

ZUR EINFÜHRUNG

Georg Friedrich Händels Orchesterkunst zeigt seine gültigste Ausprägung in den 12 Concerti grossi op. 6 (London 1739), die neben Bachs Brandenburgischen Konzerten (1721) die höchste Repräsentation deutscher Instrumentalmusik großen Formats vor den Wiener Klassikern verkörpern. Immer wieder beeindruckt auf neue an dieser für Streichorchester geschriebenen Werkgruppe (– in letzter Zeit sind dazu auch Oboenstimmen aufgefunden worden –) die geniale, mit Würde gepaarte Einfachheit, die innere Größe und Heiterkeit des Ausdrucks bei aller Leidenschaft und Pathetik. In der Melodiebildung nahm Händel Anregungen von Arcangelo Corelli und dem italienischen Gesangsstil auf und entwickelte diese weiter. Das heute erklingende Concerto grosso h-Moll op. 6 Nr. 12 beginnt mit einem ersten Largo, aus dem gleichwohl kraftvolle Lebensbejahung spricht. Es gründet sich auf ein einziges Motiv. Monothematisch ist auch der anschließende Allegrosatz, ein reich konzentrierendes Stück, voller kläglichlicher Nuancen im Concertinoteil. Den Mittelpunkt bildet eine gefühlsreiche E-Dur-Aria mit Variation. Nach einem weiteren, kurzgefaßten Largo beschließt eine Fuge im punktierten Rhythmus das Werk, deren Thema auf die Schlußfuge einer h-Moll-Cembalosuite von Händels Lehrer in Halle, Friedrich Wilhelm Zachow, zurückgeht.

Zu den originellsten Persönlichkeiten der französischen Musik des 20. Jh. gehört fraglos André Jolivet, der 1928 bis 1933 bei Paul Le Flem in Paris Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge und Formenlehre studierte und gleichzeitig durch den Amerikaner Edgar Varèse, der damals in Paris lebte, als dessen einziger europäischer Schüler in neue Tonsprachen und -techniken eingeführt wurde, in seine eigene und diejenige Arnold Schönbergs. Die Begegnung mit Varèse, der ihn auch mit dem Gebrauch des Schlagzeugs und neuen akustischen Forschungen vertraut machte, bestimmte Jolivets künftigen Weg als Komponisten. Zunächst erstrebte er die Befreiung vom tonalen System und versuchte, „der Mu-

sik ihren ursprünglichen Charakter wiederzugeben, als sie noch magischer und beschwärerischer Ausdruck der menschlichen Gemeinschaften gewesen sei.“ Von seinen rituellen und kosmischen Klangvisionen fand der Musiker später den Weg zum allgemeingültig Menschlichen, zu engagierten Antikriegsaussagen beispielsweise.

1936 gründete Jolivet mit Olivier Messiaen und Daniel-Lesur auf Anregung von Yves Baudrier die Gruppe der „Jeune France“, die bis zum zweiten Weltkrieg die aktivste und ernsthafteste musikalische Gruppe Frankreichs war. 1945–1959 war er musikalischer Leiter der Comédie-Française, 1959–1962 technischer Berater der „Direction générale des arts et lettres“. 1959 rief er in Aix-en-Provence das französische „Zentrum des musikalischen Humanismus“ ins Leben. 1966 wurde er Professor für Komposition am Pariser Conservatoire. Sein Oeuvre umfaßt Bühnenwerke, Rundfunk-, Film- und Bühnenmusiken, Vokal- und sinfonische Musik, zahlreiche Konzert- und Kammermusikwerke.

In Jolivets Tonsprache haben bestimmte Töne und Akkorde, ja Rhythmen eine zentrale Funktion. Sie werden gewissermaßen zu Gravitationszentren, um die herum sich seine Musik ordnet und entwickelt. Die Entwicklung des Tonmaterials nimmt einen entscheidenden Platz ein. Sie beherrscht durch das Mittel des Gegensatzes ebenso die Melodik wie die Harmonik, die Rhythmik und den Klang, der sich oft neuartiger, exotischer Mittel, ja des Geräusches bedient. Die Zwölftontechnik wird nicht verwendet.

Das 1954, 6 Jahre nach dem bei uns bereits bekannten Concertino, das 1965 der damalige Solotrompeter der Dresdner Philharmonie, Wolfgang Stephan, erstaufführte, auf Wunsch des französischen Trompetenvirtuosen Roger Delmatte komponierte Trompetenkonzert Nr. 2 wurde von diesem bereits vor der Uraufführung, die am 5. September 1954 in Vichy stattfand, für die Schallplatte eingespielt. Er hatte auch den Komponisten hinsichtlich neuer spieltechnischer Möglichkeiten beraten. Bekannt wurde das Werk, das auch vertanz worden ist, allerdings erst durch die Interpretation Maurice Andrés, des Lehrers unseres heutigen Solisten. Ungewöhnlich, gleichwohl für den Komponisten bezeichnend ist die Orchesterbesetzung, die keine Streichinstrumente außer einem Kontrabaß, jedoch zwei Flöten, eine Klarinette, ein Englischhorn, zwei Saxophone, ein Kontraloggott, eine Posaune, eine Harfe, ein Klavier und 14 Schlag-

instrumente erfordert – ein Ensemble also, das einem Jazz-Ensemble ähnelt.

In der Tat hat Jolivet in dem außergewöhnlich virtuoson Konzert Jazzelemente mit französischem Geist verschmolzen, spiegelt er darin seelische Zustände, vergleichbar denen des Negrospirituais: dramatische Ausbrüche, Heftigkeit, aber auch Melancholie und Sensibilität. Im ersten Satz steigt der Trompetenpart – nach dunkel-tragischem Beginn – wie aus einem Abgrund empor. Das weitere musikalische Geschehen gleicht einem heftigen, auch lasziven, fast chaotischen Tanz. Im zweiten Satz singt die Trompete eine melancholische Melodie. Das Werk schließt mit einer Art primitiven Triumphanz, dynamisch und rhythmisch sehr explosiv.

Richard Strauss mied in seiner frühen Schaffensperiode zunächst die Opernkomposition, mit der er sich später Weltgeltung verschaffte, und widmete sich mit großer Hingabe – in der Nachfolge Franz Liszts, doch in kurzer Zeit über diesen hinauswachsend – der sinfonischen Dichtung, wofür er bald einen Orchesterapparat forderte, der das Wagnerische Instrumentarium weit übertraf. Strauss' sinfonischen Dichtungen liegen stets konkrete Programme zugrunde: „Aus Italien“, „Don Juan“, „Macbeth“, „Tod und Verklärung“, „Till Eulenspiegel“, „Also sprach Zarathustra“, „Don Quixote“, „Ein Heldenleben“, „Sinfonia Domestica“, „Eine Alpensinfonie“. Innerhalb dieser an sich höchst ungleichwertigen Werkreihe gehörte die Tondichtung „Ein Heldenleben“ op. 40, 1898 abgeschlossen und im folgenden Jahre unter der Leitung des Komponisten in Frankfurt/Main uraufgeführt, eigentlich nie zu den populärsten Werken.

Diese großangelegte, sechsteilige sinfonische Dichtung, die eine tänende Auseinandersetzung des Menschen und Künstlers Richard Strauss mit dem Leben, mit seiner Umwelt zum Inhalt hat, gleichsam ein von stärkstem Selbstbewußtsein zeugendes Selbstbildnis in Tönen darstellt, gab durch ihr Programm, durch dessen Gestaltung (und durch den in der Tat in diesem Zusammenhang etwas unglücklich gewählten Titel) mancherlei Anlaß zu Mißverständnissen und Angriffen. Heute erscheint uns die Neigung zum Überlauten, Pathetischen, zur Übersteigerung, die aus dieser Partitur spricht, als besonders bezeich-

nend für die Zeit ihrer Entstehung, können wir das Werk vor allem als ein ungemein charakteristisches Zeitdokument der Jahrhundertwende und ihrer Kunstideale betrachten, wengleich das subjektiv-gesteigerte Selbstgefühl des „Heldenleben“ natürlich auch aufschlußreich für gewisse Seiten der Persönlichkeit des Komponisten selbst, für sein kraftvolles, temperamentvolles und sich seines Wertes wohl bewußtes Künstlertum ist.

„Sein künstlerisches Wollen suchte nach der strahlenden, pompösen Klangkulisse einer tatenübermütigen Epoche, in deren Mittelpunkt er den schaffenden Künstler, verkörpert durch sein eigenes Ich, rückte“ (Ernst Krause). Übrigens distanzierte sich Strauss später selbst durchaus etwas von dieser Komposition („Ich mag's gar nicht so besonders“, äußerte er einmal), wie er auch die Überschriften der einzelnen Sätze nachträglich aus der Partitur entfernte. Auf jeden Fall anzuerkennen aber sind die großen musikalischen Qualitäten des Werkes, seine glänzende Instrumentation, seine formale Geschlossenheit, die Prägnanz und die kunstvolle, meisterhafte Verarbeitung der einprägsamen Themen.

Ohne Einleitung beginnt der erste Teil der Komposition („Der Held“) mit dem energischen, kühn-entschlossen auffahrenden Hauptthema des Helden, in Hörnern und tiefen Streichern erklingend. Die Entwicklung dieses Teiles, in dem noch drei weitere, für den Verlauf des Werkes bedeutsame Themen vorgestellt und auch bereits kombiniert werden, bestimmt insgesamt ein schwingvoller, kräftiger Zug.

Der zweite Satz, „Des Helden Widersacher“ überschrieben, bringt eine ganz neue Episode, etwa in der Art einer Scherzo-Groteske. Mit den „Widersachern“, die vor allem durch Holzbläserfiguren, nieselnde Oboen-, scharfe Flöten-, kreischende Klarinetten- und grunzende Fagott-Töne sowie durch leere Quinten im Blech (Tuba) charakterisiert werden, sollten kleinliche, nörgelnde Kritiker und dümmliche, aufgeblasene Spießer als Gegner des Helden karikiert und getroffen werden. Doch sie vermögen ihm nichts anzuhaben, strahlend klingt sein Thema endlich wieder empor.

Ein großes lyrisches Intermezzo bildet den dritten Teil des Werkes, „Des Helden Gefährtin“. Die Solovioline spielt hier die dominierende Rolle. „Meine Frau ist es, die ich darstellen wollte“, bemerkte Strauss Romain Rolland gegenüber. „Sie ist sehr kompliziert, ein wenig pervers, ein wenig kokett, sich selbst niemals ähnlich, von Minute zu Minute wech-