

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 Continuanteninstrumente 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, Geheimsinn und Lebensrausch in eine ersehnte Wirklichkeit schmerzhaft hineintraumte, 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 ungeläuteten Weltträumen 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, „Mummen“, 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, Höchsteindruckvoll, 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 Hörerns Ohren; 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 Glorifizierung des Indischen („Von den Freuden und Leidenschaften“) folgt das Funebrische des „Grabliedes“. Bei der Ironie der Fuge, deren Reihenformung man allen Ernstes als frühes Beispiel einer Anwendung der Zwölftontechnik herausgezogen 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-Säcke Pina 1125-12 HQ 005-26-80
 BVP 0,26 M



B. ZYKLUS-KONZERT 1979/80

8.
ZYKLUS-
KONZERT
KONTRASTE

Sonnabend, den 19. April 1980, 20.00 Uhr
Sonntag, den 20. April 1980, 20.00 Uhr
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

dresdner philharmonie

Dirigent:	Zdeněk Koller, CSSR
Solist:	Miklós Szenthelyi, Ungarische VR, Violine
Josef Mysliveček 1737–1781	Sinfonia Es-Dur Allegro assai Andante Presto Erstaufführung
Antonio Vivaldi 1678–1741	Concerto für Violine, Streichorchester und Continuo a-Moll op. 3 Nr. 6 Allegro Largo Presto
Béla Bartók 1881–1945	Rhapsodie für Violine und Orchester Nr. 1 Langsam (Moderato) – Frisch (Allegretto moderato) Erstaufführung moderato
PAUSE	
Richard Strauss 1864–1949	Also sprach Zarathustra – Tondichtung (frei nach Friedrich Nietzsche) für großes Orchester op. 30 Introduction Von den Hinterweibern Von der großen Sehnsucht Von der Freude und Leidenschaft Ordnung Von den Wissenschaften Der Genesende Das Tanzlied Nachwandlerlied Solovioline: Konzertmeister Gontadio Ganev Orgel: Hans-Jürgen Scholze



ZDENĚK KOLLER wurde 1905 in Prag geboren. Er studierte am Konservatorium und ist der Akademie der musischen Künste in Prag u. a. bei A. Glinka (Komponist), G. Jersild (Dirigierend) und J. Křivý (Konzipient). 1946 ging er als Konzertmeister an das Prager Nationaltheater, ab dem er 1951 als Dirigent arbeitete. 1958 wurde er Operndirigent in Dresden, 1962 in Opatowitz. 1967 Chefdirigent der Künsteroper Berlin und 1971 der Oper des Staatstheaters Kassel. Seit 1974 ist er ständiger Dirigent der Tschechischen Philharmonie und ist seit Anfang dieses Jahres Chefdirigent des Prager Nationaltheaters. Seine Zusammenarbeit mit der Dresdner Philharmonie seines Landes wurde durch die Aufnahme der Opern des Komponisten Karel Štěpán, die Opern des Komponisten V. Novák und die Opern des Komponisten V. Novák als ständige Dirigent der Tschechischen Philharmonie und ist seit Anfang dieses Jahres Chefdirigent des Prager Nationaltheaters. Seine Zusammenarbeit mit der Dresdner Philharmonie seines Landes wurde durch die Aufnahme der Opern des Komponisten Karel Štěpán, die Opern des Komponisten V. Novák und die Opern des Komponisten V. Novák als ständige Dirigent der Tschechischen Philharmonie und ist seit Anfang dieses Jahres Chefdirigent des Prager Nationaltheaters.



MIKLÓS SZENTHELYI, 1951 in Budapest geboren, begann im Alter von vier Jahren mit dem Klavierspiel, wandte sich aber mit zehnen Jahren dem Geigenspiel zu. 1974 absolvierte er in der Klasse von Debra Kovács die Budapest Franz Liszt Musikakademie, ab dem er seither als Assistent tätig ist. In den Konzerten dieses Hochschülers, aber auch in langjährigem Rundfunk und Fernsehen sowie im Auslandsstudium in der UdSSR, in Jugoslawien, Österreich, Bulgarien, Frankreich, in den Niederlanden, in Japan. Assistent in der CSSR, in den USA von er sich viel versprechendes Geigentalent heraus. Die ungarische Schallplattenfirma „Hungaroton“ verleiht ihm bereits zu zahlreichen Aufnahmen. 1975 gewann er gemeinsam mit seinem Schwester, der Pianistin Judit Szenthelyi, den 2. Preis des internationalen Leo/Weber-Wettbewerb. Im gleichen Jahr erhielt der junge Künstler ein Diplom des internationalen Gewerkschaftsbundes in Budapest.

ZUR EINFÜHRUNG

Der tschechische Komponist Josef Mysliveček, Sohn eines Müllers, studierte in Prag zunächst Philosophie und Literatur, später dann Musik, verlebte sich anfangs seinen Lebensunterhalt als Geiger und erlangte 1760 ersten Erfolg als Komponist mit seinem Opus 1, einer Sammlung von sechs Sinfonien. 1763 wandte er sich nach Italien, widmete sich dem Studium der italienischen Gesangs- und Opernkunst und brachte 1764 in Parma seine erste Oper „Medea“ heraus. In den folgenden Jahren schrieb er noch rund 20 Opern, die über die führenden Bühnen Italiens einen wahren Siegeszug erlitten. Man sagte ihn bewundernd „il divino Boemo“, den göttlichen Böhmer. 1770 traf er in Bologna erstmalig mit Mozart zusammen, der ihn brieflich als Ehrenmann bezeichnet, mit dem er bald gut Freund geworden sei. 1771 wurde Mysliveček „accademico filarmonico“ von Bologna und entlegte 1779 mit seiner Oper „Enio“ und dem Oratorium „Abramo ed Isacco“ in München außerordentlichen Erfolg. 1781 verstarb er, knapp 44-jährig, in Rom, wie es heißt, durch verschwenderten Lebenswandel, krank, verarmt und vereinsamt.

Als Opernkonzert war Mysliveček einer der glänzendsten Repräsentanten der Operaria, dessen meisterliche Melodiebildung besonders gerühmt wurde. Aber auch als Komponist von Instrumentalmusik genöß er großes Ansehen, wie vor allem der englische Musikhistoriker Charles Burney sowie Vater und Sohn Mozart bezeugt haben. Die Mozart schätzten Mysliveček's sinfonisches Schaffen hoch ein, mit dem er sich nicht zuletzt als Wegbereiter des neuen, klassischen Stils erwies – mit natürlichen, einfachen, vokal arduenden Melodien und Kontrastbildungen innerhalb eines Satzes, weniger mit einer ausgebildeten Durchführungstechnik. Der junge Mozart ist in seiner Themenfindung außer von Johann Christian Bach auch wesentlich von Mysliveček's Stil beeinflusst worden, dessen Oratorium „Isacco“ lange Zeit intümlich Mozart zugeschrieben worden ist.

Mit der unser heutiges Konzert einleitenden Sinfonia Es-Dur, die in ihrer dreißigjährigen Anlage eine typische frühklassische Sinfonie ist, möchten wir an den bei uns fast unbekannteren Komponisten erinnern, dessen erhaltener Werkbestand noch nicht endgültig zu überschauen ist. Der erste Satz des relaxten

kleinen Werkes hat Saratenfan. Der anmutige langsame Mittelsatz verzichtet auf den Oboen- und Hörnerklang der schnellen Erdsätze und ist nur den Streichern anvertraut. Das abschließende Presto besitzt den Charakter eines unbeschweren, tänzerischen Kehraus.

Der in Venedig geborene und dort hauptsächlich wirkende Antonio Vivaldi, dessen Geburtstag sich am 4. März 1678 zum 300. Mal jährt, war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zweifellos eine Zentralfigur nicht nur der italienischen, sondern der europäischen Musik. 1703 wurde er zum Priester geweiht (als Soldat erhielt er den Beinamen „il pretazzo“ – der rathaische Priester). Von Herbst 1703 bis 1740 war er Violinlehrer und Dirigent des Orchesters, später auch Hauskomponist am Ospedale della Pieta in Venedig, dessen Konzerte unter seiner Leitung und vornehmlich mit seinen Werken bald europäischen Ruf erlangten. Diese Tätigkeit wurde durch zahlreiche Reisen u. a. nach Wien und Amsterdam und zur Aufführung seiner Opern in italienischen Städten unterbrochen. Vivaldi war einer der größten Violinvirtuosen seiner Zeit und hat als überaus fruchtbarer und vielseitiger Komponist das Schaffen fast aller Zeitgenossen beeinflusst. Er hat der Instrumentalmusik neue Wege gewiesen und sich insbesondere um das Solokonzert verdient gemacht. Damit wirkte er auf Johann Sebastian Bach ein, der ihn außerordentlich schätzte und mehrere seiner Konzerte auf andere Besetzungen übertrug. Vivaldi entwickelte die spielerische Seite (insbesondere der Violine) und trug Virtuosität in seine Musik. Dabei wandte er sich auch Instrumenten zu, die sonst nur selten solistisch eingesetzt wurden, wie die Bläser oder gar die Mandoline.

Bereits seine erste im Druck erschienene Sammlung von Konzerten der verschiedensten Besetzung, die 12 Concerti op. 3, die unter dem Titel „L'Estro Armonico“ (Die harmonische Eingebung) 1717 veröffentlicht wurden, übertraf seine Vorgänger hinsichtlich Formbehandlung, thematischer Vielfalt, virtuoser Figuren und künstlerischer Reife erheblich und hat die Zeitgenossen offenbar viel beeindruckt (folgt Bach bearbeitete sechs Werke dieses Zyklus für Cembalo und Orgel). Bei dem Concerto a-Moll op. 3 Nr. 6 handelt es sich um ein Violinkonzert, dessen Solisteile zu voller Entfaltung gelangt sind und gegenüber den Tuttiabschnitten schon formales Übergewicht besitzen. Es ist eines der reifen Werke