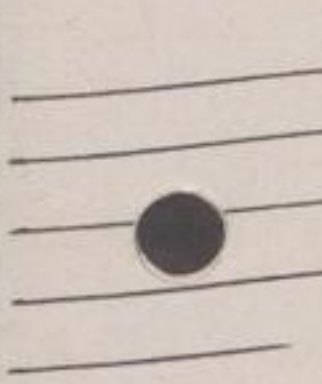


*Dresdner*



*Philharmonie*

10. KONZERT ANRECHT B 1956/57



FESTSAAL DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM DRESDEN

Sonnabend, 22. Juni 1957, 19.30 Uhr

Sonntag, 23. Juni 1957, 19.30 Uhr

# Meisterliche Musik der Nationen

## 10. Konzert: Deutschland

DIRIGENT:

**Prof. Heinz Bongartz**

SOLIST:

**Prof. Friedrich Wührer, Klavier, München und Wien**

**Ottmar Gerster** Festliche Toccata  
geb. 1897

**Johannes Paul Thilman** 4. Sinfonie d-Moll, op. 64  
geb. 1906  
Breit, schwer — lebhaft, straff  
Düster, sehr ruhig  
Scherzo: sehr lebhaft  
Sehr langsam — lebhaft, stürmisch

PAUSE

**Kurt Hessenberg** Konzert für Klavier und Orchester op. 21  
geb. 1908  
Allegro moderato  
Thema mit Variationen — Allegro — Presto

**Richard Strauss** „Don Juan“  
1864—1949  
Tondichtung nach Nikolaus Lenau op. 20





Prof. Friedrich Wührer

### Alte Formen – neue Inhalte

Es ist interessant und zugleich bezeichnend, daß sich die Komponisten unserer Gegenwart im allgemeinen der alten, überlieferten Formen bedienen, unabhängig davon, ob sie sich in ihrem musikalischen Stil mehr der Vergangenheit oder Gegenwart verpflichtet fühlen.

Eine Musik ohne Form zerfließt ins Uferlose und erweckt beim Hörer den Eindruck von Mißbehagen, Unordnung und Nervosität. Aber auch ein Überbetonen der Form befriedigt nicht, da die Form nicht der Form wegen existiert, sondern nur im Zusammenklang mit dem Inhalt der Musik Bedeutung erlangt. Eines ist ohne das andere nicht denkbar. Beide Komponenten bilden gemeinsam den Untergrund des musikalischen Kunstwerks.



Die lebendige, mit dem Inhalt verschwisterte Form kennt weder Schema noch Erstarrung. Wie die Vielfalt des Lebens mit einzelnen Begriffen nicht zu erfassen ist, lassen auch die musikalischen Grundformen eine Menge Variationsmöglichkeiten zu, Ergänzungen, Änderungen, Umbildungen und Neuformungen. Die Form bildet für das Kunstwerk das Gerüst, das Gefäß; für den schöpferischen Meister bedeutet Form Verpflichtung zu konzentrierter, gebändigter und zuchtvoller Aussage. Igor Strawinsky, der in diesen Tagen seinen 75. Geburtstag feierte, wußte um das Gesetz der lebendigen Form, als er schrieb: „Meine Freiheit besteht darin, mich in jenem engen Rahmen zu bewegen, den ich mir selbst für jedes meiner Vorhaben gezogen habe. Je mehr Zwang man sich auferlegt, um so mehr befreit man sich von den Ketten, die den Geist fesseln.“

Mit ihren Werken beweisen Ottmar Gerster, Kurt Hessenberg, Johannes Paul Thilman und Richard Strauss, daß sich alte Formen mit neuen Inhalten erfüllen lassen, wenn der Komponist um den Zusammenklang von Form und Inhalt weiß. Das Wort *Toccata* wird abgeleitet von *toccare* (it.) = berühren. Mit anderen Worten: Ein Instrument berühren, d. h. ein Instrument spielen. Ursprünglich wurde damit ein freies Improvisieren auf einem Tasteninstrument bezeichnet.

Die ersten Meister der *Toccata* waren Giovanni Gabrieli und Claudio Merulo, Girolamo Frescobaldi und Luigi Rossi. Mit der *Toccata* als „Schlagstück“ sollten gleichsam Tasten und Finger ausprobiert werden, darum wechselten die alten *Toccaten* zumeist zwischen virtuosen Passagen und gehämmerter (geschlagener) Akkordik, wobei polyphone Elemente nur eine untergeordnete Rolle spielten (kurze Zwischen- und Verbindungsepisoden). Die Orgeltoccaten Bachs bildeten einen Höhepunkt dieser musikalischen Form. Nach Bach wurden *Toccaten* in der Hauptsache für Klavier geschrieben, in der Gegenwart auch wieder in stärkerem Maße für die Orgel. Berühmt wurden die Klaviertoccaten von Robert Schumann, Claude Debussy, Maurice Ravel, Serge Prokofjew und Aram Chatschaturjan.

Der Wechsel zwischen Linienspiel und Akkordik bestimmt auch den Charakter von Ottmar Gersters 1942 veröffentlichter „Festlicher *Toccata*“ für Orchester. Ließ sich der Komponist dabei von dem zwischen 1400 und 1600 gebräuchlichen „Bläser-Tusch“ (*toccatto*) anregen? Bei Claudio Monteverdi finden wir diese Form der Instrumentaltoccata noch als Ouvertüre (Prolog) zur Oper „Orfeo“.

Mit einer dreimaligen Aufwärtsbewegung wird Gersters *Toccata* eröffnet, nach wenigen Takten leitet eine aus der Anfangsbewegung gewachsene Triolenkette zu einem einfachen, liedhaften Thema (Blechbläser), das im Verlaufe des Werkes mehrmals wiederkehrt. Die langsame Einleitung entfaltet sich: Holzbläser und Streicher ergänzen sich in rauschenden Figuren, die Blechbläser untermauern im rhythmisch bestimmten Schreiten den Ablauf der Musik. Die Bewegung steigert sich und mündet in einen Allegroteil, der so etwas wie eine Durchführung des bisherigen Themenmaterials darstellt. Auch in den polyphonen Partien schreibt Gerster eine klare, einfache, musikantische und vitale Musik, als Einleitung zu Veranstaltungen und Konzerten Gebrauchsmusik im besten Sinne. Mit einem Rückgriff auf die langsame Einleitung rundet der Komponist formal das Ganze.

Kurt Hessenberg wurde 1908 in Frankfurt (Main) geboren, wuchs in einer sehr musikliebenden und musikpflegenden Familie auf, studierte bei Günther Raphael in Leipzig von 1927 bis 1931, wirkte ein Jahr in seiner Studienstadt und von 1933 bis heute in seiner Vaterstadt Frankfurt; zuerst am Hochschen Konservatorium, später an der Staatlichen Hochschule für Musik. 1940 wurde Hessenberg mit einem Kompositionspreis ausgezeichnet, 1951 erhielt er den Robert-Schumann-Preis der Stadt Düsseldorf, zwei Jahre darauf wurde ihm der Professorentitel verliehen.



In Dresden wurden Hessenbergs Werke in den vergangenen zwei Jahrzehnten des öfteren aufgeführt, zuletzt vor allem durch Martin Flämig und den Chor der Dresdner Kirchenmusikschule. Anfangs überwog in Hessenbergs Gesamtschaffen die Instrumentalmusik, später wandte sich der Komponist immer stärker dem Vokalschaffen zu. Wörner weist innerhalb der Hessenbergschen Instrumentalmusik auf den Wandel vom „konzertanten zum sinfonischen Musizieren“ hin, auf den Übergang von dem „zuerst vorherrschenden vital musikantischen Typus zur individuellen bekenntnishaften Aussage“.

Das „Konzert für Klavier und Orchester“, Werk 21, entstand 1940 als Auftragswerk für die „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Baden-Baden, ihr wurde das Werk auch gewidmet. Es gehört neben dem von Furtwängler mehrfach aufgeführten „Concerto grosso“ zu den bedeutendsten Orchesterwerken des Komponisten. Der erste Satz ist im Sinne des Konzertanten sehr virtuos erfunden, allerdings nicht effektiv äußert, dazu ist Hessenbergs Musik viel zu konzentriert, klangdicht und geistbetont. Vom Hörer wird ein intensives und waches Mitgehen verlangt. Interessant ist die schöpferische Verarbeitung von barocken und romantischen Elementen. Die Ergänzung des Soloparts durch das Orchester wird vom Komponisten sehr ungleich gehandhabt. Der zweite Satz, ein Thema mit Variationen, zeichnet sich aus durch große Spannungsbögen und eine reiche Chromatik. Mit ihm wird die Richtigkeit von Hessenbergs persönlicher Verpflichtung bewiesen, bewußt eine tonale Musik zu schreiben, weil (nach des Komponisten Worten) „die Möglichkeiten der Tonalität noch nicht erschöpft sind.“

Johannes Paul Thilman schrieb seine 4. Sinfonie in den Monaten November 1953 bis Januar 1954. Mit ihr setzte er sich mit der klassischen deutschen Musik auseinander, jedoch nicht im Sinne einer Überwindung oder Verneinung dieses Erbes in Form einer experimentellen Zersetzung. Thilmans 4. Sinfonie ist viel eher ein Bekenntnis zu diesem Erbe, das die heute Lebenden eigentlich dazu verpflichten müßte, es zu hüten und im Sinne der humanistischen Tradition weiterzuführen. Im einzelnen sagte der Dresdner Komponist zu seiner „Vierten“, die seit ihrer Uraufführung durch die Dresdner Philharmonie unter Heinz Bongartz rund 25 Aufführungen erlebte, u. a. in Polen, in der CSR und in Rumänien: „Ob das, was ich persönlich empfand, auch volkstümlich ist, 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 Sinfonieschemas, sondern vor allem auch inhaltlich durch ein Hinneigen zu beethovenscher und brahmsischer Aussage, weiterhin in einer Vorliebe für Konflikte, die in der Sinfonie ihre Lösung erfahren. So ist der zweite Satz mit seinem pochenden Grundrhythmus und einer 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 symphonische 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.“

Die Tondichtung „Don Juan“ nach Nikolaus Lenau schuf Richard Strauss als opus 20 in den Jahren 1887/1888. Es war nach der sinfonischen Fan-



tasie „Aus Italien“ seine zweite sinfonische Dichtung in einem Satz. Mit dem „Don Juan“ begann Richard Strauss die Reihe seiner meisterhaften Tondichtungen, die über „Tod und Verklärung“, „Till Eulenspiegel“, und „Also sprach Zarathustra“ hin zum „Don Quixote“, zum „Heldenleben“ und zur „Sinfonia domestica“ führten.

Die der Partitur vorangestellten Worte Nikolaus Lenaus sind kein Programm, sondern viel eher ein Hinweis. Strauss verwahrte sich gegen eine thematische Analyse auf der ersten Partiturseite, ihm genügten die Lenauschen Verse als hinweisende Einführung.

Die geniale Tondichtung beginnt im leuchtenden E-Dur mit dem Don-Juan-Thema. In drei scharf profilierten Seitenthemen treten uns drei Frauen entgegen, die in den Bannkreis Don Juans gerieten: Zerlinchen, die Witwe des Grafen und Donna Anna, die von Don Juan als ideale Verkörperung der Frau umschwärmt wird. Bald erklingt das Thema des Überdresses, das uns von der inneren Unruhe Don Juans erzählt. Ein neues Thema: Fort geht es zu weiteren Abenteuern! Das bunte Leben des Karnevals umfängt den Hörer. Don Juan, der Unersättliche, wird von Genuß zu Genuß getrieben. Rauschhaft wird die Musik zu einem strahlenden Höhepunkt gesteigert. Schale Ernüchterung bleibt nicht aus. Ein klagender g-Moll-Akkord wird vom grellen Klang der Trompete zerschnitten. Don Juan unterliegt. Der Tod bleibt Sieger.

Das glänzend und virtuos instrumentierte Werk hat in den vergangenen 70 Jahren nichts von seiner spontanen Aussage verloren. In dieser Musik vereinen sich Inspiration und Form zu einer organisch gewachsenen Einheit.

Nach der Uraufführung schrieb der 24jährige Komponist an seinen Vater: „Lieber Papa! Also ‚Don-Juan‘-Erfolg großartig, das Stück klang zauberhaft und ging ausgezeichnet und entfesselte einen für Weimar ziemlich unerhörten Beifallssturm.“ Auch darin hat sich während der vergangenen sieben Jahrzehnte nichts geändert: Selbst die Beifallsstürme sind die gleichen geblieben!

Textliche Mitarbeit: Gottfried Schmiedel

Literaturhinweis: E. Krause „Richard Strauss“

#### Vorankündigung:

Sonnabend, den 29. Juni und Sonntag, den 30. Juni, jeweils 18 Uhr  
im Schloßpark Pillnitz: 2. Serenade  
Dirigent: Kurt Masur Solist: Heinz Mann, Horn