

KONGRESS-SAAL DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM

Sonnabend, den 1. Februar 1964, 19.30 Uhr

~~Sonntag, den 2. Februar 1964, 19.30 Uhr~~

## 8. Außerordentliches Konzert

~~und 3. Abend im Anrecht C für Betriebe~~

Dirigent: Gerhard Rolf Bauer

Solist: Eduard Gratsch, Moskau

*Johannes Paul Thilman*

geb. 1906 *Sinfonisches Vorspiel op. 100*

„Huldigung für Robert Schumann“

(Zum ersten Male)

*Felix Mendelssohn-Bartholdy*

1809 - 1847 *Violinkonzert e-Moll, op. 64*

Allegro molto appassionato

Andante

Allegro molto vivace

— Pause —

*Ludwig van Beethoven*

1770 - 1827 *Sinfonie Nr. 6 F-Dur (Pastorale), op. 68*

Allegro ma non troppo

(Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande)

Andante molto mosso

(Szene am Bach)

Allegro

(Lustiges Zusammensein der Landleute, Gewitter, Sturm)

Allegretto

(Hirtengesang, frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm)



**DRESDNER**  
*Philharmonie*

8. Außerordentliches Konzert und 3. Abend im Anrecht C für Betriebe 1963/64

**DRESDNER**  
*Philharmonie*

8. Außerordentliches Konzert und 3. Abend im Anrecht C für Betriebe 1963/64



KONGRESS-SAAL DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM

Sonnabend, den 1. Februar 1964, 19.30 Uhr

Sonntag, den 2. Februar 1964, 19.30 Uhr

## 8. Außerordentliches Konzert

und 3. Abend im Anrecht C für Betriebe

Dirigent: Gerhard Rolf Bauer

Solist: Eduard Gratsch, Moskau

*Johannes Paul Thilman*

geb. 1906 *Sinfonisches Vorspiel op. 100*  
„Huldigung für Robert Schumann“  
(Zum ersten Male)

*Felix Mendelssohn-Bartholdy*

1809-1847 *Violinkonzert e-Moll, op. 64*  
Allegro molto appassionato  
Andante  
Allegro molto vivace  
— Pause —

*Ludwig van Beethoven*

1770-1827 *Sinfonie Nr. 6 F-Dur (Pastorale), op. 68*  
Allegro ma non troppo  
(Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande)  
Andante molto mosso  
(Szene am Bach)  
Allegro  
(Lustiges Zusammensein der Landleute, Gewitter, Sturm)  
Allegretto  
(Hirtengesang, frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm)



Eduard Gratsch, Moskau



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner  
Philharmonie



### Zur Einführung

Der 1906 in Dresden geborene *Johannes Paul Thilman*, Schüler von Grabner, Scherchen und Hindemith, wirkt heute als Professor für Komposition an der Musikhochschule seiner Heimatstadt. Thilman, der zu den führenden Komponistenpersönlichkeiten unserer Republik gehört, Vorsitzender des Verbandes deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler im Bezirk Dresden ist, trat 1926 mit seiner übrigens von Paul Hindemith interpretierten Violasonate in Donaueschingen erstmalig an die Öffentlichkeit. 1929 brachte Osborne unter Scherchens Leitung auf dem Musikfest der IGNM in Genf sein Klavierkonzert zur Aufführung. Seitdem fand das umfangreiche, vielseitige, nahezu alle Gattungen umfassende, substantiell gewichtige Schaffen des Komponisten ständig steigende Beachtung im In- und Ausland.

Dirigenten wie Böhm, Keilberth, Kempe, Scherchen, van Kempen, Gorzinsky, Konwitschny, Bongartz u. a. nahmen sich seiner Orchesterwerke an, unter denen besonders mehrere Sinfonien, ein Violinkonzert und die Sinfonischen Variationen über ein tragisches Thema zu nennen sind. Thilman bedachte fast alle Gattungen der Kammermusik, vor allem der Bläsermusik, schuf Werke für Laien- und Schulorchester sowie reizvolle Hausmusik. Auch als Musikschriftsteller trat der Komponist mit drei Büchern zu Fragen der neuen Musik sowie mit Aufsätzen über Musik in in- und ausländischen Fachzeitschriften hervor.

Thilmans *sinfonisches Vorspiel „Huldigung für Robert Schumann“*, op. 100, wurde im Auftrage von Prof. Dr. Karl Laux, dem Präsidenten der Robert-Schumann-Gesellschaft, für die Zwickauer Robert-Schumann-Tage 1961 komponiert und bei dieser Gelegenheit uraufgeführt. Über das Anliegen seines Werkes berichtet der Komponist selbst folgendes: „In meiner Jugend hatte ich ein sehr enges Verhältnis zu Schumann, sein Jugendalbum, seine Kinderszenen, seine Waldszenen waren anfänglich meine Klavierstudienwerke, die zugleich meine Phantasie beflügelten. Später rückte Schumann etwas in den Hintergrund — und meine Grundhaltung antiromantischer Art, die ich mir als junger Mann in der Gefolgschaft der Bestrebungen der Neuen Musik etwa ab 1924 zu eigen machte, ließ mich Schumann für einige Jahrzehnte völlig fallen lassen. Der Anlaß des Auftrages brachte mir Schumann schlagartig wieder nahe. Es gab zwar ein geheimes Interesse, das auch während meines Abrückens von Schumann ihn immer weiter mit mir verband: das war die auffällige und bewußte Persönlichkeitsspaltung, die Schumann in den Gestalten des Eusebius, des Florestan und des Meisters Raro durchgeführt hatte. An die eine Gestalt, an Eusebius, knüpfte ich an, indem ich spontan die Einleitungsakkorde für etwa 2½ Takte erfand, jene Tonfolgen, die im Pianissimo in den gedämpften Streichern einsetzen, wozu die Harfe einige wenige Töne hinzupft. Diese Takte waren meine seelische Reaktion auf das Phänomen ‚Robert Schumann‘, für mich der Inbegriff des poetisierenden Romantikers, den ich gleichsetzte mit der Vorherrschaft des Gefühls, das ich wiederum in den Lyriken des Eusebius wiederfand, der mir zunächst als Ausdruck eines zarten, sensiblen Menschen, also der einen so sehr ausgeprägten Seite Schumanns, offenbar wurde. Um die Beziehungen zu Schumann deutlicher zu machen, da ich mir überlegte, daß die von mir geschaffenen Akkordfolgen auch andere Auslegungen und Deutungen zuließen, wollte ich in das Begonnene ein Zitat aus einem Schumannwerke, gleichsam als Motto, einflechten. Nichts lag näher als die vier Anfangstakte des letzten Stückes aus den Kinderszenen, op. 15, ‚Der Dichter spricht‘, zu nehmen. Damit wurde der Poet Schumann beschworen... Das Hinzuziehen und Einbauen eines Mottos, ja, das tatsächliche Zitat, könnte als Akademismus ausgelegt werden. Aber das Einschmelzen in meine eigene Ton-sprache, das Umformen des Zitats, das Verwandeln der Faktur in eine

Musik, die von meinen Impulsen getragen wird, ist das, was ich die schöpferische Auseinandersetzung mit dem klassischen Erbe nennen möchte. Ich lebe intensiv mit den heutigen Gegebenheiten und gesellschaftlichen Erscheinungen. Ich wende mich nicht zurück zum Bewußtseinszustand Schumanns, sondern ich wende mich, auf seiner fortschrittlichen Persönlichkeit basierend, zur Zukunft hin, die schon im Heute beginnt.“

Die fünfteilige Komposition beginnt mit jenen schon erwähnten ausdrucks-vollen, sordinierten Streicherklängen, über denen in Flöten und Klarinetten das Schumann-Zitat aus den „Kinderszenen“ erklingt. Nachdem es auch Solooboe, Solohorn und schließlich Trompeten und Posaunen übernommen haben, beginnt eine freie musikalische Entwicklung im Geist dieses Mottos, das selbst mehrfach, auch verwandelt, wiederkehrt. Seine terzgebundene Harmonik verschmilzt natürlich mit der Quint-Quartharmonik Thilmans. Während der sehr ruhige erste Teil des Werkes dem Eusebius-Element gilt, charakterisiert der sogleich anschließende zweite, lebhaft-stürmische Teil Florestans Kampfgeist, seine revolutionäre Haltung, seinen Fortschrittsmut.

Der drängend-dramatischen Haltung dieses Abschnitts, der auch gewisse Anregungen aus dem ersten Satz der 2. Sinfonie Schumanns verarbeitet, folgt der ruhig beseelte, lyrische dritte Teil, die eigentliche Mitte der Komposition, wiederum angeregt von der C-Dur-Sinfonie, vom äußeren Strukturbild des Adagio espressivo. Über den weiteren Verlauf des Werkes schreibt J. P. Thilman: „Eine stark veränderte Reprise des zweiten Teiles meiner Komposition (‚Florestan‘) schließt sich an, die eine neue Version der Melodie des ‚Dichter-Zitates (Violoncelli, unison geführt mit Klarinette, gestützt von Horn-Fagott-Akkorden) bringt. Unmerklich leitet diese Reprise in die zweite Hälfte des ‚Eusebius-Teiles am Beginn der Komposition über, wobei aber noch ein anderes, etwas schnelleres Tempo vorherrscht und der Sechsvierteltakt des Anfangsteiles hier in je zwei Dreivierteltakte unterteilt ist, wodurch andere Betonungsverhältnisse entstehen; außerdem ist von Fall zu Fall die Instrumentation geändert; und die andere Fortsetzung gestattet endlich eine Überleitung in den Beginn des ‚Eusebius-Teiles, der eine Coda zuläßt, die die eigentliche ‚Huldigung‘ ausmacht, hymnisch und voller Ehrfurcht vor diesem Großen unsres klassischen Erbes.“

Eines der bekanntesten und meistgespielten Violinkonzerte überhaupt ist neben den berühmten Konzerten von Beethoven, Brahms und Tschaikowski das *Konzert für Violine und Orchester e-Moll op. 64* von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Das Werk — übrigens wie die Schöpfungen der eben genannten Meister auch Mendelssohns einziger Beitrag zu dieser Gattung — entstand in seiner endgültigen Gestalt im Sommer 1844 in Bad Soden, wo der Komponist im Kreise seiner Familie heitere, ungetrübte Ferientage verlebte; erste Entwürfe dazu stammen jedoch bereits aus dem Jahre 1838. Am 13. März 1845 wurde das Violinkonzert im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung des dänischen Komponisten Niels W. Gade durch den Geiger Ferdinand David (Konzertmeister des Gewandhausorchesters) uraufgeführt, für den es geschrieben worden war und der den ihm befreundeten Mendelssohn auch schon bei der Ausgestaltung des Soloparts in violintechnischer Hinsicht beraten hatte. Nach der erfolgreichen Uraufführung schrieb David an den gerade in Frankfurt/M. weilenden Komponisten einen begeisterten Brief, in dem es u. a. über das Werk hieß: „Es erfüllt aber auch alle Ansprüche, die an ein Konzertstück zu machen sind, in höchstem Grade, und die Violinspieler können Dir nicht dankbar genug sein für diese Gabe.“ Bis heute hat sich an diesem Urteil nichts geändert; vereinigt das unverblaß gebliebene Konzert, das sich vor allem durch seine harmonische Verbindung von (niemals leerer) Virtuosität und Kantabilität sowie durch eine ausgesprochen



einheitliche Thematik auszeichnet, doch auch wirklich in schönster Weise alle Vorzüge der Schaffensnatur seines Schöpfers: formale Ausgewogenheit, gedankliche Anmut und jugendliche Frische.

Ohne Einleitungstutti beginnt der schwungvolle erste Satz (Allegro molto appassionato) mit dem gleich im zweiten Takt einsetzenden, vom Solisten vorgetragenen gesanglichen Hauptthema von echt violinemäßiger Prägung. Neben diesem Thema werden im Verlaufe des von blühender romantischer Poesie erfüllten Satzes noch ein ebenfalls sehr kantabler Seitengedanke und ein liedhaftes, ruhiges zweites Thema bedeutsam, das zuerst durch die Bläser über einem Orgelpunkt des Soloinstrumentes erklingt und dann von diesem aufgegriffen und weitergeführt wird. Wie eines der Mendelssohn'schen „Lieder ohne Worte“ mutet der durch einen liegenbleibenden Ton des Fagotts angeschlossene dreiteilige Mittelsatz an, ein in weich wogendem  $\frac{6}{8}$ -Takt an uns vorüberziehendes Andante. Echt romantischer Elfenzauber wird schließlich im geistsprühenden, prickelnden Finale, das als eine kunstvolle Verbindung von Rondo- und Sonatensatzform angelegt ist und in seinem Charakter der kurz vorher vollendeten „Sommernachtstraum“-Musik des Komponisten nahesteht, in überaus poetischer, stimmungsvoller Weise heraufbeschworen. In festlichem Glanz beendet dieser besonders virtuose, dabei musikalisch ebenfalls substanzreiche Satz das Werk.

Ludwig van Beethovens 6. Sinfonie *F-Dur, op. 68*, erhielt durch den Komponisten selbst die Bezeichnung „Sinfonie pastorale“ („Ländliche“ oder eigentlich „Hirten“-Sinfonie). Das Werk, das zusammen mit der im gleichem Jahre entstandenen, jedoch völlig andersgearteten kämpferischen 5. Sinfonie *c-Moll* erstmals am 22. Dezember 1808 in Wien aufgeführt wurde, steht an der Grenze zwischen „absoluter“ und schildernder Musik. Obwohl Beethoven auf dem Gebiete der Programm Musik bereits an Vorgänger anknüpfen konnte (so hatte z. B. der Stuttgarter Komponist Justin Heinrich Knecht sogar 1784 schon eine Sinfonie mit ähnlichem Inhalt komponiert), fand er doch auch hier ganz neue Wege und schuf mit der idyllischen Pastoral-sinfonie ein Werk, das sich hoch über eine äußerliche, rein naturalistisch malende Programm Musik in Bereiche absoluter Allgemeingültigkeit erhebt. Bedeutsam dafür ist seine Anmerkung über der Urschrift der Pastorale „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“. Und obgleich die fünf Sätze der Sinfonie durch ganz bestimmte programmatische Überschriften bezeichnet sind, obgleich Beethoven auch im einzelnen (so in der Schilderung von Bachgemurmel, Vogelgesang und Gewitter) die Anwendung tonmalerischer Mittel durchaus in seine Gestaltung einbezieht, wünschte er doch, wie wir seinen Äußerungen entnehmen können, keinesfalls eine zu genaue Ausdeutung dieser Elemente: „Man überläßt es dem Zuhörer, die Situationen auszufinden. Sinfonia *characteristica* oder eine Erinnerung an das Landleben. Jede Malerei, nachdem sie in der Instrumentalmusik zu weit getrieben, verliert. Sinfonia *pastorella*. Wer auch nur je eine Idee vom Landleben erhalten, kann sich ohne viele Überschriften selbst denken, was der Autor will. Auch ohne Beschreibung wird man das Ganze, welches mehr Empfinden als Tongemälde, erkennen.“ Dem Meister, für dessen tiefe, innige Naturliebe und -verbundenheit viele Zeugnisse sprechen, kam es darauf an, „die Idee vom Landleben“ wiederzugeben, die für ihn im Grunde die Idee vom freien Menschen in der freien, „unverdorbenen“ Natur bedeutete. In diesem Sinne wollte er „Empfindungen, welche der Genuß des Landes im Menschen hervorbringt“, ausdrücken (Kalendernotiz aus dem Entstehungsjahre des Werkes). Eine sehr wichtige Rolle spielt in dieser, klassischen Form mit programmatischer Schilderung meisterhaft verbindenden Sinfonie charakteristischerweise auch eine starke Einbeziehung der Volksmusik, und zwar,

wie durch Untersuchungen insbesondere der Themenbildung, aber auch der rhythmischen und harmonischen Struktur nachgewiesen wurde, in besonderem Maße speziell der kroatischen Bauernmusik.

Der „Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande“ überschriebene lyrische erste Satz ist ganz von glückhafter, dankbarer Freudigkeit über die zahllosen Schönheiten der Natur erfüllt, die uns in vielen anmutigen, von Spannungen und Kontrasten ungetrübten Bildern vor Augen gestellt werden. Weiche Klangfarben, froh schwärmende Themen, in viele kurze, häufig wiederholte und gleichsam der Natur abgelauschte Motive aufgegliedert (diese Art der Themenbildung ist übrigens für die gesamte Sinfonie kennzeichnend), bestimmen den Satz. — Tiefster, träumerischer Waldfrieden wird uns im zweiten Satz, der „Szene am Bach“, geschildert. Zwei kantable Themen bilden die Grundlage dieses reizenden Musikstückes, in dessen Verlauf bei melodischem Wellengemurmel, Vogelgezwitscher und Insektensummen ein sehr zartes und poetisches Stimmungsbild entsteht. In der Coda hören wir schließlich ein scherzhaft nachahmendes Terzett zwischen Nachtigall (Flöte), Wachtel (Oboe) und Kuckuck (Klarinette). — Eine Art Scherzo stellt der dritte Satz, „Lustiges Zusammensein der Landleute“ genannt, dar. Ausgelassenes Treiben des Volkes, ländliche Tänze, übermütig parodiertes Spiel der Dorf Musikanten stehen hier im Mittelpunkt. Doch durch ein aufziehendes Gewitter mit Sturm, zuckenden Blitzen, Donnereingrollen und Regenschauern, von Beethoven mit einfachsten, immer geschmackvoll bleibenden Mitteln wiedergegeben, wird im unmittelbar folgenden vierten Satz das lustige Geschehen jäh unterbrochen. Ebenso plötzlich beruhigt sich die aufgeregte Natur aber auch wieder, und wir empfinden nun im anschließenden fünften Satz („Hirtengesang“) „frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm“. Der im  $\frac{6}{8}$ -Takt stehende, breit strömende letzte Satz beginnt mit einer schlichten, volkstümlichen Schalmeienmelodie und bringt in vielen Abwandlungen dieses Themas, Anklängen an die ersten Sätze und neuen Motiven noch einmal einen strahlenden, sich immer mehr steigernden und endlich leise verklingenden Hymnus auf die Herrlichkeiten der Natur.

Dr. Dieter Härtwig/Urte Härtwig

#### Vorankündigung:

22./23. Februar 1964, jeweils 19.30 Uhr

#### 9. Außerordentliches Konzert

Dirigent: Gerhard Rolf Bauer

Solistin: Bella Dawidowitsch, Moskau

Werke von L. v. Beethoven, W. A. Mozart und R. Schumann

Freier Kartenverkauf!

Das 6. Zyklus-Konzert, Anrecht B 2, findet nicht, wie irrtümlich auf der Rückseite der Anrechtskarte vermerkt, am 26. Februar 1964, sondern wie im Konzertplan angegeben am 16. Februar 1964 statt.



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner  
Philharmonie



III 9 14 EMZ 164 2

It-G 009/8/64