

geht es meist um Todessehnsucht, Liebesqual und Verzweiflung. Dem Werk liegen zwar eine Reihe von dodekaphonischen Strukturen zugrunde, die teilweise von Gesualdos Klangzittern abgeleitet wurden, doch sind die einzelnen Abschnitte auf tonale Plester (D-E-A-D) gegründet; das Stück beginnt in D und endet auf D, ist also übergeordnet-tonal konzipiert – der Versuch einer Synthese moderner Ausdrucksmittel von Vergangenheit und Gegenwart. Die Metamorphosen sind ein Stück Bekenntnis-musik – Bekenntnis zum Leben und Schöpfungsgeschehen, eines Mannes, der vom Schicksal getrieben war, der in der Chronik Neapels be-rühmt war durch die Ermordung seiner ersten Frau und ihres Liebhabers. Dieser eminente Musiker war zugleich ein Mensch von übertriebener Sensibilität und wilder, ekstatischer Heftigkeit. Seine Kunst und sein Leben stand unter dem Gesetz der inneren Zersplittertheit, zwischen Auflehnung und Resignation (Verzweiflung und Hoffnung), zwischen Zartheit und Leidenschaft. Davon will meine Musik etwas aussagen.“

Wolfgang Amadeus Mozart brauchte nicht wie Mendelssohn oder Brahms die Sclaportale seiner Violinkonzerte von Virtuosen auf spieltechnische Mängel hin durchzuhören zu lassen, da er bereits als Kind, vom Vater ausgebildet, ein Geiger von hohen Graden war. Seine Vorliebe für das Instrument fand ihren Niederschlag besonders in der Kammermusik und in fünf Violinkonzerten, die er alle 1773 als 19-Jähriger – in Diensten als Konzertmeister des erzbischöflichen Orchesters in Salzburg – zu eigenem Gebrauch schrieb. In gleichen Jahre entstanden die Opern „Die Gärtnerin aus Liebe“ und „Il Re pastore“. Es war die Zeit kurz nach den Erfolgen in Italien, von Auseinandersetzungen mit dem Erzbischof abgesehen, eine glückliche, problemlose Zeit, die sich im unbeschweren Stil der Kammer widerspiegelt. In jedem der anmutig-frischen, innig-unsentimentalen Konzerte, deren Vorbilder italienische Meister wie Luigi Boccherini, die französischen Violinisten, wohl auch Michael Haydn und andere waren, versuchte der Komponist, der Form neue Seiten abzugewinnen und ihre Tragfähigkeit nach allen Seiten hin zu erproben. Die Dreißtizigkeit Sivaldis wurde beibehalten, hinzu kam die Sonatenform der ersten Sätze und deren Einteilung in vier Teile und drei von diesem eingeschlossene Sätze. „So nahmen diese Violinkonzerte in Mozarts Schaffen“, wie Hermann Abert festgestellt hat, „eine ganz eigen-tümliche Sonderstellung ein. Sie sind die Schöp-

fung einer selbstbewußten, mitunter über-schaumenden Jugendkraft, die bald in zarter Schwärmerei, bald in übermäßiger Loure schweigt und mit der Form ihr heiliges Spiel treibt. Der daseinsfrohe Grund-ton der aristokratischen Gesellschaftskunst mit seinem glänzenden Esprit wird kaum einmal getrübt, und besonders das erste D-Dur-Konzert KV 211 ist ein wahres Muster eleganter Solokunst nach französischem Vor-bild. Der französische Geist zeigt sich nicht allein in den Einzelheiten der Form, sondern vor allem in der faszinierenden Schreibart, die sich aller soterzistischen Künste enthält, und in der Herrscherstellung des Solisten dem Orchester gegenüber.“ Der Einleitungssatz (Allegro moderato) des heute erklingenden Violinkonzertes D-Dur KV 211, das wie das in B-Dur KV 207 leider kaum noch zu hören ist, erinnert mit dem Serenadenesque seiner Triasik auffallend an den Einleitungssatz der Serenata notturna vom Januar 1776. Das Schlußstück bringt ein besonders reizendes Thema im Mesuraltal und wirkungsvoll kontrastierende Episoden – eine davon in moll. Komponiert wurde das Werk am 14. Juni 1775 in Salzburg. Zum Orchester gehören neben den Streichern 2 Oboen und 2 Hörner.

An Hans von Bülow schrieb Richard Strauss am 23. Juni 1886: „Ich habe nie so recht an eine Anregung durch Naturanschauung geglaubt, in den römischen Ruinen bin ich immer besessener bekehrt worden, da kamen die Gedanken nur so geflogen.“ So ist die Sin-fonische Fantasia „Aus Italien“ D-Dur op. 16 ein Niederschlag der italienischen Eindrücke, die Strauss, der aus Gesundheitsgründen zum erstenmal nach den Sä-den reisen mußte, an verschiedenen Stellen der Halbmal in sich aufnahm. Nach München zurückgekehrt, wo der damals 22-jährige dritte Kapellmeister an der Oper war, machte er sich sofort an die Partitur. Er selbst dringerte sie erstmalig, in seiner Heimatstadt, am 2. März 1887, es gab viel Übere und Protest: „Die Aufführung meiner Fantasia über Italien hat großen Rumor hervorgerufen, allgemeine Ver-blüffung und Wut darüber, daß ich nun auch meine eigenen Wege zu gehen anfangte, meine eigene Form schaffe und den hohen Menschenkopfabrecher verurteile; die meisten drei Sätze fanden noch leidlichen Beifall; nach dem letzten, Neoplatonischen Volksleben, der aller-dings etwas eig' toll ist (in Neapel geht's aber auch bunt her), ging neben lebhaftem Beifall

nach ostentatlichem Zischen los, das mir natürlich großen Spaß machte“, berichtete er und setzte hinzu: „Nun, ich tröste mich, bis ich mir doch des Weges, den ich machen will, genau bewußt; Es ist noch keiner ein großer Künstler gewor-den, der nicht von Tausenden seiner Mitmenschen für verrückt gehalten worden ist.“ „Der Inhalt besteht in Empfindungen beim An-blick der herrlichen Naturschönheiten Roms und Neapels, nicht in Beschreibungen derselben“, erklärte der Komponist als Antwort auf den Vorwurf, gewissermaßen „Anschauungs-musik“ geschrieben zu haben. Das gleiche hatte Beetho-ven zu seiner Pastoralensuite zu bemerken für richtig empfunden, die man ebenfalls das alle Schilde darne verübeln zu müssen glaubte. Wie haben sich übrigens die Ausdrucksmittel in den sechzig Jahren, zwischen Beethovens Landschaftsphantasie und dem Straussischen Tan-geralden, entwickelt? Strauss beherrschte trotz seiner Jugend den glän-zen Orchesterapparat vollendet (und wird ihn noch weiter steigern). Er ist hier nach Romanti-ka, wenigstens einige Züge auf der eben im Entfallen begriffenen Impressionismus hinzu-weisen scheinen. Er gläubt teilweise an die „poetische Idee“ jeder Musik: „Will man nun ein in Stimmung und konsequenter Aufbau einheitliches Kunstwerk schaffen, und soll das selbe auf den Zuhörer plastisch einwirken, so muß das, was der Autor sagen wollte, auch plastisch vor seinem geistigen Auge geschildert haben. Dies ist nur möglich infolge der Be-fruchtung durch eine poetische Idee, mag die-selbe nun als Programm dem Werke beige-ligt werden oder nicht.“, schreibt er im Jahre 1888 an Bülow. „Aus Italien“ ist also das gefühlvolle, per-sönliche Echo auf eine Italienfahrt. Der erste Satz führt uns an einem klaren Morgen in die Campagna romana. Strahlend geht die Sonne auf, aus der Ferne grüßen die Türme der Ewigen Stadt. Über den zweiten Satz hat Strauss die Worte gesetzt: „Fantastische Bilder ent-schwebender Heinfähigkeit, Getöse der Wehr-

und des Schmerzes inmitten sonnigster Gegen-wart.“ Der folgende Satz malt ein lebhaftes Bild des Strandes, der keine an das Ufer rollenden Wellen und der süßen Lieder, die über das Meer zu klingen scheinen; selbst Debussy – der große Meister solcher Gemälde – empfand das „wohlwund Fartrige“ dieser Visionen. Im letzten Satz taucht das neoplatonische Volks-leben an uns vorbei, und Strauss symbolisiert es mit Hilfe des bereits damals äußerst volkstüm-lichen Liedes „Funiculi-Funicula“ von Luigi Denza – sei es, weil er es für ein Volkslied hielt, sei es, weil sein Tarantellarhythmus ihm für seine Zwecke besonders geeignet erschien. Dieser Satz ist nicht äußerlich geblieben, oft kritisiert worden, schon Bülow, dem Komposition in letzter Verehrung und Danks-barkeit gewidmet wurde, meinte, daß bei Strauss „bis an die äußerste Grenze des möglichen im Gebiete der Schönheit ge-gangen sei“. Im Lichte der späteren Werke betrachtet, ist einiges Wichtige vorausgeahnt; einmal die Bemächtigung „bis an die äußerste Grenze“ zu gehen, und zum anderen der so stark volkstümliche Sinn des künftigen „Rosen-kavalier“-Komponisten. „Das Werk ist ziemlich neu und revolutionär“, äußerte Strauss nach der Münchner Urauffüh-rung, „und der letzte Satz hat bei den alten und jungen Zuhörern große Opposition, zum ein-digsten Kopfschütteln hervorgerufen... Die Geg-ner haben mich für halb verrückt erklärt, spre-chen von Irrsinnen pp und was dergleichen Plunder mehr ist. Mein Stolz war ungeheuer; das erste Werk, das auf die Opposition des großen Meisters gestoßen ist, da muß es doch nicht unbedeutend sein...“ „Aus Italien“ – in seiner Nähe zu Neudebans „Italienische Sinfonie“ und Brahms noch ein wichtiges Jugend-opus – zingt uns dem Komponisten auf seinem Weg von nur formal-schönen zu charakteristisch-schönen und bedauerlicher Musik an. Ein Ziel in der Dresdner Philharmonie erklang das Werk zuletzt 1952 unter Prof. Hans Bongartz.

Programmleiter der Dresdner Philharmonie
Redaktion: Prof. Dr. habil. Dieter Hertzke
Die Einführung in Opus 16 von Richard Strauss wurde
dem Dresdner Konzertbesucher von Kurt Pahlen, München
1970, empfohlen.

Spezialton 198405 – (Chelmsford), Prof. Herbert Becht
Danz: DDF, BT Händl, 81-21-16 40470 2:00 DG 0892 13
DVP – 23 M.

