

eingangs in e-Moll vorgetragenem Thema führt noch d-Moll zurück. Das Thema löst sich schließlich in seine Bestandteile auf, richtet sich wieder auf, um in einem kurzen absteigenden Keltros-Johr in sich zusammenzusinken, auf seiner Kern reduziert. Das Konzert schließt mit der diatonisch absteigenden Triole, mit der es beginnt.

Fast sein ganzes Leben hat sich Franz Liszt mit den Gestalten Faustus und Mephistos beschäftigt. 1853 schuf er seine gewaltige Faustsinfonie (nach Goethes „Faust“), dann folgten 1859/60 die Zwei Episoden aus Lenaus „Faust“ (Nikolaus Lenau war Österreichs bedeutendster demokratisch-revolutionärer Lyriker, 1802–1850), und später komponierte er nicht weniger als drei Mephisto-Walzer und eine Mephisto-Polka. Für Liszt war Mephistopheles der weitaus interessanteste Charakter. Wie er selbst in seinen Briefen wiederholt äußerte, sah er in ihm das verkörperte Prinzip der Ironie, weniger den „Geist, der stets versteht“, als den frechen sarkastischen Spötter.

Die beiden Episoden aus Lenaus „Faust“, vor allem der Mephisto-Walzer, sind wohl die am leichtesten verständlichen sinfonischen Dichtungen Liszts. Der Komponist hielt sich eng an sein poetisches Sujet. In der ersten Episode, die „Der nächtliche Zug“ überschrieben ist, reitet Faust in der Nacht durch einen Wald. Er begegnet einer Prozession von Nonnen und Priestern, ein Erlebnis, das ihn tief und schmerzlich bewegt. Mit einem energiegeladen Motiv, das die zerrissene Seele Fausts darstellen soll, beginnt die Komposition. Anschließend wird in weichen Klängen die Mondnacht geschildert, bis von fern eine liturgische Melodie ertönt. Immer mehr Stimmen fallen ein, bis das Bild einer feierlichen Prozession vor uns steht (Liszt verwendete als Hauptthema eine gregorianische Hymnensequenz). Deutlich kann man die verschiedenen Gruppen des Zuges, Nonnen und Priester, heraushören. Noch einmal erklingt das erste Motiv Fausts in lauter Aufschieß, bis es zusammenbricht.

Hat Liszt in seinem „Nächtlichen Zug“ ein düsteres Geschehen gestaltet, so bietet er im „Tanz in der Dörschenke“ ein Bild von übermäßigem Humor. Faust kommt mit Mephisto, der als läger verkleidet ist, an einem Sonntag zum Tanz in die Dörschenke. Mephisto entreißt dem Dorftrunkanten die Fiedel und spielt selbst seinen Höllenwalzer. Daraufhin mischt sich Faust unter die Tanzenden. – Deutlich heben sich zwei Teile der Komposition ab. Der erste schildert den lebhaften Ländler der Bauern, der zweite, markant eingeleitet durch das schnelle Lachen Mephistos, die bacchantische Raserei während seines Geigenspiels. Mit einer charakteristischen Imitation der Dorfmusik beginnt die Komposition. Drei verschiedene Themen, bäuerliche Weisen, wechseln einander ab. Ein Thema des Violoncellos soll die Liebeserklärung eines Burschen und dort auch Fausts an sein Mädchen vorstellen. Jetzt aber ergreift Mephisto die Geige. Er macht sich lustig über die Stümperei der Dorfmusikanten. Ein Thema der Dorfmusikanten nach dem anderen wird parodiert. Immer wilder, immer sinnlicher und dämonischer wird der Tanz, der in harmloser, derber Lustigkeit begonnen hatte.

Eine der schillerndsten Persönlichkeiten der Musikgeschichte war der große italienische Geigenvirtuose Niccolò Paganini, der geradezu herausragende Wirkungen auf seine Zeitgenossen in Italien, Deutschland und Frankreich ausübte. Das Dämonisch-Abenteuerliche seiner Person führte im Bunde mit seinen einmaligen, phänomenalen geigenischen Fertigkeiten dazu, daß man ihn sogar der Zauberei verdächtigte oder ihn mit Geistern und der Hölle im Bunde glaubte. Paganini, von gelegentlichem Geigenunterricht abgesehen eigentlich Autodidakt, vereint in seiner Person, was andere vereinzelt auszeichnete: einen hinreißend ausdrucksvollen Vortrag, einen wunderbar großen und dabei doch der verschiedensten Stärkegrade sowie des mannigfaltigsten Timbres und Kolorits fähigen Ton, ein zauberhaftes, wie in Sphärenklängen ver-

hallendes Flageolett, Gegensätze im Legato und Staccato, wie man sie vor ihm nicht gekannt, doppelgriffige Gänge, die niemand außer ihm auszuführen vermochte, Pizzicati, gleichviel, ob mit der rechten oder der linken Hand, deren springende Passagen jedem anderen Geiger den Hals gebrochen haben würde, und, außer seiner tadelhaften Technik, jene dämonische Leidenschaftlichkeit, die ihm allein eigen war. Sprang ihm eine Saite, ja zwei Saiten, so spielte er auf den übriggebliebenen, soweit es deren Umfang erlaubte, mit solcher Vollkommenheit weiter, daß der eingetretene Mangel selbst für den Kenner kaum hörbar wurde; auch stimmte er die Saiten, um gewisse besondere Effekte damit zu erreichen, nach Bedürfnis anders, als durch den Gebrauch vorgeschrieben war (ein Wiederaufleben der früheren Scordatura), und da er das Geschieh befaß, eine Saite selbst während des Spiels unbemerkt einen halben Ton hinaufziehen, so begannen selbst manche ihm zuhörende Geiger an ein Wunder zu glauben. So steht dieser mysteriöse Mensch, der die seltsamste Mischung von Genialität und Scharlatanerie, von Tiefsein, bis zu Tränen rührenden Ausdruck und tollern diabolischen Kunststücken in sich vereinigte, der täuschend jeden anderen Virtuosen wiederzugeben vermochte und dabei doch ein eigenes Spiel hatte, mit dem er niemand gleich und alles überbot, als ein Unikum in der Geschichte des Geigenspiels da“ (Neumann Schmitz).

Da die Paganini-Zeit, also die Romantik, die ausgefallene extrem-subjektivistische Gefühlsbetonung liebte, vergötterte sie den genialen Einzelmenschen. Dieser Zeitgeist verbot Paganini in typischer Weise, hatte er doch kein anderes Anliegen, als ein möglichst großes Publikum durch sein Spiel zu faszinieren. Seine wichtigsten Kompositionen – nicht alle der unter seinem Namen laufenden Werke sind echt – sind die 24 Capricci für Violine solo op. 1, die Liszt, Schumann, Brahms, Radzimirnow, Casella, Dallapiccola und Blocher zu eigenen Kompositionen anregten, die beiden Violinkonzerte op. 6, D-Dur, und op. 7, h-Moll, sowie zwölf Sonaten für Violine und Gitarre, Zeugnisse eines Schöpfers, das aus engstem Zusammenhang mit Paganinis sensationellem Virtuositentum hervorging.

Von den Violinkonzerten steht vor allem das heute erklingende unerwüßliche erste in D-Dur (1811) in der Gunst der großen Geiger unserer Tage. Naturgemäß interessieren uns heute an diesem Werk nicht so sehr die musikalische Substanz oder die satztechnische Gestaltung (das Orchester ist zumeist „dünn“ behandelt, damit der Solist um so mehr hervortreten kann), sondern vor allem die auf die Spitze getriebene Virtuosität des Soloparts. Dieser nämlich ist mit allen Kunststücken ausgestattet, mit denen Paganini seine Zeitgenossen begeisterte: Doppelgriffe in verschiedensten Lagen, Pizzicati der linken Hand und raffinierte Springbogenpassagen, Flageolett, das brausende Spiel auf einer Saite. Dennoch ist das Konzert nicht nur eine brillante Ansammlung geigentechnischer Aufgaben und Effekte, auch die Musik kommt durchaus zu ihrem Recht. Man denke etwa an das innig-schlichte zweite Thema des ersten Satzes (Allegro maestoso), das nach dem markanten ersten Thema bereits in der Orchestereinführung vorgestellt wird, ehe sich das Soloinstrument der Themen spielerisch-virtuos bemächtigt, oder an das cantabile Adagio espressivo, das mit seinem openhellen Anklang an Rossini erinnert. Das Rondo-Finale (Allegro spiritoso) allerdings dient weitgehend virtuoson Zwecken, obwohl auch hier das thematische Material prägnant ist.

Programmbücher der Dresdner Philharmonie – Spielzeit 1970/71 – Überliefert: Karl Messer
Redaktion: Dr. Ingrid Dieter Hübner

Die Einführung in das Violinkonzert von Gottfried von Einem folgt einer Analyse von Friedrich Seifhorn; die Einführung in die „Zwei Episoden nach Lenaus Faust“ von Liszt schrieb unsere Publikistin Marlene Weller vom Musikwissenschaftlichen Institut der Humboldt-Universität Berlin
Dresdn: Veb polygraph. Werk 3 Pina - H-75-12 1,3 110 009-56-71

1870-1970

Dresdner
Philharmonie

10. AUSSERORDENTLICHES KONZERT
1970/71