

Jiří Tomášek wurde 1942 in Píseň geboren. Den ersten Violinunterricht erhielt er mit neun Jahren, studierte dann an der Smetana-Musikschule seiner Heimatstadt, 1954–64 am Prager Konservatorium bei Zdeněk Kalal und Ivan Kovačič, 1964–68 an der Prager Akademie der musischen Künste bei Marie Hlounová und zuletzt bei Josef Suk. Seit 1963 konzertiert er als Solist in verschiedenen Städten der CSR, 1967 erhielt er den 3. Preis beim Internationalen Violinwettbewerb in Wien,

bei dem der 1. und 2. Preis nicht vergeben wurden. Seit 1965 gehört er dem Ensemble der Prager Kammer-solisten an, mit dem er vielfach auch im Ausland gastierte. 1968 übernahm er die Position des Konzertmeisters bei den Prager Sinfonikern (FOK) und wurde zugleich Mitglied des Prager Streichtrios. Jiří Tomášek engagiert sich besonders für zeitgenössische Musik. Er ist außerdem Pädagoge an der Akademie der musischen Künste in Prag.

## ZUR EINFÜHRUNG

Als Peter Tschaikowski im Sommer 1876 von Lyon nach Bayreuth reiste, las er den fünften Gesang des „Inferno“ aus Dantes „Göttlicher Komödie“ in der von Dorée illustrierten französischen Ausgabe. Die Lektüre fesselte ihn derart, daß er beschloß, die Episode „Francesca da Rimini“ zu vertonen. In die Heimat zurückgekehrt, stürzte er sich mit Feuereifer in die Arbeit. Bereits am 17. November lag die neue Schöpfung fertig instrumentiert vor: „Francesca da Rimini“ – Fantasie nach Dante für Orchester op. 32. Das Zentralthema des Stückes, das wie die Ouvertüre „Romeo und Julia“ eine Art „Instrumentaldrama“ darstellt, ist der Schmerz des unglücklichen Liebespaares Francesca und Paolo entsprechend dem Motto Dantes: „Es gibt keinen größeren Schmerz, als sich in traurigen Tagen vergangenen Glücks zu erinnern.“ Das Werk wurde am 25. Februar 1877 in einem Konzert der Russischen Musikgesellschaft in Moskau höchst erfolgreich uraufgeführt. Daß es vom Komponisten unter dem Eindruck von Richard Wagners „Ring des Nibelungen“, den er in Bayreuth gehört hatte, entstand, ist durchaus hörbar, besonders in der Einleitung, obwohl Tschaikowski die Wagnersche Tetralogie als „unsympathisches Kunstwerk“ bezeichnet hat. Über den Aufbau der Komposition schreibt der Tschaikowski-Biograph Franz Zągiba:

„Das Werk ist in streng klassisch dreiteilige Form gegossen. Die Ecksätze versuchen, ein Bild der Hölle zu vermitteln, während der Mittelteil die Geschichte Francescas behandelt. Entsprechend dem Vorwurf ist das Melos des ersten und dritten Teiles kraftvoll-düster. Stereotyp ostinatoartige Motivwiederholungen sollen den Eindruck der höllischen, keinen Atemzug lang unterbrochenen Qual erwecken. Sichtlich bemüht sich der Komponist, hier das Bild der Hölle von Dorée tonmalerisch zu illustrieren. Der Mittelteil (Andante cantabile) schildert die Geschichte des traurigen Schicksals Francescas, das kurze Glück, den unendlichen Schmerz. Das Hauptthema, ein dem russischen Melos entsprungener Gedanke, erscheint zuerst in den Geigen, durchläuft dann alle Instrumente des Orchesters, wird der fortschreitenden Erzählung Francescas entsprechend immer mehr und mehr gesteigert, um schließlich mit ihrem tragischen Geschick seinen Höhepunkt zu erreichen. Den dritten Sätzen leiten nach und nach zum Fortissimo schwellende Waldhornanfänge ein. Im übrigen stellt er eine gekürzte, mit einer Koda versehene Wiederholung des ersten Teiles dar.“

Der sowjetische Komponist Sergej Prokofjew schrieb zwei Violinkonzerte. Das erste, op. 19, D-Dur, entstand bereits in den Jahren 1915 bis 1917 – die in Petrograd vorgesehene Uraufführung mußte wegen der Revolutionsereignisse abgesagt werden –, das zweite, op. 63, g-Moll, wurde 1935 vollendet. Während der Arbeit am 1. Violinkon-

zert, das 1922 in Paris zum erstenmal der Öffentlichkeit vorgestellt wurde, beschäftigte sich Prokofjew gleichzeitig mit der dritten Klaviersonate und der Dostojewski-Oper „Der Spieler“. Das Konzert besitzt einen reichbedachten virtuosen Solopart. Seine grundsätzliche Haltung ist jedoch mehr – dem Soloinstrument entsprechend – lyrisch, gesangvoll, ohne weichlich zu sein, mit sinfonischem Formbewußtsein konzipiert. Daß in dem lebenswürdigen Werke, das Prokofjew wegen einiger „träumerischer Motive“ besonders schätzte, auch die humorvoll-spritzige, spielerisch-anmutige Seite seines ausgeprägten Persönlichkeits zur Geltung kommt, versteht sich fast von selbst. Ungewöhnlich ist die formale Anlage dieser reifen, klaren und von kontrastreicher Thematik getragenen Komposition: Zwei lyrische langsame Sätze umrahmen einen schnellen Scherzosatz.

Den ersten Satz (Andantino) bestimmt ein zartes, träumerisch-sangliches Thema, das später noch einmal, in der Coda des Finales, erklingt. Virtuose Passagen und Triller leiten zum chromatischen, humorigen Nebenthema über, dessen muntere Kapriolen in denkbar großem Gegensatz zur melodischen Lyrik des Hauptthemas stehen. In der geistvollen Durchführung werden die beiden Themen vollständig verwandelt, einmal durch die steigende Beschleunigung des Zeitmaßes, zum anderen durch die für Prokofjew so typische sarkastisch-ironische Verzerrung ihres ursprünglichen Charakters. Aber in der Reprise erklingt das katable Hauptthema in seiner originalen Gestalt im Orchester, während es die Violine figurativ umspielt. Der zweite Satz (Vivacissimo), formal einem fünfteiligen Rondo entsprechend, hat ausgesprochenen Scherzcharakter (man beachte auch die Verwandtschaft zum Scherzo des zweiten Klavierkonzertes). Ununterbrochene Bewegung zeichnet diesen grotesk-lauten, brillanten Satz mit seinem prägnanten, chromatisch aufsteigenden ersten Thema aus. Der temperamentvolle musikalische Übermut, der in den melodischen Sprüngen, Glissandis und Flageolettes dieses Scherzos steckt, wird auch nicht durch vorübergehende trübe Stimmungen, die Episoden bleiben, beeinträchtigt. Die lyrische, lichte Atmosphäre des ersten Satzes wird im dritten Satz (Moderato), „der Bilder eines heiter-klaaren Traumes enthält“ (W. Delson), wieder aufgenommen. Starke Gefühlskräfte prägen das Hauptthema, das die Violinen gleich zu Anfang anstimmen. Auch hier gewinnen die dunklen Gegenkräfte nicht die Oberhand. In der umfang-

reichen Coda, die den Satz beschließt, werden auf dem Höhepunkt das lyrische Hauptthema des Eröffnungssatzes (in der Solovioline und den ersten Geigen) und das Hauptthema des Schlußsatzes (im Orchester) miteinander verknüpft. Strahlende Klanglichkeit fasziniert den Hörer.

Die Kunst des großen österreichischen Komponisten Franz Schubert war in ihrem Ideengut, ihrem Gestaltungswillen durchaus nach der Wiener Klassik verbunden, wurde jedoch durch die Erscheinungen der politischen Restaurations-Epoche in Sujetwahl und Formensprache beeinflusst. Dennoch überwog nicht Pessimismus und Weltschmerz, obgleich vorhanden in seinem Schaffen, sondern vielmehr die Absicht, durch Phantasie und poetischen Realismus die „miserable Wirklichkeit“ seiner Zeit zu verschönen.

Die Unvereinbarkeit zwischen Kunst und Leben, Wahrheit und bürgerlicher Wirklichkeit seiner Zeit erkannte Schubert um so mehr, je reifer er wurde. Seit 1819 bemächtigte sich dieser tragische Antagonismus seines Liedschaffens, seiner Kammermusik und schließlich seiner Sinfonik.

Zu den wissenschaftlichen Ergebnissen des Schubert-Jahres 1978 gehört u. a., daß sich heute das sinfonische Werk des Meisters – wenn auch noch nicht für den Praktiker, so doch für den Wissenschaftler – erheblich anders darstellt, als es beispielsweise Otto Erich Deutsch, der Verfasser des Thematischen Katalogs Schubertscher Werke (1951), kannte. Nach einem ersten sinfonischen Entwurf aus dem Jahre 1811 vollendete Franz Schubert in den Jahren 1813 bis 1818 die Sinfonien 1–6. Danach kam es zu einem Bruch in seinem sinfonischen Schaffen. Eine Skizze von 1818, die keine Ansätze für eine Weiterentwicklung enthielt, blieb unausgeführt. Nach dreijähriger Pause entstanden in kurzen Abständen zwei Fragmente, eines in Particellform, das andere als Partiturskizze. Diesen folgte die gleichfalls unvollständig gebliebene Komposition der h-Moll-Sinfonie, die sogenannte „Unvollendete“.

Im Frühjahr 1825 begann die Arbeit an der großen Sinfonie in C-Dur, die rund zwei Jahre in Anspruch nehmen sollte. Heute bestehen kaum noch Zweifel, daß dieses Werk, das Schubert für seine bedeutendste Sinfonie hielt, wohl identisch ist mit jener angeblich verschollenen Sinfonie, an der Schubert 1825

