

Musikverein Regensburg e.V.

Freitag, 28. April 2023, 19:30 Uhr, Aurelium Lappersdorf

DOGMA CHAMBER ORCHESTRA

Das Dogma Chamber Orchestra wurde 2004 von Mikhail Gurewitsch gegründet, seinerzeit Konzertmeister des baden-württembergischen Kammerorchesters „I Sedici“. Unter seiner Leitung kommen junge, aber bereits international erfahrene Musiker zusammen, um zeitgerechte Interpretationen klassischer Musik mit moderner Konzertgestaltung zu verbinden. Dabei geht es nicht etwa um eine Art der Vermittlung, die heutzutage oft zu einem verfälschten Bild der klassischen Musik führt: Anbieternde und glattpolierte Ästhetik ist nicht Sache der Künstler. Dogma ist vielmehr auf der intensiven Suche nach inhaltlich neuen Wegen, wie es sie in allen Perioden der Musikgeschichte gegeben hat. Den geistigen wie auch emotionalen Gehalt der Musik aus dem Blickwinkel unserer Zeit freizulegen und dem Publikum diese Arbeit als einen spannenden Prozess zu vermitteln, das ist ein besonderes Anliegen von Dogma. Anhand dieser Geisteshaltung erklärt sich der Name des Orchesters. Er leitet sich ab vom Manifest „Dogma 95“, das eine Gruppe internationaler Filmregisseure um Lars von Trier 1995 veröffentlichte. Ihr Manifest richtete sich gegen die zunehmende Wirklichkeitsentfremdung des Kinos, gegen Effekte und technische Raffinessen, sowie gegen seine dramaturgische Vorhersehbarkeit. Das Orchester versteht sich nicht nur als eine homogene Gruppe von Musikern, die gleiche künstlerische Ansichten teilen, sondern auch als ein Ensemble von Solisten, die sich aufeinander zu bewegen. Jedes Mitglied ist aufgefordert, seine eigene Persönlichkeit einzubringen. Das Spannungsverhältnis von solistischem Impuls und Ensemble-Geist wird voll ausgeschöpft und wirkt sich künstlerisch fruchtbar auf die Arbeit des Orchesters aus. Bei der Programmgestaltung legt das Orchester großen Wert auf Variabilität. Zum Repertoire gehören daher nicht nur Werke des Barocks, der Klassik und Romantik, sondern selbstverständlich auch Stücke zeitgenössischer Komponisten. Dogma sucht den direkten Kontakt mit dem Auditorium. Mikhail Gurewitsch moderiert die Auftritte selbst, wodurch er die Distanz zwischen Bühne und Publikum überbrückt und die Konzertbesucher dazu ermuntert, nicht nur von außen zu „beobachten“ und zu „konsumieren“, sondern das Konzertgeschehen als einen Dialog zu begreifen, für den sich die Musiker auch anschließend gerne noch Zeit nehmen. In den Jahren seines Bestehens erspielte sich das Orchester weltweit eine kontinuierlich wachsende Fangemeinde und entwickelte sich zu einem der bekanntesten jungen europäischen Kammermusik-Ensembles.

PROGRAMM

Wolfgang A. Mozart:
1756 – 1791

Divertimento F-Dur KV 138

Allegro
Andante
Presto

Felix Mendelssohn B.:
1809 – 1847

Streichersinfonie Nr.3 e-Moll

Allegro di molto
Andante
Allegro

György Ligeti:
1923 – 2006

Ramifications

- Pause -

Pjotr I. Tschaikowsky:
1840 – 1893

Streicherserenade C-Dur op.48

Andante non troppo – Allegro moderato
Walzer. Moderato. Tempo di Valse
Elegie. Larghetto elegiaco
Finale (Tema Russo)
Andante – Allegro con spirito

Wolfgang Amadeus Mozart: Divertimento F-Dur KV 138

Es herrscht einige Unklarheit, in welche Schublade Mozarts drei im Köchelverzeichnis unter den Nummern 136 bis 138 geführten Werke abgelegt werden sollen, und auch die Herausgeber der Neuen Mozart-Ausgabe waren sich lange Zeit unschlüssig, in welcher Abteilung ihrer Gesamtedition diese Werke denn nun einzureihen seien. Handelt es sich um der geselligen Gebrauchsmusik zuzurechnende „Divertimenti“, wie es im Manuskript zu lesen ist? Oder soll man diese drei Kompositionen wegen ihrer lediglich dreisätzigen, auf Menuett, Marsch oder sonstige Tanzsätze verzichtenden Form zu den Sinfonien rechnen? So verfahren manche Musikführer, in denen man KV 136 bis 138 nicht unter den „Divertimenti“ suchen darf, sondern, mit zusätzlichem Hinweis auf den Entstehungsort, als „Salzburger Sinfonien“ angesprochen findet.

Die Überschrift „Divertimento“ weist aber noch in eine dritte Richtung. Denn als „Divertimenti“ hat kein Geringerer als Joseph Haydn einige seiner ersten Werke bezeichnet, mit denen er die Gattung des klassischen Streichquartetts recht eigentlich begründete. Kann man also die drei Anfang des Jahres 1772 entstandenen Kompositionen KV 136 bis 138 der Reihe von Mozarts ersten Streichquartetten zurechnen? Dagegen spricht allerdings wieder, dass eine frühere Komposition Mozarts für zwei Violinen, Bratsche und Cello bereits ausdrücklich als „Quartetto“ bezeichnet ist: das sogenannte „Lodi“-Quartett, entstanden während Mozarts erster italienischer Reise im März 1770.

Bei Mozart selbst finden wir auf die Frage, ob seine hier zur Debatte stehenden Kompositionen als Streichquartette aufzuführen sind, d.h. mit jeweils nur einem Soloinstrument für jede der vier Stimmen, oder orchestral (wobei vielleicht die Bassstimme des Satzes neben dem Cello noch mit Kontrabass zu besetzen ist) leider keine Antwort. Ursächlich dafür, dass Mozart sich nicht schriftlich äußerte, ist der Entstehungsort, das heimische Salzburg, denn von hier aus gab es keinen Grund, der Familie oder sonstigen nahestehenden Vertrauten brieflich über neue Kompositionen Mitteilung zu machen.

Der von Mozart notierte vierstimmige Streichersatz der Werke lässt eine eindeutige Entscheidung ebenfalls nicht zu: eine solistische Ausführung der Stimmen scheint genauso gut möglich wie eine chorische durch ein Kammerorchester. Allenfalls macht das Satzbild eine orchestrale Besetzung etwas plausibler, weil die oberste Stimme meist dominiert und die drei übrigen oft kaum mehr als ein harmonisches Fundament bilden. Ansätze zu kammermusikalischem Wechselspiel, zu einer Gleichberechtigung der Partien bleiben spärlich: Man findet sie in kurzen dialogischen Abschnitten der beiden Violinstimmen oder in der Durchführung des Finales von KV 137, wo Mozart mit einem Fugato zeigt, dass er neben dem galanten Ton auch die „gelehrte“ Arbeit beherrscht.

Deutlich hörbar ist, dass sich die zahlreichen Erfahrungen, die Mozart auf seinen Reisen mit zeitgenössischer italienischer Musik machte, im beschwingten Tonfall der drei Divertimenti KV 136 bis 138 niederschlagen. Deren drittes beginnt mit einem Allegro in knapp gehaltener Sonatenform. Typisch für Mozart ist die in sich bipolare Anlage des Kopftemas: Einem markanten Dreiklangsanstieg im Unisono aller vier Stimmen folgt eine zarte, abwärts gleitende Pianoantwort in akkordischem Satz. Schwung und gute Laune prägen die Musik; nur im lediglich achtzehn Takte langen Durchführungsteil sind Moll-Schattierungen zu vernehmen. Nach älterer Tradition begreift Mozart den Satz noch als zweiteilige Anlage. Die Exposition sowie der aus

Durchführung und Reprise bestehende Folgeabschnitt sind jeweils für sich zu wiederholen.

Das gleiche Formkonzept benutzt Mozart für den sanglich gehaltenen Andante-Mittelsatz des Werks. Rätselhaft bleibt, warum das Autograph im Gegensatz zum Kopfsatz im Andante wie auch im Finale keinerlei dynamische Anweisungen enthält – wollte Mozart sie später nachtragen und vergaß sie über anderen Beschäftigungen?

Das „Presto“- Finale ist als Rondo angelegt, dessen springlebendiger Refrain vor Temperament nur so überschäumt. Zwischen seinen Wiederholungen erklingen zwei ganz gegensätzliche Couplets: Das eine grimmig und kantig in d-Moll, das zweite, in der Grundtonart stehende, in graziös hüpfenden Staccato-Tönen.

Felix Mendelssohn Bartholdy: Streichersinfonie Nr. 3 e-Moll

Felix Mendelssohns offiziell gezählten fünf Sinfonien ging eine lange Serie von Studienarbeiten voraus: Die zwölf Sinfonien für reine Streicherbesetzung, die der frühreife Musiker zwischen 1821 und 1823, also im Alter von zwölf bis vierzehn Jahren schrieb. Sie dienten Mendelssohn dazu, sich im kompositorischen Handwerk zu vervollkommen, wurden allerdings nicht nur auf dem Notenpapier entworfen, sondern gelangten auch zur Aufführung. Im großbürgerlichen Berliner Haus der Mendelssohns wurden nämlich sonntagsmorgens halböffentliche Konzerte veranstaltet, bei denen Felix wie auch seine Schwester Fanny Gelegenheit hatten, solistisch aufzutreten und eigene Werke zu präsentieren.

An eine Drucklegung dieser Jugendarbeiten dachte Mendelssohn nicht, bewahrte allerdings die Handschriften auf. Nach seinem Tod im Jahre 1847 galten die Streichersinfonien als verschollen, bis sie 1950 innerhalb des Musikalienbestands der Staatsbibliothek Berlin wieder entdeckt wurden. Seit der 1959 erfolgten Publikation von Partituren und Stimmen in der Leipziger Ausgabe der Werke Mendelssohns haben sich vor allem die später entstandenen unter den zwölf Streichersinfonien einen festen Platz im Repertoire von Streichorchestern erobert.

Stilistisch weisen besonders die ersten fünf der Streichersinfonien weit zurück, nämlich bis in die 1760er Jahre. Ihr Vorbild sind die Sinfonien Carl Philipp Emanuel Bachs, was nicht verwundert: Wurde dem jungen Felix die Bachsche Tradition doch durch seinen Lehrer Carl Friedrich Zelter vermittelt. Wie einst Carl Philipp Emanuel Bach komponierte Mendelssohn kurze dreisätzigte Werke mit schnellen Rahmensätzen und einem langsamen Mittelsatz in einer vierstimmigen Besetzung für erste und zweite Violine, Viola und Basso (der mit Cello oder Kontrabass oder mit beidem besetzt sein kann).

Dieser allgemeinen Beschreibung entspricht auch die Sinfonie Nr. 3 in e-Moll, deren drei Sätze zusammen nicht einmal acht Minuten Spieldauer einnehmen. Dramatisch wirkt das anfängliche „Allegro di molto“ mit seiner fast noch barocken, polyphonen Musiksprache. Ihm folgt ein graziöses, tänzerisches G-Dur-Andante im Dreiertakt. Das Finale („Allegro“) kehrt zur Faktur und Stimmung des Kopfsatzes zurück und endet, ganz in der Manier Carl Philipp Emanuel Bachs, überraschend abrupt.

György Ligeti: Ramifications

In den frühen 1950er Jahren begann sich der junge ungarische Komponist György Ligeti allmählich von seinem großen Vorbild Béla Bartók zu emanzipieren und eine eigenständige Musiksprache zu entwickeln, bei der er mit Dodekaphonie, Klangflächen und Clusterbildungen experimentierte. Doch konnte Ligeti mit diesen Ansätzen erst dann öffentliche Wirkung entfalten, nachdem er 1956 aus dem kommunistischen Ungarn in den Westen geflohen war.

Mit Werken wie „Apparitions“ (1959) und „Atmospheres“ (1961) wurde Ligeti zu einem Protagonisten der „Klangkomposition“, bei welcher das Orchester so in zahlreiche Einzelstimmen aufgeteilt wird, dass aus dieser „Mikropolyphonie“ ein dichtes Klanggewebe entsteht, wobei die innere Bewegung äußerlich in den Eindruck der Statik umschlägt.

Auch die 1968/69 entstandenen „Ramifications“ für Streichorchester (oder zwölf Solostreicher) verfolgen auf ihre Weise noch ein ähnliches ästhetisches Konzept, bevor Ligeti, um sich nicht ewig zu wiederholen, nach neuen kompositorischen Wegen suchte. Doch war es dem Komponisten in „Ramifications“ zugleich darum zu tun, die Statik der früheren Klangflächen-kompositionen wieder zu dynamisieren.

Lassen wir am besten Ligeti selbst sein Werk kommentieren: „Kompositionstechnisch stellen ‚Ramifications‘ eine Weiterentwicklung meiner Arbeitsweise mit komplexen musikalischen Netzgebilden dar; sie sind gleichsam ein Endpunkt in der Entwicklung von ‚dicht und statisch‘ zu ‚durchbrochen und beweglich‘. Der Titel ‚Ramifications‘ (Verästelungen) bezieht sich auf die polyphone Technik der Stimmführung: in einem Knäuel zusammengebundene Einzelstimmen bewegen sich divergent, so dass sich die Stimmbündel allmählich auflösen. Die Gesamtform wird durch das Abwechseln von Verästelung und Vereinigung der Stimmen und durch die dabei entstandenen Risse oder Verknäuelungen des musikalischen Netzgebildes gegliedert.

Darüber hinaus gibt es in diesem Stück neue Aspekte einer mikrotonalen Harmonik. Bereits früher arbeitete ich gelegentlich mit Abweichungen von der gleichmäßigen Temperatur ... Neu ist hier die Konsequenz in der Anwendung eines hyperchromatischen harmonischen Denkens. Aufführungstechnisch wird dies dadurch ermöglicht, dass die Hälfte der Streichinstrumente um einen Viertelton heraufgestimmt ist. Durch von selbst sich einstellende Intonationsunterschiede beim Greifen entsteht jedoch eine Tonhöhenfluktuation, so dass man fast nie exakte Vierteltonabstände hört. Nur an einigen dichten Stellen ergeben sich annäherungsweise Viertelton-Clusters, sonst erscheint eine ganz neue Art von ‚unsicherer‘ Harmonik, als ob die Harmonien ‚verdorben‘ wären. Sie haben einen haut goût, Verwesung ist in die Musik eingezogen.“

Peter Tschaikowsky: Serenade op. 48

Es gibt nicht nur den Tschaikowsky der „Sinfonie pathétique“, einer Musik von betont subjektiv-weltschmerzlicher Haltung, sondern auch jenen Tschaikowsky, der mit leichter Hand unterhaltsame Werke von überwältigend eingängiger Melodik schrieb und dabei, ganz zeittypisch, gelegentlich in historische Kostüme schlüpfte. Wie später

seine „Mozartiana“, eine Orchestersuite, die Themen Mozarts verarbeitet, ist auch die „Serenade für Streicher“ in der äußeren Form eine Huldigung Tschaikowskys an den Geist des 18. Jahrhunderts, dessen Charme sich in dieser Komposition selbst dort niederschlägt, wo die Tanzformen und Tonfälle dem 19. Jahrhundert entstammen.

Der Kopfsatz mit seiner majestätischen Andante non troppo-Einleitung erweist sich als knappe zweiteilige Sonatenform ohne Durchführung; Tschaikowsky selbst bezeichnete ihn als „Pezzo in forma di Sonatina“, d.h. als „Stück in Form einer Sonatine“. Motivisch-thematische Arbeit fehlt trotzdem nicht, denn den beiden Themen des Satzes, einem schwungvollen ersten und einem etwas altväterisch anmutenden zweiten in hüpfender Sechzehntelbewegung, folgt jeweils unmittelbar ein kleiner Verarbeitungsteil.

„Dolce e molto grazioso“, also sanft und graziös beginnt der folgende „Walzer“, der, wie so oft bei Tschaikowsky, weniger wienerisch klingt, als von einem Hauch französischen Parfüms getränkt zu sein scheint. Den zeitlich umfangreichsten Satz der Serenade bildet die folgende „Elegie“, in deren Melodik erstmals ein slawischer Unterton anklingt. Die Elegie beginnt mit breit gezogenen Linien des vollen Streichorchesters, später gefolgt von leicht sentimentalem Sologesang über einer Pizzicato-Begleitung; diese beiden Grundgedanken vereint die Coda des Satzes über einem ausgedehnten Orgelpunkt.

Das Finale erschien dem Wiener Kritikerpapst Eduard Hanslick bei der Wiener Erstaufführung 1892 als „derber russischer Bauerntanz“, der sich „monoton wie ein Kreisel in atemversetzendem Wirbel herumdreht“. Und in der Tat: Sowohl das Thema der langsamen Einleitung wie das des folgenden schnellen Hauptteils gehen auf russische Volkslieder zurück. Recht effektiv weiß Tschaikowsky seine „Serenade“ zu beschließen: eine Reminiszenz an die langsame Einleitung des ersten Satzes unterbricht das Geschehen kurz vor Schluss, bevor sich das Finale-Hauptthema wirbelnd verabschiedet.