

Wenn ich einmal heimgeh,
dorthin, woher ich kam,
aus den Tiefen der Wälder
und hinter den Urnebeln hervor,
wird mein Heimweh nach der Erde
nicht geringer sein.

Ich werde keine Ruhe finden
und mit dem Staub kämpfen,
der tun wird, als wäre er meinesgleichen.
Mit den ersten Schneeglöckchen werde ich
auf den Wiesen stehn,
die noch gelb sind vom Winter.
Mit den Maulwürfen
werde ich die Erde aufbrechen über mir.

Wenn ich einmal heimgeh,
dorthin, woher ich kam,
werde ich ein Fremder sein
an meinem Ursprung.

Fürnbergs ‚Epilog‘ hat für den ersten Satz des Violinkonzerts konstitutive Bedeutung. Diese ‚Romanza‘ ist sonatenförmig angelegt. Das musikalische Geschehen wächst aus einem gedankenreich verhaltenen Anfang. Die streng geformten, sich aber gleichsam rhapsodisch frei entfaltenden Melodiebögen der Solovioline ruhen zunächst auf einem Orgelpunkt der Orchesterbässe. Aus ihm löst sich dann eine punktierte Pizzicato-Bewegung, die für die spätere Entwicklung des Werkes von Bedeutung ist. Dieser Beginn erinnert an die Fürnberg-Worte: ‚Wenn ich einmal heimgeh, dorthin, woher ich kam ...‘ Er umreißt nach dem Gesetz der Sonatenform den Bereich des ersten Themas. Ihm tritt dann ein zweiter zur Seite, rhythmisch akzentuiert, gemessen schreitend, von den tiefen Streichern mit signalartigem Trompeteneinwurf eröffnet. ‚Wenn ich einmal heimgeh, dorthin, woher ich kam — aus den Tiefen der Wälder und hinter den Urnebeln hervor‘, so heißt es in Fürnbergs ‚Epilog‘. Leidenschaftliches, schmerzvolles Aufbegehren, kämpferische Auseinandersetzungen beherrschen den Durchführungsteil. Parallelen zur mittleren Strophe bei Fürnberg drängen sich auf. Dort heißt es: ‚Ich werde keine Ruhe finden und mit dem Staub kämpfen, der tun wird, als wäre er meinesgleichen ...‘ Mit dem Eintritt der Reprise gibt Meyer in diesem Satz keine Lösung der Konflikte. Der Ausklang führt gleichsam nachdenklich in die Ausgangssituation zurück.

Vom ‚Leben unsrer neuen Zeit‘ kündet der zentrale zweite Satz des Konzerts, das ‚Dramma musicale, eroico, lirico e giacoso‘. Als ‚Dramma‘, als mitreißendes Bild kämpferisch erfüllter Aktivität, tritt uns sogleich der Beginn des in freier Rondoform angelegten Satzes entgegen. Neben einem punktierten Orchesterunisono steht in weitausgreifenden Entwicklungen die Melodik der Solovioline. Aus einem machtvollen Akkordschlag entwickelt sich der zweite, ruhige Abschnitt. Dem ‚Dramma‘ folgt der lyrische Teil. Wir werden an Fürnbergs Fragment erinnert: ‚Wenn ich müde nachts im Traum versinke, ist's die Erde, die mein'n Traum beseelt ...‘ Eine elftaktige Kadenz der Solovioline bereitet den dritten Satzabschnitt vor, in dem das ‚Dramma musicale‘ seinen Fortgang nimmt. In Engführung mit der Trompete setzt das Soloinstrument mit leidenschaftlich drängender Thematik ein. Dann greift ein Orchesterzweischenspiel auf die Unisono-Thematik des Beginns des zweiten Satzes zurück. Der kämpferische Höhepunkt wird erreicht. Aus ihm löst sich über gehaltenen Orchester-

klängen die Solovioline in immer entspannterem Passagenwerk. Diesen lyrischen Visionen schließt sich ein heiterer Abschnitt an, dem ‚giacoso‘, der Satzüberschrift, entsprechend — ein graziöser, lockerer Akzent im Gesamtbild des ‚Lobes unserer Erde‘. Von diesem Scherzo-Teil geht die große Kadenz der Violine aus, wendet sich immer mehr der kämpferischen Thematik der Hauptteile zu und führt organisch zur Wiederkehr des punktierten Orchesterunisono vom Satzbeginn. Nun aber führt ein gewaltiger Orchesteraufschwung in einen strahlenden E-Dur-Akkord als hymnischen Schluß.

Der dritte Satz (Epilogo) zieht die Summe aus dem Vorhergegangenen. ‚Wenn ich müde nachts im Traum versinke, ist's die Erde, die mein'n Traum beseelt, und vergessend, was mich einst gequält, dank ich dir, wenn ich aus Charons Nachen winke‘, heißt das Fazit in Fürnbergs ‚Epilog‘. Qualendes steht zunächst am Beginn des Schlußsatzes. Dann aber hebt der liedhaft ruhige Abgesang der Solovioline an. Dies ist ein Dankesang an die Schönheit der Welt, wie es ihn inniger, befreiender kaum noch einmal gibt. Die ganze Menschlichkeit des sozialistischen Künstlers spricht aus dieser Musik.

„Ein Virtuosenstück im Geschmack einer Ungarischen Rhapsodie“ nannte Maurice Ravel, einer der prominentesten Vertreter französischer Musik in unserem Jahrhundert, seinen Tzigane („Zigeuner“) — Konzertsolostück für Violine und Orchester aus dem Jahre 1924. Es handelt sich hierbei um ein brillant und raffiniert gestaltetes, der verstärkten Zigeunermusik nachempfundenen Fantasiestück, das seiner blendenden Effekte wegen von den Geigenvirtuosen gern gespielt wird. Nach einem großen konzertanten Vorspiel, in dem die Sologeige verschiedene Virtuosenkünste entfaltet, löst eine Kadenz der Harfe traditionelle zigeunerhafte Improvisationen aus. Im Solopart entwickelt sich rezitatorisch allmählich ein langsames, „zigeunerisch“ gefärbtes Thema, dem ein zweites, mehr tänzerisches, sich anschließt. Gegen Ende wird die musikalische Entwicklung immer ungeduldiger, durchheilt fieberhaft nacheinander alle möglichen Tonarten, ohne sich festzulegen. Mit einer glänzenden Stretta endet das Stück.

Über sein populärstes Werk, den Bolero, schrieb Ravel: „1928 habe ich auf Wunsch von Frau Ida Rubinstein einen ‚Bolero‘ für Orchester komponiert. Es ist ein Tanz in sehr gemäßigter Bewegung und stets gleichförmig, sowohl in der Melodie und der Harmonie wie in seinem Rhythmus, den die Trommel unaufhörlich markiert. Das einzige Element der Abwechslung bringt hier das orchestrale Crescendo.“ Das Werk, das man einmal treffend ein „erstaunliches Karussell der Klänge“ genannt hat, wurde zum erstenmal am 20. November 1928 zusammen mit „La valse“ als Ballett in der Choreographie Ida Rubinsteins an der Pariser Oper aufgeführt. An diesem Tage trat es seinen wahrhaft triumphalen Weg durch die Konzertsäle der Welt an, seinen Schöpfer schlagartig berühmt machend, der es auch selbst gern dirigierte, eigenartig trocken, gleichförmig, beinahe langsam im Tempo. Die Interpretation des „Bolero“ hat die Musikwissenschaft vor ein interessantes Problem gestellt. Nennt ihn Roland-Manuel eine „Spielerei seines Schöpfers“, so wirft der Musikwissenschaftler Jules van Ackere den Begriff „Mystifikation“ in die Debatte, erwähnt aber zugleich selbst die Möglichkeit, daß es sich auch um eine einfache Schaustellung einer faszinierenden Kenntnis des Orchesters handeln könnte. Suarés verneinte sogar, im „Bolero“ das klingende Bild des unheilbaren Leidens zu sehen, das Ravels Verstand an seinem Lebensabend zerquälte, eine Art tragischen Totentanzes, das Bekenntnis eines Alpdruckes. Diese Deutungsversuche streben bewußt über die Angabe des Komponisten hinaus, der seinen „Bolero“ lediglich als Instrumentationsstudie aufbaute.