

Symphonieorchester der Studienstiftung des deutschen Volkes in München

Werkinformationen zum Programm 2008

von Carolin Krahn

Richard Wagner: *Träume* für Violine und Orchester in As-Dur:

„Doch will ich Dir noch sagen, dass ich gestern endlich mit dem ersten Akt des Tristan fertig wurde, und dass ich vor 8 Tagen meiner Nachbarin zu ihrem Geburtstage mit einem ganz passablen Orchester die Morgenmusik brachte, die sich im geräumigen Vestibül ihres Hauses recht gut ausnahm. Dazu hatte ich auch etwas componirt, wie ich denn dann und wann etwas Allotria getrieben, und gewisse hübsche Verse, die mir herübergeschickt wurden, in Musik gesetzt habe, was mir sonst nie passirt ist. (...)“ Das „Morgenständchen“, von dem Wagner in diesem Brief an Franz Liszt vom Januar 1858 berichtet, wurde Mathilde Wesendonck, der Frau des Zürcher Wagner-Mäzens Otto Wesendonck, an ihrem Geburtstag am 23. Dezember 1857 zuteil. Ihrem aus geschäftlichen Gründen abwesenden Ehemann allerdings entging die Aufführung der „Träume“ im Vestibül seiner eigenen Villa, was vor dem Hintergrund des sich zuspitzenden Verhältnisses zwischen dem Komponisten und seiner Frau von Vorteil gewesen sein mag. Bei dem Stück in As-Dur (WWV 91 B) handelt es sich um eine Bearbeitung der Vertonung von Mathildes Gedicht *Träume*. Wagner instrumentierte diese Fassung anlässlich ihres Geburtstags für Solo-Violine und Kammerorchester. Zusammen mit zwei weiteren Vertonungen von Gedichten Mathildes - *Der Engel* und *Schmerzen* für eine Frauenstimme und Klavier - war die erste Version der *Träume* im November/Dezember 1857 entstanden. Alle drei Stücke fanden später - allerdings in weiteren Überarbeitungen - Eingang in den von Wagner 1862 aufgestellten Zyklus der *Fünf Gedichte für Frauenstimme und Klavier*.

Richard Wagner: Fünf Lieder für eine Frauenstimme mit Pianoforte-Begleitung („Wesendonck-Lieder“):

Die als „Wesendonck-Lieder“ bekannten *Fünf Gedichte für eine Frauenstimme mit Pianoforte-Begleitung* (WWV 91 A) wurden am 30. Juli 1862 in der Villa des Mainzer Verlegers Schott uraufgeführt. Sie basieren bezeichnenderweise allesamt auf Gedichten Mathilde Wesendoncks, welche sie dem Komponisten bereits mehrere Jahre vorher hatte zukommen lassen. Wagner bewohnte einige Zeit das von ihm als „Asyl“ bezeichnete Gartenhaus der Wesendoncks in Zürich, welches ihm von Mathildes wohlhabendem Ehemann und Wagner-Mäzen Otto auf Lebenszeit für 800 Franken zur Verfügung gestellt worden war. Als jedoch im April 1858 ein an Mathilde gerichteter Liebesbrief Wagners - eingerollt in eine Bleistiftskizze des Tristan-Vorspiels - von seiner damaligen Frau Minna abgefangen wurde, flog das Verhältnis zwischen Mathilde und Wagner auf. Es kam zum Bruch, wenn auch nicht zur Scheidung, in Wagners Ehe. Der gemeinsame Haushalt in Zürich wurde aufgelöst, und schließlich floh der Komponist nach Venedig, wo er am 29.08.1858 eintraf.

Der persönliche Streß hielt ihn jedoch nicht von der weiteren Beschäftigung mit seinen Kompositionen ab, und so entstanden bis zum Oktober 1858 fünf Vertonungen - überwiegend schon dritter Fassungen - von Mathildes Gedichten für eine Frauenstimme und Klavier. Damit waren sie ganz dem intimen kammermusikalischen Charakter des Liedes verhaftet. Seit Juni 1857 hatte Wagner außerdem bereits an seinem *Tristan* gearbeitet, und die Spuren dieser Beschäftigung zeigen sich ebenso in den Autographen seiner „Wesendonck-Lieder“: Die jeweils dritte Fassung von *Im Treibhaus* (Nr. 3 des Zyklus) und *Träume* (Nr. 5) bezeichnete er selbst als „Studie zu Tristan und Isolde“. Wagners Sache jedoch war und blieb die Oper. Doch wohl auch, weil er sich während dieser Zeit beständig in Geldnot befand, bot er dem Verleger Schott die „Wesendonck-Lieder“ als Ersatz für die nicht vertragsgemäß fertiggestellten Teile der Meistersinger-Partitur an. So schrieb er am 12. Juli 1862 einen Brief nach Mainz und teilte Schott darin „(...) zugleich mit, dass ich (...) meine bisherige Abneigung, ein Heft Lieder herauszugeben, überwunden habe, und solche Sammlung von fünf Compositionen, die ich zu meinen besten Arbeiten zähle, demnach zur Veröffentlichung für deutsche, englische und französische Ausgabe bereit halte.“ Einige Zeilen später heißt es dann: „Worauf ich für jetzt rechnen muss, ist, dass Sie nun den schliesslich von Ihnen erbetenen Vorschuss in der von mir zuletzt bezeichneten Weise mir noch effectuieren können. Meine Lage ist und bleibt der Art, dass ich dieser ausserordentlichen Hülfe nicht entsagen kann.“ Die finale dramaturgische Anordnung der *Fünf Gedichte* nahm Wagner selbst dann im Jahr 1862 vor: *Der Engel - Stehe still! - Im Treibhaus - Schmerzen - Träume*. Die Instrumentierung des österreichischen Komponisten, Dirigenten und Wagner-Anhangers Felix Mottl (1856-1911) stellt bis heute die populärste seiner zahlreichen Bearbeitungen dar. Der Bruckner-Schüler war Wagner 1875 in Wien begegnet und dirigierte nach dessen Tod in Bayreuth bis 1901 fast alle

Premieren der Bayreuther Festspiele. Mottis von Kritikern des öfteren als „Vermottln“ verspottete Neigung zu eher langsamen Tempi wurde von Cosima Wagner beständig unterstützt.

Hermann Levi: Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters, op. 1

„Also so schnell als möglich hinaus in das Meer der Öffentlichkeit! Es schwimmen wenig solcher Konzerte auf dem Ozean unserer heutigen Musikwelt.“ Mit diesen Worten bestärkte Vincenz Lachner, der Nachfolger seines berühmten Bruders Franz an der Mannheimer Hofkapelle, seinen Eleven Hermann Levi, als dieser ihm sein erstes *Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters* in a-Moll vorlegte. Entstanden war diese Komposition während der Jahre 1858/59, und gewidmet war sie eben dem Dirigenten der Mannheimer Uraufführung am 8. April 1860: Vincenz Lachner. In Mannheim hatte Levi zwei Jahre lang musikalisch intensive Studienjahre mit Klavierspiel sowie Musiktheorie und Komposition unter der Anleitung Vincenz Lachners verbracht, bevor er an das von Felix Mendelssohn Bartholdy begründete Leipziger Konservatorium gewechselt war. Ergänzend zu seiner musikpraktischen Ausbildung war Hermann Levi in Mannheim auch ein umfassendes Repertoire-Studium zugute gekommen, und er konnte regelmäßig die Probenarbeit der Mannheimer Hofkapelle miterleben. So hatte der junge Musiker Levi bereits im Alter von 14 Jahren etwa 160 Operaufführungen eines sehr breit angelegten Repertoires unter der Leitung seines Lehrers kennengelernt, wobei die besondere Vorliebe Lachners der französischen Oper galt.

Von seinem Opus 1 hatte sich der zum Zeitpunkt der Uraufführung 21jährige Hermann Levi einen erfolgreichen Start als Komponist versprochen. Die folgende ernüchternde Kritik aus dem Leipziger Gewandhaus jedoch muß ihn umso empfindlicher getroffen haben: „Ist auch ihr Konzert überwiegend brav, tüchtig und gut, so trübt der ganz reine Genuß doch noch manches Fleckchen, wo der alte Adam durchspukt. Schaffen sie unablässig, aber mit scharfer Selbstkritik.“ Zu dieser Zeit war Hermann Levi bereits intensiv mit seiner dirigentischen Tätigkeit als Musikdirektor und Kapellmeister in Saarbrücken beschäftigt, bevor er in den Jahren 1861/62 in selbiger Position in Mannheim in die Fußstapfen Lachners trat.

Frithjof Haas berichtet in seiner Monographie über den Dirigenten Hermann Levi von dessen überaus selbstkritischer „Erkenntnis, dass es besser für mich wäre, eine Spezereiwarenhandlung anzulegen, denn zu komponieren.“ Diesen Gedanken scheint der Musiker dann auch konsequent mit sich getragen zu haben, denn zwischen 1868 und 1870 vernichtete er in Brahms'scher Manier all seine Manuskripte, so daß uns heute nur noch die zu diesem Zeitpunkt bereits gedruckten Werke op.1 und op.2 (Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte), einige wenige Albumblätter sowie die drei von Levi aufbewahrten Goethe-Lieder erhalten sind.

Hermann Levi: Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, op.2 (instrumentiert von Martin Wettges)

Die drei Lieder *Der Mond ist aufgegangen*, *Auf dem Rhein* und *Der letzte Gruß* entstammen Hermann Levis Liederzyklus op. 2. Es handelt sich dabei um eine Sammlung von *sechs Liedern für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*, die im November 1861 im Verlag Rieter-Biedermann erschien. Der Kontakt zu der Widmungsträgerin Wilhelmine Clauss-Szarvadi, einer in Paris lebenden Künstlerin, war während Levis dortigem Aufenthalt in den Jahren 1858/59 entstanden. Wahrscheinlich erhielt der junge Musiker während seiner Studienreise auch einige Klavierstunden bei der geachteten Pianistin. Hermann Levi hatte gerade seine Ausbildung am Leipziger Konservatorium abgeschlossen und nahm daraufhin einige Zeit am facettenreichen künstlerischen und gesellschaftlichen Leben der europäischen Metropole teil. Ihr musikalisches Aushängeschild war während dieser Zeit vor allem der aufstrebende Giacomo Meyerbeer, dessen kometenhaftem Aufstieg Levi allerdings skeptisch gegenüberstand. Er interessierte sich mehr für das von Beethoven dominierte eher konservativ ausgerichtete Konzertrepertoire der Stadt. Levi hatte in Paris bereits mit der Komposition seines Klavierkonzerts op. 1 begonnen, war jedoch weiterhin zwischen dem Beruf des Dirigenten oder des Pianisten hin- und hergerissen. Dem Rat seines Lehrers Vincenz Lachner folgend, kehrte er schließlich nach Mannheim zurück. In dieser Zeit muß er sich mit der Konzeption der *Sechs Lieder* beschäftigt haben, denen eine Textauswahl von Heine, Eichendorff, Böttger, Chamisso und Immermann zugrunde liegt. Die im 19. Jahrhundert auf das gesellige Musizieren im kleinen Kreis beschränkte Gattung „Lied“ begegnet uns nun in einer Fassung für Sologesang und Orchester, instrumentiert von Martin Wettges.

W.A. Mozart: Phantasie für eine Orgelwalze KV 608, Bearbeitung für Streichorchester von Hermann Levi

Im musikalischen Studium und Schaffen Hermann Levis spielt die aktive Auseinandersetzung mit dem musikalischen Repertoire seiner Komponisten-Kollegen eine durchgängig zentrale Rolle. Davon zeugen mehrere Bearbeitungen von Werken wie Wagners *Die Feen* oder Brahms' *Schicksalslied*. Levis Interesse an Mozart dokumentieren vor allem die in seinen späteren Jahren entstandenen Opernübersetzungen von *Le Nozze di Figaro - Figaros Hochzeit*, *Don Giovanni - Der bestrafte Wüstling*, *Così fan tutte - So machen's alle*. Zudem hatte er während seiner Münchner Zeit als königlich bayerischer Hofkapellmeister mit einem von ihm dirigierten Zyklus eine regelrechte „Mozart-Renaissance“ hervorgerufen. Auch sein Debüt in München bestand der 33jährige Hermann Levi bravourös mit Mozart: Am 20. Oktober 1872 erklang unter seiner musikalischen Leitung die „Zauberflöte“. In der Presse wurde darüber mit den Worten berichtet, diese Aufführung habe „Licht und Schatten, Feuer und Schwung, wie man sie schon lange nicht mehr gehört hatte“, gezeigt. Die im Jahr 1791 entstandene *Phantasie für eine Orgelwalze* (KV 608) mit dem Untertitel *Ein Orgelstück für eine Uhr* in f-Moll bearbeitete Levi 1897 für Streichquartett. Es ist aber auch durchaus denkbar, diese dem Titel nach solistische Besetzung - also ganz kammermusikalisch mit nur vier Musikern - durch chorische Besetzung zum Streichorchester zu erweitern.

Robert Krampe: Dem Gesang eines Engels. Poème für Violine und Orchester (2007/08)

*Wer, wenn ich schrie, hörte mich aus der Engel
Ordnungen? Und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch gerade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht,
uns zu zerstören.*

(Rainer Maria Rilke, Duineser Elegien)

Das Poetische, das im Titel angesprochen und im Untertitel angedeutet wird, bildet den roten Faden des Werkes. Ausgangspunkt der Komposition ist das Fragment aus Rilkes erster Duineser Elegie, diesem entstammt die Idee eines musikalischen Dialogs zweier konträrer Ebenen, das Singen als Zeichen des Himmlischen und das Schreien als Ausdruck des Irdischen. Scheint die Solo-Violine prädestiniert, den „englischen“ Gesang zu verkörpern, fällt es nicht leicht, die beiden Ebenen eindeutig zu trennen und zuzuordnen, sie verschmelzen zu einer Einheit.

Entstammt die kompositorische Idee also einer literarischen Vorlage, so können im gesamten Werk noch weitere Bezüge zu Vergangenen entdeckt werden. Schon der Titel verweist ehrfürchtig auf zwei bedeutende Violinkonzerte des 20. Jahrhunderts: zum einen das „dem Andenken eines Engels“ gewidmete Konzert von Alban Berg, zum anderen Rihms *Gesungene Zeit*. Darüber hinaus erinnert der Titel im Kontext dieses Konzertes an das erste der Wagnerschen „Wesendonck“-Lieder, *Der Engel*. Der erste Aufschrei (ein Zwölftonklang), mit dem das Werk eröffnet wird, und der dieses leitmotivartig durchzieht, ist aus dem „Todesschrei-Akkord“ aus Bergs *Lulu* abgeleitet. Das Choral-Ostinato scheint ebenfalls einer vergangenen Zeit zu entstammen, und vogelrufartige Flötenmotive erinnern an den Großen Appell aus Mahlers Zweiter Symphonie. Nach dem erwähnten ersten Tutti-Klang setzt die Violine in höchster Lage mit dem Ton cis ein - und zu diesem Ton wird sie immer wieder zurückkehren. Gemeinsam versuchen Solist und Orchester schließlich, von neuerlichen Schreien und Ausbrüchen unterbrochen, „wieder Sprache zu gewinnen“. Diese Spielanweisung entstammt dem zweiten Akt von Wagners *Parsifal* - eine denkbare Verbindung zum *Parsifal*-Uraufführungsdirigenten Hermann Levi. Durch das Erlangen eines rhythmischen Momentes erreicht die Musik eine neuerlich vorantreibende Kraft, die schließlich zu einem orchestralen Intermezzo führt, in welchem sich das Rhythmische zunehmend verdichtet. Reprisenartig setzt die Solo-Violine wieder auf dem hohen cis ein. Über dem nun erklingenden Choral-Ostinato entwickelt sich ein weitgespannter Abgesang, der nur kurz von einem violinistischen Wutausbruch gestört wird. Schließlich scheint sich die Spannung aufzulösen, und die Musik mündet, den Bogen schließend, erneut in einen Zwölftonklang. Ins Pianissimo gewendet, verleugnet dieser seine Entwicklung innerhalb des Stückes nicht. Die Violine jedoch beschließt allein zurückbleibend, scheinbar endlos ihren Ton (cis) aushaltend, fragend, offen und in gewisser Weise unversöhnt das Werk. (Robert Krampe)