

# 6. Konzert

*Freitag 23. September 2022, 18 Uhr, Fiskina Fischen*

## **vbw – FESTIVALORCHESTER**



***Sinfoniekonzert mit dem Jugendsinfonieorchester der Vereinigung der Bayerischen Wirtschaft und des Festivals der Nationen in Bad Wörishofen***

**Leitung: Christoph Adt • Solistin: Julia Fischer, Violine**

*Jean Sibelius: Valse triste (1904)*

*Felix Mendelssohn Bartholdy: Violinkonzert e-Moll, op. 64 (1844)*

*Antonin Dvořák: Sinfonie Nr. 8, G-Dur (1889)*

## 6. Konzert

Das alljährliche Konzert des **vbw-Festivalorchesters** ist seit 2012 fester Bestandteil unserer Konzertreihe und mit diesem Orchester kamen immer wieder Stars der Klassikszene als Solisten zu uns. Dieses Jugendsinfonieorchester basiert auf einer Initiative der Vereinigung der Bayerischen Wirtschaft e.V. (vbw) und des ‚Festivals der Nationen‘ in Bad Wörishofen. Partner dieses Förderprojektes für Schüler und Jugendliche im Alter von 11 bis 17 Jahren sind das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus sowie die Stiftung art 131.

Im Rahmen des international renommierten ‚Festival der Nationen‘ in Bad Wörishofen werden alljährlich herausragende junge Musikerinnen und Musiker, sozusagen die ‚musikalische Nationalmannschaft Bayerns‘ präsentiert. Unter dem Motto „Bayern bewegt – Jugend bewegt sich“ sollen die individuellen Leistungen sowie der Teamgeist in einem künstlerischen Wettstreit gefördert werden.

Nach dem erfolgreichen Debüt des vbw-Festivalorchesters im Jahr 2009 spielte das Orchester bereits 2010 in Bad Wörishofen mit dem Pianisten Nikolai Tokarev sowie 2011 und 2015 mit dem Geiger David Garrett. 2012 luden wir das Orchester erstmals nach Fischen ein. Es gastierte mit dem Nachwuchscellisten Leonard Elschenbroich, 2013 mit dem Geiger Kristóf Baráti. 2014 folgte das sensationelle Konzert mit der Geigerin Julia Fischer, das allen noch in bester Erinnerung ist. 2015 begeisterte der Cellist Mischa Maisky unser Publikum, 2016 spielte der russische Pianist Nikolai Tokarev das vierte Klavierkonzert von L.v. Beethoven und 2017 gastierte erstmals Fazil Say mit Beethovens

Der künstlerische Leiter ist **Prof. Christoph Adt**, vormals zehn Jahre lang Vizepräsident der Hochschule für Musik und Theater München wurde 2017 zum Präsidenten der Hochschule für Musik in Nürnberg berufen, und kehrt ab dem Wintersemester 2021/22 noch einmal an die Münchner Musikhochschule zurück. Joachim Kaiser bescheinigte ihm die Fähigkeit, „unter schwierigsten Verhältnissen seine hochmusikalischen Vorstellungen und Interpretationsabsichten mit freundlicher Beharrlichkeit“

durchzusetzen. Nicht nur als Dirigent, sondern auch als Orchesterpädagoge machte Christoph Adt auf sich aufmerksam und wurde mit mehreren Preisen ausgezeichnet. Ausführlichere Daten zu seiner Biographie finden Sie in der Rubrik Unser Kuratorium, für das ich ihn anlässlich unseres 70jährigen Jubiläums im vergangenen Jahr gewinnen konnte.

**Julia Fischer** gehört seit schon 20 Jahren zur Spitze der Geigenelite weltweit. Ihre künstlerische Vielfältigkeit bringt sie außerdem als Pianistin, Kammermusikerin und Professorin zum Ausdruck. Als erste Künstlerin im Bereich der klassischen Musik gründete sie ihre eigene Musikplattform, den JF CLUB.

Mit drei Jahren erhielt die in München geborene Tochter deutsch-slowakischer Eltern den ersten Unterricht zunächst auf der Geige, kurz darauf begann ihre Mutter Viera Fischer mit dem ersten Klavierunterricht. Bereits im Alter von neun Jahren wurde sie als Jungstudentin der renommierten Geigenprofessorin Ana Chumachenko an die *Hochschule für Musik und Theater München* aufgenommen. 2011 übernahm Julia Fischer deren Nachfolge.

Höhepunkte der vergangenen Zeit beinhalten Konzerte mit dem *London Philharmonic Orchestra* (Vladimir Jurowski), dem *New York Philharmonic* (Philippe Jordan), dem *Orchestre National de France* (Emmanuel Krivine), mit dem *Bayerischen Staatsorchester* (Kirill Petrenko), dem *Chicago Symphony Orchestra* (Riccardo Muti), dem *Cleveland Orchestra* (Franz Welser-Möst), den *Wiener Philharmonikern* (Esa-Pekka Salonen) oder dem *Tonhalle Orchester Zürich* (Herbert Blomstedt). Regelmäßig leitet Julia Fischer die ihr seit langem verbundene *Academy of St. Martin in the Fields*, zuletzt Anfang 2019 auf einer großen Deutschlandtour mit einer Uraufführung von Andrey Rubtsov. Eine Uraufführung wird sie auch in der Saison 20/21 spielen, ein Werk des Komponisten Pascal Zaverro mit dem *Orchestre National de France* unter Cristian Măcelaru im Januar in Paris.

## 6. Konzert



Julia Fischer ist eine enthusiastische Kammermusikerin. Im Herbst 2020 geht sie zusammen mit Daniel Müller-Schott auf eine Rezitaltour nach Asien, im Februar 2021 gibt sie erneut mit Daniel Müller-Schott und Nils Mönkemeyer Trio-Konzerte im *Wiener Musikverein* und im *Amsterdamer Concertgebouw*. Das von ihr 2011 gegründete Quartett mit ihren langjährigen Kammermusikpartnern Alexander Sitkovetsky, Nils Mönkemeyer und Benjamin Nyffenegger ist im Januar 2022 wieder auf Reisen. Nicht nur gemeinsam mit ihnen ist Julia Fischer auch als Pianistin in Konzerten zu erleben.

2017 gründete Julia Fischer den JF CLUB, ihre eigene Musikplattform, auf der ihre neuen Aufnahmen exklusiv zu hören sind und in dem sie mit eigenen Artikeln, Videos oder auch bei persönlichen Treffen Einblicke in ihre Arbeit gibt. Damit schlägt sie einen neuen Weg im Klassikmarkt ein. Als Limited Edition erscheinen ab der aktuellen Saison erste Werke des Clubs in einer exklusiven JF CLUB Edition bei Hänssler Classic auf Vinyl.

Zuvor brachte Julia Fischer zahlreiche CD- und DVD-Aufnahmen zunächst bei dem Label Pentatone und dann bei Decca heraus. Ihre Einspielungen stießen auf höchstes Lob bei den international wegweisenden Medien und wurden mit zahlreichen Auszeichnungen bedacht, darunter der *BBC Music Magazine Award*, der *Choc der Monde de la Musique*, der *Diapason d'Or de l'Année* oder der *Preis der Deutschen Schallplattenkritik*. Die bei Pentatone inzwischen als Vinyl neu aufgelegten Sonaten und Partiten für Solo-Violine von J. S. Bach stehen in der aktuellen Saison mehrfach auf dem Programm, so im Oktober 2020 in *London's Wigmore Hall* und im *Konzerthaus Berlin* sowie im März 2021 im *Lincoln Center* in New York.

Das Unterrichten liegt Julia Fischer besonders am Herzen. Es ist ihr ein großes Bedürfnis etwas von dem weitergeben zu können, was sie selbst als Kind erfahren durfte. Ihre Studenten weisen große Erfolge auf und werden schon jetzt gerne von großen Orchestern eingeladen. Gelegentlich tritt Julia Fischer gemeinsam mit ihnen auf, so spielt sie zu Saisonbeginn wieder mit Louis Vandory Bachs Doppelkonzert beim Festival der Nationen in Bad Wörishofen.

Im Sommer 2019 rief Julia Fischer die Kindersinfoniker ins Leben, ein Orchester für Kinder im Alter von 6 bis 14 Jahren, das sie zusammen mit dem Pianisten Henri Bonamy und dem Dirigenten Johannes X. Schachtner leitet. Regelmäßig gibt Julia Fischer zudem Meisterkurse bei den Musikferien am Starnberger See.

Viele Auszeichnungen ehren die Künstlerin, so erhielt sie das *Bundesverdienstkreuz* und Preise wie den international hoch angesehenen *Gramophone Award* oder den *Deutschen Kulturpreis*. Sie wurde in die *Jahrhundert-Geiger-CD-Edition* der *Süddeutschen Zeitung* aufgenommen.

Julia Fischer spielt auf einer Geige von Giovanni Battista Guadagnini (1742) sowie auf einer neuen Violine von Philipp Augustin (2018).

# 6. Konzert

## Zum Programm

Zu Beginn hören Sie von **Jean Sibelius** (1865–1957) eines seiner bekanntesten Werke: *Valse triste*. Dieses Werk kündigte ich Ihnen bereits im Heft 2020 an. Infolge der coronabedingten Programmänderungen konnte es sowohl 2020 als auch 2021 nicht gespielt werden. Ich hoffe sehr, dass es nun klappen wird.

*Valse triste* ist das erste von sechs Stücken, die Sibelius als Schauspielmusiken für seinen Schwager Arvid Järnefeldt zu Kuolema (Der Tod, 1903) geschrieben hat. In dieser ersten Fassung war das kurze Werk noch mit *Tempo di valse lento – Poco risoluto* überschrieben, und nach einer Überarbeitung 1904 hieß es schlicht *Valse triste* und erfreute sich sofort größter Beliebtheit beim Publikum. In der Folgezeit wurde es durch zahlreiche, zum Teil minderwertige Bearbeitungen in der Praxis sinnentfremdet und salonfähig gemacht. Sibelius ärgerte sich einerseits immer wieder über die „deutsche Überheblichkeit“ des Verlags Breitkopf&Härtel, weil er an den zahlreichen Aufführungen nicht gebührend mitverdiente, und ihm andererseits durch die schlechten Bearbeitungen umso schneller der zweifelhafte Ruf eines Salonkomponisten anhaftete.

Sibelius' Mißtrauen gegenüber dem Verlag wurde verschärft, als dieser 1917 über ihn eine offenbar sehr fehlerhafte Biographie von Walter Niemann veröffentlichte. Hinzu kam, dass der Verlag in den 20er Jahren infolge der schwachen Reichsmark die finanziellen Forderungen des Komponisten nicht mehr erfüllen konnte. Vorübergehend wechselte Sibelius daher zum Verlag Wilhelm Hansen in Kopenhagen, kehrte dann aber rechtzeitig vor der Uraufführung der sehr erfolgreichen Komposition *Tapiola* (1926) zum Leipziger Verlagshaus zurück. Die langjährigen Erfahrungen von Breitkopf&Härtel im internationalen Urheberrecht waren Sibelius nun von großem Vorteil, als sein Schaffen in den angelsächsischen Ländern und Nordamerika immer größere Anerkennung fand. Seit

Ende der 1920er Jahre galt die Familie Sibelius nicht zuletzt dank der Bemühungen des Verlegers als sehr wohlhabend. Erst mit fünfundzwanzig Jahren begann Sibelius übrigens für Orchester zu schreiben, vorher hatte er nur Kammermusik und Lieder komponiert. Mit einer *Valse fantastique* (Anm. sic) aus dem Jahr 1887 begann er die Nummerierung seiner Kompositionen.

Neben einer ‚Ouverture in E-Dur‘ schrieb er 1901 mit der *Scène de ballet* erstmals einen Walzer für Orchester. Bei der Durchsicht seines Werkverzeichnisses finden sich immer wieder Kompositionen, die mit *Valse* betitelt sind und wechselnde Zusatzbezeichnungen tragen wie *romantique, triste, lyrique* etc..

„Der für *Scène de ballet* wichtige ‚Walzer-Topos‘ (Anm.: immer wieder gebrauchte Formulierung) blieb weit über Sibelius' Gesellenzeit hinaus ein Indiz für seine Zugehörigkeit zur gepflegten Salon-Ära seiner Jugend in Hämeenlinna und zum gesamteuropäischen *Fin de siècle*. Insbesondere den *Valse chevaleresque* (1920) deutete Sibelius' Ehefrau Aino als ein Zeichen dafür, dass ihr Gatte in mondänen Hotels nicht nur komponierte, sondern im Rahmen von exzessiven Herrenabenden nicht nur seine Gesundheit, sondern auch die finanzielle Lage der Familie gefährdete.“ (\*1)



Jean Sibelius

\*1 Tomi Mäkelä: Jean Sibelius. In MGG Personenteil Bd. 15, Bärenreiter/Metzler 2006

## 6. Konzert

Aus der 1892 geschlossenen Ehe mit der Literaturwissenschaftlerin Aino Järnefelt gingen sechs Mädchen hervor, von denen eines früh starb. Aino Sibelius sah ihre Lebensaufgabe im Sinne des von ihr hochverehrten Leo Tolstoj in der Erfüllung ihrer Aufgabe als Künstler Ehefrau.

Im Heft 2011 habe ich bereits ausführlicher zur Biographie des Jean Sibelius geschrieben.

Als zweites Werk hören Sie das unvergängliche Violinkonzert e-Moll, op 64, von **Felix Mendelssohn Bartholdy** (1809–1847), das schon mit vielen Attributen geschmückt wurde von denen die Blaue Blume der Romantik wohl eines der schönsten ist.

Immer wenn ich das Konzert höre, muss ich an die Münchner Geigenpädagogin Annemarie Wendl denken, die mir erzählte, dass sie im Rahmen ihres Violinstudiums auch eine schriftliche Arbeit über einen Komponisten abgeben musste. Sie wählte Mendelssohn Bartholdy wegen dieses von ihr so geliebten Violinkonzerts.

Als sie die Arbeit endlich ablieferte, war Mendelssohn in der Zwischenzeit bereits von den Nationalsozialisten verboten und verfemt worden. Annemarie Wendl hatte Angst, ob ihre Arbeit überhaupt noch angenommen würde. Aber die Professoren waren nachsichtig. Annemarie Wendl bekannte, dass sie selbst vom Augenblick der Ächtung Mendelssohns durch die Nationalsozialisten für immer immun gegen ihr Gedankengut gewesen sei. Wer so ein Meisterwerk verbot, dessen Ideologie konnte nur primitiv, zerstörerisch und haßerfüllt sein.

Mendelssohn schrieb schon 1822 ein kleineres Konzert für Klavier und Streicher. Später zwei große, sinfonisch besetzte, des weiteren je zwei Konzerte für zwei Klaviere sowie für Violine und Klavier und zwei Violinkonzerte. Das e-Moll-Violinkonzert ragte aber immer als Gipfel aus diesem umfangreichen Konzertschaffen hervor. Sechs Jahre dauerte es, bis er die Arbeit an dem Konzert während eines Erholungsaufenthalts in Soden bei Frankfurt am Main am 16. September 1844 abschließen konnte.

Schon am 30. Juli 1838 hatte Mendelssohn an seinen Freund, den Geiger und Konzertmeister am Leipziger

Gewandhaus, Ferdinand David, geschrieben, „Ich möchte Dir wohl auch ein Violinkonzert machen für den nächsten Winter; eins in e-moll steckt mir im Kopfe, dessen Anfang mir keine Ruhe lässt.“ David versprach, „es so einzuüben, dass sich die Engel im Himmel freuen sollen.“ Nach einem Jahr konnte die Arbeit noch nicht sehr weit gediehen sein, denn



*Der Geiger Ferdinand David, der das Violinkonzert aus der Taufe hob. Mendelssohn berief den Freund 1836 als Konzertmeister nach Leipzig.*

am 24. Juli schrieb Mendelssohn an den Freund: „Das ganze erste Solo soll aus dem hohen e bestehn.“ Dann tauchte das Violinkonzert längere Zeit nicht mehr in der Korrespondenz auf, weil sich der Komponist auf ein Klavierkonzert für England konzentrierte. Mehrere Seiten Orchesterpartitur und ein Entwurf der Klavierstimme für die ersten beiden Sätze zeigten, dass er ein drittes großes Klavierkonzert konzipierte. Die stilistische Nähe zum Violinkonzert zeigt sich in der gleichen Tonart e-Moll, in drei ineinander übergehenden Sätzen mit fast gleichen Satzangaben für die beiden ersten Sätze. Es ist nicht geklärt, wann Mendelssohn die Arbeit an dem Violinkonzert wieder aufnahm: „Das Autograph lässt nur wenige Änderungen erkennen, die sich im Wesentlichen mit Feinheiten des Orchestersatzes und den Details der Violinfigurationen befassen, nicht jedoch mit größeren strukturellen und thematischen Änderungen. Dennoch überfielen Mendelssohn, kaum dass er das Manuskript fertig gestellt

## 6. Konzert



Das Arbeitszimmer Mendelssohns in seiner letzten Leipziger Wohnung, Königstraße 3. Aquarell von Felix Moscheles.

hatte, quälende Selbstzweifel, und er korrespondierte mit David über eine Unzahl von Details – betreffend die üppigere Ausgestaltung der Kadenz, die Balance zwischen Solostellen und Orchester und ähnliches mehr. Zum Jahresende trug Mendelssohn akribisch Korrekturen in eine zweite Partitur ein, die sein Hauptkopist

Henschke angefertigt hatte. In dieser Form spielte Ferdinand David am 13. März 1845 unter der Leitung von Niels Gade die Uraufführung in Leipzig.“ (\*2) Mit ihm teilte sich Mendelssohn die Leitung der Abonnementkonzerte. Mendelssohn war nicht anwesend, sondern dirigierte erst einige Tage später eine zweite Aufführung. Das Violinkonzert war von Anfang an ein großer Erfolg. Nach der ersten Aufführung soll Robert Schumann den Solisten mit folgenden Worten beglückwünscht haben: „Siehst Du, lieber David, das ist so ein Konzert, wie Du immer komponieren wolltest.“

Obwohl sechs Jahre vergingen, bis Mendelssohn die Arbeit am e-Moll-Violinkonzert abschloss, ist dem Werk davon nichts anzumerken. Es wirkt wie aus einem Guss, wie ein Geniestreich, den sein Schöpfer innerhalb kurzer Zeit aufs Papier gebracht hatte. Es bezaubert durch

seine Frische, seine Gesanglichkeit, aber auch durch seinen geradezu jugendlichen stürmischen Drang sowie durch eine ausgewogene Balance zwischen Kantabilität und Virtuosität.

Wir wissen heute, dass Mendelssohns Kompositionsprozess nicht so problemlos war, wie man es früher angenommen hatte. Robert Schumann schreibt in seinen Erinnerungen, dass „Mendelssohn einzelne Passagen fünf bis sechs mal korrigiere und die strengste, gewissenhafteste Selbstkritik besitze, die ihm je an einem Künstler vorgekommen sei.“ Dies lässt sich auch an Hand „vieler Handschriften belegen, die vom Schriftduktus her zunächst akkurat geschrieben und leicht zu lesen sind, gleichzeitig aber das Ringen des Komponisten erkennen lassen, einem Werk die definitive Form zu geben.“ (\*3) „Für den ersten ersten Satz haben sich zwei Skizzen in Particell-Notation erhalten. Die erste dieser Skizzen, siehe Abbildung, ist möglicherweise bereits auf den Sommer 1838, spätestens jedoch auf Anfang 1841 zu datieren. Eine zweite Skizze entstand vermutlich kurz vor der Partiturniederschrift im Sommer 1844. Der Vergleich der beiden Skizzen illustriert Mendelssohns Annäherung an sein Hauptthema: Bereits die erste Skizze zeigt den charakteristischen stufenweise melodischen Aufstieg zu Beginn, führt diesen dann aber völlig anders weiter.“ (\*4) Abschließend möchte ich noch auf besondere strukturelle Merkmale dieses Konzerts hinweisen. Ohne die bis dahin gewohnte Orchestereinleitung stellt das Soloinstrument das Hauptthema vor, und beim Seitenthema sind die Rollen auch vertauscht. Zuerst spielen es hier die Holzbläser. Die zweite Neuerung betrifft die Position der Kadenz im ersten Satz. Sie steht nicht wie gewohnt kurz vor dem Ende, sondern am Ende der Durchführung und unterbricht den Übergang zur Reprise. Während der Solist die Kadenz schließlich mit schwebenden Arpeggien beendet, taucht das erste Thema wieder im begleitenden

\*2 R. Larry Todd: Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben, seine Musik. Carus Verlag Stuttgart, Reclam, S. 527

\*3 Ralf Wehner: Felix Mendelssohn Bartholdy. In MGG Personenteil Bd. 11, Bärenreiter/Metzler 2006

\*4 Publikation der Staatsbibliothek zu Berlin 2009: Felix Mendelssohn Bartholdy zum 200. Geburtstag

## 6. Konzert

Orchester auf. Mit dem Verschieben der Kadenz in die Satzmitte konnte Mendelssohn mit einem einzigen Fagott-Ton und dessen Halbtonschritt (h nach c) in den zweiten Satz überleiten, ein lyrisch gestimmtes ‚Lied ohne Worte‘. Im Übergang zum Finale steigt der Ton c wieder ab zum h und es folgt ein filigranes Scherzo, das Erinnerungen an die Overtüre zum Sommernachtstraum und das Scherzo des Streicheroktetts weckt.

Ich freue mich sehr, Ihnen dieses wunderschöne Konzert mit einer außergewöhnlichen Solistin ankündigen zu können.

Zum Abschluss hören Sie von **Antonin Dvořák** (1841–1904) die Sinfonie Nr. 8, G-Dur, die 1889 entstand und die wir heute mit der siebten, der d-Moll-Sinfonie, und der neunten in e-Moll, Aus der neuen Welt, zu den drei großen Sinfonien des tschechischen Meisters zählen.

„Die Symphonie in G-Dur, in der von der romantischen Symphonik weitgehend gemiedenen Tonart der Volkslieder, ist Dvořáks wohl interessanteste, ‚modernste‘ Partitur: ein Werk voll klug dosierter Regelwidrigkeiten, lyrisch-kantabler Selbstvergessenheit, diatonischer Schlichtheit und kammermusikalisch aufgelockertem Klang. Die lineare Führung der Instrumente, die vielen mitunter bizarren Soli, die Durchführungstechnik und der liedhafte Duktus der Melodien weisen voraus auf Mahler, Dvořáks Verehrer und kundigen Interpreten, den man fast seinen Landsmann nennen könnte. Wie bei Mahler ist das Lied der Untergrund des Symphonischen; die Achte liesse sich eine Liedersymphonie ohne Worte nennen. Aufspaltung und Intimisierung des Orchesterklanges, Abkehr von pathetischer Chromatik und ein lyrischer Grundzug bezeugen, dass Dvořák kein simpler Naturbursche und schulbuchgläubiger Konservativer war, sondern die Problematik des Begriffes Symphonie an der Jahrhundertwende durchaus verstanden hatte.“

So schrieb der Münchner Musikkritiker Karl Schumann über diese Sinfonie anlässlich einer Gesamteinspielung mit den Berliner Philharmonikern unter Rafael Kubelik in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts.

Diese Wert-schätzung der Achten war keine Selbstverständlichkeit, soll doch schon der formstrenge Johannes Brahms gegenüber dem Komponisten Richard Heuberger Bedenken geäußert haben: „da sei zuviel Fragmentarisches und Neben-sächliches treibe sich darin herum. Alles sei fein, musikalisch fesselnd und schön – aber keine Haupt-sachen!“ Die-

ses Urteil ist umso irritierender, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass Brahms seinem Verleger Simrock schrieb: „Das Beste, was ein Musiker haben muss, hat Dvořák.“ Immer wieder rühmte Brahms „die herrliche Erfindung, Frische und Klangschönheit“ der Werke seines Freundes. Klaus Döge, der Autor einer Dvořák-Biographie, vermutet, „dass es im Künstlerischen wie im Persönlichen neben all der Sympathie und Übereinstimmung ein sich gegenseitiges Ergänzen, das Fehlen der eigenen Defizite im Wesen und Schaffen des jeweils anderen war, das in der Freundschaft zwischen den beiden teils so verwandten, teils aber so unterschiedlichen Künstlerpersönlichkeiten Brahms und Dvořák ebenfalls eine Rolle spielte.“ (\*5, S.178) Und Döge zitiert in diesem Zusammenhang jene Worte Friedrich Nietzsches, „der nicht Frische, sondern Melancholie und unerfüllte Sehnsucht als Charakteristika Brahms'schen Schaffens verspürte und der Brahms



*Eine der zwei autographen Skizzen zum ersten Satz des Violinkonzerts in Particell-Notation. Vermutlich Sommer 1838 spätestens Anfang 1841 eine zweite ist vermutlich im Sommer 1844 entstanden, kurz vor Beginn der Partiturniederschrift.*

## 6. Konzert

als einen Komponisten beschrieb, welcher nicht aus der Fülle schaffe, sondern nach Fülle dürste.“ (\*5, ebd.) Die lange so „gerühmte Natürlichkeit und Unbeschwertheit der Werke Dvořáks bekam im Lauf der 1890er Jahre einen negativen Beigeschmack von Primitivität und fehlender Gedankentiefe. Darin Auswirkungen jener um 1890 einsetzenden und mit Namen wie Richard Strauss und Gustav Mahler verbundenen Aufbruchphase zur musikalischen Moderne zu sehen, liegt nahe.“ 5, S.425. Der bissige George B. Shaw äußerte im Zusammenhang mit dem *Dumky-Trio*: „hinreichend hübsch, aber nicht viel mehr als das“ und zur Achtung sagte er: „Die Symphonie erreicht fast das Niveau von Rossinis Overtüren und wäre eine vorzügliche Promenademusik für sommerliche Feste.“ (\*5)

Doch Dvořák befand sich zu dieser Zeit längst auf neuen kompositorischen Wegen. Mit Opus 85, den Poetischen Stimmungsbildern für Klavier zu zwei Händen wurde die Musik expressiver, malender und sprechender. Die melodischen Gedanken wurden bunter, die Form gelockert. Dvořák schrieb seinem Verleger Simrock am 19.5.1889: „Es werden zwölf Stücke, also zwei Hefte sein...Jedes Stück wird einen Titel haben und soll etwas ausdrücken, also gewissermaßen Programmmusik, aber im Sinne Schumanns.“

Mit fünf sinfonischen Dichtungen op. 107 – op. 111 schloss Dvořák in den Jahren 1896 und 1897 sein sinfonisches Schaffen ab und in einem Brief an den Komponisten und Musikkritiker Emanuel Chvála vom 14.6.1889 bezeichnete er sich selbst als ‚musikalischen Poeten‘, „dessen Musik von der 8. Sinfonie bis zum Streichquartett G-Dur op. 106 durch zunehmende poetisierende Bild- und Sprachhaftigkeit inhaltlich gekennzeichnet und gehalten verdeutlicht ist. Dass Hand in Hand mit dieser Poetisierung der Musiksprache auch eine funktionale Aushöhlung der nach außen hin noch gewährten traditionellen Formen einhergeht, lässt Dvořáks schließliche Hinwendung zur Sinfonischen Dichtung, die sich ihre

Form jedes Mal durch den Gegenstand und seine darzustellende Entwicklung neu schafft [Anm.: so Franz Liszt über Berlioz und seine Harald-Symphonie], nicht als plötzlich und unvermittelt, sondern als logisch und konsequent, ja beinahe als künstlerisch zwingend erscheinen.“ (\*5, S.432)

Diese Entwicklung im Schaffen Dvořáks wurde von der Musikwelt weitgehend mit Unverständnis, Kopfschütteln, ja Ablehnung quittiert. Es wurde stiller um ihn, vor allem nach seinem Tod 1904, als der Nationalismus auch zunehmend in der Kunst eine unvoreingenommene Annäherung erschwerte. Dvořák blieb der naive, spontane, lebensfrohe, allzeit frische tschechische Musikant, unreflektiert und ohne Gedankentiefe.

Die Nationalsozialisten wiesen dem Tschechen Dvořák schließlich auch noch die rassistischen Schranken. In den Straßburger Neuesten Nachrichten schrieb der deutsche Musikwissenschaftler Hans Joachim Moser am 2.5.1944: „Ihn [Brahms] zog an dem Prager [...] die nie versagende musikalische Erfindung und die unanfechtbare Handwerkstüchtigkeit an. Freilich liegt hier auch die Grenze, um nicht zu sagen die Schwäche von Dvořáks Begabung, die wohl durch das Wesen seines Volkstums [= Rasse] bedingt war; er ist wie ein immerwährender frisch sprudelnder Quell, es quillt immerfort Musik auf achtungsgebietender Höhe aus ihm hervor – aber eben doch



Dvorak um 1881

\*5 Klaus Döge: Dvořák. Leben-Werke-Dokumente. Atlantis Musikbuchverlag Zürich, Mainz 1997



## 6. Konzert



*Dvořák's Notenschrift zur zweiten Serie der Slawischen Tänze op. 72*

nur Wasser und nie Wein; [...] seiner Musik fehlt fast immer das Wesentlichste der deutschen Tonkunst: ihr metaphysischer Hintersinn, ihre Beseeltheit und Besinnlichkeit, ihr schwerblütiges Ringen um die letzten Probleme.“ (\*6)

Die Zeit strafte solche schlimmen Verirrungen Lüge. Unbegreiflich, wie man gerade den langsamen

Sätzen in den Sinfonien und in den Kammermusikwerken Beseeltheit und Besinnlichkeit absprechen wollte. Heute ist Dvořák fester Bestandteil unserer Konzertprogramme und Generationen von Musikern haben uns seither die Schönheit und Tiefe seiner Werke erschlossen.

Franz Liszt sagte im Hinblick auf seine Programmmusik: „Er hat etwas eigenwillig Neues geschaffen, das beides anregt: die Tätigkeit des Fühlens und des Denkens.“ Dies gilt meines Erachtens auch für viele andere Werke in seinem umfangreichen Schaffen. Und Sie werden sehen, dass die jungen Musiker des vbw-Orchesters die Achte mit einer ganz besonderen Hingabe, Begeisterung und Freude spielen werden.

### Unser Logo – leicht variiert



Zum besonderen Anlass des 50-jährigen Jubiläums habe ich damals ein Logo entworfen, das charakteristisch sein und sowohl einen Bezug zur Musik als auch zur Familie Gogl haben sollte.

Ausgehend von einem alten F-Schlüssel, dem großen geschwungenen

Bogen verlängerte ich diesen und erweiterte ihn durch zusätzliche Linien zu einem Notensystem. Die eingezeichnete Note ist ein „g“, der Anfangsbuchstabe unseres Namens.

Mit wenigen Strichen lässt sich das Logo zu einem Gockel erweitern, der das Familienwappen der Familie Gogl ziert.

\*6 Bernard Shaw: Music in London 1890–1894, London 1932