

DEUTSCHE KONZERT- UND GASTSPIELDIREKTION

3. Sinfonie-Konzert

Dirigent:

Nationalpreisträger

Heinz Bongartz

Solist:

Friedrich Wührer

Chor:

Dresdner Singakademie

*

Volksbühne, Luxemburgplatz · Sonntag, 16. Januar 1955, 11.00 Uhr

Berlin



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

P R O G R A M M

Johannes Paul Thilman
geb. 1906

4. Sinfonie d-moll op. 64
Breit, schwer – Lebhaft straff
Düster, sehr ruhig
Scherzo. Sehr lebhaft
Sehr langsam – Lebhaft stürmisch

Johannes Brahms
1833 - 1897

Konzert für Klavier und Orchester
d-moll op. 15
Maestoso
Adagio
Rondo. Allegro non troppo

— — —

Claude Debussy
1862 - 1918

3 Nocturnes
Nuages
Fêtes
Sirenes

Richard Strauß
1864 - 1949

Till Eulenspiegels lustige Streiche
Nach alter Schelmenweise
– in Rondoform –
für großes Orchester
op. 28

Aenderungen vorbehalten!

EINFÜHRUNG

Die Auseinandersetzung mit den Forderungen an die Musik, die A. A. Shdanow 1948 in seiner großen Rede vor den sowjetischen Komponisten aufstellte, kann für einen schöpferischen Menschen endgültig und maßgeblich nur durch seine Werke geschehen. Die Stellungnahme dazu, was der sozialistische Realismus an Schönheit im musikalischen Schaffen vom Einzelnen fordert, der gewillt ist, den sozialistischen Realismus anzuerkennen, haben bedeutende sowjetische Komponisten, darunter jüngst Schostakowitsch durch seine 10. Sinfonie, in ihren Werken gezeigt. Auch ich bin von Shdanows Worten berührt worden und habe mich bemüht, in meinen drei Sinfonien (der 2., 3. und 4.), die ich in den drei letzten Jahren komponierte, die Forderungen Shdanows auf meine Art und Weise zu verwirklichen. Die 4. Sinfonie, in den Monaten November 1953 bis Januar 1954 geschrieben, ist eine rein persönliche Auseinandersetzung und Stellungnahme zu den Fragen, die Shdanow in seiner Rede aufgeworfen hat. Wenn nämlich seine Forderungen auch ganz natürlich klangen und darin gipfelten, daß die neuen Werke volkstümlich, verständlich und schön, daß in ihnen deutlich die Anknüpfungspunkte ans klassische Erbe zu sehen sein sollten und daß durch sie ein spürbarer Optimismus hindurchströmen sollte, so waren diese Forderungen doch nicht leicht zu verwirklichen. Ob das, was ich persönlich empfand, auch volkstümlich war; war ein schwieriges Problem. Vielleicht spürt man im ersten Satz, daß ich sehr darum gerungen habe und manchmal zu trotzigem und beinahe wütendem Ausrufen hingerissen wurde, weil es so schwer war, das Problem zu bewältigen. Das Anknüpfen an das deutsche klassische Erbe geschah nicht nur formal durch die Übernahme des klassischen Sinfonie-Schemas, sondern vor allem auch inhaltlich durch ein Hinneigen zu Beethoven'scher und Brahms'scher Aussage, weiterhin in einer Vorliebe für Konflikte, die in der Sinfonie ihre Lösung erfahren. So ist der zweite Satz mit seinem pochenden Grundrhythmus und seiner breiten melodischen Entfaltung ein schwerblütiges Seelengemälde; der dritte Satz, das Scherzo, mit seiner rhythmischen Ausgelassenheit das Abbild eines noch etwas schwerfällig, aber doch schon lustig Tanzenden. Auch der vierte Satz malt in seiner langsamen Einleitung in dunklen Farben und befreit sich in seinem lebhaften Teil erst zum Schluß von den vorwiegend kämpferischen und

dialektisch durchgeführten Inhalten. Befreiende Augenblicke gibt es an den Schlüssen des ersten und vierten Satzes, wo das schicksalhafte d-moll zum Dur gewendet wird. Im ganzen Werk ist demnach das Ringen um eine sinfonische Aussage spürbar, schwerwiegende Fragen heischen Antwort, kraftvolles Zupacken hilft entwirren und klären. Meine Vorliebe für knappe und gedrungene Formen kommt darin zur Geltung, daß das ganze Werk ziemlich kurz ist und in präzisen Worten nur das wichtigste zu sagen beabsichtigt.

Johannes Brahms hatte das Glück, daß ihn 1853 Robert Schumann entdeckte und in einem berühmt gewordenen Aufsatz „Neue Bahnen“ auf ihn hinwies als den kommenden Meister. Diese prophetischen Worte Schumanns, die, als eine Seltenheit unter Prophezeiungen, auch zutrafen, wurden dem bescheidenen und zurückhaltenden Brahms zu einer schweren Last – nicht nur, daß sie ihm Neider und Feinde schufen, sondern daß sie ihm auch die Verpflichtung aufbürdeten, ihren prophetischen Sinn zu erfüllen. Der schwerblütige Brahms hat unter diesen Worten Schumanns gelitten. Er war gezwungen, Großes zu schaffen, weil die Welt nach dieser Ankündigung seines Genies Großes von ihm erwartete. Großes konnte ein Komponist damals nur durch die Beherrschung der Sinfonief orm bekunden – und so sehen wir im Jahre nach dem Erscheinen des Schumannschen Artikels Brahms über der Arbeit an einer Sinfonie. Großes schaffen zu müssen heißt nun auch, sich mit dem größten Sinfoniker, mit Beethoven, zu vergleichen. Und da spürt Brahms, der Selbstkritische, seinem eigenen Talente Mißtrauende, daß er an die Gipfelleistungen Beethovens, an die er anzuknüpfen verpflichtet ist, in diesem Alter noch nicht herankommt. Er überarbeitet das schon in mehreren Sätzen fertige Werk, er instrumentiert es um, er verändert es und gibt ihm eine andere Gestalt, so daß nach mehrjähriger Arbeit ein Werk entsteht, das Klavierkonzert in d-moll, op. 15, das nun ein Zwitter geworden ist, ein Mittelding zwischen Sinfonie und Konzert. 1859 wurde die Uraufführung im Gewandhause zu Leipzig zu einem Mißerfolg, der Brahms schwer trifft, so daß er erst nach Jahren wieder an die Arbeit sowohl für eine Sinfonie als auch für ein Klavierkonzert heranging. Brahms zog aus dieser Ablehnung seines Werkes durch das Leipziger Publikum die Erkenntnis, daß es ihm noch an Erfahrung fehle, die ihn zu einer Sinfonie befähige, mit der er in die Fußtapfen Beethovens treten könne. Vielleicht lag der Mißerfolg auch an der

düsteren Schwere des ersten Satzes, den er unter dem erschütternden Eindruck des Schicksals seines Freundes und Gönners Robert Schumann geschrieben hatte. Vielleicht lehnte das Publikum dieses Werk auch deshalb ab, weil es sich über die übliche und schematische formale Anlage hinwegsetzt. Brahms schrieb für seine Zeit „neue Musik“ und erlebte schon damals das Schicksal der schockierten Ablehnung, das neue Musik bis heute verfolgt. Heute verstehen wir die Ablehnung nicht mehr – weder der hymnische zweite Satz, noch das männliche, kräftig zupackende Schlußrondo können in uns ein Gefühl des Unbefriedigtseins erwecken. Im Gegenteil! Wir erkennen aus ihnen, daß Brahms herrliche und schöne Wege gefunden hatte, als er sich nach „neuen Bahnen“ umschaute.

Am 27. Oktober 1901 wurde das sinfonische Triptychon, das Claude Debussy „Nocturnes“ (Nachtstücke) betitelt hatte, in Paris uraufgeführt. Die einzelnen Teile dieses Triptychons hat Debussy ebenfalls durch Überschriften genau erläutert, so daß man von einer Art programmatischer Musik sprechen kann. Debussy geht aber noch weiter, indem er selbst eine Inhaltsangabe der drei Orchesterstücke, von denen das dritte einen Frauenchor von Sopranen und Mezzosopranen verlangt, veröffentlicht und damit bezeugt, daß er eigentlich den Weg realistischen Schaffens eingeschlagen hat. Er schreibt: „Der Titel „Nocturnes“ will hier in einem allgemeineren und vor allem dekorativeren Sinne verstanden werden. Es handelt sich also nicht um die gewohnte Form des Nocturne, sondern um all das, was dieses Wort an besonderen Impressionen und Beleuchtungen einschließt. Nuages: das ist das unbewegte Bild des Himmels mit dem langsamen und melancholischen Zug der Wolken, der in einem zart weiß getönten Grau erstirbt.

Fêtes: das ist die Bewegung, der tanzende Rhythmus der Atmosphäre mit dem Aufflammen greller Lichter; es ist auch die Episode eines Aufzuges (eine blendende und geisterhafte Vision), der durch das Fest zieht, sich in ihm verliert, während der Hintergrund bestehen bleibt, es ist immer das Fest und sein Gewoge von Musik und tanzenden Lichtern in einem allumfassenden Rhythmus.

Sirenes: das ist das Meer und sein unendlicher Rhythmus; aus den vom Mondlicht silbern überglänzten Wellen ertönt, lacht und verklingt der geheimnisvolle Sang der Sirenen.“

Einem Freund erzählte Debussy, wie ihm die Einfälle zu den drei Stücken gekommen seien. An einem stürmischen Tage sei er über eine der Pariser Seinebrücken gegangen und habe die vom Sturmwind gepeitschten Wetterwolken gesehen, ein Schiff sei vorbeigefahren und habe seine Sirene erdröhnen lassen. Das festliche Stück dagegen sei durch die Erinnerung an alte Volksbelustigungen im illuminierten und von einer heiteren Menge überfluteten Bois de Boulogne angeregt worden. Diese auf sehr realen Vorgängen beruhenden Einfälle hat Debussy in ein zauberhaftes Gewand gekleidet und durch seine besondere Kunst der Instrumentation zu unvergänglichen Bildern gestaltet.

1895 ist das geniale Werk „Till Eulenspiegels lustige Streiche“ von Richard Strauß geschrieben worden, über ein halbes Jahrhundert ist dieses op. 28 schon alt und hat noch nichts von seiner Jugendfrische, Unbekümmertheit, Drastik und Unverwüstlichkeit eingebüßt. Strauß schildert die Lausbübereien, die Streiche, die Narreteien und Einfälle des witzigen, geistvollen, lustigen Till Eulenspiegel. Er beschreibt den Ritt durch die zum Verkauf ausgestellten Tontöpfe und die darob kreischenden Marktweiber, die Maskerade Tills, der als Pastor verkleidet Moral predigt, wie er dann ausreißt, wie er sich verliebt, wie er in eine Diskussion mit verstaubten Gelehrten gerät, die nur den „grünen Tisch“ kennen und nichts vom Leben wissen, wie er sie auslacht, sich vor Gericht verantworten muß, verurteilt und gehängt wird.

Richard Strauß wählt für dieses Geschehen aus einer prallen, vollblütigen Welt die Rondoform, die durch ihre immer wiederkehrende Zitierung des Hauptthemas an die Art Eulenspiegels erinnert, überall dabeizusein, überall seine Figur drinzuhaben, überall seine Glossen zu machen. Dieses Aufeinanderbeziehen eines lebendigen Geschehens und einer musikalischen Form ist genial, und genial ist auch das Können, mit dem Strauß aufwartet. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll an diesem Werk und an seinem Schöpfer: die instrumentalen Künste, die schon bald Teufeleien sind, die Gabe der Drastik, mit der Strauß die verschiedenen Situationen schildert, oder den Reichtum an geistvollen Wendungen und Veränderungen der musikalischen Substanz. Dieses Werk erobert die Herzen der Hörer. Mit Recht! Denn wo sonst gibt es ein ähnlich heileres Werk, eine ähnliche Tondichtung von so befreiendem Humor? Hätte Strauß nur den „Till Eulenspiegel“ geschrieben, so hätte dieses Werk allein genügt, ihn unsterblich zu machen.

Johannes Paul Thilman