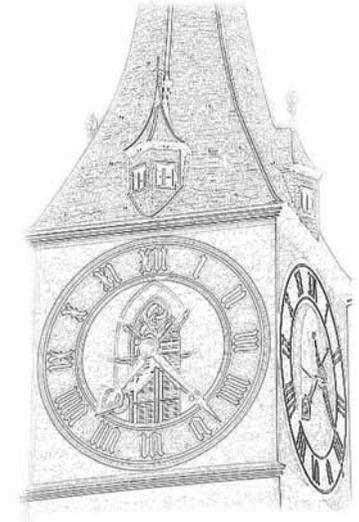


Zürcher Kammerkonzerte

Sommer 2008

Kirche St. Peter, Zürich



Musik in unseren Ohren!

Donnerstag, 31. Juli 2008, 19.30 (Seite 15)

Midori, Violine

Johannes Moser, Violoncello

Jonathan Biss, Klavier

*Gefühl, Impuls, Bewegung.
Drei Pfade ohne Umkehr*

Ludwig van Beethoven

Trio in B-Dur Op. 97 "Erzherzog" (1810)

Allegro moderato

Scherzo

Andante cantabile

Allegro moderato

Leon Kirchner

Trio No. 1 for violin, cello and piano (1954)

Fast

Slow

Pause

Robert Schumann

Klaviertrio No. 2 in F-Dur Op. 80 (1847)

Sehr lebhaft

Mit innigem Ausdruck

In mässiger Bewegung

Nicht zu rasch

Donnerstag, 7. August 2008, 19.30 (Seite 20)

David Greilsammer, Klavier

*Auf der Suche, auf der Flucht.
Der Fantasie ihr Bild*

W. A. Mozart: Fantasie in c-moll KV 475 (1785)

Leoš Janáček: Sonate “1. Oktober 1905”

I. Vorgefühl – II. Tod

W.A. Mozart: Sonate in c-moll KV 457 (1784)

J.-P. Rameau : Gavotte et six doubles (doubles 1-3, 1728)

György Ligeti: Musica Ricercata (7. Satz, 1953)

Pause

J.-P. Rameau: Gavotte et six doubles (doubles 4-6, 1728)

W.A. Mozart: Rondo in a-moll KV 511 (1787)

J.S. Bach: Chromatische Fantasie und Fuge (Fantasie, 1730)

John Adams: China Gates (1977)

J.S. Bach: Chromatische Fantasie und Fuge (Fuge, 1730)

Dienstag, 12. August 2008, 19.30 (Seite 28)

Daniel Schnyder, Saxophon

Amar Quartett

Anna Brunner, Violine

Igor Keller, Violine

Hannes Bärtschi, Viola

Péter Somodari, Violoncello

Anderswo.

Geträumte Erinnerungen an hier und jetzt

Daniel Schnyder

Streichquartett No. 4 "Great Places" (2006)

*Schanghai 1928 – Havanna 1952 – Paris 1901 –
Casablanca 1933 – New York 1964*

Erwin Schulhoff

Erstes Streichquartett (1924)

Presto con fuoco

Allegretto con moto e con malinconia grottesca

Allegro giocoso alla slovacca

Andante molto sostenuto

Pause

Daniel Schnyder

"ZOOM IN" für Sopransaxophon & Streichquartett (2000)

At the Master's Party – The Island – Chorus

Memoires

Purple Haze

Aria "Ho il cor già lacero"

In the Beginning

Yellow Beach Birds

Family Photos

Donnerstag, 21. August 2008, 19.30 (Seite 35)

Pietro de Maria, Klavier

*Überväter, unterschätzt.
Auf Spuren der Distanzierten*

Domenico Scarlatti

Sechs Sonaten für Clavicembalo

Sonata K 45 in re maggiore

Sonata K 98 in mi minore

Sonata K 44 in fa maggiore

Sonata K 394 in mi minore

Sonata K 13 in sol maggiore

Sonata K 425 in sol maggiore

Muzio Clementi

Sonate fis-moll Op. 25 No. 5 (1790)

Piuttosto allegro con espressione – Lento e patetico – Presto

Pause

Frédéric Chopin

Zwei Nocturnes Op. 27 (1836)

Sonate Nr. 2 Op. 35 “Marche Funèbre” (1839)

Grave. Doppio movimento

Scherzo

Marche funèbre: Lento

Finale: Presto

Herzlich willkommen im Sommer 2008!

Zürich, im Mai 2008

Liebe Konzertbesucherinnen und Konzertbesucher,

In unserem Willkommensgruss zum Sommer 2008 möchten wir Ihnen die erstaunlichste Neuigkeit unserer Saison nicht lange vorenthalten: Es gibt sie nach wie vor, die Zürcher Kammerkonzerte. Seit der Premiere im Juli 2005 hat der Verein bisher zwanzig Konzerte mit hervorragenden, charismatischen und inspirierten Künstlern aus aller Welt veranstaltet. Jedes Jahr versuchen wir uns spannende, vielseitige, beglückende und auch herbe Programme auszudenken; Ihre Begeisterung und Freude sind die schönste Bestätigung, dass der gewählte Weg – einfach ist er durchaus nicht – wohl in eine gute Richtung weist.

Soll man sie also eine Sensation nennen, diese kleine Konzertsreihe mitten in der Zürcher Sommerpause? Denn, ehrlich gesagt, hätte nur ein ganz unverbesserlicher Optimist im Juli 2005 vermutet, dass eine neue Veranstaltung mit unverhohlenen anspruchsvoller Kammermusik in dieser Stadt überlebensfähig ist – ohne Generalsponsor und mit einem Minimum an öffentlichen Subventionen. Ja, ohne solche unverbesserlichen Optimisten wäre das Abenteuer bestimmt nicht gewagt worden. Aber auch Optimisten stellen sich von Zeit zu Zeit die Frage, wie das denn alles zu machen sei. Darauf gibt es nur eine Antwort, die keine ist: Just do it.

Doch warum in aller Welt soll man gerade Kammermusik, eine so introvertierte und komplexe Form des musikalischen Ausdrucks, mit dem Wort “Sensation” bezeichnen? Ein Blick auf Wikipedia bestätigt die Vermutung, dass der Vergleich vielleicht sogar wunderbar passt:

“Das Wort Sensation (von französisch *sensation* = Sinneseindruck; aus lateinisch *sensus* = Gefühl, Verstand und *sentire* = empfinden, fühlen, mit den Sinnen wahrnehmen) bedeutet ein auffälliges, Aufsehen erregendes oder aussergewöhnliches Ereignis. Dieses Ereignis wird erst durch die Kommunikation zur Sensation, das heisst, indem es aufgegriffen und über die verschiedenen Kommunikationskanäle schnell weiter verbreitet wird.”

Also bleibt kein Zweifel, dass Kammermusik der eigentliche Inbegriff der Sensation ist. Die Sinne, das Gefühl und der Verstand sind hier allesamt sehr gefragt. Aussergewöhnlich sind die Konzert-Ereignisse, die wir jedes Jahr erleben dürfen, immer wieder. Und Kommunikation findet in der Kammermusik auf allen Ebenen statt: Zwischen Komponist, Musikern und Publikum spielen sich ganz erstaunliche – ja man könnte sagen: sensationelle – Vorgänge ab. Nun fehlt noch die Verbreitung der Nachricht. Da zählen wir auf Sie, liebes Publikum.

Wir freuen uns mit Ihnen auf vier Abende voll fantastischer Entdeckungen, schlichtem Zauber und musikalischer Sensationen.

Herzlichst,

Ihr Zürcher Kammerkonzertverein

Pressespiegel Herbst 2007

Christian Poltéra, Violoncello – Kathryn Stott, Klavier (19. Oktober 2007)

« Seit drei Jahren führt der Zürcher Kammerkonzertverein mit Erfolg Sommerkonzerte durch. Nun wagt er sich erstmals an einen Herbstzyklus und präsentiert bis Ende November in der Kirche St. Peter allwöchentlich eine Kammermusikformation vom Duo bis zum Oktett. Die ersten Gäste, der Cellist Christian Poltéra und seine Klavierpartnerin Kathryn Stott, setzen einen hohen Qualitätsstandard. (...)»

Poltéras französische Klangbilder sind als duftige Aquarelle gemalt: kräftig die Pigmente, die Farben leuchtend, der Strich klar und behutsam zugleich, die Gedanken mit unaufdringlicher Eleganz formuliert. Unterstützt von der Kirchenakustik blühte sein schlanker Celloton aufs Schönste auf. (...) In Kathryn Stott konnte Poltéra sich auf eine Partnerin verlassen, die sich nicht in den Vordergrund drängte, doch mit genau dosierter Energie souverän mitgestaltete. »

Jürg Huber, Neue Zürcher Zeitung (23. Oktober 2007)

Christian Hostettler, Liuto forte – Quatuor Terpsycordes (24. Oktober 2007)

« Mit raffinierten spieltechnischen Mitteln, die ihm auf seiner klassischen Gitarre geradezu orchestrale Effekte ermöglichen, und seinem poetisch-musikalischen Feingefühl versetzte Christian Hostettler das Publikum in eine wirklich paradiesische Welt. (...)»

In Luigi Boccherinis Gitarren-Quintett “La Ritirata di Madrid” konnten die jungen Musiker ihre Liebe für stark strukturierte Akzente und Dynamik, ihr kerniges bis silbriges Klangfarbenspektrum und ihre

unbändige Spielfreude ausleben. Absolut höchste Klasse war das wie auf Seidenfäden gespielte Pianissimo, das den Schluss des Werkes wie einen Hauch verwehen liess. »

Irene Maier, Zürcher Landzeitung (27. Oktober 2007)

Stella Doufexis, Mezzosopran – Axel Bauni, Klavier (5. November 2007)

« In Zürich kennt man die Sängerin nicht. Noch nicht. Denn wer Stella Doufexis einmal singen gehört hat, möchte sie wieder hören. Gelegenheit dazu bot der Liederabend, den sie zusammen mit dem Pianisten Axel Bauni in der Kirche St. Peter gab. (...)»

Stella Doufexis verlieh diesen Gefühlen beredten Ausdruck. Schuberts Lied “Atys” klang leidenschaftlich, wenn auch nicht exzessiv, “Iphigenia” leuchtete in wunderbaren Farben (...) Sie besitzt eine unvergleichbare Wärme des Ausdrucks. »

Thomas Schacher, Neue Zürcher Zeitung (7. November 2007)

Klavierduo Sergio Tempo & Karin Lechner (23. November 2007)

« Das Duo Lechner/Tiempo bringt alles mit, was die Musik ihres Landsmannes Astor Piazzolla so unwiderstehlich macht und das Publikum zu Beifallsstürmen verleitet. Mit Maurice Ravels “La Valse” setzte das Duo einen geradezu explosiven Schlusspunkt. Wie es die sich bis ins Dämonische steigernde Spannung aufbaute, daneben aber immer wieder die melodischen Lichtfetzen aufblitzen liess, das war atemberaubend. »

Irene Maier, Zürcher Landzeitung (26. November 2007)

Midori



Midori ist eine Ausnahmerecheinung – herausragende Künstlerpersönlichkeit, ganzheitliche Denkerin mit einer Leidenschaft für die Zwiesprache mit ihrem Publikum, engagierte Friedensaktivistin. Eine der ganz grossen Geigerinnen unserer Tage, reist sie unermüdlich um den Erdball und spielt vor vollen Sälen; gerade aber ihre Weltkarriere hat sie davon überzeugt, sich auch anderem zu widmen als nur dem eigenen Erfolg. Sie ist für die UNO als Friedensbotschafterin unterwegs, fördert die Musikerziehung unterprivilegierter Kinder und spielt an den entlegensten Orten vor Zuhörern, die gerade ihr erstes klassisches Konzert erleben. 2008 feiert Midori ihr 25-jähriges Bühnenjubiläum mit 90 Konzerten; sechs Tourneen werden sie nach Europa führen, drei nach Asien. Neben ihrer Lehrtätigkeit an der University of Southern California widmet sie sich intensiv den fünf Organisationen für Musikförderung, die sie seit 1992 ins Leben gerufen hat.

Midori wurde 1971 in Osaka geboren und begann bereits im frühesten Alter Geige zu spielen, zuerst unter der Anleitung ihrer Mutter. 1982, als Zubin Mehta sie das erste Mal spielen hörte, lud er sie als Überraschungssolistin für das traditionelle Silvesterkonzert des New York Philharmonic ein, bei welchem sie Standing Ovations erhielt und das den Grundstein für eine beispiellose Karriere legte.

Midori lebt heute in Los Angeles. 2000 schloss sie ein Studium der Psychologie und Gender Studies mit dem Bachelor an der New York University ab, dem 2005 der Magistertitel in Psychologie folgte. Die Künstlerin spielt eine Guarnerius del Gesù 'ex-Huberman' von 1734.

Johannes Moser



Bevor Johannes Moser 2002 am Moskauer Tschairowsky-Wettbewerb den ersten Preis gewann, hatte er sich auf eine Karriere als Orchestermusiker vorbereitet. Mit umwerfendem musikalischem Charme, grosser Gestaltungskraft und makelloser Technik gesegnet, machte er sich bald einen hervorragenden Namen in der internationalen Konzertszene und ist heute einer der gefragtesten Cellisten der neuen Generation.

Der Gewinn des legendären Wettbewerbs – zudem mit Sonderpreis für die beste Interpretation der Rokoko-Variationen – bedeutete für den jungen Cellisten den Beginn einer internationalen Karriere. Seit diesem Erfolg konzertierte er mit so bedeutenden Klangkörpern wie dem London Symphony Orchestra, den Münchner Philharmonikern, dem LA Philharmonic Orchestra und dem Tonhalle-Orchester Zürich unter Dirigenten wie Riccardo Muti, Valery Gergiev, Paavo Järvi und Krzysztof Penderecki. Sein erfolgreiches Debüt in Amerika gab der junge Cellist 2005 beim Chicago Symphony Orchestra unter Pierre Boulez. 2006 spielte er erstmals mit dem New York Philharmonic Orchestra unter Lorin Maazel in Tokyo. Tournéen unter der Leitung von Riccardo Muti führten ihn nach Italien.

Er ist gern gesehener Gast bei internationalen Festivals, u. a. beim Schleswig-Holstein Musik Festival, bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, beim Kissinger Sommer, dem Rheingau Musik Festival sowie den Festivals in Montreux, Gstaad und Verbier. Gemeinsam mit seinem Klavierpartner Paul Rivinius gibt er vielbeachtete Rezitale.

Johannes Moser, 1979 in eine Münchner Musikerfamilie geboren, begann mit seinem Studium bei Prof. David Geringas an der Musikhochschule "Hanns Eisler" in Berlin, das er 2005 mit Auszeichnung abschloss. Bereits während des Studiums errang er erste Preise beim "Internationalen Karl Davidoff Wettbewerb 2000" in Riga und beim "Mendelssohn-Wettbewerb Berlin 2001", ausserdem wurde ihm der Förderpreis des Schleswig-Holstein Festivals 2001 zugesprochen.

Im Juni 2006 erschien seine erste Recital-CD beim Hänssler Verlag mit Werken von Schostakowitsch, Vainberg und Boris Tschairowski, die mit dem ECHO Klassik 2007 ("Nachwuchskünstler des Jahres") ausgezeichnet wurde. Eine weitere Veröffentlichung mit Werken von Brahms, Zemlinsky und Fuchs folgte 2007.

Jonathan Biss



“Die Zukunft scheint grenzenlos für Jonathan Biss”, schrieb ein Kritiker 2007 über den 27-jährigen amerikanischen Pianisten. Mit hochsensiblen Interpretationen und einer künstlerischen Persönlichkeit, die weit über das Pianistische hinausreicht, gilt Jonathan Biss heute als einer der bemerkenswertesten jungen Musiker. Neben seinen zahlreichen Engagements mit den wichtigsten amerikanischen und europäischen Orchestern widmet sich Jonathan Biss hingebungsvoll der Kammermusik. Seine bei EMI erschienenen CDs mit Klavierwerken von Schumann und Beethoven sind von Publikum und Kritik mit Begeisterung aufgenommen worden.

Biss hat mit so bedeutenden Dirigenten wie Alsop, Barenboim, Conlon, Dutoit, Levine, Maazel, Marriner, Slatkin, Tilson-Thomas, Zukerman und Zinman gearbeitet. Neben regelmässigen Gastspielen mit grossen Orchestern der USA konzertierte er in Europa u.a. mit dem BBC Symphony, dem DSO Berlin, dem Tonhalle-Orchester Zürich, den Münchner Philharmonikern sowie dem Rotterdam Philharmonic. In der Saison 2007/08 stehen Einladungen der Camerata Salzburg (unter Sir Roger Norrington in Salzburg, Wien und Graz) und der Bamberger Symphoniker (mit Leonard Slatkin) an. Im Januar 2008 unternahm Biss eine umfangreiche Deutschland-Tournee mit der Academy of St. Martin in the Fields unter Sir Neville Marriner.

Rezitale und Kammermusik spielen eine grosse Rolle in seinem künstlerischen Leben. Sein Debüt gab Jonathan Biss im Jahr 2000 in New York, seitdem spielte er in vielen der grossen Kammermusikreihen in den USA und zunehmend auch bei grossen Veranstaltern in Europa, darunter Verbier Festival, Schleswig-Holstein-Musikfestival und bei Leif Ove Andsnes' Kammermusik-Festival in Risør. Im Sommer 2007 debütierte er mit Soloabenden beim Luzern Festival und beim Beethovenfest Bonn. 2008 spielt er Soloabende in London (Wigmore Hall) und Sevilla.

Jonathan Biss entstammt in dritter Generation einer professionellen Musikerfamilie: für seine Grossmutter, Raya Garbousova, schrieb Samuel Barber sein Cello-Konzert; seine Eltern, Miriam Fried und Paul Biss, sind beide Violinisten. Er ist Preisträger des Gilmore Young Artistic Award (2002), des Borletti-Buitoni Trust Award (2003) und des Leonard Bernstein Award (2005). Biss war der erste und bislang einzige Amerikaner, der für das BBC New Generation Artist Programm ausgewählt wurde.

David Greilsammer



“David Greilsammers Spiel geht direkt ins Herz”, schrieb die französische Le Monde über den amerikanischen Künstler mit israelischen Wurzeln, der in Paris lebt und sich in erster Linie als Pianist, aber auch als Dirigent und Bühnenschauspieler betätigt. Mit kühnen Programmen und flammender Intensität hat Greilsammer sich einen ganz eigenen und faszinierenden Raum in der Musikszene geschaffen.

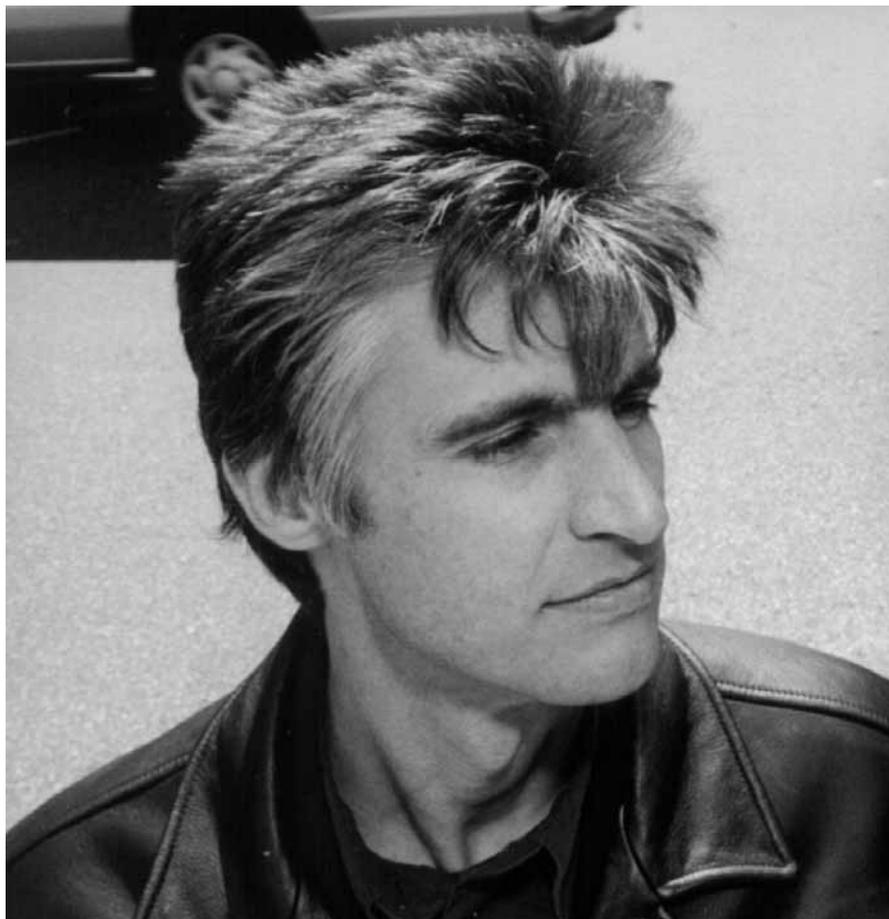
Für sein Zürcher Konzert hat David Greilsammer Werke aus seiner jüngsten, beim Label Naïve erschienenen CD “fantaisie_fantasmé” zusammengestellt. Er selbst sagt über dieses Programm: “Die Freiheit, Verrücktheit und unbegrenzte Vorstellungskraft der Fantasie ist eine ständige Quelle der Inspiration für mich. Für dieses Projekt habe ich Werke und musikalische Fragmente ausgewählt, die mich mein ganzes Leben begleitet haben. Eine ungewöhnliche Anordnung erlaubt ihnen, zueinander in Beziehung zu treten, musikalische Dialoge aufzubauen und miteinander zu verschmelzen.”

Im Oktober 2007 bezeichnete die Londoner Sunday Times Greilsammers Rezital in der Wigmore Hall als “eines der massgeblichsten britischen Debuts seit Jahren”. 2006 erschien seine erste CD-Aufnahme beim Label Vanguard Classics, in der er als Pianist und Dirigent mit Mozarts frühen Klavierkonzerten in Erscheinung trat – sie wurde vom Daily Telegraph unter die “CDs of the Year” gewählt und von Le Monde als eine der “grössten Überraschungen des Mozartjahres” gelobt. Dieser Erfolg führte zu einem Exklusivvertrag mit dem französischen Label Naïve.

David Greilsammer arbeitet heute auf regelmässiger Basis mit zahlreichen bedeutenden Orchestern und Dirigenten in Europa, Amerika und Asien. Mit besonderer Vorliebe widmet er sich seinen Soloauftritten; im Februar 2008 wurde er für sein Solorezital an den renommierten Pariser “Victoires de la Musique Classique” mit der Auszeichnung “Révélation soliste instrumental” ausgezeichnet. Diesen Sommer spielt er am Verbier Festival den Zyklus von Mozarts gesamten Klaviersonaten.

Der in Jerusalem geborene Pianist studierte an der Rubin-Akademie in seiner Heimatstadt. Nach dem Abschluss des Militärdienstes setzte er seine Studien an der Juilliard School in New York unter Yoheved Kaplinsky und Richard Goode fort. Er lebt heute in Paris.

Daniel Schnyder



Sein Alhornkonzert wird in Moskau, Singapur und im Wiener Musikverein gespielt, eine Komposition für die chinesische Pipa in New York, in der Zürcher Tonhalle erklingt seine "Oriental Suite", für Abdullah Ibrahim schrieb er die "African Trilogy", mit den Berliner Philharmonikern reist er in einem Musikprojekt der Superlative

"Around the World". Aber nicht nur die Kontinente bringt Daniel Schnyder in ungeahnte Nähe zueinander, auch die Grenzen zwischen Epochen und Genres überquert seine Musik, deren Selbstverständlichkeit überrascht, die zugleich gelöst und energiegeladen erscheint, und die bei aller Komplexität unwiderstehlich intuitiv wirkt. Ob er mit seinem Jazztrio über Themen von Bach, Vivaldi und Wagner improvisiert oder Jimi Hendrix' "Purple Haze" für Streichquartett umsetzt – Schnyers Musik kennt keine Schubladen, nur offene Türen.

Seine Kompositionen sind in den Bereichen Neue Musik, klassische Musik (Kammermusik und symphonische Konzertmusik), alte Musik, ethnische Musik, Jazz, Big Band, Oper, Oratorium, Ballett und Latin Music angesiedelt – Schnyers Musik gibt dem Begriff "Crossover" seine volle Bedeutung zurück und bleibt dabei unverkennbar eigenständig. Sie ist eine Musik der Integration, der Vereinigung zwischen klassischer Musik und Jazz im weitesten Sinne, der Verbindung europäischer Musik mit aussereuropäischen Musikwelten. Das Hauptanliegen von Daniel Schnyers Kunst ist es denn auch, die aussereuropäische Musik als Ausdruck und Phänomen unserer multikulturellen Realität in den Konzertrahmen einzubringen.

Schnyder ist Composer in Residence mit dem Radiosymphonieorchester Berlin 2008/9 und dem Orchestre de Chambre de Lausanne 2010 sowie Composer in Residence an den Festivals "Bremen Musikfest", und dem Crested Butte Festival in Colorado 2009. Nebst seiner Kompositionstätigkeit konzertiert Daniel Schnyder regelmässig als Solist, Kammermusiker und Jazzimprovisator. Er wird auch in den kommenden Saisons mit dem MDR Orchester, dem Radiosymphonieorchester Berlin, dem Saarländischen Rundfunk, der Zuger Sinfonietta, den Lucerne Chamber Music Soloists, den Lucerne Festival Strings, dem Manhattan Brass Quintet, Kristjan Järvis Absolute Ensemble, den Solisten der Berliner Philharmoniker und vielen mehr als Solist, Programmgestalter und Komponist in Personalunion auftreten.

Amar Quartett

Anna Brunner, Violine

Igor Keller, Violine

Hannes Bärtschi, Viola

Péter Somodari, Violoncello



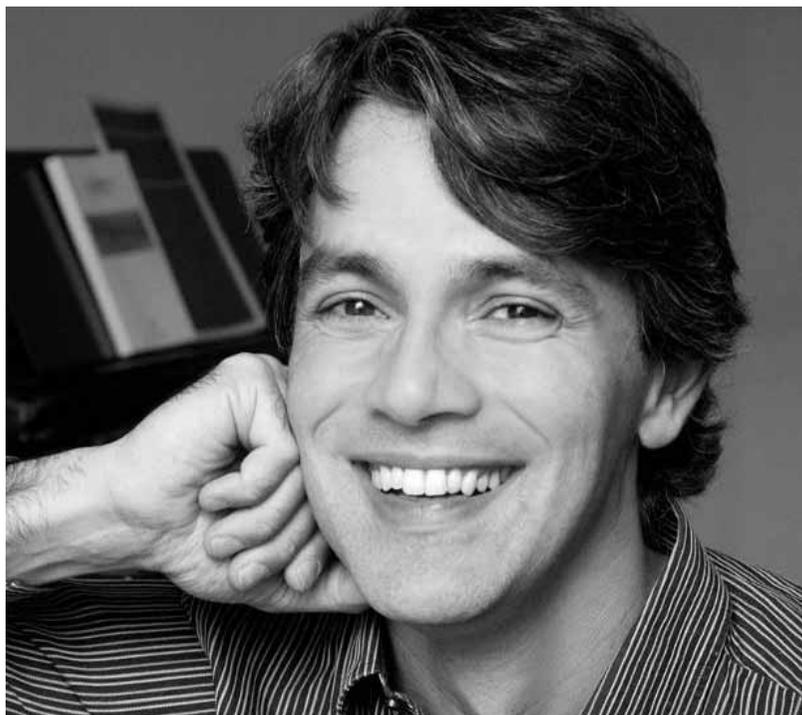
Die vier jungen Musiker des Zürcher Amar Quartetts bilden viel mehr als ein gut etabliertes Kammermusikensemble mit präziser Technik, ausgefeilter Interpretation und höchster Professionalität. Amar hat sich aus eigener Kraft und dank einer Vielzahl von spannenden und eigenständigen Projekten zu einer erfolgreichen und respektierten Institution gemacht. Dass die Liebe zur Perfektion keineswegs im Gegensatz zu inspiriertem Musizieren zu stehen braucht, beweist das Amar Quartett bei jedem seiner Auftritte aufs Neue.

Mit besonderer Leidenschaft widmet sich das Amar Quartett seit seiner Gründung den Werken Paul Hindemiths. Dieses Engagement wird mit einer Einspielung aller sieben Streichquartette sowie weiterer Kammermusikwerke auf CD dokumentiert. In der Werkauswahl verbindet das Amar Quartett bewährte Tradition mit der bewussten Förderung der zeitgenössischen Musik, nicht zuletzt indem es jedes Jahr einen Kompositionsauftrag vergibt, vorrangig an Schweizer Kulturschaffende.

Dem Amar Quartett ist es wichtig, sich mit innovativen, spartenübergreifenden Projekten einem erweiterten Publikum zu präsentieren, beispielsweise durch qualitativ hochstehende Zusammenarbeit mit Theater, Ballett und Jazzmusikern. Ausserdem hat sich das Amar Quartett mit aussergewöhnlichen Eigenveranstaltungen, beispielsweise dem Kammermusikfestival "Hommage an Hindemith" in der Schweiz einen Namen gemacht.

Das Ensemble wurde 1998-2001 während seiner Studien beim Alban Berg Quartett in Köln mit diversen internationalen Preisen ausgezeichnet – u. a. Bubenreuth, Graz, Migros Kulturprozent, Genf, London. Das Amar Quartett debütierte erfolgreich in Londons Wigmore Hall sowie beim Lucerne Festival. Es folgten weitere Debüts in der Tonhalle Zürich, der St. Petersburger Philharmonie, beim Menuhin Festival Gstaad und der Styriarte Graz. 2003 und 2004 spielte und unterrichtete das Quartett an der Musikalischen Sommer-Akademie Lenk, 2007 unterrichtete es beim 1. Internationalen Meisterkurs für Kammermusik in Bubenreuth.

Pietro De Maria



“Für Pietro De Maria ist Chopin, unter seiner zerbrechlichen und graziösen Oberfläche, auf der ganzen Linie ein Mann von Feuer und Eis”, schreibt ein Kritiker über die gegenwärtig bei Decca erscheinende Gesamteinspielung von Chopins Klavierwerken. Als Aristokrat des Klaviers, als Klangpoet und lyrischer Virtuose wird der italienische Pianist bezeichnet, dessen Karriere mit Preisen am Tschaikowsky- und Géza Anda-Wettbewerb ihren Anfang nahm.

Gerade wo Pietro De Maria die Zwischentöne zum subtilsten Ausdrucksmittel formt, kommen seine schier unbegrenzten pianistischen

Möglichkeiten auf beglückende Weise zum Zuge: Er spielt so, wie er an Musik denkt, ohne den Übergang zwischen Idee und Realität überhaupt spürbar werden zu lassen.

Pietro De Marias rege Konzerttätigkeit führt ihn in die bedeutendsten Säle und Festivals Europa; als Solist ist er unter Dirigenten wie Gary Bertini, Myung-Whun Chung, Vladimir Fedoseyev, Daniele Gatti, Alan Gilbert, Eliahu Inbal, Marek Janowski, Ton Koopman, Ingo Metzmacher und Sándor Végh aufgetreten.

Der Pianist wurde 1967 in Venedig geboren, wo er auch seine pianistische Ausbildung genoss. Sein Talent zeigte sich früh; bereits mit dreizehn Jahren gewann er den ersten Preis am internationalen Klavierwettbewerb “Alfred Cortot” in Mailand. Später setzte er seine Studien unter Maria Tipo am Genfer Konservatorium fort, wo er 1988 mit einem “Premier Prix de Virtuosité” abschloss.

Pietro De Maria ist von den wichtigsten italienischen Konzertveranstaltern eingeladen worden, zwischen März 2007 und Ende 2009 die gesamten Klavierwerke von Frédéric Chopin aufzuführen. Dieses bei Decca aufgenommene Grossprojekt wird von der Kritik mit grossem Beifall bedacht.

Die Aufführung von zeitgenössischer Musik ist eine wichtige Komponente von Pietro De Marias Konzerttätigkeit. Vor kurzem ist er mit der italienischen Erstaufführung von Ivan Fedeles Concerto für zwei Klaviere und Orchester in Mailand aufgetreten.

Unter seinen Aufnahmen befinden sich drei Sonaten von Clementi (bei Naxos erschienen), ein Live-Rezital am “Miami International Piano Festival” für VAI Audio, sowie Beethovens Gesamtwerk für Violoncello und Klavier mit Enrico Dindo für Decca.

Donnerstag, 31. Juli 2008, 19.30

Midori, Violine

Johannes Moser, Violoncello

Jonathan Biss, Klavier

Gefühl, Impuls, Bewegung. Drei Pfade ohne Umkehr

Es könnte ganz einfach sein: Ein Gefühl entsteht. Bald ist es sich selbst nicht genug, strebt nach Mitteilung, erzeugt aus seinem Drang den Impuls. Dieser trifft auf eine Aussenwelt, die er in Bewegung versetzt. Den Ereignissen, die der Bewegung folgen, entspringen Gefühle...



Botticelli: Le tre grazie (aus „Primavera“, ca. 1482)

Aber bleibt dieser scheinbar logische Kreis nicht bloss ein ungelenker Versuch der Vernunft, jene Kräfte erklärend zu bündeln und ineinander zu verschränken, welche den Ursprung der Kreativität bilden? Gefühl, Impuls und Bewegung kennen keine Absicht, die ihre Energie bändigen und in geordnete Bahnen lenken könnte. Sie beeinflussen und inspirieren einander und bleiben doch einzelgängerische Solisten auf ihren Wegen, die nur in eine Richtung begangen werden können – und die dort, wo sie sich kreuzen, immer von Neuem beginnen.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Klaviertrio Nr. 7 B-Dur op. 97.1 (“Erzherzog”)

1. Allegro moderato
2. Scherzo
3. Andante cantabile
4. Allegro moderato

In aller Musik ist Bewegung. Und doch, kaum ein anderer Name verkörpert unsere Vorstellung von bewegter und bewegender Musik wie jener Beethovens. Vielleicht lässt sich die Bewegung, die Beethoven in uns wachruft, am besten mit jener der Wellen eines vom Sturm aufgewühlten Meeres vergleichen: Wir selbst sind es, die uns bewegen, die Musik kann uns nur den Impuls dazu vermitteln. Die Bewegtheit der Musik, von höheren, unergründlichen Kräften erzeugt, findet Resonanz in uns, verwandelt sich in Energien, die unser Selbst neue Formen annehmen lassen.

Mit dem 1811 komponierten Trio in B-Dur, nach dem Widmungsträger “Erzherzog-Trio” genannt, schuf Beethoven sein letztes vollendetes Werk für Klavier, Violine und Violoncello. Es markiert auch das Ende seiner mittleren Schaffensphase, während der sich der Komponist so gründlich mit der klassischen Formenlehre

auseinandersetzte, dass er sie anschliessend auf die kreativste Weise dekonstruieren konnte. Beethoven kannte und beherrschte jede Einzelheit des Korsetts, in das die Musik seiner Zeit eingezwängt war. Sein radikaler Freiheitsdrang und die Kraft seines Geistes liessen ihn zum Entdecker von musikalischem Neuland werden; dass ihm aber seine Zeitgenossen und spätere Generationen auch dorthin folgten, ist der Virtuosität zu verdanken, mit der Beethoven Formen, Ideen und Aussagen zu verbinden wusste.

Der Erzherzog Rudolf von Österreich war eine der wichtigsten Figuren in Beethovens Umgebung – treuester Förderer, einziger Kompositionsschüler und glühender Bewunderer des Komponisten. Das jüngste von sechzehn Kindern und mit vier Jahren Vollwaise, war Rudolf von schwacher Gesundheit, so dass er die vorgezeichnete Militärlaufbahn fallen liess und stattdessen Erzbischof wurde. Im Zentrum seiner Leidenschaften stand für den Erzherzog jedoch nicht das Streben nach Amt und Ehren, sondern die Musik – und darin war ihm Beethoven das Höchste. Als Fünfzehnjähriger nahm Rudolf die ersten Klavierstunden bei seinem Idol. Dabei zeigte sich der Schüler zuweilen so übereifrig, dass der wenig geduldige Komponist sich Notlügen ausdenken musste, um ihre ausgedehnten Zusammenkünfte zu beenden. Fraglos aber war Beethoven dem Erzherzog in echter Freundschaft verbunden und widmete ihm zahlreiche Höhepunkte seines Schaffens, darunter die “Missa Solemnis”, die Klavierkonzerte Nr. 4 und 5, die Hammerklaviersonate und die Klaviersonate “Les Adieux”, sowie eben das Trio Op. 97.

Die Uraufführung des Trios fand im April 1814 in Wien statt – mit Beethoven am Klavier und seinen Freunden Ignaz Schuppanzigh an der Violine und Joseph Linke am Violoncello. Es sollte der letzte öffentliche Auftritt des Komponisten werden; der Verlust seines Gehörs verunmöglichte ihm von da an das Musizieren im Ensemble.

Leon Kirchner (*1919)

Trio No. 1 for violin, cello and piano (1954)

1. Fast
2. Slow



Leon Kirchner

“Kirchners Musik zu hören, heisst nicht nur mit einem Komponisten in Kontakt zu treten, sondern mit einem im höchsten Grad empfindungsfähigen Menschen; einem Menschen, der seine Musik aus der Wahrnehmung einer wechselhaften Welt heraus erschafft. Kirchner reagiert stark auf diese Umgebung; die emotionale Wirkung und explosive Kraft seiner Musik sind von fast erschreckender Intensität. Was auch immer sonst man über sie sagen möge, dies ist Musik, die mit Sicherheit fühlbar ist.” Diese Worte des amerikanischen Komponisten Aaron Copland treffen den Charakter von Leon Kirchners Musik im Innersten. Sie beschreiben aber auch die kreative Einstellung eines Komponisten, der sich in einem von Konzeptuali-

sierung und Abstrahierung geprägten Musikzeitalter einen emotional unmittelbaren und von keinen Ideologien verstellten Zugang zu seiner Kunst erringen wollte. "Ich habe das Gefühl", schrieb Kirchner selbst, "dass viele von uns, aus Angst davor, sich selbst ausdrücken zu müssen, zur oberflächlichen Sicherheit eines künstlich vorgegebenen Stils Zuflucht nehmen, und dabei je nachdem die Komplexität oder die Einfachheit zum Fetisch erheben. Die Idee ist das wertvolle Erz der Kunst, doch in einem Dschungel kalter stilistischer Details verliert sie sich. Der Künstler sollte sich einen persönlichen Kosmos kreieren, mit dem Ziel, das Bewusstsein der Menschen zu erfüllen und zu erweitern. Auf diesem Weg schafft sich die Idee – deren Notwendigkeit darin besteht, zu erscheinen und wahrgenommen zu werden – ihren eigenen Stil und eine einzigartige, momentane und selbstverständliche Form."



Los Angeles, um 1950

Kirchner, 1919 in Brooklyn als Sohn einer Einwandererfamilie aus dem russischen Odessa geboren und in Los Angeles aufgewachsen, hat seinen Weg als Komponist in einem Umfeld gefunden, das an seiner Basis voller Ideen, fruchtbarer Energie und Kreativität, in seinen Mechanismen aber auch durch Ideologien, künstliche Grenzen und beengende Konzepte gezeichnet war. Das amerikanische Kulturleben in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts wurde durch das Zusammentreffen von Künstlerpersönlichkeiten aus dem von Krieg und Verfolgung zerstörten Europa geprägt – ein Zusammentreffen nicht nur untereinander, sondern auch mit ihrer amerikanischen Umgebung, die in chaotischer Gleichzeitigkeit unaufhörliche Veränderungen durchlief. Die Entwurzelung dieser Menschen konnte auf ihre künstlerische Einstellung zwei entgegengesetzte Auswirkungen haben – entweder suchten sie ihre geistige Heimat in einem klar definierten Ideenkreis, oder sie liessen sich von den unzähligen Einflüssen ihrer Umgebung inspirieren. Kirchner, zu dessen wichtigsten Lehrern in Los Angeles Arnold Schönberg gehörte (der eine der prägnantesten, am klarsten strukturierten musikalischen Denkweisen des zwanzigsten Jahrhunderts geschaffen hat), gehört zur zweiten Gruppe – er wollte offen bleiben für Erlebnisse, Eindrücke und Gefühle, um aus ihnen seine Musik zu gestalten, ohne sich dabei vorgegebenen Dogmen und Zwängen unterwerfen zu müssen.

Die Impulse, denen Kirchner sich aussetzte, finden sich im Piano Trio No. 1 wieder – widerspiegelt in Anweisungen wie "Wild!" oder "Coming from nowhere, almost out of control", welche die Musiker weniger in eine vorgegebene Richtung zu lenken versuchen, als dass sie selbst zu Impulsgebern werden. In den wechselnden Atmosphären von Kirchners Musik, in denen sich motivische und harmonische Fragmente zu einem sich stetig wandelnden Bewusstseinsstrom verdichten, entfaltet sich das Wesen eines Künstlers ohne Furcht, seine Empfindungen in schonungsloser Unmittelbarkeit mitzuteilen.

Robert Schumann (1810-1856)

Klaviertrio No. 2 in F-Dur Op. 80 (1847)

1. Sehr lebhaft
2. Mit innigem Ausdruck
3. In mässiger Bewegung
4. Nicht zu rasch



Robert Schumann, 1839 (nach einem Gemälde von E. Bendemann)

“Die erste Conception ist immer die natürlichste und beste. Der Verstand irrt, das Gefühl nicht”, schrieb Robert Schumann im “Denk- und Dichtbüchlein” seiner beiden Alter Egos, Florestan und Eusebius. Sein unbescheidenes Vertrauen in die Wahrheit, die ihm sein eigenes Empfinden offenbart, hat Schumann zu Gefühlsdarstellungen beflügelt, die den Hörer von der ersten Sekunde an mit entwaffnender Selbstverständlichkeit umfassen und erfüllen.

Die Gefühle, welche Schumann in seiner Musik verkörpert, entstehen in ihm zugleich mit dem kreativen Prozess; zu schaffen bedeutet ihm, sie zu durchleben. Er teilt mit, was er empfindet, und dieses Mitteilen wird beim Hörer zu einem Teilnehmen. Beim Hören von Schumanns Musik wird man in eine Nähe versetzt, die auch herausfordernd sein kann – denn es ist die Nähe zu Schumann selbst.

Aber gerade weil er seine ganzen Energien dafür verwendete, Gefühle zu empfinden, die sich in Musik verwirklichen, brauchte Schumann Impulse von aussen, um in Bewegung zu geraten. Seine beiden Klaviertrios Op. 63 und Op. 80, von ihm als Geschwisterwerke erdacht und 1847 im Zeitraum eines Sommers komponiert, verdanken ihre Entstehung mindestens zum Teil dem Umstand, dass Clara Schumann ihrerseits kurz zuvor ein Klaviertrio vollendet hatte. Von Konkurrenz zwischen den Eheleuten zu sprechen, wäre wohl übertrieben, da Clara unmöglich mit Roberts Schaffenskraft mithalten konnte – dazu blieb ihr neben der Existenzhaltung einer fast jährlich wachsenden Familie, die in erster Linie von ihren Einnahmen als Konzertpianistin und von ihren Fähigkeiten als Impresaria lebte, schlicht keine Zeit. Trotzdem war, wenn kein Wettstreit, so doch ein Kräfteressen zwischen Robert und Clara im Gange. Sein geniales Komponieren, ihr virtuoseres Spiel, seine schriftstellerischen Fähigkeiten, ihre Begabung zur Musikkritik – aber auch seine schwarzen Depressionen, ihr aggressiver Ehrgeiz, seine Süchte, ihre

Launen; das alles war zugleich Antriebsstoff und Hindernis für diese Beziehung und für die Werke, die in ihr und aus ihr entstanden.

Ende Juli 1847 beendete Robert Schumann seine Arbeit an den "Szenen aus Goethe's Faust". Erstaunlicherweise hatte er seine Arbeit an dieser Komposition ursprünglich mit dem Schlusschor begonnen, der mit den – vor dem Hintergrund der wenig feministisch angehauchten Faust-Geschichte – bemerkenswerten Worten "Das Ewig Weibliche zieht uns hinan" (das heisst, hinauf...) in F-Dur ausklingt. In einer ersten Fassung hatte Schumann für das Ende dieses Gesangs eine Steigerung des Tempos vorgesehen, wohl um den Triumph des weiblichen "Hinanziehens" über die männliche Schwerkraft zu illustrieren. Schlussendlich jedoch entschied er sich dafür, den Chor in Gelassenheit und Ruhe verklingen zu lassen – als seien die Schlussworte nichts anderes als eine unabänderliche, mit dem erforderlichen Gleichmut hinzunehmende Tatsache.

Die Aufwallungen des Gefühls, die Schumann aus dem Schluss der "Szenen" herausgenommen hatte, finden sich hingegen ungemindert im Beginn seines Trios Op. 80, welches er, in einem nahtlosen F-Dur-Übergang, unmittelbar danach zu komponieren begann. Der erste Satz erscheint in seiner Wildheit sperrig und überschäumend, zugleich lebt er vom fein gezeichneten Ineinandergreifen der Melodieverläufe, die sich zwischen den Instrumenten, an den Notenlinien und in der Zeit spiegeln. Im zweiten Satz beschwört Schumann "mit innigem Ausdruck" Anklänge an das Andante aus Mendelssohns Klaviertrio Op. 49. Der Freund sollte diese traumverlorene Hommage nicht mehr hören – er starb wenige Tage, nachdem Schumann sein Trio beendet hatte. Der dritte Satz, als einziger der vier in einer Moll-Tonart verfasst, ist doch auf eigenartige Weise von Heiterkeit durchdrungen – äusserlich von einer tänzerischen, fast kindlich anmutenden Gleichförmigkeit, bezeugt gerade dieser Satz Schumanns unnachahmliche Fähigkeit, aus einem einzigen Zustand heraus eine weite Palette von Farbschattierungen

aufleuchten zu lassen. Im Finale schliesslich strebt Schumann voller Hingabe und Freude "hinan" – ohne Text fiel es ihm wohl leichter, dem ewigen Weibe sein Gefühl zu eröffnen...



Eugène Delacroix: Illustration zu Goethe's Faust (1828)

Donnerstag, 7. August 2008, 19.30

David Greilsammer, Klavier

Auf der Suche, auf der Flucht. Der Fantasie ihr Bild

Die Fantasie ist eine Jägerin – ruhelos, getrieben, beobachtend, aufnehmend. Ihre vage Vorstellung von etwas ganz Bestimmtem, das sie nicht kennt und doch zu erkennen weiss, bringt sie in Gegenden, die ihrem Ziel ferner liegen als der Ursprung ihrer Reise. Jene Zonen der stummen Fremdheit durchstreift sie wachsam, lässt ihre Sinne schärfen durch absichtslos gegebene und urteilslos empfangene Eindrücke.

In der kargen Umgebung von zugefallenen Antworten sucht sie deren inneren Zusammenhang; jene Frage nämlich, welche das Werkzeug zu sein vermag, um ein Bild zu formen, dessen fahle Spiegelung in einer flüchtigen Wirklichkeit der Auslöser für ihre Suche war.



Arnold Böcklin: Diana an der Quelle (1855)

Im Begleittext zu seiner 2007 erschienenen CD “fantaisie_fantasme” beschreibt der Pianist David Greilsammer, welche Ideen ihn bei der Zusammenstellung dieses Programms geleitet haben. Sein Text ist im Folgenden gekürzt wiedergegeben.

“Im Traum erscheint manchmal ein reiner, leuchtender, flüchtiger Moment, in dem alles sein oder verschwinden kann. ‘Zwischen Immer und Nie’ nannte Paul Celan diesen Zustand in einem Gedicht. Ich fühlte, dass er mir etwas mitzuteilen hatte, und wollte mich darin wiederfinden.

Am Klavier schien mir, dass dieser Augenblick tatsächlich existierte, kaum zu fassen und vergänglich wie in meinen Träumen. Um ihn zu treffen, war mir die Fantasie unverzichtbar; denn sie treibt unsere Kreativität an, fordert jeden Gedanken heraus, bringt uns ins Wanken, lässt uns Wagnisse eingehen.

‘My favourite music is music I haven’t heard yet’, sagt John Cage, der es liebte, neue Klänge zu erfinden und zu sammeln. Ich begann damit, musikalische Stücke, Fragmente, Ideen, Partikel zusammenzusetzen, liess sie in Beziehung treten, vertraute sie einander an, verflocht sie zuweilen miteinander. Die Fantasie lässt diese Stücke zueinander sprechen. Ruhe und Getöse, Aussergewöhnliches und Absurdes, das Erhabene und das Groteske betrachten und berühren sich, wie in jenem geträumten Augenblick.

Die Fantasie zieht mich in eine Erkundung dieser Werke hinein, die einer ungewöhnlichen und mir doch natürlich scheinenden Ordnung gehorcht. Wie so viele Dinge, die als ein Ganzes beginnen, sich sanft zergliedern und Lichtjahre später wieder zusammenfinden. Wie so viele Momente, wo Ende und Anfang ein Einziges bilden. Wie so viele Wesen, die sich auf unvorhergesehene, unsinnige, unverhoffte Weise begegnen.

Und dabei, vom unwandelbaren Ausgangspunkt ihrer Freiheit aus, schafft die Fantasie in ihr selbst einen Kern, einen bewegungslosen Ort, wo zahllose Elemente sich anziehen, sich begegnen, aufeinanderprallen. Ihre Schönheit liegt darin, dass in ihr fundamental verschiedene Welten in ungeahnte Nähe rücken. Sie treibt diese gegensätzlichen Sphären aufeinander zu, um nicht nur zu koexistieren, sondern um ihre verborgenen Gemeinsamkeiten zu entdecken. Meine Reise beginnt im Herzen dieses Kerns, mit Mozarts Fantasie in c-moll...”

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Fantasie in c-moll KV 475 (1785)

Sonate in c-moll KV 457 (1784)

Rondo in a-moll KV 511 (1787)

“*Pour les plaintes & tous les sujets lamentables*” (für Klagen und alle jammervollen Themen) sah ein französischer Musikwissenschaftler des 17. Jahrhunderts die Tonart c-moll speziell geeignet; ein deutscher Kollege ging rund hundert Jahre später noch einen Schritt weiter und nannte das c-moll “*die Tonart der Liebeserklärung, und zugleich Klage der unglücklichen Liebe. Jedes Schmachten, Sehnen, Seufzen der liebetrunkenen Seele, liegt in diesem Tone...*”. Die Charakterisierungen, die den Tonarten damals gerne zugeschrieben wurden, mögen aus heutiger Sicht etwas gesucht anmuten; für Mozarts Zeitgenossen aber hatte jede Tonart eine eigene, fast mystische Bedeutung, und in ihrer Wahl entschied sich der Komponist auch bereits für einen künstlerischen Ansatz.

Mozart jedenfalls wählte seine Tonarten absichtsvoll – insbesondere dann, wenn er eines seiner wenigen, aber bezeichnenden Werke in einer Moll-Tonart schrieb. Die Klaviersonate KV 457 und die Fantasie KV 475, zusammen seine einzigen Klavierkompositionen in c-moll, entstanden als Geschwisterwerke kurz hintereinander. Mozart widmete

sie einer seiner Lieblingsschülerinnen, Therese von Trattner, die ihn in schwierigen Zeiten tatkräftig unterstützt hatte. Zusammen mit dem Notentext hatte der Komponist auch ein ausführliches Manuskript verfasst, welches einen Kommentar zur Aufführungsweise dieser beiden Stücke enthielt. Diese Schrift ist jedoch verlorengegangen, und so bleibt uns nichts anderes übrig, als die Freiheit auf uns zu nehmen, nach eigenen Interpretationsweisen für diese überraschend unmozartischen – nämlich durch Düsterei und schroffe Stimmungsschwankungen geprägten – Werke zu suchen...



Handschrift der Fantasie in c-moll KV 475

Das Rondo in a-moll ist vom März 1787 datiert. Im Frühling jenes Jahres begegneten sich Mozart und Beethoven zum ersten und einzigen Mal – der siebzehnjährige Beethoven besuchte Mozart, um bei ihm Unterricht zu nehmen. Über ihre Begegnung ist wenig bekannt; und was davon überliefert ist, enttäuscht allfällige Erwartungen an das Zusammentreffen zweier musikalischer Giganten. Mozart äusserte sich zwar anerkennend über Beethovens Talent (sein Zitat *“Auf den gebt Acht, der wird einmal in der Welt noch von sich reden machen”* ist, falls überhaupt authentisch, nicht gerade von historischer Tragweite), konnte ihm aber keinen Unterricht erteilen – zu drängend waren die eigenen familiären und finanziellen Sorgen, zu knapp die Zeit.

Beethoven musste nach zwei Wochen Aufenthalt in Wien, wohin er eigens für den Unterricht bei Mozart gekommen war, unverrichteter Dinge wieder nach Hause reisen; seine innig geliebte Mutter war krank und starb kurze Zeit später. Und auch Mozart verlor im April 1787 seinen Vater, mit dem ihn eine fast symbiotische, aber auch konflikt-beladene Beziehung verbunden hatte. In seinem letzten Brief an den Vater, von dessen Krankheit er gerade erfahren hatte, schrieb Mozart: *“[...] da der tod /:genau zu nemmen:/ der wahre Endzweck unsers lebens ist, so habe ich mich seit ein Paar Jahren mit diesem wahren, besten freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein bild nicht alleine nichts schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel beruhigendes und tröstendes! [...] ich lege mich nie zu bette ohne zu bedenken daß ich vielleicht /:so Jung als ich bin:/ den andern tag nicht mehr seyn werde - und es wird doch kein Mensch von allen die mich kennen sagn können daß ich im umgange Mürrisch oder trauerig wäre [...]”*

Mozarts Schaffen trat in eine neue Phase ein, als er damit begann, das Bewusstsein um die eigene Endlichkeit mit seiner ungezähmten Lebenslust zu vereinen und musikalisch zu verarbeiten. Die Zuversicht, von der seine “traurigen” Werke trotz ihrer Melancholie erfüllt sind,

lässt uns erahnen, dass Mozarts innere Stärke – bei allem kindischen Humor, bei allem grenzenlosen Genie – ihren Ursprung in seiner gelassenen, weit über den eigenen Horizont hinausschauenden Lebenseinstellung hatte.

Leoš Janáček (1854-1928)

Sonate “1. Oktober 1905”

1. Vorgefühl
2. Tod

Die Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert bedeutete für Europa eine Zeit des Aufbruchs und der Hoffnung. Die gewaltigen industriellen und politischen Fortschritte, die in der weitgehend friedlichen zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts errungen wurden, führten zu einer allgemeinen Erwartungshaltung an eine kommende Ära des materiellen und geistigen Wohlstands, der Gerechtigkeit und des Friedens. Diese Hoffnungen sollten sich in zwei Weltkriegen fürs erste vollständig zerschlagen; doch der Beginn des jungen Jahrhunderts war noch geprägt von Optimismus und Zukunftshoffnung.

Gerade die positiven Energien, welche in zahlreichen Gegenden Europas die einfache Bevölkerung beflügelten und aktivierten, stiessen jedoch vielerorts auf Ablehnung und erbitterten Widerstand der etablierten Gesellschaftsschichten. Leoš Janáček lebte im Jahre 1905 in Brno (damals das von Deutschland verwaltete Brünn), wo das deutsch sprechende Bildungsbürgertum und die tschechisch sprechende Arbeiterschicht einander gegenüberstanden. Am 1. Oktober 1905 wurde der Komponist Augenzeuge, wie an einer friedlichen Kundgebung von tschechischen Arbeitern, die für die Errichtung einer eigenen Universität demonstrierten, ein Mann ohne Vorwarnung von deutschtreuen Milizionären erschossen wurde.

Fassungslos von diesem Ereignis, komponierte Janáček eine Klaviersonate, die er "1. X. 1905 Auf der Strasse" nannte. Ursprünglich hatte dieses Werk drei Sätze: "Vorgefühl", welcher die Todesahnung des jungen Frantisek Pavlík beschreibt, "Tod", der die Szene seiner Ermordung erzählt, und einen Trauermarsch, den der selbstkritische Janáček bald nach der Komposition jedoch zerriss.



Leoš Janáček

Im Januar 1906 wurden die beiden verbleibenden Sätze der Sonate von der Pianistin Ludmila Tučková uraufgeführt. Obwohl das Werk bei seinen Hörern Beifall fand, war Janáček so unzufrieden damit, dass er sein noch unveröffentlichtes Manuskript zerstörte und in einen Fluss warf. Die Sonate war damit also verschwunden – hätte nicht die Pianistin, welche das unglückliche Schicksal des dritten Satzes bereits kannte, eine geheime Abschrift der Noten angefertigt. Erst zwanzig Jahre nach der Uraufführung jedoch wagte sie es, Janáček zu gestehen, dass sie eine Kopie seiner einzigen Klaviersonate besass, worauf der Siebzigjährige die Veröffentlichung des Werks erlaubte.

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

Gavotte et six doubles
(aus „Troisième livre de Pièces de Clavecin“, 1728)

Rameau ist gewissermassen ein französischer Mozart: Sein Schaffen markiert in der französischen Musik Höhepunkt und Abschluss der als "klassisch" bezeichneten Komposition, und zugleich hat er ihre Entwicklung – bis hin zum Impressionismus von Debussy und Ravel – grundlegend beeinflusst. Schon zu Rameaus Lebzeiten galt sein Werk als wegweisend und identitätsbildend für die Zukunft der Musik in Frankreich.

Dabei hatte seine Laufbahn nicht nur unspektakulär, sondern geradezu obskur begonnen – in Rameaus fünfzigstem Lebensjahr nahm die Öffentlichkeit erstmals Notiz von ihm. Er wurde als siebtes Kind einer dreizehnköpfigen Familie geboren; sein Vater war Organist in Dijon, seine Mutter die Tochter eines Notars. Gemäss der elterlichen Karriereplanung hätte Rameau Jurist werden sollen; doch als sich herausstellte, dass er bereits Noten lesen konnte, bevor er sich für Buchstaben zu interessieren begann, und dass er seine Schulzeit

aufgrund störenden Singens vorwiegend hinter der Tür verbrachte, gestand ihm der Vater ein Musikerdasein zu.

Mit achzehn Jahren verliess Rameau Frankreich, um sich in Italien in die Kunst des Barock zu vertiefen. Er kam jedoch nicht weiter als bis Mailand, von wo er nach wenigen Wochen wieder in die Heimat reiste. Bedeutete dies womöglich einen ersten Wendepunkt für den Komponisten – verstand er durch die italienische Barockmusik, dass ihn nicht die Regelwerke der Vergangenheit interessierten, sondern die Ideen, die in ihm selbst auf Entdeckung warteten? Rameau sollte an zwei weiteren Wendepunkten seines Lebens heftig und nicht ganz freiwillig in die Auseinandersetzung zwischen italienischer und französischer Musik hineingezogen werden – und zwar ironischerweise jeweils von unterschiedlichen Lagern des Konflikts. Sein erster grosser Publikumserfolg, eine Antikenoper, wurde von der Kritik als “italianisierter” Verrat am Erbe der französischen Renaissancemusik verurteilt; zwanzig Jahre später hingegen wurde der Siebzjährige zum Aushängeschild der französischen Seite in der “Querelle des Bouffons”, einer handfest ausgetragenen Fehde zwischen den Anhängern der elitären, auf raffinierten Harmoniestrukturen basierenden Musikkultur Frankreichs und der italienischen “Opera Buffa”, welche mit Witz und eingängigen Melodien ganz Europa im Sturm eroberte.

Dass Rameau seine Musik nicht so ausschliesslich den strengen formalen Grundsätzen der französischen Klassik unterwerfen mochte, zeigt sich am Beispiel der “Gavotte avec six doubles”. Dieses Stück aus seinem “Troisième livre de pièces de clavecin” bildet den Abschluss von Rameaus letztem Cembalowerk mit klassischer Saitenstruktur (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue – wobei die Gigue hier gerade durch die Gavotte ersetzt wurde). Nach dieser Suite ging Rameau dazu über, für das Cembalo nurmehr Charakterstücke zu schreiben, also Miniaturen mit bildlichen, manchmal vielsagend witzigen und gleichsam theatralischen Titeln – zum Beispiel *L’Indifférente* (die

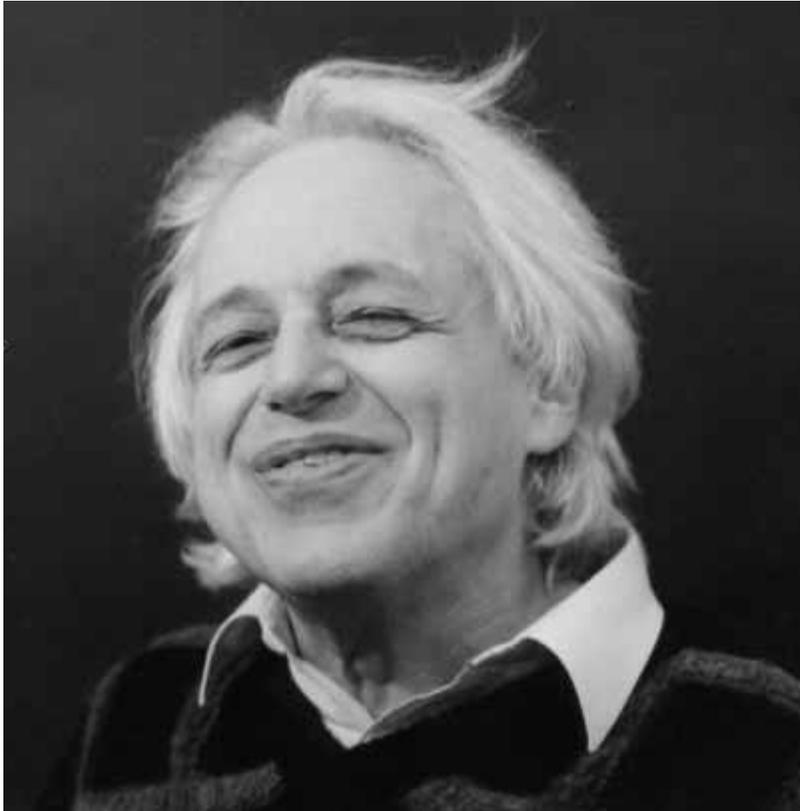
Gleichgültige), *Les Sauvages* (die Ungezähmten), *L’Agaçante* (die Nervende), oder *L’Indiscrète* (die Nase Weise)... Doch bereits die sechs Variationen, welche Rameau dem Thema der Gavotte folgen lässt, bauen eine Spannung auf, die trotz ihrer Feinheit und Eleganz alles andere als abstrakt und abgehoben bleibt. Unaufhaltsam bewegt sie sich auf einen dramatischen und emotionalen Höhepunkt zu, welcher zugleich den Beginn von Rameaus Perspektivenwandel darstellt.



Jean-Philippe Rameau

György Ligeti (1923-2006)

Musica Ricercata (7. Satz, 1953)



György Ligeti

“Seine kommunikative Energie war überwältigend, in den Bann schlagend, visionär, verzaubernd... In dieser drahtigen Gestalt mit der knarrenden Stimme, unverkennbar ungarisch gefärbt, schien Musikgeschichte wie Lava zu brodeln. Ligeti konnte als Redner wie Musiker sein Publikum mitreissen wie kein anderer der grossen

Komponisten der vergangenen 50 Jahre – aber er konnte auch schweigen: 1961 hielt er einen berühmt gewordenen Vortrag zum Thema ‘Die Zukunft der Musik’ – und sagte kein einziges Wort.” Als György Ligeti 2006 in Wien starb, erschienen diese Worte in einem der unzähligen Nachrufe auf den Komponisten der Oper “Le Grand Macabre”, der Filmmusik zu “2001: A Space Odyssey”, von Orchesterwerken wie “Apparitions” und “Atmosphères”, die zu eigentlichen Publikumslieblingen in Neuer Musik geworden sind.

Ligeti war eine einzigartige Figur in der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts – er verschrieb sich keinem Stil, entwickelte unzählige Formen und Facetten des Ausdrucks, arbeitete mit exotischen Tonsystemen aus den entlegensten Erdwinkeln, liess sich von Chaostheorie, Linguistik, Vogelgesang und der Kommunikation zwischen Fledermäusen inspirieren. Zugleich ist seine Musik voller Vitalität und Charakter – nie ein blutleeres Gedankenkonstrukt, sondern fähig, gerade auch den “unerfahrenen” Hörer auf instinktive Weise zu berühren. Diese Vielfalt machte Ligeti zu einer teils heftig umstrittenen Leuchtfigur in der zeitgenössischen Musik. Er selbst sagte dazu: *“Ich habe keine Kunsttheorie. Deswegen sind viele Leute enttäuscht. Ich habe keine Message, die ich verkünde. Man kann mich nicht festnageln auf eine einheitliche, verbal ausdrückbare kompositorische Theorie. Sondern ich versuche immer neue Dinge auszuprobieren. Deswegen habe ich es einmal so dargestellt: Ich bin wie ein Blinder im Labyrinth, der sich herumtastet und immer neue Eingänge findet und in Zimmer kommt, von denen er gar nicht wußte, daß sie existieren. Und dann tut er etwas. Und er weiß gar nicht, was der nächste Schritt sein wird.”*

Die “Musica Ricercata” ist ein elfteiliges Klavierwerk, welches monoton beginnt und mit jedem Satz eine zusätzliche Anzahl an Tonhöhen erobert. Ligeti komponierte es zwischen 1951 und 1953 in Budapest, wo er nach dem Krieg und bis zur Niederwerfung des

Ungarnaufstandes lebte. Zu dieser Zeit gehörte Ligeti in Ungarn zwar bereits zu den staatlich anerkannten und geförderten Komponisten; zugleich befand er sich in der absurden Situation, dass die meisten seiner Werke gleich nach der Uraufführung verboten wurden, so zum Beispiel der zehnte, Bartók gewidmete Satz der “Musica Ricercata”, der von der Zensur als “dekadent” befunden wurde. Die Restriktionen, mit denen das Leben in einem totalitären Staat verbunden war, nahmen zuweilen grotesk-poetische Züge an; so empfing Ligeti die westliche zeitgenössische Musik nur auf einem von der Zensur verrauschten Radiosender, so dass er von ganzen Symphonieorchestern nur Piccoloflöte und Xylophon hören konnte, und sich den Rest dazudachte. In ein altes, kaputtes Grammophon baute er mangels Alternativen den Stachel einer Akazie ein, um damit eine auf dem Schwarzmarkt erstandene Stravinsky-Platte zu hören.

Der siebte Satz der “Musica ricercata” ist mit “Cantabile, molto legato” überschrieben. In der linken Hand fließt in meditativer Gleichförmigkeit ein Ostinato aus sieben Tönen einem zerdehnten Zeitpunkt entlang, während die Rechte in vollkommener rhythmischer Unabhängigkeit eine liedhaft versonnene Melodie spielt, die sich an sich selbst spiegelt, vervielfältigt und zum Kanon wird. Wenn das Stück sich seinem Ende nähert, erklimmt das Lied die nächste Oktave, öffnet sich wie eine Blüte, löst sich schliesslich selbst in ein Ostinato auf und zerfällt sanft in einen Triller.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Chromatische Fantasie und Fuge (BW 903, 1730)

Von der “Chromatischen Fantasie und Fuge” sind nur Abschriften durch Bachs Schüler erhalten geblieben; die älteste dieser Kopien ist aus dem Jahr 1730 datiert. In dieser Zeit komponierte Bach aber bereits in

einem ruhenderen, abgeklärteren Stil, welcher von dem fast expressionistischen Charakter dieses Werks weit entfernt ist.

Die Bach-Forschung vermutet deshalb, dass die Komposition bereits um 1720 vollendet wurde, als Bach sich in einer von Trauer und Zweifel geprägten Phase seines Lebens befand. Seine erste Frau starb damals unerwartet in Bachs Abwesenheit; die Vermutung, dass Werke wie die grosse Chaconne aus den Sonaten und Partiten für Solovioline, oder eben die Chromatische Fantasie und Fuge, als Totenklage für Maria Barbara Bach komponiert wurden, liegt nahe – beide stehen in d-moll, welches damals manchmal als “Todestonart” bezeichnet wurde (auch Mozarts Requiem und Beethovens Neunte Symphonie sind in d-moll – Werke, mit denen ihre Komponisten die Grenzen des Diesseitigen überschritten). In seiner sechsjährigen “Köthener” Phase um 1720 schrieb Bach kein einziges geistliches Werk, was möglicherweise auf eine spirituelle Krise hinweist. Die Transzendenz, von welcher die Chromatische Fantasie und Fuge erfüllt ist, erlaubt uns jedenfalls einen hoch emotionalen und zutiefst persönlichen Einblick in Bachs Seelenzustand – das Werk schafft keine distanzierte oder erläuternde Perspektive, sondern taucht den Hörer direkt und unmittelbar ein in einen Strudel von selbst durchlebten Emotionen.

In seiner Erscheinungsform steht dieses Werk in Bachs Schaffen einzigartig wie ein Monolith da; sein improvisatorischer Charakter ist am ehesten mit jenem der Toccaten vergleichbar. Die Eigenschaft, scheinbar völlig natürlich und wie aus spontaner Eingebung unter den Fingern des Pianisten zu erstehen, machte die Chromatische Fantasie und Fuge zu einem beliebten Konzertstück, als das Virtuosen im neunzehnten Jahrhundert die Bühnen eroberte; auch aus dieser Phase ging die Komposition unversehrt hervor. Wilhelm Friedemann Bach schrieb über dieses Werk seines Vaters, solange überhaupt musiziert würde, bewahre es seine Gültigkeit und “*bleibe schön in alle saecula*”.

John Adams (*1947)

China Gates (1977)

“*A Minimalist bored with Minimalism*” – ein des Minimalismus überdrüssiger Minimalist – wurde John Adams genannt. Obwohl der amerikanische Komponist als einer der Schöpfer der Minimal Music gilt, kommentiert er diese Bezeichnung lakonisch mit “it was not far from the mark” (nicht weit gefehlt). Er selbst bezeichnet sich heute als “Post-Minimalist”, der seiner Musik Freiräume offen hält und breit gestreute Inspirationsquellen erschliesst, der aber zugleich im Elementaren den Ursprung seiner Kreativität findet und auf der Basis filigraner Strukturen Werke von hoher Spannungskraft hervorbringt.

Adams gehört zu den erfolgreichsten und am meisten aufgeführten Komponisten der Gegenwart; seine Oper “Nixon in China” wurde mit einem Grammy ausgezeichnet, sein Orchesterwerk “On the Transmigration of Souls”, das er für die New Yorker Philharmoniker aus Anlass des ersten Jahrestags des 11. September 2001 komponierte, erhielt den Pulitzerpreis für Musik. Seine enorme Produktivität macht aus Adams einen Eremiten, der sich monatelang in völliger Abgeschiedenheit seiner Arbeit widmet; die politischen und gesellschaftlichen Bezüge seiner Themen haben ihn andererseits gelehrt, im grellen Scheinwerferlicht der Öffentlichkeit zu stehen und mit den Fragen umzugehen, welche seine Musik aufwirft, aber nicht beantworten will.

Das kurze Klavierstück “China Gates” komponierte Adams 1977 zusammen mit einem fast 25-minütigen, in seiner Erscheinung ähnlichen Geschwisterwerk, “Phrygian Gates”. Er selbst betrachtet diese beiden Kompositionen als sein eigentliches “Opus One”, die den Beginn seines eigenständigen Schaffens markieren. In den 70er Jahren verabschiedete Adams sich sowohl von Schönbergs Serialismus als auch von John Cages Formalismus; er fand zurück zur Tonalität und

zum Puls, und entdeckte die architektonischen Möglichkeiten, die sich ihm in der minimalistischen Komposition eröffneten.

“China Gates” besteht aus repetitiven Mikrostrukturen, in denen eine Tonsequenz teils in Lydischer, teils in Phrygischer Tonart moduliert wird. Indem Adams den Zeitanteil, den jede Tonart dabei einnimmt, über die Dauer des Stücks unmerklich verändert, baut er einen unwiderstehlichen inneren Spannungsbogen auf – der kaum hörbar, aber überaus wahrnehmbar ist.



Chinatown Gates, Vancouver

Dienstag, 12. August 2008, 19.30

**Daniel Schnyder, Saxophon
Amar Quartett**

**Anna Brunner, Violine
Igor Keller, Violine
Hannes Bärtschi, Viola
Peter Somodari, Violoncello**

Anderswo. Geträumte Erinnerungen an hier und jetzt

Ist Musik auch ein Transportmittel? Aus dem Zuhörer macht sie einen Reisenden, indem sie Bilder an ihm vorüberziehen lässt, die aus seiner Vorstellung aufsteigen. Ohne dass er sein Ziel kennen würde, gibt sie ihm Gewissheit, sich dem Ort seiner Bestimmung zu nähern. Seine Visionen sind der Antriebsstoff, der sich an der Musik entzündet und seine Seele in Bewegung versetzt; doch statt sich zu erschöpfen, werden sie dichter, farbiger und wirklicher, je weiter die Reise führt.



Wie ein Traum, der sich erst dann zu einem Bild verfestigt, wenn man an ihn zu denken versucht und dabei unwillkürlich zum Schöpfer der eigenen Erinnerung wird, trägt die Musik ihre Bedeutung nicht nur in sich. Ihre Wirklichkeit entsteht dort, wo sie unseren Gedanken Gestalt und Stimme verleiht.

Daniel Schnyder (* 1961)

Streichquartett No. 4 "Great Places"
(komponiert für das Amar Quartett 2006/2007 in New York City.
Uraufführung: 2. April 2007, Theater Chur)

Werkbeschreibung von Daniel Schnyder

Mein viertes Streichquartett hat eine Reise durch Raum und Zeit zum Thema.

Der Reisende, Hörer oder Protagonist – oder einfach Sie, liebes Publikum – sind, wie im Film 'Back to the Future', befähigt, sich aus dem Jetzt heraus in die Vergangenheit zurückzusetzen. Sie können so, dank der Kunst, Prosperos Zauberstab, das letzte Jahrhundert zeitlich und geographisch kreuz und quer durchwandern. Ungebunden und losgelöst vom Zeitstrahl und geographisch sowie musikalisch interkontinental.

Bei 'Great Places' handelt es sich um eine musikalische Städterundreise der dritten Art. Obwohl Ihnen, dem Protagonisten, auf seiner abenteuerlichen Musikreise einige Dinge widerfahren werden, ist das Stück keine Programmmusik. Formal ist die Komposition eher dem Vorbild von 'Bilder einer Ausstellung' verwandt. Es handelt sich also um ein Fantasiestück mit 'realem' Hintergrund. Wir alle träumen ja davon, einmal eine Reise in die Vergangenheit zu machen. In meiner musikalischen Fantasie kann ich das gefahrenlos tun und darf Sie dazu einladen:

Schanghai 1928

Musik aus dieser Zeit habe ich zufällig am Radio in NYC gehört. Es gibt nur ganz wenige Dokumente. Die Mischung der Kulturen zur damaligen Zeit in Schanghai, die Mischung von asiatischer Kultur, Jazz und klassischer Musik sowie Varieté, Chanson und Salonmusik ist unglaublich spannend und verrückt zugleich.



Bevor die Welt nach dem zweiten Weltkrieg in die grossen West-Ostblöcke zerfiel und alle Kultur verpolitisiert wurde – bis hin zur gänzlichen Zerstörung im Falle von China – hat die Kultur als die verbindende Kraft aller Völker unglaubliche Farben und Mixturen hervorgebracht. In der grössten, wichtigsten und faszinierendsten damaligen asiatischen Stadt hat dieses Amalgam von verschiedenen Kulturen eine fantastische Musik entstehen lassen, die in keine Schublade passt.

In Schanghai, unserer ersten musikalischen Reisedestination, befinden wir uns in einem exquisiten Lokal im europäischen Quartier und hören Musik. Nachts machen wir noch einen Hafenspaziergang im grössten Hafen Asiens und werden dann plötzlich “schanghai”: Gegen unseren Willen auf ein Schiff gezwungen und angeheuert. So wurden Personalprobleme bei der blühenden Handelsschiffahrt damals gelöst... Es tut mir leid, liebes Publikum, dass das Ihnen an dieser Stelle widerfährt.

Havanna 1952

Die unfreiwillige Reise führt uns nach Havanna, Kuba. Natürlich sind wir nicht an den lästigen Zeitstrahl gebunden! Wir kommen 1952 im vorrevolutionären Kuba an. Es ist das Kuba Hemingways mit dicken Zigarren, schönen Frauen und viel Whisky, Tanz und Muse.

Während dieses Satzes dürfen Sie, verehrtes Publikum, nach Lust und Laune rauchen und tanzen. Nach durchtanzter Nacht führt die Reise, nach einem herzlichen Abschiedskuss, von Havanna weiter nach Paris.



Paris 1901



Wir befinden uns in parfümgeschwängelter Luft, inmitten einer illustren Gesellschaft. Die Leute hören sich einen etwas dekadenten Walzer an und parlieren über den Untergang des alten Europas: “Fin de siècle” – Stimmung, Napoleon der Dritte und viel roter Stoff.

Dieser Satz ist der einzigen europäischen Stadt in unserer Welt-Fahrt gewidmet und zeigt den Ausgangspunkt und Mittelpunkt der musikalischen Reise: Europa, Kammermusik, Streichquartett.

Von hier muss unser Protagonist vor den grossen Verbrechern des letzten Jahrhunderts flüchten und reist hastig weiter nach Casablanca.

Casablanca 1933

Wasserpfeife mit Apfelduft. Kamele. Exil-Europäer, die alle sofort weiter wollen. Von da verschiffen Sie sich nach New York.

New York 1964

Endlich am Ziel angekommen, im grossen Apfel, besucht unser Protagonist einen Jazzclub, in welchem Ornette Coleman gerade mit seinem Quartett spielt und die Freiheit der Musik besingt. Sie trinken einen Tequila.



Dieses Stück erfordert vom Streichquartett grosse Flexibilität, da es sich bei diesem Werk nicht in erster Linie um eurozentrisches Musizieren handelt, sondern um eine musikalische Weltrundfahrt, die fast alle Kontinente umspannt.

Von Son über Montuno zu arabischer Musik, Free Jazz und chinesischer Pizzicato-Technik kommt hier alles vor: Eine "Tour de Force" für die Interpreten. Eine Art musikalisches Pankration!

Ich wünsche Ihnen alles Gute für die kurze, lange Reise und viel Spass und Freude an der Geschichte! Sie müssen sich nicht impfen. Diese Reise ist sonst zur Zeit bei keinem anderen Reiseanbieter erhältlich.

Daniel Schnyder

Erwin Schulhoff (1894-1942)

Erstes Streichquartett (1924)

1. Presto con fuoco
2. Allegretto con moto e con malinconia grottesca
3. Allegro giocoso alla slovacca
4. Andante molto sostenuto

Erwin Schulhoffs Leben und künstlerische Laufbahn wurden vom Lauf der Geschichte nicht nur zu einem abrupten Ende gebracht, sondern gleichzeitig auch noch ins Vergessen abgedrängt. Schulhoff gilt heute als einer der talentiertesten Komponisten seiner Zeit. Die Faszination seiner Musik liegt in einem gewaltigen Spektrum völlig verschiedener Einflüsse, die Schulhoff absorbiert, um sie mit umwerfender Gestaltungskraft und Energie in seinen persönlichen, eigenständigen Aussagen zu reflektieren. Er liess sich von Bartók und

Janáček, von Jazz und Avantgarde, aber auch von Expressionismus und Dadaismus der bildenden Kunst beeinflussen.

Schulhoff wurde im Prag der Jahrhundertwende in eine kulturell interessierte jüdische Bürgerfamilie hineingeboren. Als Antonín Dvorák den Siebenjährigen auf dem Klavier spielen hörte, war er so beeindruckt, dass er ihn gleich beim Prager Konservatorium anmelden wollte; drei Jahre später begann der kleine Erwin tatsächlich dort sein Klavierstudium. Später sollte er auch in Wien, Leipzig und Köln mit verschiedenen Lehrern für Klavier und Komposition arbeiten, darunter Claude Debussy und Max Reger. Bevor er die Zwanzig erreicht hatte, galt Schulhoff als hervorragender Pianist und Komponist; ein Prager Kritiker schrieb über ihn, er sei "...ein ausgezeichnete Klaviervirtuose mit einem speziellen Talent für neue Musik, mit glänzender Technik, unvergleichlichem Gedächtnis und radikalem Interpretationswillen; ein revolutionärer Komponist, der mit beiden Füßen fest auf dem Boden steht." Diese Beschreibung erfasst eine zentrale Eigenschaft von Schulhoffs Wesen als Komponist: Bei aller Suche nach neuen Ausdrucksformen, die sich in Bildern von eigenartiger, weil widerspenstiger und nie sentimentaler Lyrik verdichten, trotz der entfesselten, ekstatischen Wildheit, die er immer wieder aufblitzen lässt – seine Musik bleibt erdverbunden, konkret und unmittelbar, körperhaft und von lebendigem Atem erfüllt.

Den Ersten Weltkrieg verbrachte Schulhoff als Soldat in der Armee der österreichisch-ungarischen Monarchie; aus dieser Erfahrung kehrte er unversehrt, aber verbittert und desillusioniert ins zivile Leben der Zwischenkriegszeit zurück. In den Zwanziger Jahren führte er eine aktive Pianistenkarriere in Deutschland, Frankreich und England; gleichzeitig liess er sich in seinen Kompositionen von neuen Kunstformen beeinflussen, die im Randgebiet der etablierten Kultur aufblühten. Sein erstes Streichquartett entstand in dieser sehr erfolgreichen und fruchtbaren Zeit.



Erwin Schulhoff

In kaum einer Viertelstunde durchmessen die vier Sätze dieses Werks das Universum von Schulhoffs Inspirationsquellen. Schon in den ersten Akkorden des stürmischen “Presto con fuoco” im ersten Satz steigt der Klang eines ganzen Orchesters mit einer atemberaubenden Kombination von Wucht und Präzision aus den vier Streichinstrumenten. Die “groteske Melancholie” des zweiten Satzes, “Allegretto con moto e con malinconia grotesca” ist in der stolpernden Melodielinie der Bratsche verkörpert, welche von den Geigen in geisterhaften Dunst gehüllt wird – wie in einem expressionistischen Gemälde evoziert Schulhoff einen Spaziergang ohne Ziel in der absurden Kulisse einer gleichgültigen Grosstadt. Im “Allegro giocoso alla slovacca” lässt der Komponist in Klangfolgen und Rhythmen, welche von unseren Ohren mit der ritualisierten Fröhlichkeit des Volkstanzes in Verbindung gebracht

werden, ein unterschwelliges Gefühl von Fremdheit und innerer Distanz, aber auch von Beengtheit und schicksalshafter Ausweglosigkeit aufkeimen. Schliesslich wendet Schulhoff seinen Blick im “Andante molto sostenuto” nach innen; wie zaghafte Herzschräge das Pizzicato, wie ein von diffusem Schmerz geplagter Körper die gebrochenen Akkorde, wie verworrene und verlorene Gedanken die schwebenden, zuletzt wehrlos im Nichts ersterbenden Melodien.

Schulhoffs kreativste und produktivste Lebensphase endete 1933 mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland. Eine Oper, die er in Berlin zur Uraufführung bringen sollte, wurde verboten, sein gesamtes Werk als entartete Kunst gebrandmarkt. In Deutschland konnte er nicht mehr auftreten; er kehrte in seine tschechische Heimat zurück, wo er unter einem Pseudonym – er selbst durfte keiner Arbeit nachgehen – als Jazzpianist für das staatliche Radio ein knappes Auskommen fand. Gleichzeitig, und gleichsam in Abkehr von seinen früheren Werken und musikalischen Interessen, wandte sich Schulhoff in seinen Kompositionen dem sozialistischen Realismus zu, der in der Sowjetunion propagiert wurde. Musikalisch gesehen, gehören diese Werke wohl zu seinen schwächsten Schöpfungen, doch für ihn bedeuteten sie den Grundstein für eine erhoffte zukünftige Karriere in der Sowjetunion, die er als einzig mögliches Bollwerk gegen den Nationalsozialismus betrachtete. 1941, als er schon ahnte, dass er nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch im deutsch besetzten Gebiet dem Untergang geweiht war, beantragte Schulhoff einen Pass und das Einreisevisum für die Sowjetunion. Beides wurde ihm am 13. Juni 1941 gewährt. Er aber verzögerte seine Ausreise aus Prag, bis es zu spät war: am 22. Juni 1941 fand die Invasion der deutschen Armee in der Sowjetunion statt, jeder sowjetische Bürger auf deutschem Territorium war somit ein Feind; am 23. Juni wurde Schulhoff festgenommen und in ein Konzentrationslager im bayerischen Wülzburg deportiert. Dort starb er am 18. August 1942 an Tuberkulose.

Daniel Schnyder (* 1961)

Suite "ZOOM IN" für Sopransaxophon und Streichquartett (2000)

1. At The Master's Party
2. The Island
3. Chorus

"Memoires" für Tenorsaxophon und Streichquartett
Komponiert für den Jazztrompeter Lew Soloff

Purple Haze (Jimi Hendrix, 1942-1970)
Version für Streichquartett von Daniel Schnyder

Aria "Ho il cor già lacero" aus der Oper "La Griselda"
(Antonio Vivaldi, 1655-1736)
Version für Sopransaxophon und Streichquartett von Daniel Schnyder

In the Beginning (aus: Streichquartett No. 1)

Yellow Beach Birds

Family Photos

Die Musik für Streichquartett und Saxophon von Daniel Schnyder verbindet die Welt der Kammermusik und des Jazz, die Welt der komponierten und die der improvisierten Musik auf eine neue Art. Schnyders Idee ist es, eine Textur zu schaffen, in der die spontan improvisierten Teile sowie die komponierte Musik unmerklich ineinander verschmelzen. Neben durchaus traditionellen Jazz-Formen wie "rhythm changes" und Blues finden sich auch Formen, die durch die Rhythmussprache Bartóks oder durch den asymmetrischen Gestus arabischer Musik beeinflusst sind.

Die Kombination von Saxophon, dem wohl beliebtesten Jazzinstrument, und Streichquartett, der Königsdisziplin abendländischer Musik, stellt sich dabei als besonders reizvoll heraus, da sich die Klangwelten auf einzigartige Weise ergänzen und die technischen und musikalischen Möglichkeiten fast unbegrenzt sind. Die Streichinstrumente, welche in der klassischen Musik die mit grossem Abstand wichtigste Rolle spielen, wurden im Jazz bis heute hauptsächlich akkordisch als Background-Farbe benutzt. In diesem Programm werden sie nun multifunktional; kontrapunktisch, melodisch, solistisch, akkordisch, als rhythm section, als Effektinstrumente und in all diesen Funktionen zugleich zu hören sein.

Über Schnyders Album "ZOOM IN" schreibt der Musikkritiker Ralf Dombrowski: "Die Welt ist voller Geschichten. Manchmal liegen sie offen da, für jeden sichtbar, der mit aufmerksamem Blick seine Mitmenschen wahrnimmt. In der Regel aber sind sie verborgen hinter Traditionen, verschlüsselt unter der Oberfläche, von den Klischees des Alltags überdeckt. Daniel Schnyder ist Archäologe, der nicht mit Hämmerchen und Schaufel, sondern mit den Werkzeugen seines Verstandes sich den klangkulturellen Phänomenen seiner Zeit widmet. Er ist neugierig, will den Dingen, die anderen selbstverständlich erscheinen, auf den Grund gehen. Er begnügt sich nicht mit dem Offensichtlichen, sondern sucht nach den Zusammenhängen, nach Verknüpfungen und Vernetzungen. Deshalb sind ihm ein Stil, ein Instrument, ein Beruf viel zu eng. Schnyder ist Komponist, Saxofonist, klassischer Konzeptkünstler und strukturoffener Improvisator. Er ist mit der Musik Afrikas ebenso vertraut wie mit der zeitgenössischen Moderne, fühlt sich in der karibischen Soundwelt wohl und braucht zugleich das stilistische und kulturelle Chaos einer Metropole wie New York. Seine Heimat ist die Schweiz, seine Gegenwart jedoch liegt überall dort, wo er sich mit seinen Experimenten wohlfühlt. Und wo er Geschichten entdeckt, die es lohnen, erzählt zu werden."

Purple Haze (Text: Jimi Hendrix)

Purple haze all in my brain
Lately things just dont seem the same
Actin funny, but I dont know why
scuse me while I kiss the sky

Purple haze all around
Dont know if I'm comin up or down
Am I happy or in misery?
What ever it is, that girl put a spell on me

Purple haze all in my eyes
Dont know if its day or night
You got me blowin, blowin my mind
Is it tomorrow, or just the end of time?



Jimi Hendrix

Aria "Ho il cor già lacero" (Text: Apostolo Zeno/Carlo Goldoni)

Ho il cor già lacero
da mille affanni
empi congiurano
tutti a miei danni
vorrei nascondermi
fuggir vorrei
del cielo i fulmini
mi fan tremar.

Divengo stupida
nel colpo atroce
non ho più lagrime
non ho più voce
non posso piangere
non so parlar.



*Michelangelo: Sibilla di Delphi
(aus Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle, ca. 1510)*

Donnerstag, 21. August 2008, 19.30

Pietro De Maria, Klavier

Überväter, unterschätzt. Auf Spuren der Distanzierten

Scarlatti, Clementi und Chopin haben vieles gemeinsam: Sie bauten Brücken zwischen den musikalischen Epochen, an deren Rändern sie sich mit zurückhaltender Eleganz und traumwandlerischer Sicherheit bewegten. Sie loteten die Grenzen ihrer Instrumente aus und eröffneten ihren Nachfolgern expressive Möglichkeiten, die sie selbst oft nur behutsam andeuteten.

Als Virtuosen ernteten diese drei zwar schon zu Lebzeiten grosse Bewunderung. Ihre Musik aber hatte zuweilen gerade wegen ihrer anmutigen Grazie, die nicht selten mit oberflächlicher Brillanz verwechselt wurde, keinen leichten Stand – wohl auch darum, weil viele ihrer Werke nicht das ganze Panorama der grossen Emotionen zu umfassen versuchen, sondern umgekehrt aus einer einzigen Empfindung eine faszinierende Vielfalt des Ausdrucks erschaffen.

Domenico Scarlatti (1685-1757)

Sechs Sonaten für Clavicembalo

1. Sonata K 45 in re maggiore
2. Sonata K 98 in mi minore
3. Sonata K 44 in fa maggiore
4. Sonata K 394 in mi minore
5. Sonata K 13 in sol maggiore
6. Sonata K 425 in sol maggiore

Im Juli 2007 veröffentlichte der Musikschriftsteller Daniele Dell'Agli zum 250. Todestag von Domenico Scarlatti den Essay "Der latente Zeitgenosse", den wir hier gekürzt wiedergeben.

"Die Gründe für die langanhaltende Unterschätzung Domenico Scarlattis unterscheiden sich deutlich vom historischen Verfallsindex älterer Musik überhaupt, und sie haben mit den Geheimnissen um seine Persönlichkeit ebenso zu tun wie mit den Provokationen seiner Musik. Vor dem 20. Jahrhundert hat kein anderer Komponist es gewagt, sich derart radikal von seinen kulturellen Traditionen abzuwenden wie Scarlatti. Er ignoriert schon bald, nach beachtlichen Talentproben, die damals modischen und erfolgversprechenden Gattungen der italienischen Oper und der Kammerkantate, kündigt 32-jährig das höchste kirchenmusikalische Amt Italiens – die Leitung der Cappella Giulia im Vatikan –, um 1720 nach Portugal auszuwandern und eine Stelle als Hofkapellmeister in Lissabon anzunehmen. Diese Tätigkeit gibt er ebenso wie die Kirchenmusik, die er in seiner römischen Zeit unter anderem bereits um ein bedeutendes Stabat Mater bereichert hatte, endgültig auf, als er im Gefolge seiner Klavierschülerin und designierten spanischen Königin Maria Barbara 1729 erst einige Jahre nach Sevilla und schliesslich nach Madrid übersiedelt, um bis zu seinem Tode 1757 nur noch als Privatcembalist bei Hofe, aber abseits der Öffentlichkeit zu wirken. Von nun an sollte er ausschliesslich Cembalosonaten komponieren – eine in dieser Konsequenz einzigartige Beschränkung des Repertoires, die eine ebenso einmalig blühende Entfaltung des Potenzials dieses Instruments zur Folge hatte. Zu keiner dieser für die Werkentstehung bedeutsamen biografischen Entscheidungen, die von einer souveränen Verachtung aller nur denkbaren Konventionen des 18. Jahrhunderts zeugen, gibt es Dokumente – nur Gerüchte, Legenden, Mutmassungen.

Scarlatti musste 200 Jahre auf seinen ersten Biografen und die erste verlässliche Ausgabe seiner Sonaten warten, und nicht zufällig wurde

diese archäologische Meisterleistung von einem amerikanischen Stipendiaten in Europa, Ralph Kirkpatrick, vollbracht. Ein halbes Jahrhundert später veröffentlichte der Cambridge-Professor W. Dean Sutcliffe 2003 die erste Gesamtdarstellung von Scarlattis 555 bekannten Cembalasonaten. Und wieder ist es kein Zufall, dass das unbeirrbar Interesse für diesen Komponisten aus dem angelsächsischen Raum kommt, wo bereits Hunderte von Veröffentlichungen seinen Rang bezeugen.



Domenico Scarlatti (Portrait von Domingo Antonio Velasco, 1738)

Bis heute ist die Scarlatti-Forschung in Italien hingegen eher dürftig zu nennen, die spanische ist noch gar nicht vorhanden. Die einen spielen seine Emigration samt Aufkündigung der italienischen Maniera zugunsten hispanisierender Modi herunter, um ihn wenigstens halbherzig als italienischen Komponisten reklamieren zu können; die anderen können nicht mit ihrem Stolz vereinen, dass ausgerechnet ein Ausländer als erster und exemplarisch jenes andalusische Idiom in die Kunstmusik integriert hat, das man spätestens seit Lorca getrost als klingendes Emblem spanischer Identität bezeichnen darf. Lapidar kommentiert Sutcliffe: “Domenico Scarlatti does not belong” – nicht zu einem historischen Stil, einer Schule oder Tradition, nicht zu einer Epoche, nicht einmal zu einem Land.

Scarlattis Sonderstellung glich schon zu Lebzeiten einem riskanten Balanceakt, der ihm wohl nur dank der Protektion der Königin nicht zum Verhängnis wurde: Zu einem Zeitpunkt, da am spanischen Hof die italienische Oper triumphierte und Elemente des internationalen barocken Stils die spanischen Regionaltraditionen verdrängten, griff just ein Italiener den melorhythmischen Reichtum der iberischen Folklore auf, um mit ihrer Hilfe Generalbass und barocken Sonatensatz zu sprengen. Mit diesem musikhistorischen Affront ging ein nicht minder brisanter gesellschaftspolitischer einher, handelte es sich bei der Folklore um die Musik der damals noch verfolgten Gitanos, der andalusischen Zigeuner, in der überdies noch Elemente der einstigen maurischen und jüdischen Musikkultur überlebten. Im Zentrum der sich allmählich abschwächenden Gegenreformation war so ein Werk von radikal heidnischer Diesseitigkeit entstanden, eine profane Kunstmusik, die sich an keiner Stelle des gigantischen Oeuvres zu Repräsentationszwecken herbeilässt, die nichts und niemanden feiert ausser der schieren Freude an der Intensität des Daseins – selbst oder gerade in seinen abgründigsten Momenten.

Und die auch ethnomusikalisch erst im 20. Jahrhundert ihresgleichen findet: Kein anderer Komponist hat vor Bartók (der nicht zufällig eine Auswahl von Scarlatti-Sonaten ab 1907 in sein Konzertprogramm aufnahm) ein volksmusikalisches Idiom – ein in zahllose tänzerische und sangliche Charaktere aufgefächertes Idiom – derart genau registriert und sich stilistisch anverwandelt, geformt und gebändigt. Wie sonst nur in Ravels spanischen Stücken und bei Bartók erscheint das Folkloristische dank des Verzichts auf direkte Zitate in der kompositorischen und spieltechnischen Brechung gefiltert und zur Kenntlichkeit verwandelt.

Was darin an volksmusikalischen Rhythmen und Melodien “ursprünglich” anmutet, ist nichts als jene verblüffende Schlichtheit und Evidenz des Nichtgemachten, die kollektiv-musikalischen Schöpfungen eigen ist. Gerade, weil Scarlatti die spanischen Motive nirgends direkt zitiert, vermag er den Geist des Flamenco, lange bevor er sich in den uns heute bekannten Stereotypen verfestigte, als zeitlosen Fundus von Melodien und Rhythmen zu beschwören, dessen Magie sich wiederum als zeitloses Moment auf seine Musik überträgt.

Mit der Konjunktur pianistischer Aufnahmen der Scarlatti-Sonaten scheint sich die müßige Frage, ob die ursprünglich für das Cembalo komponierten Stücke überhaupt den Instrumentenwechsel vertragen, durch die Praxis von selbst zu erledigen. Dennoch sollte sie bei jeder Sonate aufs Neue diskutiert werden, da der im Vergleich zu Bach geringere Abstraktionsgrad von Scarlattis Musik diese empfindlicher auf unterschiedliche Klangfarbenregister reagieren lässt. Anders gesagt: die prägnanten gestischen, tänzerischen, auch atmosphärischen Figuren gewinnen oder verlieren an Bedeutung, je nachdem auf welchem Instrument gespielt wird. Viele der manifest spanischen Sonaten (das sind generell fast alle in Moll gehaltenen, aber auch etliche der in Dur beginnenden und in Moll übergehenden Stücke zwischen K 50 und K 300) klingen auf dem altertümlichen Cembalo kühner, härter, kompromissloser: weil sie zum einen dem metallischen Gitarrensound

des Flamenco näher kommen, zum anderen eine Welt maschinell entfesselter Leidenschaften heraufbeschwören, die keine romantisierende oder sonst psychologisierende Nuancierung kennt.



Scarlatti: Handschrift mit Anleitung zum richtigen Fingersatz

Andererseits vermag nur das Klavier als Soloinstrument die Energie und den Farbenreichtum des volksmusikalischen Ausdrucks einzufangen und dennoch als persönlichen Kompositionsstil zu vergegenwärtigen. Es bleibt demnach vor allem Sache des Klaviers, Scarlattis Ambivalenzen als Vielstimmigkeit einer zerrissenen und aus dieser Zerrissenheit ihre Produktivkraft schöpfenden Persönlichkeit erklingen zu lassen – in der ganzen abgründigen Nähe zur nomadisch-heimatlosen Crossover-Subjektivität des 21. Jahrhunderts. Das Werk Domenico Scarlattis musste, so scheint es, Klassik, Romantik und Moderne verschlafen, um in der Postmoderne zu einer ihm entsprechenden Zeitgenossenschaft zu erwachen.”

Muzio Clementi (1752-1832)

Sonate fis-moll Op. 25 No. 5 (1790)

1. Piuttosto allegro con espressione
2. Lento e patetico
3. Presto

Die meisten kleinen Klavierschüler dürfen als erstes “richtiges” Stück eine Sonatine von Clementi spielen. So ist es kein Wunder, dass der Name dieses Komponisten in der Erinnerung vieler mit der Unbeholfenheit ihrer ersten Gehversuche auf dem Klavier verbunden bleibt. Auch sein monumentales Übungswerk “Gradus ad Parnassum” hat Clementi nicht zu erwähnenswertem Nachruhm verholfen (ausser als gelungene Parodie in Debussy’s “Children’s Corner”) – wer sich nur mit Schaudern an den Drill seiner unbarmherzigen Klavierlehrer erinnert, kann sich bei der Erwähnung dieses Komponisten schwerlich einen inspirierten, fantasievollen Innovator vorstellen.

Und doch, Muzio Clementi war genau das, ja noch mehr – der eigentliche Pionier des modernen Klaviers, sowohl was die Erforschung der pianistischen Technik, aber auch der kompositorischen Möglichkeiten und die Entwicklung des Instruments selbst angeht. Zu seiner Zeit wurde Clementis Klavierwerk in einem Atemzug mit Mozarts und Beethovens Sonaten genannt (aus heutiger Sicht hat sein Vermächtnis wohl oder übel darunter gelitten, Zeitgenosse gerade dieser beiden gewesen zu sein); während Beethoven seine Musik offen bewunderte, äusserte Mozart sich in einem Brief an den Vater recht verächtlich über seinen Rivalen bei einem kaiserlichen Wett-Vorspiel (*“der clementi spielt gut, wenn es auf die execution der rechten hand ankömmt. – seine force sind die terzen Paßagen – übrigens hat er um keinen kreutzer gefühl oder geschmack. mit einem Wort ein bloßer Mechanicus.”*) – dass er zehn Jahre später ein Thema aus gerade jener

B-Dur Sonate, die Clementi im Wettbewerb vorgetragen hatte, in der Ouvertüre zu seiner “Zauberflöte” verwendete, relativiert die Sache wiederum etwas. Clementi, der Mozart eine so tiefe wie unerwiderte Verehrung entgegenbrachte, war über dieses Zitat halb verärgert, halb geschmeichelt – jedenfalls stellte er nach der Uraufführung der “Zauberflöte” sicher, dass die Abdrucke seiner Sonate eine Fussnote mit dem Entstehungsdatum beider Kompositionen enthielten. Weit davon entfernt, sich von dem Werk zu distanzieren (er betrachtete sich wohl vielmehr als dessen partieller, wenn auch geschmähter Urheber), gab er bald darauf eine Klavierversion ebendieser Ouvertüre heraus.

Clementi wuchs als Sohn eines Silberschmieds in Rom auf; seine Eltern wurden auf das Talent des Sechsjährigen aufmerksam und schickten ihn zum Unterricht bei einem verwandten Musiker. Mit neun Jahren, so will es jedenfalls die Überlieferung, arbeitete Muzio bereits als Organist; mit zwölf schrieb er eine vierstimmige Messe sowie ein Oratorium. Als Vierzehnjähriger wurde Clementi von einem wohlhabenden Engländer auf dessen Italienreise entdeckt, der dem Jungen auf seinem Landsitz im englischen Dorset eine gründliche schulische und musikalische Ausbildung angedeihen liess. Hier setzte Clementi sich vor allem mit dem Cembalo, und dadurch mit der Musik Händels, Bachs und Scarlattis auseinander – letzterer sollte zu seinem zentralen musikalischen Vorbild werden.

Der Angelpunkt von Clementis Leben befand sich von da an in England, wo er seine ersten Erfolge als Konzertpianist erlebte, sein grosses Gefolge an Schülern fand (von denen einige selbst zu Komponisten werden sollten), und von wo aus er seine ausgedehnten, oft mehrere Jahre dauernden Tournéen unternahm. Dass das englische Publikum just zum Beginn von Clementis Laufbahn seine Begeisterung für das neu aufkommende Pianoforte entdeckte, sollte zum bestimmenden Einfluss für ihn werden – nicht nur als Virtuose und Komponist, sondern später auch als Klavierfabrikant und

angesehener Verleger, der als eigentlicher Türöffner für viele von Beethovens Werken auf dem englischen Markt wirken sollte.

Zu Beginn seiner Laufbahn hatte Clementi seine Kompositionen ziemlich unbekümmert veröffentlicht; später jedoch wurde er fast übervorsichtig, revidierte und korrigierte seine Partituren laufend, versteckte und verlegte sie. Mit Sicherheit erkannte er, wie bahnbrechend seine Zeitgenossen Haydn, Mozart und Beethoven komponierten, und war sich wohl auch bewusst, dass seine weniger kraftvollen und visionären Kompositionen, so erfolgreich sie zu seinen Lebzeiten auch sein mochten, neben diesen Lichtgestalten Schwierigkeiten haben würden, die Jahrhunderte zu überstehen. Doch gerade weil er unbedingt unauslöschliche Spuren hinterlassen wollte und deshalb zum eigenbrötlerischen Perfektionisten wurde, geriet ein grosser Teil von Clementis Musik – insbesondere seine symphonischen Orchesterwerke, die erst seit kurzem wieder ausgegraben werden – in Vergessenheit. Schon zu seiner Zeit galt: was nicht aktiv vom Komponisten selbst publiziert und professionell vermarktet wurde, hatte kaum Chancen, in späteren Generationen “entdeckt” zu werden, zu gross war der ständige Druck der Aktualität.

Kein Geringerer als der legendäre Pianist Vladimir Horowitz sollte Clementis Musik im zwanzigsten Jahrhundert neues Leben einhauchen. Horowitz’ Frau hatte bei einem italienischen Antiquitätenhändler eine zwölbändige Gesamtausgabe der Clementi-Sonaten erstanden; Horowitz studierte mit Engelsgeduld ein Werk nach dem anderen ein und gelangte zu der Überzeugung, Clementi sei der eigentliche Vater des modernen Klavierspiels. Besonders liebte er den dritten Satz der Sonate Op. 25 No. 5, ein virtuoses und quecksilbriges Presto, dessen Harmoniewechsel bereits wie eine schubert'sche Vorahnung anmuten.



Muzio Clementi (Zeichnung von Aleksander Orłowski, 1810)

Frédéric Chopin (1810-1849)

Zwei Nocturnes Op. 27 (1836)

1. Op. 27 No. 1 cis-moll
2. Op. 27 No. 2 Des-Dur

Einer von Clementis langjährigsten Schülern war der Ire John Field. Als zwölfjähriger, schüchterner und blasser Knabe aus einfachsten Verhältnissen begann er seine Lehrzeit, die zum grossen Teil daraus bestand, dass er den Kunden von Clementis Klaviermanufaktur stundenlang auf den ausgestellten Instrumenten vorspielen musste. Später reiste Field mit Clementi durch Europa und wurde selbst zu einem gefragten Virtuosen. Er begann bald zu komponieren, und hob mit seinen siebzehn Nocturnes – sanfte, verträumte Klavierminiaturen von unaufdringlich melancholischer Stimmung – eine neue Kompositionsform aus der Taufe.

Frédéric Chopin begegnete Field 1832 in Paris. Zu dieser Zeit war aus dem schlaksigen Jungen mit den blonden Locken und den wasserblauen Augen ein rotgesichtiger, fülliger und leicht zynischer Mann geworden, der in den vielen Klavierstunden, die er erteilte, regelmässig seinen Rausch ausschlof. Field hatte durch seine Karriere als komponierender Gesellschaftslöwe nicht nur an persönlichem Charme eingebüsst, auch seine pianistischen Fähigkeiten und noch mehr seine Kreativität hatten unter ausschweifendem Lebenswandel und Disziplinmangel gelitten. Gut möglich, dass diese Begegnung Chopin die Augen öffnete, welche Gefahren einem von Annehmlichkeiten erfüllten Leben als "Hofmusiker" der Aristokratie innewohnten. Er selbst hatte gerade erst angefangen, sich einen Namen in den Pariser Salons zu machen, kämpfte aber laufend mit Geldsorgen; er wusste genau, dass gerade ein armer Musiker nur in feinstem Tuch und weissen Handschuhen in den vornehmen Häusern ernstgenommen würde, und musste deshalb bei

seiner Ernährung sparen. Dies und die feuchtkalten Pariser Winter führten zu einer latenten Tuberkuloseerkrankung, an der er schliesslich mit 39 Jahren sterben sollte.



Frédéric Chopin (anonyme Zeichnung)

Mehr als von Fields Erscheinung war Chopin von dessen Nocturnes angetan. Er begann, selbst solche "Nachtstücke" zu komponieren – filigrane Ausdruckswerke ohne jede Effekthascherei, voller emotionaler Tiefe und von berückender Schönheit. Im Gegensatz zu Fields Kompositionen, die eine einzige Stimmung klangmalerisch umsetzen, durchlaufen Chopins Nocturnes nicht nur selbst eine Wandlung ins Stürmische, Heitere oder Verzweifelte (und von da wieder zurück in bittersüße Selbstversunkenheit); von den beiden Nocturnes des Op. 27 an komponiert Chopin diese Werke stets als formal verwandtes Gegensatzpaar, dessen Antagonismen er in subtilen Gefühlsnuancen aufscheinen lässt.

Das Op. 27 widmete er einer Schülerin, der Comtesse Thérèse Apponyi, welche als Ehefrau des österreichischen Gesandten in Paris zu den obersten Kreisen gehörte. Zu dieser Zeit bewegte sich Chopin bereits mit traumwandlerischer Sicherheit in der Pariser Aristokratie. Neben seinem Talent waren sein edel-durchgeistigtes Auftreten, sein von zurückhaltendem Charme geprägtes Benehmen und seine Fragilität, welche die Frauen verliebt und die Männer nicht eifersüchtig machte, die Pfeiler seines Erfolgs. Von nicht minderer Bedeutung war der hohe Preis, den die Schönen und Reichen für seine Klavierstunden bezahlen mussten; doch nicht der in Geschäftsdingen hilflose Chopin selbst, sondern einer seiner adeligen Schüler hatte ihn unabsichtlich in die oberste Preisklasse katapultiert. Nach seiner ersten Klavierstunde schlug der begüterte und begeisterte Comte de Flahaut Chopin eine Bezahlung von zwanzig Francs vor – für die damalige Zeit ein Preis, der niemanden im Unklaren darüber lassen konnte, was für ein Privileg dieser Unterricht darstellen musste. Als sich das Gerücht verbreitet hatte, dass der feingliedrige polnische Pianist mit dem durchsichtigen Teint lieber hungerte, als seine Zeit allzu grosszügig zu verschenken, bestürmten die vornehmen Damen von Paris ihre Männer und Liebhaber, und Chopin konnte sich vor Schülerinnen bald kaum mehr retten.

Sonate Nr. 2 Op. 35 in b-moll "Marche Funèbre" (1839)

1. Grave. Doppio movimento
2. Scherzo
3. Marche funèbre: Lento
4. Finale: Presto

Die Entstehungsgeschichte von Chopins zweiter Klaviersonate ist eng verflochten mit jenem Ereignis, welches das Leben des Komponisten von Grund auf verändern und bestimmen sollte – die Begegnung mit George Sand. Im Laufe des Jahres 1836 hatte Chopin sich mit der jungen Polin Maria Wodzińska verlobt. Während Marias Eltern ihn als Schwiegersohn akzeptierten, stand ihr Onkel, ein einflussreicher polnischer Gesandter in Dresden, der möglichen Verbindung mit einem mittel- und heimatlosen Pianisten ablehnend gegenüber; um diesen Onkel (an dessen Tropf die gesamte Familie hing) nicht zu brüskieren, verlangte Marias Mutter die Geheimhaltung der Verlobung. Chopin und Maria schrieben sich über mehrere Monate hinweg; doch während er sich zunehmend in eine romantische Verklärung seiner Angebeteten hineinsteigerte, wurden ihre Briefe immer flacher und banaler, bis sie schliesslich ganz versiegten. Ohne weitere Mitteilung heiratete Maria kurze Zeit später einen polnischen Gutsbesitzer, und Chopin bewahrte die Zeugnisse ihrer Verbindung bis zu seinem Tod in einem Briefumschlag auf, welches die Inschrift "*Moja bieda*" (Mein Leid) trug.

Im Oktober 1836 wurde der von Liebeskummer geplagte Chopin von Franz Liszt und dessen Lebensgefährtin Marie D'Agoult an eine Soirée mitgenommen, wo sie ihn einer Freundin vorstellten: Amantine Aurore Lucile Dudevant-Dupin, einer gefeierten und umstrittenen Schriftstellerin, die den männlichen Künstlernamen George Sand gewählt hatte, Hosenanzüge trug und Zigarren rauchte, ihre beiden Kinder nach einer von ihr beendeten Ehe allein erzog und nach der

Veröffentlichung mehrerer mit sozialem Sprengstoff gefüllten Romane zum Star der französischen Literaturszene aufgestiegen war. Ihre Feder war eine der produktivsten und bestbezahlten in Paris, wo sie damals in einem Atemzug mit Honoré de Balzac, Alexandre Dumas und Victor Hugo genannt wurde.



George Sand (anonyme Zeichnung)

Als sie Chopin traf, war George Sand gerade dabei, ihre Beziehung zu Alfred de Musset, einem begabten jungen Dichter mit ausgeprägtem Hang zur Selbstzerstörung, zu beenden. Obwohl sie im Lauf ihres Lebens – sie war zum Zeitpunkt der Begegnung mit Chopin 32 Jahre alt – nicht wenige Liebesgeschichten erlebt hatte, war Sand alles andere als eine abgeklärte oder gar zynische Frau. In jede ihrer Beziehungen hatte sie sich voller Elan und Hingabe hineingestürzt, und nach jedem Bruch war sie so verletzt und desillusioniert, dass nur die schonungslose Aufarbeitung in einem neuen Roman sie zu trösten vermochte. Sie war augenblicklich fasziniert von Chopin, der eine geradezu unwiderstehliche Anziehungskraft auf ihren ausgeprägten Mutterinstinkt ausübte. Chopin jedoch reagierte erst einmal abwehrend auf diese Frau, welche in so krassem Gegensatz zu seinem weiblichen Idealbild einer zarten, sanften Femininität stand. Doch gerade eine Vertreterin dieses Ideals, nämlich Maria Wodzińska, hatte ihm ja soeben das Herz gebrochen. Und so dauerte es nur wenige Monate, bis George Sands diskrete, aber unnachgiebige Annäherung an Chopin in eine der intensivsten, leidenschaftlichsten und fruchtbarsten Künstlerbeziehungen des neunzehnten Jahrhunderts mündete.

“Er ist so ladylike und sie ein vollendeter Gentleman!” soll ein spitzzüngiger Zeitgenosse über dieses ungleiche Paar gelästert haben. In der Tat entsprachen Chopin und George Sand keiner traditionellen Vorstellung eines Liebespaars – für die Romantiker war zu viel Ödipuskomplex dabei, und von der bürgerlichen Moral hatte George Sand sich bereits lange vor dieser Liaison um Lichtjahre entfernt, so dass das Paar vor allem den Unmut von Chopins besitzergreifenden Schülerinnen erregte. Den ungläubigen Unkenrufen zum Trotz blieben die beiden zehn Jahre lang eng verbunden. Chopins Werk entwickelte sich in dieser Zeit ganz entscheidend, George Sands Kreativität wurde zu einem unerschöpflichen Quell von Romanen, Essays, Artikeln und Pamphleten. Gemeinsam bildeten sie den unbestrittenen

gesellschaftlichen Mittelpunkt der brodelnden Pariser Intellektuellen- und Künstlerszene. Als die Beziehung schliesslich schmerzvoll auseinanderbrach, war dies in erster Linie eine Folge von Chopins besitzergreifender Eifersucht und George Sands Überdross.

Aber zurück ins Jahr 1837, kurz bevor die Beziehung ihren Anfang nahm. Nach dem Fiasko seiner gescheiterten Verlobung hatte der Komponist einen Trauermarsch geschrieben, der eine Anlehnung an den entsprechenden Satz aus Beethovens Klaviersonate Op. 26 darstellte. Beethoven hatte mit seiner Komposition die Niederlage der Armee Napoleons besungen, für den er zwiespältige Empfindungen zwischen Idealisierung und Abscheu hegte; und auch Chopin trug mit diesem Marsch sein eigenes Gefühl für Maria Wodzińska zu Grabe, in einer Mischung aus Verzweiflung und erbittertem Triumph. Er liess diesen Satz anschliessend eineinhalb Jahre lang ruhen; in dieser Zeit begann seine Liebe zu George Sand.

Weil Chopin unter hartnäckigem Husten litt und Sands Sohn Maurice ebenfalls einen Erholungsurlaub nötig hatte, beschloss das Paar, gemeinsam mit den beiden Kindern den Winter 1838/1839 auf Mallorca zu verbringen. Diese Ferien, welche von schlechtem Wetter, ungeniessbarem Essen, unbequemer Unterkunft und distanzierten Einheimischen geprägt waren, sollten sich nicht als unerfreulich, sondern als regelrecht dramatisch herausstellen; sie brachten Chopin in einen gesundheitlichen Zustand, der dem Tod näher als dem Leben war (in einem Brief schrieb er, von drei Ärzten auf Mallorca habe ihm einer gesagt, er sei bereits krepierend, der zweite, er sei daran zu krepieren, und der dritte, er werde in Kürze krepieren). Trotzdem – oder vielleicht gerade deswegen – komponierte er in dieser Situation den meisterhaften Zyklus seiner 24 Preluden. Die Rückkehr nach Frankreich glich einer Rettungsaktion unter unmöglichen Bedingungen; die Mallorquiner weigerten sich, den tuberkulösen Komponisten auch nur in eine Kutsche einsteigen zu lassen. George Sand brachte die Sache trotz allen

Widrigkeiten über die Bühne und verfrachtete ihre “drei Kinder” zurück nach Frankreich, wo sie das soeben durchlittene Trauma ohne Verzug zu Papier brachte.

Unmittelbar nach der Heimkehr reisten die beiden nach Sands Landgut in Nohant, welches für die kommenden Jahre ihr gemeinsamer Rückzugsort werden würde. Hier erinnerte Chopin sich an den Trauermarsch, den er nun doppelt überwunden hatte – schliesslich war er sowohl Maria Wodzińska wie auch dem bereits herannahenden Todesengel entronnen – und den er nun mit drei weiteren Sätzen zu seiner zweiten Klaviersonate vervollkommnete. Bei der Publikation stiess dieses Werk auf Unverständnis; sogar Chopins Verehrer Robert Schumann war von der scheinbaren Zusammenhanglosigkeit der vier Sätze (welche unorthodoxerweise alle in Moll stehen) so durcheinander, dass er schrieb, Chopin habe hier seine “vier tollsten Kinder vereinigt”. Für Chopin musste die Vollendung dieses Werks wohl einen Befreiungsschlag bedeuten – nicht nur hatte er sich seiner persönlichen Dämonen entledigt; während er seinem Vorbild Beethoven eine respektvolle und ehrliche Reverenz erwies, liess er keinen Zweifel daran, dass die formalen Regeln, Vorgaben und Erwartungen seiner Zeitgenossen für ihn ihre Gültigkeit verloren hatten. Chopin befand sich längst auf dem Weg an neue Ufer des Ausdrucks, wo die Form nicht zum Korsett, sondern zum Körper seines Gefühls wurde.

A handwritten signature of Frédéric Chopin in black ink, written in a cursive, flowing style. The signature is written on a white background and is positioned in the lower right quadrant of the page.

Wir danken herzlich:



Stadt Zürich
Kultur

Präsidialdepartement der Stadt Zürich

PRIVATBANK IHAG ZÜRICH

Privatbank IHAG Zürich AG



Zürcher Kammerorchester



Hotel zum Storchen

Hotel zum Storchen

WWW.URSBACHMANN-PIANOS.CH
GEBR. BACHMANN

Gebr. Bachmann Klaviere



Jecklin

Musikhaus Jecklin



Radio DRS 2



Radio Swiss Classic



Blumen Krämer

Blumen Krämer



Restaurant Don Carlos
Stüssihofstatt 15
8001 Zürich
www.doncarlos-asador.ch



Lunch	Dienstag Freitag	11.30-14.30 h
Dinner	Dienstag Freitag	18.00-23.30 h
Samstag und Sonntag		18.00-23.30 h

Montag geschlossen

Wir freuen uns auf Ihren Besuch.

Reservationen: 043 243 65 46

Bitte besuchen Sie uns auf:
www.kammerkonzerte.ch