einer gleich starken musikalischen Erlebnis- und Ausdrucksfähigkeit.

Die Sinfoniesätze sind Ausschnitte – zum Teil in instrumentaler Umformung – aus Hindemiths Oper „Mathis der Maler“. In diesem 1932 bis 1934 entstandenen Werk entlud sich die Feindschaft des Komponisten gegen das Naziregime, das ihn kurz danach in die Emigration trieb. Seine Parallelen waren sehr deutlich. So entsprach eine Szene mit der Verbrennung lutherischer Schriften durch die Päpstlichen haargenau jenem schändlichen Vorgang der Vernichtung fortschrittlicher Bücher vor der Berliner Staatsoper am 10. Mai 1933. Die braunen Machthaber verstanden den in künstlerische Form gebrachten Protest des Komponisten gegen ihre Kulturbarbarei sehr wohl und untersagten die Aufführung der Oper. Sie kam erst 1938 in Zürich heraus. In Matthias Grünewald versinnbildlichte Hindemith, der sein eigener Textdichter war, das Verhältnis zwischen dem schaffenden Künstler, dem Volk und der Kunstordnungen erteilenden Obrigkeit. Jahrelang hatte Hindemith – sehr im Gegensatz zu dem sich bewußt von der Menge absondernden Arnold Schönberg – nach neuen Bindungen zwischen Künstler und Hörer gesucht und sie in zahlreichen Jugendmusiken und Lehrstücken zu erreichen geglaubt. Deshalb ließen die Vorgänge Anfang der dreißiger Jahre in ihm eine große Enttäuschung über die den braunen Rattenfängern widerspruchslos ins Netz gehenden Menschen aufkeimen. Sein Mathis findet trotz seiner Sympathien mit dem deutschen Bauernkrieg nicht zum wahren Volk zurück, sondern er resigniert in der Einsamkeit. Diese Haltung eines Künstlers entspricht Hindemiths eigener Entwicklung. Er hatte in den zwanziger Jahren bedauerlicherweise nicht den Anschluß an die wirklich fortschrittlichen Kräfte gefunden und verkündigte deshalb nach den Wirrsalen des 2. Weltkrieges in einer weiteren Künstleroper, die den Astronomen Johannes Kepler in den Mittelpunkt stellt und „Harmonie der Welt“ heißt, noch deutlicher als in „Mathis der Maler“ die Ausweglosigkeit des heutigen bürgerlichen Künstlers.

Der 1. Satz der Sinfonie „Mathis der Maler“ heißt „Engelkonzert“ und vertritt in der Oper die Ouvertüre. Ihn durchzieht als Cantus firmus das mittelalterliche Lied „Es sangen drei Engel ein süßen Gesang“. Der zu Beginn seiner kompositorischen Selbständigkeit äußerst ungebändigte und klanglich oft hemmungslos experimentierende Hindemith hatte um 1930 die belebenden Kräfte des deutschen Volksliedes neu erkannt, und gerade in der Oper „Mathis der Maler“ spielen die alten kämpferischen Weisen der Reformationszeit eine große Rolle. Drei scharf geschnittene Themen werden in diesem Satz geistvoll kontrapunktiert und am Schluß mit dem Engellied verbunden, so daß ein greifbar deutliches Abbild musizierender Gruppen entsteht, eine klingende Parallele zu der in ungeheurer Leuchtkraft strahlenden Darstellung der inbrünstig auf Arm- und Beinviolinen spielenden Engel des Matthias Grünewald.

Der 2. Satz („Grablegung“) ist eine der erschütterndsten Trauermusiken, die wir kennen. Wer in den zwanziger Jahren geneigt war, Hindemith nur als Verneiner des Bestehenden und als musikalischen Ironiker anzusehen, mußte erstaut

und beglückt sein über die menschliche Wandlung, die sich im reifenden Künstler vollzogen hatte. Stoßweise verhaltene Rhythmen und mächtige melodische Ergüsse zeigen gerade in diesem Satz, daß Hindemith, der ursprüngliche Verächter jeglichen romantischen Gefühls, die echten Werte innerlicher emotionaler Spannungen wiedererkannt und ihnen klingende Gestalt gegeben hat.

Dem 3. Satz der Sinfonie („Versuchung des heiligen Antonius“) liegt das vielleicht eindrucksstärkste Bild des Isenheimer Altars zugrunde. Mit expressionistischer Grausigkeit stellt Meister Mathis schaurige, aus Tier- und Menschenleibern gemengte Höllengestalten dar, die den in der Oper mit dem Heiligen identifizierten Mathis im Schlaf bedrängen. („Dein ärgster Feind sitzt in dir selbst . . . Wir plagen dich mit deines eigenen Abgrunds Bildern“, heißt es in der Dichtung.) Vom ungemein plastisch wirkenden Streichermelisma des Anfangs reichen die gespenstischen Visionen dieses Satzes bis zum Teufelsgelächter und zu ekstatischen Klanghöhepunkten. Der Höllenspuk wird schließlich besiegt durch eine kraftvoll optimistische, aus dem Gregorianischen Gesang abgeleitete Melodik. So klingt auch dieses sinfonische Werk unseres Jahrhunderts, wie so viele Werke der Weltliteratur, aus mit dem Grundgedanken „Durch Nacht zum Licht“.

Johannes Brahms schrieb sein einziges, im Jahre 1878 komponiertes Violinkonzert D-Dur op. 77 für seinen langjährigen Freund, den berühmten Geiger Joseph Joachim, der ihm auch bei der Ausarbeitung der Solostimme in violintechnischen Fragen ratend zur Seite stand (ohne daß Brahms allerdings auf alle Änderungsvorschläge Joachims eingegangen wäre). „Nun bin ich zufrieden, wenn Du ein Wort sagst und vielleicht einige hineinschreibst: schwer, unbequem, unmöglich usw.“, können wir in einem Brief vom August 1878 an Joachim lesen, den der Komponist ihm zusammen mit der zu begutachtenden Violinstimme schickte. In seiner Antwort darauf bemerkte der Geiger, daß „das meiste . . . herauszukriegen“ und ein Teil sogar „recht originell violinmäßig“ sei. Bereits am Neujahrstag des folgenden Jahres wurde das in einer glücklichen, fruchtbaren Schaffensperiode entstandene Werk (auch die 2. Sinfonie D-Dur und das 2. Klavierkonzert B-Dur stammen aus dieser Zeit und zeigen manche dem Violinkonzert verwandte Züge) mit Joachim als Solisten unter Brahms' Leitung in Leipzig uraufgeführt. Das Konzert, das sich in bezug auf Aussage, Form und Anlage außerordentlich vom Typ des zeitgenössischen Virtuosenkonzertes unterscheidet, war vom Komponisten zuerst viersätzig geplant worden. Da Brahms aber „über Adagio und Scherzo gestolpert ist“, komponierte er den Adagio-Satz neu und ließ die beiden ursprünglichen Mittelsätze wegfallen. Trotzdem ist die ausgesprochen sinfonische Anlage des Konzertes unverkennbar. Schon Clara Schumann äußerte nach dem Kennenlernen des ersten Satzes, „daß es ein Konzert ist, wo sich das Orchester mit dem Spieler ganz und gar verschmilzt“. Niemals ist die virtuose Violintechnik hier Selbstzweck, wie bei so vielen zeitgenössischen Solokonzerten, sondern in vertiefter, gehaltvoller Gestaltung stets als dienendes Glied in den sinfonischen Ablauf eingefügt, wobei (für Brahms' Zeit ganz neue) große Aufgaben an den Solisten gestellt werden. In seiner größtenteils lyrisch heiteren, innig-warmen Grundstimmung, seiner klassisch ausgewogenen Form gehört das Brahms'sche Violinkonzert zu den schönsten, vollendetsten und berühmtesten Werken dieser Gattung.

Das weiche, in ruhigen D-Dur-Dreiklängen auf- und absteigende Hauptthema des großangelegten ersten Satzes (Allegro non troppo) erklingt eingangs in Bratschen, Violoncelli, Fagotten und Hörnern und findet seine Weiterführung in einer sehnsüchtigen Oboenmelodie. In der ausgedehnten sinfonischen Orchester-Einleitung werden noch weitere Nebengedanken entwickelt. Darauf setzt nach einem rhythmisch scharf betonten, später vom Solisten erweiterten Seitenthema kadenzartig das Soloinstrument ein, in gleichsam improvisatorischen Umspielungen zum Hauptthema findend. Nachdem auch das eigentliche zweite, sehr



lantable Thema von der Solovioline vorgetragen wurde, werden im spannungsvollen Durchführungsteil die verschiedenen Themen und Motive in mannigfachen Ausdrucksschattierungen verarbeitet. Die an die Reprise anschließende Kadenz des Solisten hat Brahms nicht selbst ausgeschrieben. In den höchsten Lagen der Violine ertönt danach noch einmal friedvoll die Anfangsmelodie, dann beschließt eine kurze, kraftvolle Coda den Satz.

Ein wunderschönes, echt „Brahms'sches“ Adagio bildet den Mittelsatz des Werkes. Der poesievolle dreiteilige Satz wird von den Bläsern eingeleitet, wobei die Oboen, von den übrigen Holzbläsern und zwei Hörnern begleitet, das liebliche F-Dur-Hauptthema zum Vortrag bringen, das dann von der Solovioline aufgegriffen und variierend weitergesponnen wird. Nach einem leidenschaftlichen, weitgehend vom Solisten getragenen fis-Moll-Mittelteil wird das Anfangsthema wieder aufgenommen; arabeskenhaft umspielen die Figuren des Sologros Instruments den Oboengesang.

Das abschließende feurige Allegro giocoso, in Rondoform aufgebaut, beginnt sogleich mit dem durch den Solisten erklingenden, ein wenig ungarisch gefärbten tänzerischen Hauptthema, das durchweg in Doppelgriffen erscheint. Von den Seitenthemen des Finalsatzes wird besonders ein energisch-markantes, aufsteigendes Oktaventhema der Violine bedeutsam, daneben eine zarte, lyrische G-Dur-Episode. In einer Stretta gipfelnd, die das Rondothema noch einmal in rhythmisch veränderter Form bringt, beendet der glanzvoll virtuose, spritzige Finalsatz mit einer Fülle origineller Einfälle das Konzert.

Wolfgang Amadeus Mozarts „große“ g-Moll-Sinfonie (KV 550) – so genannt zum Unterschied von der fünfzehn Jahre früher entstandenen „kleinen“ in der gleichen Tonart (KV 183) – ist eine der berühmten letzten drei Sinfonien des Komponisten, die auf diesem Gebiet seines Schaffens Abschluß und Höhepunkt zugleich darstellen. In unmittelbarer Folge wurden die Sinfonien in Es-Dur (KV 543), g-Moll und C-Dur (KV 551) im Sommer des Jahres 1788 in der unfaßbar kurzen Zeit von Juni bis August niedergeschrieben. Es ist uns kein bestimmter Anlaß für die Entstehung dieser drei ihrem Charakter nach so verschieden gearteten Meisterwerke bekannt; wir wissen nicht einmal, ob Mozart sie überhaupt jemals in einer Aufführung gehört hat. Wenn auch keine Hinweise dafür existieren, daß der Komponist die drei Sinfonien als eine Art Trilogie, als in sich zusammenhängende Einheit geplant hätte, so bilden die anmutig-heitere Es-Dur-, die dunkelgestimmte, schmerz erfüllte g-Moll- und die strahlende, lösende C-Dur- („Jupiter“-)Sinfonie doch durch organisches Sich-Ergänzen ihrer Inhalte eine natürliche Einheit, gehören sie innerlich zusammen.

In einer Zeit schwerster wirtschaftlicher Sorgen geschaffen (gerade aus dem Sommer 1788 liegen verzweifelte Briefe des Meisters vor), zeigt die g-Moll-Sinfonie den erschütternden Niederschlag der „schwarzen Gedanken“, von denen Mozart einmal schreibt, zeigt die ersten Zweifel, die ihn bedrängten. Nirgends finden wir bei ihm ein Gegenstück, in dem mit einer solchen Ausschließlichkeit schmerzlichen Empfindungen Ausdruck gegeben wurde, wie in diesem von Leid und Schicksalskampf geprägten Werk. Mozarts Zeitgenossen empfanden die Sinfonie denn auch als befreiend düster, ja noch im Jahre 1802 wird sie in einer Leipziger Kritik „schauerlich“ genannt. Während die Romantik dagegen sogar hier wieder nur den „ewig heiteren“ Mozart sah und die Komposition als „anmutig-graziös“ auffaßte, müssen wir heute doch trotz der Verklärung des Schmerzes durch wunderbar edle Formen, durch das klassische Streben nach Klarheit und Schönheit wieder die heftige seelische Erregung, die das Werk durchzieht, sein tragisches, düsteres Grundgefühl und die volle Größe dieser Schmerzlichkeit zu erkennen suchen.

Ohne Einleitung beginnt der erste Satz (Allegro molto) sogleich mit der erregten Klage des Hauptthemas. Auch das zweite Thema bringt keinen Gegensatz, sondern erweitert lediglich den dunklen Charakter der heraufbeschworenen Stimmung durch sehnsuchtsvoll-wehmütige Töne. Die starke innere Spannung des Hauptthemas, dessen motivisches Material in der Durchführung dominiert, hält während des ganzen Satzes an. Nach erschütternden Wendungen, in denen trotziges Aufbegehren mit rührender Klage wechselt und zu dramatischen Auseinandersetzungen führt, klingt der Satz in schmerzlicher Resignation aus. – Im zweiten Satz, einem weit ausschwingenden, edlen Andante, bleibt der Grundcharakter trotz schwärmerischen Schwelgens in sanfteren, weicheren Klängen ebenfalls traurig und nachdenklich. Neben dem schwermütigen ersten Thema werden hier zwei weitere, kunstvoll miteinander verwobene Themen bedeutungsvoll. – Selbst das folgende Menuett verrät kaum noch seine Herkunft von der zierlichen, verspielten Tanzform des Rokoko, sondern ist in seiner herben, ja schroffen Anlage im Gegenteil ein Sinfoniesatz von der gleichen Bedeutung und Härte wie etwa der erste Satz. Nur im lieblichen Trio wird vorübergehend ein heiter-tröstlicher Ton angeschlagen. – Voller wilder Unruhe und Leidenschaftlichkeit stürmt schließlich das Finale dahin, dessen Hauptthema übrigens Beethoven später als melodischen Kern des Scherzos seiner 5. Sinfonie c-Moll verwendete. Fast nirgends findet sich ein Ruhepunkt, auch das gesungliche zweite Thema kann nur für kurze Zeit Beruhigung bringen. Schärfste Auseinandersetzungen mit kontrapunktischen Verdichtungen und kühnen Modulationen in entfernteste Tonarten kennzeichnen den Verlauf dieses Satzes. An der tragischen Grundstimmung festhaltend, schließt die Sinfonie ohne befreiende Lösung ab.



VORANKÜNDIGUNGEN :

Mittwoch, den 21., und Donnerstag, den 22. März 1973, jeweils 20.00 Uhr, Kulturpalast

9. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Siegfried Kurz, Dresden

Solistin: Natalia Schachowskaja, Sowjetunion, Violoncello

Werke von Tschaikowski, Smetana und Dvorák

Freier Kartenverkauf

Freitag, den 6., und Sonnabend, den 7. April 1973, jeweils 20.00 Uhr, Kulturpalast

Einführungsvorträge jeweils 19.00 Uhr Dr. habil. Dieter Härtwig

8. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigent: Günther Herbig

Solist: Eckart Haupt, Dresden, Flöte

Werke von Eisler, Mozart und Beethoven

Anrecht A

---

Programmblätter der Dresdner Philharmonie – Spielzeit 1972/73 – Chefdirigent: Günther Herbig

Redaktion: Dr. habil. Dieter Härtwig

Die Einführung in die Sinfonie „Mathis der Maler“ schrieb Prof. Dr. Richard Petzoldt

Druck: Polydruck Radeberg, PA Pirna - III-25-12 2,85 ItG 009-24-73