

Richard Wagner (1813 -1883)

Vorspiel zu Parsifal

Mit seiner letzten Oper „Parsifal“ wendet sich Richard Wagner jener Welt der Sagen um den Heiligen Gral zu, die er seinem Publikum schon gut 30 Jahre zuvor in „Lohengrin“ vorgestellt hatte. Thematisch kreist „Parsifal“ um die Begriffe Leiden, Erlösung und Karfreitag. Damit ist sie vielleicht die „protestantischste“ Oper der Musikgeschichte.

Dem Heiligen Gral, der von Jesus beim Letzten Abendmahl gereicht worden sein soll, wurden seit jeher von zahlreichen Legenden wunderbare Eigenschaften zugesprochen. So müssen beispielsweise diejenigen, die ihn erblicken, nicht sterben. Dass diese Folge durchaus ambivalent sein kann, bekommt in Wagners Oper der Gralskönig Amfortas schon über Jahre hinweg zu spüren. Schwer durch einen Speer verletzt, bleibt ihm der Tod fern, und er ist zu nicht enden wollendem Leiden verurteilt, indem er von seinen Rittern jeden Tag gezwungen wird, den Gral zu enthüllen und anzusehen. Parsifal kommt es am Ende zu, mit dem Heiligen Speer die Wunde des Amfortas zu schließen und den Gralskönig – und mit ihm die gesamte Gralsritterschaft – aus ihrer Agonie zu befreien.

Musikalisch lässt sich das Vorspiel zu „Parsifal“ in vier Teilen darstellen: Die Eröffnung durch die Streicher mit dem Gralsmotiv, abgelöst durch das von den Blechbläsern vorgetragene Glaubensmotiv. Im weiteren Verlauf meint man immer wieder das Seufzen und Wehklagen des Amfortas zu vernehmen, bis schließlich die Stimmung umschlägt und sich zum Ende hin ein tröstlicher, versöhnender Klang erhebt, der Einsicht, Mitleid und Versöhnung beschwört. Für das Grals(-leit)motiv hat Wagner das sogenannte „Dresdner Amen“ verwendet, eine Komposition, die ursprünglich von Johann Gottlieb Naumann (1741-1801) für die Gottesdienste in der katholischen Dresdner Hofkirche geschrieben wurde. Doch bereits Mendelssohn hat sich der in Sachsen bekannten Schlusswendung bedient, sie erklingt in seiner Symphonie Nr. 5 „Reformation“. Ob die Werke dadurch sogar einen modernen, ökumenischen Charakterzug enthalten, mag jeder für sich entscheiden.

In der Programmauswahl stand damit das „Parsifal“-Vorspiel sofort fest, nachdem wir uns aus gegebenem Anlass entschlossen hatten, die Reformations-Symphonie aufzuführen. Für uns als Orchester bilden beide Werke den thematisch-musikalischen Rahmen des Programms, das nur zu gut zum 500-jährigen Reformationsgedenken passt. Unser Orchester hatte sogar schon (unbewusst) im letzten Konzert im März das „Dresdner Amen“ im dritten Satz der Bruckner-Symphonie Nr. 9 gespielt. In gewisser Weise umfängt uns und damit auch Sie als treue Besucher unserer Konzerte, dieses Jahr eine Art „transzendente Doppelklammer“, sowohl innerhalb des aktuellen Programmes als auch zwischen den Konzerten.

Ingbert Bauknecht

Philip Glass – Violinkonzert Nr. 1

Philip Glass wurde am 31. Januar 1937 in Baltimore, Maryland geboren. Er wuchs in einem jüdischen Elternhaus mit Musik auf, da sein Vater Schallplattenhändler war. Im Alter von sechs Jahren erlernte er das Spielen der Violine, darauf folgte die Flöte. Mit bereits zehn Jahren spielte er im lokalen Orchester. Von 1952 bis 1956 studierte er Mathematik und Philosophie an der University of Chicago und machte seinen Bachelor of Arts. Drei Jahre später studierte er an der Juilliard School of Music in New York Klavier und schrieb dort seinen Master of Science.

Nur – warum fängt jemand, der seinen Bachelor in zwei Fächern hat, nochmal von vorne an zu studieren? Die Struktur, die Logik und die Frage, weshalb Musik überhaupt gespielt wird, brachte Glass zu dieser eigentlich ungewöhnlichen Kombination der Studiengänge. Hier fällt auf, dass Glass gerne neue Sachen ausprobiert, sie zu Ende bringt und anschließend wieder mit etwas Neuem beginnt. Beispielsweise komponierte er anfangs in der Zwölftontechnik, änderte dann seinen Kompositionsstil drastisch und schrieb Minimal Music und griff dabei auf alte Techniken zurück.

„Die Stücke haben einen Kompass. Sagen wir, C-Dur ist die Ausgangstonart, das Zuhause. Von dort reist man an andere Orte, in die Fremde. Aber früher oder später kehrt man nach Hause zurück. Und sieht alles von einem eigenen Standpunkt aus. Die Welt, wie sie mir erscheint, ist meine Welt. Niemand anders sieht sie wie ich.“
Philip Glass

Als einer der bekanntesten Komponisten der Minimal Music erhielt er mehrere Auszeichnungen, u.a. den *Golden Globe Award* in der Kategorie Filmmusik.

Pablo Banerjee, Ibama Drabo,

Martyna Misztal

Minimal Music

Minimal Music ist noch gar nicht so alt - um genau zu sein, erst ungefähr 50 Jahre. Damals fingen in den USA einzelne Künstler wie Michael Nyman Terry Jennings, Steve Reich und Philip Glass an, eine musikalische Bewegung zu starten, die mit dem Minimalismus in der bildenden Kunst vergleichbar ist. Beide sind Gegenbewegungen zu der damaligen europäischen Musik und Kunst, die als sehr komplex und elitär galten und auf die viele Künstler keine Lust mehr hatten. Sie wollten simple und für den normalen Zuhörer leichter zu konsumierende Musik schreiben und wurden deshalb auch oft angefeindet und kritisiert. Minimal Music zeichnet sich durch Einfachheit und Kontinuität aus. Spannung und Wechsel der Klangfarben werden vermieden. Oft wird die Rhythmik durch das Hinzufügen von einzelnen Noten verändert. Generell ist Rhythmik sehr wichtig in der Minimal Music, was eigentlich auch logisch ist, wenn man weiß, dass sie sehr an asiatische und afrikanische Musik angelehnt ist. Sehr ähnlich ist Minimal Music dem Indonesischen Gamelan, bei dem ebenfalls ein Rhythmus permanent wiederholt wird. Dazu werden dann weitere Rhythmen gespielt und leicht variiert.

Violin Concerto No. 1

Philip Glass' erstes Violinkonzert hat drei Sätze.

Der erste hat ein gemäßigtes Tempo und wird von der Sologeige dominiert, die sehr schnelle, fast schon hektische Arpeggien spielt und dabei ein sehr großes Klangspektrum nutzt.

Der zweite ist deutlich langsamer als der erste und hat eine durchgehende Harmoniefolge, zu der die Sologeige erklingt. Dieser Satz greift das altspanische Prinzip der Passacaglia in moderner Form auf.

Der dritte ist dem ersten wieder ähnlicher. Allerdings ist er deutlich schneller und aufgeregter. Am Ende dieses Satzes folgt eine Coda, die das Stück ruhig ausklingen lässt.
Paul Lesch, Aylin Kempke, Bora Tupa

Der Geiger Gidon Kremer beschreibt das Violinkonzert No.1 als typisch für Glass – dem Interpreten wird angeboten, seiner Fantasie freien Lauf zu lassen, ohne sich von dem Rhythmus und der Struktur des Stückes zu trennen:

„It is a work typical of Glass, in which a certain enigmatic drive allows the performer to feel both bound to strict rhythm and free in his fantasy.“

Es ist nicht einfach, in der Biografie von Philip Glass einen Zusammenhang zwischen dem Violinkonzert und seinen vorherigen Werken zu finden. Die minimalistische Musik, die er in seinen neueren Stücken ausübt, gleicht nur in sehr wenigen Aspekten der Zwölftontechnik, die er in seinen alten Stücken anwendete. Sein Anliegen war es unter anderem, mit einer einfachen, auf repetitiven und simplen Strukturen basierenden Musik etwas zu schaffen, was für eine große und vielfältige Menschenmenge zugänglich und verständlich sein konnte. Wichtig war für ihn in seinem Werk, sich auf die Wahrnehmung zu konzentrieren: die Wahrnehmung von Details und die Wahrnehmung des Gesamtklangs seiner Musik. Sein Stück brach in jener Zeit ein Tabu. Er selbst beschreibt es als einen Weg, etwas interessantes Neues zu kreieren:

„The search for the unique can lead to strange places. Taboos – the things we’re not supposed to do – are often more interesting“. („Die Suche nach etwas Einzigartigem kann zu komischen Orten führen. Tabus - Dinge, die wir nicht machen sollten - sind meistens interessanter.“)

Dieses Stück schrieb er für seinen Vater: „It’s popular, it’s supposed to be – it’s for my dad“.

Imke Grünewald, Oliver Duarte, Josephine Engewald, Benjamin Wohlrab

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809 – 1847) Sinfonie Nr. 5 d-Moll („Reformation“) op. 107

Die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Reformations-Sinfonie Mendelssohns ist eine Geschichte von Enttäuschungen, Zweifeln und Umwegen. Nach ihrer Nummerierung als Sinfonie

Nr. 5 und ihrer hohen Opuszahl 107 zu urteilen wäre sie als seine letzte anzusehen, also nach seinen am häufigsten gespielten Sinfonien Nr. 3, der „Schottischen“, und Nr. 4, der „Italienischen“, einzuordnen. Jedoch hat er die Reformations-Sinfonie bereits vor den Sinfonien Nr. 3 und 4 vollendet. Den Plan für dieses Projekt hatte er erstmals in einem Brief vom 2. September 1829 von seiner ersten Reise nach England an seine Familie erwähnt. Auf dieser Reise des 20Jährigen entstanden auch schon Skizzen – neben ersten Skizzen zur Sinfonie Nr. 3 - , und, nach Berlin zurückgekehrt, vollendete er 1830 zunächst die Reformations-Sinfonie.

Das Werk war als Beitrag zum 300. Jahrestag der „Confessio Augustana“ gedacht. Diese grundlegende Bekenntnisschrift der lutherischen Kirchen war, unterstützt von den meisten evangelischen Ständen, am 25. Juni 1530 auf dem Reichstag zu Augsburg mit dem Ziel übergeben worden, eine drohende Zersplitterung des Protestantismus zu verhindern. Zu einer Aufführung der Sinfonie im Jubiläumsjahr 1830 kam es allerdings nicht.

So hoffte Mendelssohn, seine bislang ungespielt gebliebene Sinfonie im Verlauf seiner großen Europa-Reise (1830 – 1832) in Paris 1831 zur Aufführung bringen zu können. Hier gab es zwei Enttäuschungen: Seine Ouvertüre zum „Sommernachtstraum“ wurde kühl aufgenommen, und die Reformations-Sinfonie wurde, von dem Dirigenten Francois-Antoine Habanek für ein Konzert des Conservatoire-Orchesters zunächst angenommen, von den Orchestermusikern nach kurzem Proben abgelehnt: Sie sei zu gelehrt, enthalte zu viel Kontrapunkt und Fugato, zu wenig Melodie.

Als Mendelssohn im Juli 1832 nach Berlin zurückkehrte, war sein Lehrer Carl Friedrich Zelter, der langjährige Direktor der Singakademie, gestorben. Von seiner Familie gedrängt, bewarb er sich um diese Position. Um seine Kandidatur zu fördern, veranstaltete er in der Singakademie drei Wohltätigkeitskonzerte, in denen unter seiner Leitung endlich die Reformations-Sinfonie zur Uraufführung gelangte. Die Wahl fiel jedoch auf Zelters Assistenten Karl Friedrich Rungenhagen, obwohl Mendelssohn im März 1829 durch die Aufsehen erregende Wiederaufführung von Bachs Matthäus-Passion mit der Singakademie nicht nur die Pflege der Barockmusik im 19. Jahrhundert wieder angestoßen, sondern generell seine Kompetenz für diese Aufgabe bewiesen hatte. Die Ursache lag vordergründig in seiner Jugend. Nicht zuletzt aber spielte ein durchaus nicht nur unterschwelliger Antisemitismus eine Rolle. Selbst seine Reformations-Sinfonie, die er aus innerer Glaubensüberzeugung als evangelischer Christ geschaffen hatte, konnte also Ressentiments gegen ihn als Spross einer jüdischen Familie nicht unterdrücken. Anders als sein Vater, der die Taufe eher als „Eintrittsbillet zur europäischen Kultur“ (Heinrich Heine) angesehen hatte, war er vom christlichen Glauben überzeugt. Als Enkel des Philosophen Moses Mendelssohn blieb er aber stolz auf seinen jüdischen Namen und akzeptierte den von seinem Vater mit der Taufe angenommenen Zunamen Bartholdy nur widerwillig. Er verließ Berlin und sah seinen Wirkungskreis künftig überwiegend in Leipzig.

Mendelssohn hat sich zu einer Veröffentlichung der Reformations-Sinfonie nie entschließen können. Sie ist gewissermaßen sein Schmerzenskind. In einem Brief aus dem Jahre 1838 bezeichnete er sie als eine „jugendliche Jugendarbeit“, die nicht „aus dem Gefängnis seines Notenschanks entwischen“ sollte, und verschiedentlich auch als „ein böses Tier“. Die Gründe, die möglicherweise auch dazu führten, dass sie zunächst in Vergessenheit geriet, können nur vermutet werden. Vielleicht liegt in dem ablehnenden Urteil der Pariser Orchestermusiker, die allerdings wohl eher französischer Eleganz zuneigten, ein Körnchen Berechtigung: Im Interesse der Programmatik des Werkes hat Mendelssohn z. B. mit verschiedenen Anspielungen auf Musik vergangener Epochen gearbeitet und damit den Eindruck gefördert, das Werk sei überfrachtet, uneinheitlich und unübersichtlich, so insbesondere im Finale, in dem die Sonatenform mit einer Fantasie über Luthers Choral „Ein feste Burg“ verwoben wird und Elemente barocker Kontrapunktik aufscheinen. Für solche Kühnheiten war die Zeit der Romantik vielleicht nicht aufgeschlossen genug und Mendelssohn hat dies erkannt? Erst 1868, also mehr als zwanzig Jahre nach seinem Tod, fanden in Leipzig wieder zwei Aufführungen statt, und der Verlag Simrock gab das Werk als Sinfonie Nr. 5 mit seiner irritierend hohen Opuszahl heraus.

Die Tonart der Reformations-Sinfonie wird mit d-Moll bezeichnet. Allerdings haben in der klassisch-romantischen Sinfonik die Sätze einer Sinfonie häufig verschiedene, meist durch Dreiklangstufen oder Dur- und Moll-Parallelen verwandte Tonarten. Die Tonartbezeichnung der ganzen Sinfonie richtet sich dann nach deren Kopfsatz bzw. nach dessen Hauptteil, so auch bei der Reformations-Sinfonie. Hier hat Mendelssohn jedoch in besonderem Maße von Satz zu Satz mit dem Wechsel der Tonarten gespielt, und nur der Hauptteil des ersten Satzes steht in d-Moll.

Der **erste Satz** beginnt mit einer langsamen Einleitung (Andante) in D-Dur. Die tiefen Streicher und Fagotte stimmen feierliche Akkorde an, in die die übrigen Bläser und schließlich die Violinen einfallen und das sog. „Dresdner Amen“ intonieren, eine im Bereich einer Quinte aufsteigende Tonfolge; sie gehört zu den gottesdienstlichen Responsorien, den bereits als Formen des Gregorianischen Gesanges der frühen römischen Kirche bekannten Antworten des Chores bzw. der Gemeinde auf den vom Geistlichen vorgetragene liturgischen Text. In der Harmonisierung Mendelssohns, die auf die von Gottlieb Naumann für die Messen der Dresdner Hofkirche komponierte Fassung zurückgreift, hat auch Richard Wagner das „Dresdner Amen“ im „Parsifal“ als Gralsmotiv verwendet. So schließt sich der Kreis des im heutigen Konzert dargebotenen Programms! Insgesamt stellt das einleitende Andante durch Grundstimmung und Thematik nachdrücklich den kirchlichen Bezug her. Der Hauptteil (Allegro con fuoco, 4/4-Takt) in d-Moll wird schwungvoll aus einem fanfarenartig punktierten Motiv entwickelt. Vor der Reprise wird noch einmal das „Dresdner Amen“ eingeschoben.

Die beiden Mittelsätze lassen keinen Bezug zum religiösen Gegenstand der Sinfonie erkennen. Der **zweite Satz** (Allegro vivace, 3/4-Takt) ist ein frisches Scherzo in B-Dur mit einem Mittelteil in G-Dur. Der kurze **dritte Satz** (Andante, 2/4-Takt) in g-Moll, von liedhafter Schönheit, ist überwiegend den Streichern anvertraut; nur gelegentlich treten Bläser hinzu.

Der **vierte Satz**, das groß angelegte Finale, beginnt in G-Dur. In der Einleitung (Andante con moto, 4/4-Takt) erklingen zunächst die ersten Takte des Luther-Chorals „Ein feste Burg“, nur von den Flöten vorgetragen. Weitere Bläser sowie die Streicher treten nach und nach hinzu und führen zu einer Verdichtung. Ein Allegro vivace (6/8-Takt), weiterhin in G-Dur, schließt unmittelbar an und ist von starker Bewegung geprägt. Durchgehend gebundene Achtelfiguren mit konsequent gebildeten Synkopen verstärken die Spannung und grundieren das immer wieder von den Bläsern vorgetragene Anfangsmotiv des Chorals. Die Bewegung geht in ein Allegro maestoso (4/4-Takt) in strahlendem D-Dur über, der Tonart, in der die Sinfonie beginnt. Aus stark bewegten Passagen schält sich ein aus den markanten repetierten Tönen des Choralanfangs abgeleitetes Thema heraus, das mehrfach in barock anmutenden Fugati verarbeitet wird. Gegen Schluss wird das Choralthema immer wieder aufgenommen und mit dem Ganzen verwoben. Im Verlauf einer dramatischen Temposteigerung (più animato poco a poco) verstummen die bewegten Begleitfiguren der Streicher, und das ganze Orchester stimmt zum Abschluss in den nunmehr ganztaktig voranschreitenden, machtvoll feierlichen Choral ein.

Georg Wartenberg