

des Vivaldischen Opus 3. Die vehemente, spielerisch-leichte Tutti-Motivik, mit der der erste Satz (Allegro) beginnt, hat grundsätzliche dramaturgische Bedeutung für den Sotterlauf, legt sie doch, mehr oder weniger abgewandelt, allen Tuttiabschnitten sowie den meisten Solisteilen zugrunde. Nur 14 Takte umspannt das poetische Largo, eine „große oriental gefärbte Solokantilene von elegischer Inbrunst“ (R. Elie), bei der die Continuuminstrumente schweigen. Das virtuose Presto ist ein Finale von sprühendem Temperament, dessen Tutti-Solo-Verhältnis wie das des ersten Satzes auf die Wiener Klassik vorausweist. Ein kurzer Epilog übernimmt einzelne figurative Glieder aus dem ersten Satz und demonstriert Vivaldis zyklisches Gestalten in diesem Konzert.

Die erste seiner beiden 1928 komponierten Rhapsodien für Violine und Orchester widmete der ungarische Komponist Béla Bartók seinem Landmann und Freund, dem weltberühmten Geiger Joseph Szigeti, der das Werk 1929 sowohl in der Fassung mit Klavier als auch mit Orchester – diese in Königsberg unter der Leitung von Hermann Scherchen – uraufführte. Beiden Rhapsodien liegen – in lockerer, aber rhapsodischer Verknüpfung – authentische, überwiegend siebenbürgische rumänische Volksmelodien zugrunde, und beide Werke fügen zwei Tanzsätze aneinander, einen langsamen und einen schnellen – es handelt sich um solkstimmliche Tanzmusik mit stralendem Rhythmus und Werbetanzcharakter, die sich zum langsamen Satz fügen. Es war ein langer Weg gewesen, bis Bartók – sicher auch unter dem Einfluß seines Freundes, des Komponisten Zoltán Kodály – den Werbetanz, den „Verbunkos“, wieder als gleichberechtigtes, positives Element in seine Werke aufnahm, denn seine systematische Erforschung der Bauernmusik hatte ihn vom Überholten, zur orientierten Mode verflachten Nationalstil weg zu den echten, tieferen Schichten der ungarischen Volksmusik hingeführt, so daß er sich lange Zeit von der falschen Volksstimmlichkeit, von der billigen Art, ungarisch zu sein, wie er sie in seiner Kindheit kennengelernt hatte, abwandte. Die inner gültigere Kenntnis der instrumentalen Volksmusik seiner Heimat führte ihn jedoch Schritt für Schritt zurück zum Stil der aus der Folklore stammenden und zur Folklore gewordenen historischen ungarischen Tanzmusik. In dem Maße, wie Bartók das Volk als geschichtliche und soziale Wirklichkeit

begriff, übernahm er den Werbetanzcharakter in sein kompositorisches Schaffen. In der 1. Rhapsodie für Violine und Orchester werden die Volksmelodien in ihrer Originalform verwendet, die Tänze sind so aneinander gereiht, daß einfache, übersichtliche Formen entstehen. Der langsame erste Satz (Moderato) beginnt mit einer in Charakter sehr rundlich, von „italischer Melancholie“ geprägten „Verbunkos“-Melodie. Nach volksmusikalischem Brauch verändert sich bei der Wiederholung der Melodie nicht nur die Klangfarbe, sondern auch die Figuration und Begleitung. Auch eine zweite sanft schaukelnde ungarische Weise wird in variierte, ausgeschnürtere Form wiederholt. Die Wiederkehr des ersten Themas rundet den Satz ab. Der schnelle zweite Satz (Allegretto moderato) folgt unmittelbar und beginnt mit einem stampfenden rumänischen Tanzthema (in der Violine), den sich eine Melodie aus dem Banat anschließt, ein Crucea genannter Tanz, darauf erklingt ein trippelnder Tanz mit Duduhad-Begleitung. Das vierte Thema ist ein wild ausgelassener, radikaler Reigentanz, der plötzlich abbricht und der Anfangsmelodie des ersten Satzes Platz macht. Eine virtuose Violinkadenz beendet das Werk.

Der Abstand von „Till Eulenspiegels lustigen Streichen“ zu Richard Strauss' nächster Tondichtung ist sehr groß. Der junge Nietzscheaner hatte das Bedürfnis, die Stimmungen und Reflexe aus der Lektüre von „Also sprach Zarathustra“ in einem Stück Programmmusik niederzulegen. Die zeitenden Zeitgenossen bekamen es schon bald zu spüren: mit „vertaner Philosophie“ hatte das nichts zu tun. Was man in diesem neuen feuertrückeren Tongedicht zu hören bekam, war weder das klangliche Porträt des frechen „Übermenschen“ noch die tänzerische Widerspiegelung des pathologisch übersteigerten Weltbildes des Dichter-Philosophen. In Wahrheit hat Strauss hier nicht die Philosophie Nietzsches in Klänge übertragen, sondern nur den lyrisch-hymnischen Gehalt des Zarathustra-Buches zum Ausgangspunkt seines Werkes genommen. Daß es letztlich nur eine musikalische Volksausgabe Nietzsches wurde, gerade das Gegenteil einer intellektuell scharfen, gedanklich klaren Komposition, muß in diesem Falle geradezu verstöhlich stimmen. Der große Prophet steigt von Bergen herab – aber so gründlich, daß er im Tiefland einer höchst unphilosophischen, gesund-diesseitigen Stim-

mungsmusik anlangt. Und doch ist auch der Lebenshymnus „Zarathustra“ ein gutes Stück Sotterlauf. Man braucht nur die der sinnreich leuchtenden, spürbar südlich empfundenen Partitur mitgegebenen Nietzsche-Verse anzuhören: „Zu lang hat die Musik geträumt; jetzt wollen wir wachen. Nachtwandler waren wir. Tagewandler wollen wir werden.“ Der Widerspruch zwischen dem diesmal rein abstrakten Ideenprogramm des philosophierenden Dichters und des nachempfindenden Musikers läßt sich nicht übersehen. Während Nietzsche sich aus Siedtum, Geheimnis und Lebensrausch in eine ersehnte Wirklichkeit schmerzhaft hineinräumte, trat Strauss mit der bewundernswürdigen Virtuosität seines geistigen und körperlichen Wesens an diese Weltanschauung heran. Mögen die dithyrambisch-ekstatische Sprache Nietzsches und einzelne erschauerte Gedankenbilder die Phantasie des Komponisten beflügeln haben: eine solche „Tondichtung“ (frei nach Nietzsche) für großes Orchester konnte in seinem Gesamtchaffen nur Ausdruck der „Verwegenheit“ sein – ein Suden nach neuen Ausdrucksformen. Sich selbst hat Strauss bei der tondichterischen Beschreibung des Nietzsche'schen „Übermenschen“ bestimmt nicht gemeint. Die August 1898 in München abgeschlossene und im gleichen Jahr in Frankfurt am Main uraufgeführte Partitur enthält dafür keinerlei Anhaltspunkte. Sicher hat Romain Rolland recht, wenn er schreibt: „Das Programm, das sich Strauss gestellt hat, verliert sich keineswegs in unbedeutende, malerische und anekdotische Einzelheiten, sondern wird in einigen ausdrucksvollen und majestätischen Zügen umrissen.“ Aber er, der später von einem „schwarzen Werk“ sprach, überieht, daß dies populär-weltanschauliche Kompendium von Diesseitigkeit und Mystik, von geläuteten und ungeklärten Weltträtseln auch in solch klangvoller Gestalt die Hörer verwirrt und den Zugang zu den musikalischen Schönheiten erschwert. Dabei ist gerade bei diesem Stück, das seiner Struktur nach gehört und nicht gesehen werden will, der Anteil des Formkünstlers und Klangrauberers Strauss bedeutend; aus seinen klangmündigen Reizen resultiert wohl auch in neuerer Zeit eine stärkere Verbreitung. Formal erkennt man mühelos eine sinfonische Fantasie, die ihre Anre-

gung aus verschiedenen Partien der Dichtung empfängt. Das Grundproblem, das Nietzsche und somit auch Strauss bewegt, ist das Verhältnis des Menschen zur Welt – zur Natur. Sonnenaufgangspoesie, anknüpfend an den als Geisteswort vorangestellten ersten Teil des Hymnus an die Sonne, eröffnet die Partitur – diese nicht leicht zu überschauende Introduction mit ihren raschen Dur-Moll-Schweifungen und extremen Kontrasten von Licht und Schatten wachst aus dem lapidaren, der Trompete übertragenen C-Dur-Ummotiv der Natur heraus, das nichts anderes als die durch die Quint geteilte Oktave ist. Daran reihen sich acht geschlossene, gleichwohl kunstvoll miteinander verbundene Gebilde, „Minnern“, wenn man so will. Im Gegensatz zu den dankbar unphilosophisch einfachen Klangsymbolen für die strahlende Sonne (erstmalig verwendet Strauss die Orgel), die Sehnsucht, Freuden und Leidenschaften stellen die dunklen Klangbereiche der Einsamkeit, des Rätselhaften. Häufig eindrucksvoll, wie der Komponist beim abschließenden „Nachwandlerlied“ die H-Dur-Helligkeit des Dakamens gegen das surrende C der Bässe, den Grundton der Natur, setzt. Zur Charakterisierung der „Hinterweltler“ klingt das „Credo in unum Deum“ in des Hörners Ohr; in neue nervös-pathetische klangliche Räume stellt Strauss beim vielgeteilten, wunderbar strömenden Streichermelodien des Gesangs des Glaubens vor. „Von der großen Sehnsucht“ wird auch musikalisch zum unaußhaltbar sich steigenden Drängen und Emporstreben. Der Überforderung des Indischen („Von den Freuden und Leidenschaften“) folgt das Funebre des „Grabliedes“. Bei der Ironie der Fuge, deren Reihenformung man allen Ernstes als frühes Beispiel einer Anwendung der Zwölftontechnik herausgeraten hat, wird die Musik, dem Thema „Von der Wissenschaft“ entsprechend – „scholastisch“. Der „Gesetzgeber“ kehrt sich nochmal dem sinnentfremdenden Leben zu; und beim beschwingten, merkwürdig wienisch eingefärbten „Tanzlied“ am der Musiker in nerv-unbekümmerten Dossinereude auf den Plan. Doch selbst dieser „Tanz der leichten Füße“ vermochte nicht, Nietzsche den Menschen nahezubringen.

Programmblätter der Dresdner Philharmonie
 Redaktion: Dr. Ingrid Dieter Harwig
 Die Einführung in „Also sprach Zarathustra“ zitiert
 der Strauss-Biograph E. Krause

Spieldzeit 1979/80 – Chefdirigant: Prof. Herbert Kegel
 Druck: GDF, Post-Sätze Pina 11/25-12 HQ 005-26-80
 BVP 0,26 M



B. ZYKLUS-KONZERT 1979/80