

MUSIKFEST SCHLOSS WEINZIERL

9. bis 12. Mai 2013

Künstlerische Leitung: ALTENBERG TRIO WIEN

Programm Heft I

*„Wer mich gründlich kennt, der muß finden, daß ich dem Emanuel
Bach sehr vieles verdanke ...“*

Joseph Haydn

Inhaltsverzeichnis

Heft I

Vorwort	3
Mitwirkende	4
Programm:	
Donnerstag, 9.5.	6
Freitag, 10.5.	8
Samstag, 11.5.	12
Sonntag, 12.5.	16
Werkbesprechungen:	
Donnerstag, 9.5.	18
Freitag, 10.5.	27
Samstag, 11.5.	43
Sonntag, 12.5.	53

Heft II

Beethoven und Haydn	
Beethoven in Bonn (1770-1792).....	3
Beethoven und Haydn in Wien (1792-1809).....	13
Liedtexte	22
Anhang	39
Biographien der Mitwirkenden.....	43

Zum Musikfest Schloss Weinzierl 2013

Das Musikfest Schloss Weinzierl 2013 bringt Vertrautes und Veränderung.

Der Pianist Christopher Hinterhuber und der Cellist Christoph Stradner bilden mit dem Geiger Amiram Ganz – 1994 Gründungsmitglied des Trios - das Altenberg Trio Wien in seiner neuen Besetzung. Die drei Musiker stellen sich als die künstlerischen Leiter des Musikfests ihrem Publikum vor. Der Wechsel vollzog sich in Harmonie. Christopher Hinterhuber und Christoph Stradner garantieren gemeinsam mit Amiram Ganz „Kontinuität im Wandel“. Sie verschmelzen ihre vielfältigen musikalischen Erfahrungen zu einer neuen Einheit.

Das fünfte Musikfest markiert auch ein erstes, kleines Jubiläum. Das Altenberg Trio feiert es mit Werken von Joseph Haydn und Ludwig van Beethoven gemeinsam mit renommierten Musikern aus aller Welt. Wie könnten Veränderungen besser gefeiert werden als mit Werken des Genius Loci Joseph Haydn, die sein geniales Fortschreiten im Quartettsatz (Quartett D-Dur op.1 und Quartett F-Dur aus op. 77) oder in der Triokomposition (Klaviertrio C-Dur) vorführen oder ihn als erfolgreichen „Experimentator im Labor“ eines eigenen Genres zeigen (Barytontrio F-Dur op.100).

Von Ludwig van Beethoven, dem „schwierigen“ Schüler Haydns, bringt das Musikfest 2013 eine Palette wichtiger Kammermusikwerke aus verschiedenen Schaffensperioden und demonstriert damit eindrucksvoll die musikalischen Wandlungen des großen Komponisten.

Luciano Berios Sequenza VIII für Violine solo erfüllt das Musikfest mit Klängen der musikalischen Gegenwart, auch im Sinne des stets an künftigen Entwicklungen interessierten Joseph Haydn.

Mitwirkende

ALTENBERG TRIO WIEN

Christopher Hinterhuber, Klavier

Amiram Ganz, Violine

Christoph Stradner, Violoncello

VOGLER QUARTETT

Tim Vogler, Violine

Frank Reinecke, Violine

Stefan Fehlandt, Viola

Stephan Rock, Violoncello

EDUARD BRUNNER, Klarinette

AMIRAM GANZ, Violine

CHRISTOPHER HINTERHUBER, Klavier

WOLFGANG HOLZMAIR, Bariton

HERBERT KEFER, Viola

ANNA MAGDALENA KOKITS, Klavier

LOUISE PELLERIN, Oboe

ALOIS POSCH, Kontrabass

CHRISTOPH STRADNER, Violoncello

GERGELY SUGAR, Horn

MORITZ WINKER, Fagott

Mitwirkende

CHOR UND ORCHESTER

Chorgemeinschaft der Kirchenchöre Petzenkirchen-Wieselburg
Streicherensemble von Musikern aus der Umgebung

Solisten:

Beatrice Schmid-Buchebner, Sopran

Sylvia Kummer, Alt

Franz Hehenberger, Tenor

Andreas Prüller, Bass

Dirigent:

Albert Neumayr

HAYDN-BRASS

Jugendblasorchester der Musikschule Wieselburg

Leitung:

Johannes Distelberger

Programm

Donnerstag, 9.5.2013

10:00 Uhr Festgottesdienst in der Pfarrkirche Wieselburg

Johann Michael Haydn (1737 –1806)

Missa Sancti Gabrielis (in der Langfassung)

Kyrie—Gloria—Credo—Sanctus—Benedictus—Agnus Dei

Joseph Haydn

« *Du bist´s, dem Ruhm und Ehre gebühret* » (mit Streichorchester)

Vokalsolisten:

Beatrice Schmid-Buchebner - Sopran

Sylvia Kummer - Alt

Franz Hehenberger - Tenor

Andreas Prüller - Bass

Streicherensemble der Umgebung:

Gregor Faffelberger - Violine

Sigrid Vogel - Violine

Stefan Raubek - Violine

Walter Kirchwegger - Violine

Ulli Kuppelwieser - Violoncello

Josef Steinlesberger - Kontrabass

Gudrun Hammer - Orgelpositiv

Chor:

Chorgemeinschaft der Kirchenchöre Petzenkirchen-Wieselburg

Einstudierung und Leitung:

Albert Neumayr

Werkbesprechung Seite 18

Programm

Donnerstag, 9.5.2013

19:30 Uhr Schloss Weinzierl

1. Kammerkonzert (Eröffnungskonzert)

Joseph Haydn (1732-1809)

Quartett D-Dur op. 1 Nr. 3 Hob. III:3 (um 1755)

Adagio

Menuet

Scherzo: Presto

Menuet

Finale: Presto

Vogler Quartett

Ludwig v. Beethoven

Quintett Es-Dur für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott op. 16
(1796)

Dem Fürsten Joseph von Schwarzenberg gewidmet

Grave-Allegro ma non troppo

Andante cantabile

Allegro ma non troppo

Anna Magdalena Kokits, Klavier

Louise Pellerin, Oboe

Eduard Brunner, Klarinette

Gergely Sugar, Horn

Moritz Winker, Fagott

Programm

*

Ludwig v. Beethoven

Klaviertrio G-Dur op.1 Nr. 2 (1793-94)
Dem Fürsten Carl von Lichnowski gewidmet

Adagio-Allegro vivace
Largo con espressione
Scherzo: Allegro
Finale: Presto

Altenberg Trio Wien

Werkbesprechungen Seite 18-26

Freitag, 10.5.2013

11:00 Uhr Kapelle von Schloss Weinzierl

2. Kammerkonzert

Joseph Haydn

Barytontrio Nr. 100 F-Dur Hob. XI:100 (um 1769)

Moderato
Menuet
Final: Presto

Christoph Stradner—Violoncello
Herbert Kefer—Viola
Alois Posch—Kontrabass

Programm

Ludwig v. Beethoven

Trio C-Dur op. 87 für Oboe, Klarinette und Fagott (1797)

Allegro

Adagio

Menuetto: Allegro molto

Finale: Presto

Louise Pellerin—Oboe
Eduard Brunner —Klarinette
Moritz Winker—Fagott

*

Ludwig v. Beethoven

Quartett A-Dur, op. 18 Nr. 5 (1799)

Dem Fürsten Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz gewidmet

Allegro

Menuetto

Andante cantabile

Allegro

Vogler Quartett

Werkbesprechungen Seite 27-32

Programm

Freitag, 10.5.2013

19:30 Uhr Schloss Weinzierl

3. Kammerkonzert

Joseph Haydn

Ausgewählte Bearbeitungen schottischer und walisischer Volkslieder Hob:
XXXIa/b (zwischen 1791 und 1804)

The rising of the lark
The slaves´ s lament
My Colin, loved Colin
Leader haughs and yarrow
The dimpled cheek
Duncan Gray
The white cockade

***Wolfgang Holzmaier—Bariton
Altenberg Trio Wien***

Texte der Lieder Heft II, Seite 22ff

Ludwig v. Beethoven

Trio D-Dur op. 70 Nr. 1 (« Geister Trio ») (1808)

*Allegro vivace con brio
Largo assai ed espressivo
Finale: Presto*

Altenberg Trio Wien

Programm

Ludwig v. Beethoven

« An die ferne Geliebte » (1816)
Ein Liederkreis von Alois Isidor Jeitteles

Auf dem Hügel sitz` ich
Wo die Berge so blau
Leichte Segler in den Höhen
Diese Wolken in den Höhen
Es kehret der Maien
Nimm sie hin denn, diese Lieder

Wolfgang Holzmair—Bariton
Christopher Hinterhuber—Klavier

Texte der Lieder Heft II, Seite 27ff

*

Joseph Haydn

Vier Lieder aus *Original Canzonettas* Hob. XXVIa (1794/95)

The spirit's song
Piercing eyes
Content
Fidelity

Wolfgang Holzmair—Bariton
Christopher Hinterhuber—Klavier

Texte der Lieder Heft II, Seite 31ff

Programm

Ludwig v. Beethoven

Ausgewählte Volksliedbearbeitungen op. 108 WoO 153-155 (zwischen 1810 und 1820)

The sweetest lad
No more, my Mary, I sigh for splendour
When far from the home
Oh sweet were the hours
When mortals all to rest retire
The pulse of an Irishman

***Wolfgang Holzmaier—Bariton
Altenberg Trio Wien***

Werkbesprechungen Seite 32-42

Texte der Lieder Heft II, Seite 33ff

Samstag, 11.5.2013

16:00 Uhr Lindenhof des Schlosses Weinzierl (bei Schlechtwetter im Schloss Weinzierl)

Sepp Thaler

Marsch Schloss Leuchtenburg

Joseph Haydn

St. Antoni - Choral

Fritz Neuböck

Sound of Spring

Programm

James Hook	Flötentrio Nr. 2 Klasse Monika Wippl
P.H. Danks/S. Somma	Silberfäden Thema und Variationen <i>Patrick Holzer</i> Tenorhorn
Tylman Susato	Rondo und Saltarello <i>Ensemble „Seifgahamale“</i>
Traditional/Arr. Erric Osterling	Tiger Rag
James Ployhar	Soul Trumpets
Hans Schmid	Marsch Spielmannsgruß

Jugendblasorchester der Musikschule Wieselburg
Johannes Distelberger - Leitung

Programm

Samstag, 11.5.2013

19:30 Uhr Schloss Weinzierl

4. Kammerkonzert

Joseph Haydn

Klaviertrio C-Dur Hob. XV:27 (1797)
Therese Jansen-Bartolozzi gewidmet

Allegro
Andante
Presto

Altenberg Trio Wien

Ludwig v. Beethoven

Sieben Variationen für Violoncello und Klavier Es-Dur WoO 46 über « Bei Männern welche Liebe fühlen » aus der Zauberflöte von W. A. Mozart (1801)

Christoph Stradner—Violoncello
Christopher Hinterhuber—Klavier

Programm

Luciano Berio (1925-2003)

Sequenza VIII per violino solo (1975)
Carlo Chiarappa gewidmet

Amiram Ganz—Violine

*

Ludwig v. Beethoven

Quartett a-Moll op. 132 (1824-25)
Dem Fürsten Nikolaus von Galitzin gewidmet

Assai sostenuto-Allegro
Allegro ma non tanto
Molto adagio (Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die
Gottheit, in der lydischen Tonart)
Alla marcia, assai vivace
Allegro appassionato

Vogler Quartett

Werkbesprechungen Seite 43-52

Anschließend Empfang durch Landesrat Dr. Stephan Pernkopf
„So schmeckt NÖ“
Spezialitäten aus der Region

Programm

Sonntag, 12.5.2013

18:00 Uhr Schloss Weinzierl

5. Kammerkonzert (Abschlusskonzert)

Joseph Haydn

Quartett F-Dur, op. 77 Nr. 2 Hob. III:82 (1799)

Dem Fürsten Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz gewidmet

Allegro moderato

Menuett: Presto ma non troppo

Andante

Vivace

Vogler Quartett

Ludwig v. Beethoven

Klaviersonate c-Moll op. 13 « Pathétique » (1798-99)

Dem Fürsten Carl von Lichnowski gewidmet

Grave-Allegro di molto e con brio

Adagio cantabile

Rondo: Allegro

Christopher Hinterhuber—Klavier

Programm

*

Ludwig v. Beethoven

Septett für Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass Es-Dur op. 20 (1799)

Der Kaiserin Maria Theresia gewidmet

Adagio-Allegro con brio

Adagio cantabile

Tempo di menuetto

Tema con variazioni: Andante

Scherzo: Allegro molto e vivace

Andante con moto alla marcia-Presto

Eduard Brunner—Klarinette

Moritz Winker—Fagott

Gergely Sugar—Horn

Amiram Ganz—Violine

Herbert Kefer—Viola

Christoph Stradner—Violoncello

Alois Posch—Kontrabass

Werkbesprechungen Seite 53-60

Ein **Live-Mitschnitt** aus den Konzerten des **MUSIKFESTS** Schloss WEINZIERL **2013** wird von **Radio Niederösterreich** am **Donnerstag, 30. Mai 2013** (Fronleichnam) um **20:04 Uhr** ausgestrahlt (Frequenzen : Wien 97,90 ; Jauerling 91,50 ; Sonntagsberg 93,50).

Werkbesprechungen

Johann Michael Haydn (1737-1806)

Missa Sancti Gabrielis

Die Gabrielsmesse zählte zu den bekanntesten Werken von Johann Michael Haydn, des um fünf Jahre jüngeren Bruders von Joseph Haydn. Sie entstand 1760, als Michael Haydn am erzbischöflichen Hof in Großwardein, dem jetzigen Oradea (Rumänien) tätig war. Ab 1763 wirkte er als „Hofmusicus und Concertmeister“ in Salzburg und übernahm 1781 auch das Amt des Hof- und Domorganisten von W. A. Mozart.



Johann Michael Haydn

Die Gabrielsmesse komponierte Michael Haydn zunächst als *missa brevis*. Die zweite Fassung, die er 1768 schuf, besitzt ein längeres *Gloria* und *Credo* und ist aus der Substanz der ersten Fassung entwickelt. Die *Missa Sancti Gabrielis* war sehr beliebt und wurde häufig aufgeführt. Sie hat in zahlreichen Abschriften in den habsburgischen Ländern, in Süddeutschland und in Italien Verbreitung gefunden.

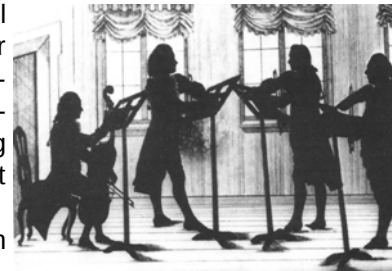
Bei dem Festgottesdienst am 9. Mai 2013 in der Pfarrkirche Wieselburg wird die zweite, längere Fassung der *Missa Sancti Gabrielis* zur Aufführung kommen.

Joseph Haydn

Streichquartett D-Dur Hob. III:3 op. 1 Nr.3 (um 1755)

Auch das 5. Musikfest Schloss Weinzierl wird von einem Streichquartett aus der Serie der 10 *Divertimenti a quattro* eröffnet, die den Urgrund für Haydns lebenslange Beschäftigung mit der Gattung Streichquartett bildet und so eng mit Schloss Weinzierl verbunden ist.

Zwischen 1755 und 1757 war Joseph Haydn mehrmals auf Einladung von Baron Karl Josef von Fürnberg in Weinzierl zu Gast. Man hatte ihn als Musiker aber



Musiker beim Quartettspiel
Silhouette um 1790

Werkbesprechungen

auch als jungen begabten Komponisten zu den Musikabenden eingeladen, die der Baron während seiner Sommeraufenthalte in Schloss Weinzierl veranstaltete.

Aus den Darstellungen, die verschiedene Haydnbiographen von den Musikabenden in Schloss Weinzierl geben, ist zu erfahren, dass zwei Berufsmusiker (Joseph Haydn/ Geige und Bratsche und Johann Georg Albrechtsberger/ Violoncello) und zwei Hobbymusiker (der Benefiziat an der Schlosskapelle/ Geige und der Gutsverwalter/ Geige) anwesend waren, als der Hausherr Haydn aufforderte, *„etwas zu komponieren, das von diesen vier Kunstfreunden aufgeführt werden könnte. Haydn nahm die Aufforderung an, und so entstand sein erstes Quartett, welches gleich nach seiner Erscheinung ungemein Beyfall erhielt, wodurch er Muth bekam, in diesem Fache weiter zu arbeiten.“* (Georg August Griesinger in seinen *Biographischen Notizen über Joseph Haydn*, 1809). Eine genauere Beschreibung findet sich im Kapitel „Musikabende im Schloss Weinzierl und das erste Streichquartett“ in der Broschüre „Haydn in Weinzierl“.

Mit den *Divertimenti a quattro*, deren erstes quasi „auf Zuruf“ aus einer Situation des Augenblicks in Schloss Weinzierl komponiert wurde, entsteht eine völlig neue Musikgattung, die die Grundlage für die Königsdisziplin der Kammermusik, das Streichquartett, legt, einer Disziplin, die Haydn selbst in späteren Jahren zur frühen Vollendung geführt hat und an der sich die bedeutendsten Komponisten bis zu Gegenwart immer wieder erprobt haben. (Siehe dazu auch die Broschüre „Haydn in Weinzierl“)

Charakteristisch für diese frühen Quartett-Divertimenti Haydns „ist die scheinbare Einfachheit, ihre sinnliche Eingängigkeit, ihre musikalische Selbstverständlichkeit“, erklärt der Musikwissenschaftler Hans Heinrich Eggebrecht.

Als Beispiele für „sinnliche Eingängigkeit“ kann Haydns Wahl der Motive fungieren; sie stammen oft aus Volksliedern und Tänzen und sind melodisch einfach, ja simpel. Das Menuett, einer der beliebtesten Gebrauchstänze der Zeit, war in seiner Form der vier- und achttaktigen Periodik für Zeitgenossen „musikalisch selbstverständlich“ und ebenfalls sinnlich eingängig. Die Quartett-Divertimenti sind geprägt durch rhythmischen Elan und durch schnelle Tempi in den Schlusssätzen. Oft besitzt die Coda einen jener „Verblüffungsschlüsse“, mit denen Haydn auch in späteren Werken brillieren wird.

Die Einfachheit ist aber nur scheinbar, denn sie weist einen hohen Grad an Kompositionskunst auf. Und sie bietet reiche Entfaltungsmöglichkeiten

Werkbesprechungen

für die kompositorische Entwicklung der Gattung.

Ein ausgezeichnetes Beispiel für die Option formaler Freiheit, wie sie Haydn dieser grundlegenden Serie von Quartetten angedeihen lässt, ist das **Quartett D-Dur op. 1 Nr. 3**, das heute erklingt. Die fünfsätzig Grundform der *Divertimenti a quattro* wird selbstverständlich beibehalten, doch die überwiegend gültige Satzfolge wird verändert. Üblicherweise bilden zwei schnelle Sätze den äußeren Rahmen, zwei Menuette stehen zwischen ihnen und die Mitte bildet ein sehr langsamer Satz (*Adagio*). Das **D-Dur Quartett op.1 Nr.3** jedoch beginnt mit einem *Adagio*, dafür hat der dritte, mittlere Satz ein sehr schnelles Tempo und wird von Haydn mit *Scherzo, presto* bezeichnet.

Das *Adagio* des ersten Satzes ist in Stimmung und Ausführung einer hochbarocken Triosonate nachempfunden.

Das *Scherzo* des dritten Satzes bezeichnet einen schnellen kurzen Satz mit Witz und Spaß. Er steht im zweiviertel Takt, ist hoch virtuos zu spielen und hat die schlichte A – B – A-Form. Dieser Satz ist nicht im Sinne des Scherzotypus zu verstehen, wie ihn Joseph Haydn später in seinem Streichquartettschaffen aus dem Menuett entwickelt hat, und wie er dann für Beethovens Quartette so charakteristisch wurde.

Die beiden *Menuette* sind Tuttistücke und durchaus kraftvoll. Die Stimmen sind gelegentlich paarweise oktaviert, wodurch der Klang verstärkt wird. Haydn war in diesen Fällen die raumbetonte orchestrale Wirkung wichtig. Man kann daraus ersehen, dass er die Kritik zeitgenössischer Autoren an den „eigentlich verbotenen“ Oktaven nicht so ernst nahm.

Beim *Trio* des ersten *Menuetts* nützt Haydn den speziellen Klangeffekt, der durch das Zupfen (*pizzicato*) mit der linken Hand entsteht, zur Differenzierung.

Den Abschluss des Quartetts bildet - wie üblich – ein heiteres, virtuoseres *Finale presto*, in dem das orchestrale *unisono* wieder anzutreffen ist.

Gloria Bretschneider

Werkbesprechungen

Ludwig van Beethoven

Quintett Es-Dur für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott op. 16 (1796)

Die rein äußere Beziehung dieser Komposition zu Mozart läßt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig: Mozart hat zwei Es-Dur-Werke in den hier von Beethoven zur Auswahl gestellten Besetzungen geschrieben, 1784 das *Quintett für Klavier und Bläser (KV 452)*, 1786 sein zweites *Klavierquartett (KV 493)*, und beide Werke stehen ganz am Anfang der jeweiligen Gattungsgeschichte, waren also als Ausgangs- und Referenzpunkte

gar nicht zu umgehen. [...] Es ist sicher, daß Beethoven zum Zeitpunkt der Komposition des **Opus 16** bestens mit ihnen vertraut war; und außer Zweifel steht auch, daß er sich mit dieser Komposition ganz bewußt in Beziehung zu Mozart setzt: Die äußere Analogie zwischen Beethovens **op.16** und Mozarts *KV 452* – in Tonartenfolge, Anzahl und Form der Sätze – ist in der Tat so groß, daß ihre Feststellung schon ein unvermeidlicher Gemeinplatz geworden ist.

[..]

Sogar in der Doppelgestalt des Werkes (als Quintett und Quartett) läßt sich eine Parallele zu Mozart erkennen: Dessen Quintett war, freilich ganz ohne Zutun des Komponisten, schon bald in (mehreren, unterschiedlich schlechten) Klavierquartett-Fassungen erschienen. Beethoven, aus dessen brieflichen Äußerungen wir wissen, wie geschärft seine Einsicht in die Problematik solcher populärer „Arrangements“ war, wollte wohl anmaßendem Dilettantismus zuvorkommen und ließ seine eigene Alternativfassung gleichzeitig mit dem Original erscheinen. Die Hierarchie der beiden Versionen steht allerdings außer Streit: Die Erstausgabe verzichtet sogar auf die Anpassung des Titels – erst beim Nachdruck von 1802 trägt die Streicherfassung die korrekte Bezeichnung „Quartetto“. Ohne Zweifel hat aber diese authentische Quartettbearbeitung ganz wesentlich zur Verbreitung des Werkes beigetragen.

Wie neuere Forschungen ergeben haben, dürfte das Werk zum Großteil auf der einzigen großen Konzertreise Beethovens, die ihn zwischen Febru-



Palais Schwarzenberg
Vom Belvedere aus gesehen

Werkbesprechungen

ar und Juli 1796 nach Prag, Dresden, Leipzig und Berlin führte, entstanden sein (siehe Heft II Seite 14).

Teile des ersten Satzes wurden aber wohl schon früher (wahrscheinlich 1794) konzipiert, und sicher wurde das ganze Opus, wie fast alle Kompositionen des Meisters, vor der Uraufführung (1797) und der Drucklegung (1801) tiefgreifend revidiert – nähere Anhaltspunkte dazu fehlen freilich, da das Autograph verschollen ist.

Daß Beethoven sein **Opus 16** als Klaviervirtuose für den eigenen Gebrauch, gewissermaßen als „Kammerkonzert“, konzipiert hat, ist dieser Partitur auf jeder Seite anzusehen. Hierin legt auch ein ganz offensichtlicher und relevanter Unterschied zum Mozartschen Quintett: Während dort ein engmaschiges spielerisches Geflecht die Instrumente in ein ständiges Wechselspiel verstrickt, finden wir bei Beethoven über weite Strecken die konsequente Gegenüberstellung von *Concertino* und *Ripieno*, von konzierendem Soloinstrument und Begleitstimmen. Daß trotz dieser grundlegenden Disposition die kammermusikalische Dimension des Werkes nicht zu kurz kommt, ist eine besondere Meisterleistung.

Zwei mit der Aufführungsgeschichte des Werkes verknüpfte Anekdoten zeigen übrigens beispielhaft sowohl den Antagonismus zwischen „konzertantem“ und „kammermusikalischen“ Denken als auch den Wandel in Beethovens Einstellung zur Interpretationspraxis – ein Wandel, dessen Konsequenzen in der oft kategorisch und dogmatisch geführten Diskussion zwischen den Verfechtern kompromißloser Notentreue und den Bewunderern improvisatorischer Kreativität gerne übersehen werden.

Die erste dieser Anekdoten wird uns von Beethovens Schüler Ferdinand Ries überliefert und bezieht sich auf ein Konzert vom Dezember 1804.

[..]

Ferdinand Ries berichtet:

„Am nämlichen Abend spielte Beethoven sein Clavier-Quintett mit Blasinstrumenten; der berühmte Oboist Ram (Friedrich Ramm) von München spielte auch und begleitete Beethoven im Quintett. – Im letzten *Allegro* ist einigemal ein Halt, ehe das Thema wieder anfängt; bei einem derselben fing Beethoven auf einmal an zu phantasieren, nahm das Rondo als Thema und unterhielt sich und die andern eine geraume Zeit, was jedoch bei den Begleitenden nicht der Fall war. Diese waren ungehalten und Herr Ram sogar sehr aufgebracht. Wirklich sah es posirlich aus, wenn diese Herren, die jeden Augenblick warteten, daß wieder angefangen werde,

Werkbesprechungen

die Instrumente unauffällig an den Mund setzten, und dann ganz ruhig wieder abnahmen. Endlich war Beethoven befriedigt und fiel wieder in´s Rondo ein. Die ganze Gesellschaft war entzückt.“

Während wir hier also Beethoven als einen Verfechter interpretatorischer Freiheit, ja solistischer Willkür *in extremis* erleben, so zeigt ihn uns eine nur zwölf Jahre später spielende Begebenheit schon als Anhänger einer „modernerer“, unseren Spiel- und Hörgewohnheiten viel näheren Auffassung.

Nach der Auflösung des Razumovskij-Quartetts beschlossen Ignaz Schuppanzigh und Joseph Linke, Wien zu verlassen. Beide gaben im Abstand einer Woche Abschiedskonzerte. Dasjenige von Schuppanzigh fand am 11. Februar 1816 im Palais Deym statt. Beethovens Schüler Carl Czerny wirkte, wenige Tage vor seinem fünfundzwanzigsten Geburtstag, bei dieser Gelegenheit als Pianist mit. Viele Jahre später erinnerte er sich an dieses Konzert:

„Als ich in Schuppanzigh´s Musik das Quintett mit Blasinstrumenten vortrug, erlaubte ich mir im jugendlichen Leichtsinn manche Aenderungen – Erschwerung der Passagen, Benützung der höheren Octave u.s.w. – Beethoven warf es mir mit Recht in Gegenwart des Schuppanzigh, Linke und der andern Begleitenden mit Strenge vor. Den andern Tag erhielt ich von ihm folgenden Brief, den ich hier genau nach dem mir vorliegenden Original abschreibe:

„lieber Z Heute kann ich sie nicht sehn, morgen werde ich selbst zu ihnen kommen, um mit ihnen zu sprechen – ich plazte gestern so heraus, Es war mir sehr leid, als es geschehen war, allein dies müssen sie einem autor verzeihen, der sein werk lieber gehört hätte gerade, wie er´s geschrieben, so schön sie auch übrigens gespielt. –

ich werde das aber schon bey der violonschell Sonate laut wieder gut machen, seyn sie überzeugt, daß ich als Künstler das gröste wohlwollen für sie hege, u. mich bemühen werde, ihnen immer zu bezeigen. –
ihr wahrer Freund Beethoven.“

Schuppanzigh, dessen Bekanntschaft Beethoven im Jahr der Komposition des Opus 16 gemacht hatte, war auch für das Zustandekommen der Uraufführung des Werkes verantwortlich, die am 6. April 1797 im ersten Stock der Traiteurie Jahn (Himmelpfortgasse 6/Gedenktafel) stattfand. Ob

Werkbesprechungen

er zusammen mit seinen Quartettkollegen auch die Streicherfassung aus der Taufe gehoben hat, ist nicht überliefert, darf aber als wahrscheinlich gelten.

Claus-Christian Schuster

Ludwig van Beethoven

Trio Nr. 2 G-Dur op. 1 Nr. 2 (1793/94)

Unter den drei Werken von Beethovens **Opus 1** nimmt das **G-Dur-Trio** nicht nur formal die zentrale Stellung ein: Es ist das Herzstück des ganzen Zyklus. Das schlägt sich schon rein äußerlich darin nieder, daß es länger ist als seine beiden Schwesterwerke, und daß Beethoven hier das einzige Mal die epische Eröffnungsform der langsamen Einleitung wählt, zu der er in seinem ganzen Trioschaffen nicht mehr zurückkehren wird. Darüber hinaus aber spiegelt sich die Zentralstellung dieses Werkes auch in der dramaturgischen und stilistischen Gesamtanlage des Opus: wenn man in *Nr. 1 (Es-Dur)* die transzendierende Zusammenfassung der Erfahrungen Haydns und in *Nr. 3 (c-Moll)* die Quintessenz der Charakteristika des frühen Beethoven sehen kann, so mutet einen das G-Dur-Trio wie ein träumerisches Spiel mit den Möglichkeiten der Zukunft an. Nicht zufällig gehören zu den Assoziationen, die sich beim Anhören dieses Werkes fast zwangsläufig einstellen, so weit auseinanderliegende Phänomene wie Schubert und Rossini - beides Komponisten, die zur Zeit der Niederschrift dieses Trios entweder noch nicht geboren waren oder gerade erst in den Windeln lagen, und deren Werk exemplarisch die ganze Amplitude der Musik des ersten Drittels des XIX. Jahrhunderts repräsentiert (siehe auch Heft II Seite 18).

Wie sorgfältig geplant die Abfolge der drei Werke des Beethovenschen Opus 1 ist, erahnt man schon, wenn man die Schlußtakte des *Es-Dur-Finales* von *op. 1 Nr. 1* etwas näher betrachtet: Man findet hier sehr willkürlich erscheinende, „antimetrische“ (und deshalb umso auffälligere) Sforzati auf den Noten G und D – also auf Tonika und Dominante des nachfolgenden Werkes. Sollte uns Beethoven hier auf eine Verbindung zwischen diesen beiden Werken aufmerksam machen? Wirklich stellt sich

Werkbesprechungen

hier heraus, daß der Beginn des ersten Satzes *Adagio* (G-Dur) von *op. 1 Nr. 2* nichts anderes als eine Metamorphose des Incipits von *op. 1 Nr. 1* ist: Es ist eine Metamorphose ins traumhaft Spielerische, versonnen Graziöse. Wer nun, neugierig geworden, zu den letzten Seiten dieses Satzes vorblättert, findet als Eröffnung der Coda eine im Pianissimo bedeutungsvoll präsentierte Kadenz, die von G-Dur über Es-Dur nach c-Moll führt, die Toniken der drei Trios also einander begegnen läßt. Purer Zufall? Wohl nicht. Kaum aber auch Ergebnis einer ausgeklügelten „strategischen“ Planung – sondern eher, und weit wunderbarer, der organische Niederschlag eines überragenden schöpferischen Instinktes, dessen Wirken auf die Einheit in der Vielfalt gerichtet ist. Diese ganz unangestrengt auftretende Fähigkeit, Zusammenhänge zu schaffen und zu wahren, manifestiert sich auch in der Beziehung zwischen Einleitung und Hauptteil: Der Themenkopf des folgenden *Allegro vivace* durchzieht die Introduction ebenso wie dessen charakteristische Verzierungen, sodaß trotz des großen Stimmungs- und Tempokontrastes die Einheit zwischen den beiden Teilen niemals gefährdet ist. Der Hauptteil selbst ist ein sehr ausgedehntes und vielgliedriges Sonaten-Allegro, das die Sphäre des übermütig Neckischen und spielerisch Anmutigen ganz auskostet und fast nie verläßt. Es ist, als würde – mit einem Unterton romantischer Ironie – aller galanter Zauber des vorrevolutionären XVIII. Jahrhunderts noch ein letztes Mal zusammenfassend und beschließend aufgeboten.

Doch schon der zweite Satz *Largo con espressione* (E-Dur) entführt uns in eine völlig andere Welt: Es ist sicher kein Zufall, daß Beethoven hier das einzige Mal in seinem Opus 1 das „klassische“ Muster der Tonartenbeziehungen in mehrsätzigen Werken aufgibt und eine fernliegende, „romantische“, „schubertische“ Tonart aufsucht. Wenn man weiß, wie bewußt Beethoven mit Tonartencharakteristik umgeht, und welche klangsinnsinnliche Realität vor der Etablierung der „modernen“, gleichschwebenden Temperatur (deren erklärter Gegner Beethoven zeitlebens geblieben ist) mit dieser Charakteristik verbunden war, so wird man diesem Détail mehr Gewicht geben müssen, als es gemeinhin geschieht. (Und es ist Beethoven selbst, der uns in dieser Ahnung bestärkt: Im südländisch ausgelassenen Finale wird er uns, ganz zu Beginn der Durchführung, noch einmal auf dieses E-Dur-Terrain zurücklocken...) Jedenfalls ist dieses *Largo* auch in dem an Höhepunkten nicht eben armen Œuvre Beethovens eine Sternstunde: Was hier an Innigkeit, Tiefe und Sammlung erreicht ist, entzieht sich weit über das normale Maß hinaus der Be- und Umschreibung.

Werkbesprechungen

Das *Scherzo, Allegro* (G-Dur) gehört zu einem Satztypus, den der frühe Beethoven besonders liebte und um immer neue Varianten bereicherte: das Scherzo op. 1 Nr. 1 gehört ebenso hierher wie etwa das Scherzo der Klaviersonate C-Dur op. 2 Nr. 3. Gemeinsam ist all diesen Sätzen die Entwicklung aus einem prägnanten, einstimmigen Motto, das Anlaß und Ausgangspunkt für kontrapunktische Kabinettstücke ist, wobei sich der gute, etwas bärbeißige Humor, der all diesen Sätzen eigen ist, oft in derben und eigensinnigen Akzentuierungen niederschlägt; die „Flächigkeit“ der Trios gehört ebenso zum Erscheinungsbild dieses Satztypus wie die in die Stille zurückführende, das Motto „rückentwickelnde“ Coda, die oft (so auch hier) mit einer Rücknahme des Tempos verbunden ist.

Das *Finale, Presto* (G-Dur) greift die ersterbenden Schlußakkorde dieser Coda mit mutwilligem Elan auf: Dieser Satz konnte mit seinem leutseligen Übermut und seiner ansteckenden Gutgelauntheit auch für den Buffo-Großmeister Rossini ein inspirierendes Vorbild sein, und es ist nicht zu überhören, daß der volkstümliche und absichtsvoll naive (aber nie primitive) Witz dieser Musik auch noch in manchen Geschwindmärschen der Strauß-Dynastie nachklingt. Wieviele solcher Sätze hätte Beethoven eigentlich schreiben müssen, um das monochrome Devotionalienbild des finster dahinschreitenden Titanen als verflachende Fiktion bloßzustellen?

Claus-Christian Schuster



Titelblatt zu Opus 1

Werkbesprechungen

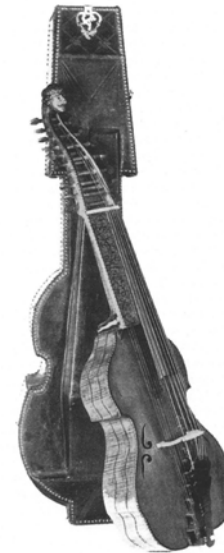
Joseph Haydn

Barytontrio Nr. 100 Hob. XI:100

Für seinen Dienstherrn Fürst Nikolaus Esterházy hat Joseph Haydn in der Zeit zwischen 1762 und Mitte der 1770 Jahre 126 Trios für Baryton, Viola und Bass komponiert; dazu noch weitere Stücke für Baryton solo und für Baryton mit anderen Besetzungen.

Das Baryton war das Lieblingsinstrument des Fürsten; er hatte 1765 im Rahmen der „Eisenstädter Chorordnung“ - einem Dokument, das Anweisungen für die Aufführung geistlicher Musik in der Residenz in Eisenstadt an seine Kapelle und an seinen Vizekapellmeister Joseph Haydn beinhaltete - auch die „emsigere“ Produktion von Barytontrios von Joseph Haydn eingefordert. Haydn entsprach dieser Aufforderung seines Dienstherrn und schrieb innerhalb der nächsten 3 Jahren insgesamt 72 Werke dieser Art.

Das Baryton ist ein der Viola da gamba ähnliches Instrument, das zusätzlich zu den sechs mit dem Bogen zu streichenden Darmsaiten, eine Reihe von Resonanzsaiten aus Metall hat, die über das ganze Korpus und unter das Griffbrett gezogen sind; sie schwingen entweder mit oder können, da der Hals hinten offen ist, von rückwärts mit dem linken Daumen gezupft werden. Das Instrument des Fürsten, heute im Magyar Nemzeti Múzeum in Budapest aufbewahrt, hat 6 Saiten in der Gambenstimmung und 10 Resonanzsaiten (siehe Abbildung oben). Das Baryton erfreute sich Ende des 18. Jahrhunderts einer gewissen Beliebtheit. Der gegenüber der Gambe hellere Klang des Instruments und die ungewöhnliche Kombination von Streichen und Zupfen faszinierten die Zuhörer: „Man glaubt zwei Instrumente in einem, eine Geige und eine Mandorzither, zu hören, so täuschend und lieblich war der Klang,“ schreibt ein Rezensent 1788. Spieltechnische Schwierigkeiten und das aufwendige Stimmen verhinderten eine weite Verbreitung. Oft waren es reisende Virtuosen, die sich auf das Barytonspiel spezialisiert hatten, und die Hörschaft mit dem Klang des Instruments bekannt machten. Auch bereiteten die engen Grenzen des



Baryton aus dem Besitz von
Fürst Nikolaus I. Esterházy Budapest
Nationalmuseum

Werkbesprechungen

Instruments Probleme beim Komponieren für das Baryton.

Es wäre falsch, anzunehmen, das Verfassen von Barytontrios sei für Haydn nur eine lästige Pflichtübung gewesen, die er mit möglichst geringem Aufwand erledigte. Gerade die engen Grenzen des Instruments reizten ihn, seinen kompositorischen Scharfsinn gründlich und immer wieder am Baryton zu erproben. Er musste auch auf die Fähigkeiten und den Geschmack seines musizierenden Fürsten Rücksicht nehmen, aber er versuchte, wenn auch vorsichtig, bei seinen Kompositionen didaktische Ziele zu verfolgen. So hat er – entgegen der Meinung des Fürsten, der das Baryton nur auf eine Tonart beschränkt sah – nach A-Dur für die ersten 10 Trios, im Trio 11 D-Dur und ab dem Trio 26 auch G-Dur eingeführt. Mit dem Gebrauch von Zupfsaiten, die besondere spieltechnische Anforderungen stellen, lässt er dem Fürsten Zeit bis Mitte 1767. Auch ausgefallene Tonarten kommen später hinzu.

Mit der Eröffnung des Opernhauses in Esterháza 1768 scheint sich das Interesse des Fürsten stärker auf die Oper zu verlagern. 1769 wird der Baryton-Virtuose Andreas Lidl angestellt; und man kann an den Trios nach 1769 erkennen, dass Haydn kaum mehr Rücksicht auf das spieltechnische Können nimmt.

Gegenüber Giuseppe Carpani soll Haydn geäußert haben, daß es ihn viel Schweiß gekostet habe, die Barytontrios zu schreiben, daß ihm diese Anstrengungen aber dann bei der Komposition für andere Instrumente von großem Nutzen gewesen seien.

Die Gesamtheit der Barytontrios, die so konzentriert in so kurzer Zeit entstanden waren, zeigt Haydn als Experimentator mit einer Vielfalt von Details auf mehreren Ebenen.

Auch ist innerhalb der Gruppe eine Entwicklung von mehr oder weniger anspruchsloser Unterhaltungsmusik hin zu Werken von durchaus kammermusikalischem Anspruch zu erkennen.

Die Barytontrios sind fast ausschließlich dreisätzig. Es dominieren traditionsgerecht drei Satzfolgen: Mäßig schnell – Menuett – sehr schnell; Adagio oder Andante – Menuett – sehr schnell; Adagio oder Andante – sehr schnell – Menuett.

Alle drei Sätze des ***Barytontrios Hob. XI:100*** stehen in F-Dur, einer Tonart mit stolzem Charakter. Trotz der übergeordneten großen Idee, liegt der Fokus aber immer auf den entspannt wirkenden Details.

Der erste Satz *Moderato* hat einen städtischen Charakter, der zweite *Me-*

Werkbesprechungen

nuet einen ländlichen, verspielten. Der dritte Satz *Finale (Presto)*, der aus Fragmenten der ersten zwei gewebt ist, läßt die Zeit stillstehen. Durch den schon zu Haydns Zeiten gebräuchlichen Wechsel der Besetzung zu Violoncello, Viola und Kontrabaß bleibt die klangliche Auffächerung nahegelegener Instrumente erhalten, wobei aber insbesondere das Haydn-Repertoire für Violoncello eine große Bereicherung erfährt.

Gloria Bretschneider

Ludwig van Beethoven

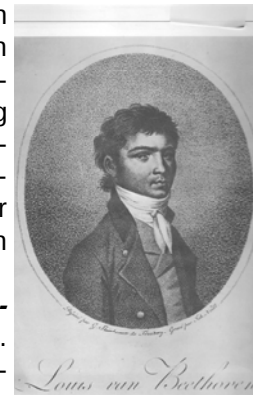
Trio C-Dur op. 87 für Oboe, Klarinette und Fagott (1797)

Nach einigen schon in der Bonner Zeit verfassten Werken widmete sich Beethoven in seinen ersten Wiener Jahren bis zur Jahrhundertwende der Kammermusik für Bläser, danach aber ließ er sie völlig unberücksichtigt. Beethoven war in Bonn mit Bläsermusik nach dem Muster des Wiener Hofes aufgewachsen. Auch in Wien bediente er sich dieser Modeströmung und verfasste einige Stücke im Sinn von Mozarts musikalischen Divertissements.

Die hohe Opuszahl **87** beim vorliegenden **Trio C-Dur** täuscht. Komponiert 1797, wurde es am 23. Dezember desselben Jahres als Teil eines Wohltätigkeitskonzerts der Wiener Tonkünstler-Sozietät für Witwen und Waisen uraufgeführt. In späteren Jahren gab Beethoven gelegentlich Jugendwerke an seine Verleger, die die Stücke mit laufenden Opuszahlen versahen, was den Eindruck der Aktualität erweckte. Das **Trio** in **C-Dur** erschien 1806 bei Artaria.

Leichtigkeit und Brillanz der Erfindung zeichnen das Trio aus. Das viersätziges Werk ist ein gelungener Versuch Beethovens, sich in Form und Tonsprache dem Zeitgeschmack anzupassen.

In der Allgemeinen musikalischen Zeitung aus dem Jahr 1808 findet sich folgende Notiz zum *Trio op. 87*, „Es ist ein mit leichter, aber geschickter, fertiger Hand hingeworfenes heiteres Gemälde;... Man bemerkt nirgends ein Missverhältnis, nirgends etwas Gesuchtes oder Unnatürliches; daher



Werkbesprechungen

verschafft es, bei aller angewandten Kunst, einen angenehmen, ungetrübten Genuß“.

Gloria Bretschneider

Ludwig van Beethoven

Streichquartett op. 18 Nr. 5 A-Dur (1799)

1798 hatte Beethoven von Fürst Franz Joseph Lobkowitz einen Kompositionsauftrag für einen Zyklus von sechs Streichquartetten erhalten. Der Fürst, ein hervorragender Instrumentalist (Violine und Violoncello) und Sänger, war ab 1797 über beinahe eineinhalb Jahrzehnte Drehscheibe und „Generalmanager“ des Wiener Musiklebens. Er vergab mit seinem ererbten großen Vermögen nicht nur Kompositionsaufträge und veranstaltete Konzerte, sondern schuf in seinem Stadtpalais Lobkowitz ein musikalisches Forschungs- und Aufführungszentrum mit Konzertsaal, Proben- und Unterrichtsräumen und einer Bibliothek. Er engagierte gemeinsam mit seinem Kapellmeister Anton Wranitzky die besten Musiker für sein Orchester; er vergab Stipendien an begabte Studenten und kaufte kostbare Instrumente, die er kostenlos an gute Musiker verlieh. Ihm lag an der Förderung der Qualität und nicht an der Befriedigung des Publikumsgeschmacks. Gemeinsam mit Erzherzog Rudolph und Fürst Ferdinand Johann Kinsky stellte er Beethoven ab 1809 eine Jahresrente von 4 000 Gulden zur Verfügung.

Der unglaubliche ideelle und materielle Einsatz für die Musik und sein aufwendiger Lebensstil führten 1813 zu seinem finanziellen Ruin.

Beethoven hatte sich schon länger mit der Gattung Streichquartett beschäftigt. Ein frühes Zeugnis dazu ist die eigenhändige Abschrift des *Haydn-Quartetts op. 20 Nr. 1*. Vielleicht stammt sie aus der Zeit, als Haydn seinem Schüler Werke zum Abschreiben vorlegte, damit er sich eingehend mit der Kompositionstechnik auseinandersetzen konnte (siehe



Ludwig van Beethoven 1802
Elfenbeinminiatur
von Christian Horneman (1765-1844)

Werkbesprechungen

Heft II Seite 15ff). Beethoven arbeitete sich an die schwierige und prestigeträchtige musikalische Form allmählich heran. Zwischenschritte stellen die Streichtrios op. 3 oder das Streichquintett op. 4 dar. Einen Auftrag von Graf Apponyi für ein Streichquartett im Jahr 1795 nahm er nicht an. Es schien ihm noch zu früh, sich auf das Terrain der Meister dieses Genres, Haydn und Mozart, zu begeben.

Wie die, von ihm zu dieser Zeit schon verwendeten, Skizzenbücher zeigen, führte er die Arbeit an den sechs *Quartetten op. 18* mit unerbittlicher Selbstkritik aus. Die sechs Quartette stellen den Höhepunkt seiner frühen Wiener Schaffenszeit dar. Sie sind von großer Meisterschaft, die keine Wünsche offen lässt, wie von allen Experten festgehalten wird und sie sind frei von allen ungelösten Problemen dieses Genres. Gleichzeitig ist die Nähe zu den großen Vorbildern Haydn und Mozart in keinen anderen Werken Beethovens so deutlich wie hier. Die Vollkommenheit der späten Quartette Mozarts und Haydns wirkten auf Beethoven so mächtig, dass das persönliche Element zurücktritt. Sie sind in der Tradition verhaftet und dienen damit wohl dem wichtigsten Anliegen Beethovens, die Meisterschaft in dieser bedeutendsten Gattung der Wiener Klassik zu erlangen.

Die Anlehnung an die Tradition kommt auch darin zum Ausdruck, dass Beethoven einzig in seinem *Opus 18* eine Serie von sechs Kompositionen unter einer Opuszahl vorgelegt hat. Haydn hatte diese Form der Präsentation bevorzugt und Mozart hat sie in den Quartetten, die er Haydn widmete, gewählt.

Im ***Streichquartett Nr. 5*** in ***A-Dur*** finden sich einige für Beethovens Kammermusik ungewöhnliche Elemente: Es besitzt eine der wenigen Menuettkompositionen Beethovens.

Die Satzfolge der Mittelsätze ist vertauscht, so dass das *Menuett* an zweiter Stelle steht, gefolgt vom langsamen Satz *Andante cantabile*. Dieses Muster verwendet Haydn öfter in seiner Kammermusik. Und Beethoven benützt die Form der Variationen in seinem *Andante cantabile*, wie sie Haydn in seinem *op. 20 Nr. 1* und *Nr. 4* vorführt. Auch Mozarts *Streichquartett KV 464* besitzt ein Andante in Variationsform. Überhaupt ist die Nähe zu Mozarts *Streichquartett KV 464* unverkennbar. Es folgt in vielen kompositorischen und stilistischen Details dem Modell. Selten hat Beethoven so freimütig den Einfluss Mozarts bekannt. Gerade mit der Aufführung dieses Beethoven-Quartetts wird der innere Bezug zwischen den Beethovens, Mozart und Haydn deutlich. Der junge Beethoven scheut sich nicht, das Quartett Mozarts, dessen kompositorische Raffinesse er schätzt, zum

Werkbesprechungen

Vorbild seines frühen Schaffens in diesem Genre zu machen. Dass es sich dabei um eines jener sechs Quartette handelt, die Mozart Haydn widmete, weil er dessen Quartett-Stil bewunderte und ihm nachstrebte, zeigt das Wunder des Gebens und Nehmens, des freien, unbefangenen geistigen Austauschs zwischen den drei großen Künstlern (siehe Heft II Seite 19ff).

Beide Werke stehen in A-Dur. Der Kopfsatz *Allegro* steht bei Mozart wie bei Beethoven im ungeraden Takt; Mozarts Dreiviertel-Rhythmus zerlegt sich bei Beethoven in einen Sechachtel-Takt. Bei der Durchführung legt Beethoven mehr Wert auf Brillanz als auf Poesie: Es dominiert der glanzvolle Stil des Konzert-Quartetts.

Der Hauptsatz des *Menuetts* beruht im Wesentlichen auf der Verflechtung zweier Stimmen, deren erste eine graziöse Melodie anstimmt, während die zweite mit spielerisch abfallenden Terzen kontrapunktiert. Das Trio ist besonders reizvoll durch die hartnäckige Betonung des leichten Taktteiles. Das *Variations-Andante* gehört zu den frühesten Teilen des Opus 18 und wurde vermutlich schon 1794 skizziert. Das bezaubernde schlichte Thema bildet das Herzstück des Werkes. Die nachfolgenden Variationen kehren wiederum das konzertante Prinzip hervor. Kunstvoll akzentuiert Beethoven die individuelle Schönheit jedes Instruments durch Solo- und Unisonopassagen.

Im schwungvollen *Allegro* des Finale zitiert Beethoven das Thema aus dem Rondo seiner *Klaviersonate Pathétique op. 13*. Der Satz endet sehr poetisch mit einer sich langsam in Piano-Regionen auflösenden Coda.

Gloria Bretschneider

Joseph Haydn

Ausgewählte Bearbeitungen schottischer und walischer Volkslieder Hob. XXXIa/b (zwischen 1791 und 1804)

Fast vierhundert schottische und walisische Volkslieder hat Joseph Haydn zwischen 1791 und 1804, zuletzt unter Mitwirkung seines Schülers Sigismund von Neukomm für Singstimme und Klavier bearbeitet. Den Anstoß zu dieser jahrelangen Beschäftigung gaben ein Zufall und Haydns Hilfsbe-

Werkbesprechungen

reitschaft. Bei seinem ersten Aufenthalt in London hatte er von den finanziellen Schwierigkeiten erfahren, in denen sich der Geiger und Musikverleger William Napier gerade befand. Haydn fand sich spontan bereit, für einen weiteren Band von Napiers *Scots Songs* einhundert schottische Volkslieder unentgeltlich zu bearbeiten. Napier hatte schon 1790 einen ersten Band mit schottischen Liedern veröffentlicht. Im November 1791 konnte Napier die Herausgabe des zweiten Bandes seiner Volksliedsammlung mit Vertonungen von Joseph Haydn ankündigen. Weitere 50 Volkslieder bearbeitete Haydn für William Napier bei seinem zweiten Englandaufenthalt 1794. Es war ein weiterer Band mit ebenfalls hundert Liedbearbeitungen geplant gewesen, doch blieb der dritte Band schließlich auf die Anzahl von 50 Liedern beschränkt. Die Gründe dafür sind nicht bekannt.

Im November 1799 – einige Monate nach der Uraufführung von Haydns *Schöpfung* - wandte sich George Thomson mit der Bitte an den Meister, für ihn 30 schottische Lieder zu bearbeiten. Der Schotte Thomson, vom Beruf Buchhalter, war Amateurgeiger und ein Volksliedenthusiast, der das Sammeln und Veröffentlichen der Lieder in seiner Freizeit und teils auf eigene Kosten betrieb. 1793 hatte er ein erstes Heft mit 25 schottischen Liedern herausgebracht und zwar in der musikalischen Bearbeitung des Haydn-Schülers Ignaz Pleyel.

Er konnte Haydn tatsächlich zu einer Mitarbeit überreden, obwohl dieser zu der Zeit schon ganz in die Arbeit an seinem zweiten Oratorium *Die Jahreszeiten* vertieft war. Die fruchtbare Zusammenarbeit währte fünf Jahre. Haydn lieferte ihm 208 Bearbeitungen schottischer, später auch walisischer und irischer Lieder. Griesinger, Haydns erster Biograph, beschreibt Haydns Arbeitsweise wie folgt: „...öfters machte er sechs bis acht in Einem Tag, zuweilen studierte er acht Tage über Einem...“. Thomson sandte Haydn üblicherweise eine Anzahl von Liedern, die zur Identifizierung nur nummeriert, nicht aber mit Titeln und Texten versehen waren. (Die Texte wurden den Bearbeitungen erst bei der Drucklegung zugeordnet). Haydn fragte zwar gelegentlich nach den ihm nicht vorliegenden Texten, scheint aber diesem „Detail“ keine besondere Bedeutung beigemessen zu haben.

Überhaupt war der Umgang mit den Texten bei den von Thomson veranlassten

Volksliedsammlungen ein besonderer: Die britischen Sammler des keltischen Liedgutes zögerten nicht, alles auszumerzen, was ihnen als zu plump oder derb erschien. In den meisten Fällen handelt es sich also bei

Werkbesprechungen

den Liedtexten um Neudichtungen oder sehr freie Nachdichtungen im Stile der Zeit. Nicht immer stand den Herausgebern ein Genie wie der Dichter Robert Burns zur Seite, dessen Neudichtungen auf überzeugende Weise dem Geist des Originals entwachsen. Der Dichter hatte 10 Jahre hindurch ebenso tatkräftig wie unentgeltlich die Herausgabe von schottischen Volksversen unterstützt.

Die Auswahl der Lieder für den heutigen Abend umfasst die selektive Verwendung der den Erstausgaben beigegebenen englischen Texte.

Gloria Bretschneider



Titelseite des vierten Bandes
von George Thomsons
Sammlung schottischer Lieder

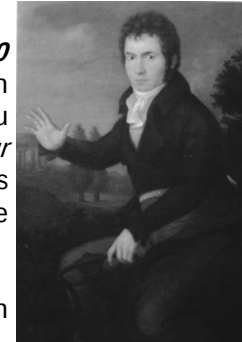
Werkbesprechungen

Ludwig van Beethoven

Trio D-Dur op.70 Nr.1 („Geister-Trio“) (1808)

Offenbar wurde die Arbeit am *D-Dur Trio op.70 Nr.1* während Beethovens Sommeraufenthaltes in Heiligenstadt begonnen, und zwar allem Anschein zu einem Zeitpunkt, als das Schwesterwerk in *Es-Dur* schon recht weit gediehen war; trotzdem war das *Op.70 Nr.1* (laut Beethovens Zeugnis) bereits Mitte September, also früher als das *Es-Dur-Trio*, vollendet.

Das eröffnende *Allegro vivace e con brio* überfällt den Zuhörer mit einem lapidaren Incipit, dessen gedrängter Ansturm keinen Raum für metrische Ordnung läßt - erst dahinter eröffnet sich nach einer ebenso jähren wie scheinbar folgenlosen Wendung in die Submediante der schwärmerische Reichtum eines begeisterten Dreivierteltaktes. Der hymnische Fluß dieser wohl gerafftesten aller großen Beethoven-Expositionen vereint auf engstem Raum „bildhauerische“ und „malerische“ Elemente. In der Durchführung treten die einzelnen motivischen Elemente in einen ebenso brillanten wie subtilen kontrapunktischen Wettstreit. Der B-Dur-Exkurs in der Reprise mutet wie ein träumerischer Vorgriff auf die Welt des „Erzherzog-Trios“ an. Trotz dieser lyrischen Erweiterung bleibt aber auch hier die ungewöhnliche Gedrängtheit der Darstellung bewahrt. [...] Erst zum Beginn der Coda, darf sich der unaufhaltsame Fluß eine kurze Wegstrecke lang in die (bis dahin kaum berührte und jetzt umso zauberischer wirkende) Subdominante G-Dur weiten. Mit einer Crescendo- Stromschnelle kommt der Satz dann zu einem Abschluß.



Ludwig van Beethoven Portrait
von Willibrord Joseph Mähler

Daß der Mittelsatz *Largo assai ed espressivo* (d-Moll) das Herzstück des Werkes sei, darüber herrscht zwischen Hörern, Interpreten und Musikwissenschaftlern seltene Einmütigkeit. Der Einzigartigkeit dieser tondichterischen Vision ist Stefan Kunze (1933-1992) in einer bemerkenswerten Studie („Beethovens Besonnenheit und das Poetische“) nachgegangen [...]: „...Die Sprachfähigkeit von Beethovens Musik hat Ergänzung oder Stützung nicht nötig. Die Wirklichkeit, die aus Beethovens Tönen spricht, ist eine in keiner Hinsicht erborgte - weder aus dem Reich romantischer Welterfahrung, noch aus Shakespeares nachtschwarzen alpträumen“

Werkbesprechungen

Visionen, die ihrerseits unübertragbar sind. Seine Musik bedarf keines »Schlüssels«, der außerhalb ihrer selbst zu suchen wäre. (Dies soll nicht heißen, es sei nicht wissenswert, wodurch Beethovens Phantasie im einen oder anderen Fall in Gang gesetzt, vielleicht beflügelt wurde.)“ Im konkreten Fall wird eine solche Wißbegierde wenigstens zum Teil dadurch befriedigt, daß sich auf einem Skizzenblatt Entwürfe zu einer geplanten Oper Macbeth und zu unserem Largo unmittelbar nebeneinander (und auch durch die gleiche Tonart aufeinander bezogen) finden. Den evokativen Reichtum dieser Musik aber auf ein Shakespeare-„Programm“ festlegen zu wollen (worauf ja auch die populäre Bezeichnung „Geister-Trio“ abzielt), hieße, die Autonomie der hier gewonnenen musikalischen Gestalt zu verkennen. (siehe Heft II Seite 5). Wer noch einen Beweis für die Unzulänglichkeit der „Programm“-Theorie sucht, kann ihn übrigens im Autograph des Satzendes finden: Nicht weniger als fünf Anläufe benötigte Beethoven, um zur gültigen Formulierung dieses Schlusses zu gelangen - und die beiden vollständig ausgeführten Varianten münden wahlweise in einen konzis affirmativen (die verworfene) und einen erschöpft verebbenden Schluß (die endgültige Fassung); daß das bei Vorliegen eines konkreten außermusikalischen dramaturgischen Programms schwer denkbar wäre, dürfte wohl einleuchten.

Der Finalsatz *Presto* mutet wie eine spielerische, von allen dramatischen und kontrapunktischen Komplikationen befreite Widerspiegelung des Kopfsatzes an. Dieser Eindruck wird schon durch die auffällige, mit einer Fermate betonte Mediantwendung der ersten Phrase hervorgerufen – das irrationale und folgenlose Fis-Dur entspricht spiegelbildlich dem ebenso „unerklärten“ B-Dur am Anfang des Werkes. Die Fernbeziehung zwischen den beiden Wendungen wird am Ende des Satzes, wo die „Auflösung“ in die Tonika den Umweg über B-Moll nimmt, noch sinnfälliger. (Natürlich läßt sich hier wie dort ganz bequem eine rein funktionale Erklärung des Vorganges finden, aber mit der unmittelbar erlebbaren Klangrealität haben solche Erklärungen recht wenig zu tun.) [...] Die – vor allem nach dem vorangegangenen Largo – verblüffende Leichtgewichtigkeit des Schlußsatzes, seine geradezu clownesken (stellenweise wäre man sogar versucht zu sagen: dadaistischen) Züge wurden und werden von einigen strengen Kunstrichtern mit kritischem Stirnrunzeln vermerkt; doch gerade diese dramaturgische Eigenwilligkeit ließe sich in konsequenter Fortsetzung der im Largo geweckten Assoziationen mit ähnlich radikalen Stimmungsbrüchen in den Shakespeareschen Tragödien in Zusammenhang bringen.

Werkbesprechungen

Joseph Kerman nannte den Satz „Beethoven´s Musikalischer Spaß without Mozart´s malice“ – und, wie immer man über Mozarts Bosheit denken mag, ein wirklicher Spaß ist dieses Finale allemal.

Claus-Christian Schuster

Ludwig van Beethoven

An die ferne Geliebte op. 98 (1816)

Ein Liederkreis von Alois Isidor Jeitteles

Im April 1816 beendete Beethoven den Liederzyklus ***An die ferne Geliebte***. Die Gedichte des aus Brunn stammenden Medizinstudenten Alois Isidor Jeitteles wurden nie gesondert veröffentlicht. Wahrscheinlich hat der Autor Beethoven das Manuskript direkt übergeben. Beethoven hat den Text auch selbst bearbeitet und beim ersten Gedicht eine Strophe hinzugefügt. Der Inhalt der Gedichte stimmt so sehr mit Beethovens damaliger Lebenssituation überein, dass man geneigt sein könnte, an eine Auftragsdichtung zu denken.

Es war jene Zeit, in der er sich zur Erkenntnis durchgerungen hatte, dass es für ihn kein gemeinsames Leben mit jener Frau geben würde, die er über viele Jahre gekannt und geliebt hatte. In einem Brief an Ferdinand Ries im Mai 1816 schrieb er: *“...alles schöne an ihre Frau – leider habe ich keine, ich fand nur eine, die ich wohl nie besitzen werde.“*



Ludwig van Beethoven 1815
von Willibrord Joseph Mähler

Den wichtigen Augenblick der Loslösung und des Verzichts hat Beethoven in dem Liederzyklus verarbeitet. Für diese Interpretation spricht auch, dass er kurz vor dem Erscheinen noch den Titel des Zyklus änderte: *Die entfernte Geliebte* wurde *Die ferne Geliebte*.

Die nostalgische Hymne auf die verlorene Liebe ist aber auch ein Loblied auf die Kunst, die die letzte Verbindung zur Geliebten herstellt, ein Gedan-

Werkbesprechungen

ke, der das letzte Gedicht bestimmt. Durch den fast identischen Wortlaut der letzten Strophen des ersten und letzten Gedichts entsteht eine kunstvolle Verknüpfung, die die Form als Liederkreis anschaulich macht. Und der Komponist vertieft diesen Eindruck musikalisch durch die Wiederkehr der Anfangsthematik am Schluss des sechsten Liedes. Die beschwörend, mehrmals wiederholte Formel: „Und ein liebend Herz erreicht, was ein liebend Herz geweiht“, ist Ausdruck der Hoffnung, dass die Geliebte die Nachricht des Liebenden erhalten hat und ihn versteht.

Beethovens Liederfolge *An die ferne Geliebte* ist der erste bedeutende Liederzyklus.

Die Form des Zyklus wird durch die kontinuierliche Abfolge der Lieder gestützt. Der Klavierpart und in einem Fall (beim Übergang vom dritten zum vierten Lied) die Stimme schaffen die Verbindung von einem Lied zum nächsten. Der Eindruck der Einheit des Werkes wird wesentlich dadurch erzielt, dass alle Lieder aus thematischem Material des ersten Liedes abgeleitet sind.

Während die Liederfolge als Ganzes einen komplexen Aufbau hat, sind die einzelnen Lieder sehr schlicht, die Melodien in volksliedhaftem Ton gehalten. Einzelne chromatische Einsprengsel sind dadurch umso wirksamer. Und wie es im Text des letzten Liedes heißt „Ohne Kunstgepräng“, komponiert Beethoven die Lieder ohne überflüssiges Beiwerk und ohne große Geste.

An die ferne Geliebte ist damit ein Schlüsselwerk, das neue musikalische Perspektiven aufzeigt, die Beethoven einschlagen wird. Und der Zyklus markiert das Ende der Hoffnungen auf das gemeinsame Leben mit jener Frau, die er in Briefen „*Meine Unsterbliche Geliebte*“ genannt hat. Die Entsagung als spirituelle Kategorie, verleiht dem Leben in Einsamkeit aber auch Positives: Sie ist die Grundvoraussetzung für die Erfüllung seiner künstlerischen Mission, zu der sich Beethoven nun wieder voll bekennt.

Im Nachlass Beethovens fand sich neben dem *Heiligenstädter Testament* auch ein dreiteiliger Brief, den Beethoven am 6. und 7. Juli 1812 an seine Geliebte geschrieben hatte. Er wurde wahrscheinlich in Teplitz verfasst, wohin Beethoven gereist war, um mit Johann Wolfgang von Goethe zusammenzutreffen.

Der Brief spricht voll Dramatik und Leidenschaft von der Begegnung mit der Geliebten, die in der Nacht vom 3. auf den 4. Juli 1812 in Prag stattgefunden haben muss (siehe Anhang Heft II Seite 40ff). Ob Beethoven

Werkbesprechungen

den Brief zurück erhalten hat oder ob er ihn vielleicht nie abschickte, ist nicht geklärt. Jedenfalls war er ihm so wichtig, dass er ihn - entgegen aller Überlegungen zur Geheimhaltung - aufbewahrt hatte.

Beethoven war beim Verfassen des Briefes offensichtlich in einem sehr aufgewühlten Zustand. Die Sprache ist leidenschaftlich, und springt zwischen verschiedenen Ebenen hin und her. Äußeres und Inneres, rationale Überlegungen und lyrische Gefühlsausbrüche wechseln einander ab. Er beschreibt die schwierige Kutschenfahrt von Prag nach Teplitz in einem Atemzug mit Glück und Angst um die Geliebte. Und er klammert sich an die Hoffnung auf ein gemeinsames Leben, obwohl die Umstände widrig erscheinen.

Seit beinahe 200 Jahren wird darüber spekuliert, wer die „unsterbliche Geliebte“ gewesen sein könnte. Eine wichtige Kandidatin ist nach neuester Forschung Josephine von Brunsvik de Korompa (1779-1821), verwitwete Gräfin Deym, in zweiter Ehe verheiratet mit Baron Christian von Stackelberg. Sie kannte Beethoven seit 1799, hatte in den Jahre 1804 bis 1807 eine innige Liebesbeziehung mit ihm, war dann jedoch eine zweite Ehe eingegangen, die nun zerrüttet erschien.

Auch Antonie Brentano geb. von Birckenstock (1780-1869) wird genannt. Das Ehepaar Franz und Antonie Brentano hielt sich zur selben Zeit wie Beethoven in Prag und dann in Teplitz auf. Schließlich wurde Beethoven nach Franzensbad eingeladen, um mit dem befreundeten Paar den Rest des Urlaubs zu verbringen. Nach der Rückkehr der Familie nach Frankfurt blieben die Brentanos mit Beethoven in brieflichem Kontakt und der reiche Bankier Brentano half Beethoven mehrmals aus Geldverlegenheiten. Schließlich gab er auch den Auftrag für ein Beethoven-Portrait an den Maler Joseph Karl Stieler.

Wer auch immer die „Unsterbliche Geliebte“ gewesen sein mag, die Beziehung zu ihr mit allen ihren Höhen und Tiefen hat Beethovens Leben bereichert und ihn zu dieser besonderen Liederfolge inspiriert.

Gloria Bretschneider

Werkbesprechungen

Joseph Haydn

Vier Lieder aus „Original Canzonettas“ Hob. XXVIa (1794/95)

Bei seinem zweiten Englandsaufenthalt schrieb Haydn zwei Sammlungen zu je sechs Liedern, die unter der Bezeichnung „**Original Canzonettas**“ in London erschienen. Haydns Londoner Bekannte, Anne Hunter, die Gattin des berühmten Chirurgen John Hunter, gab wahrscheinlich den Anstoß dafür, dass sich Haydn nach zehn Jahren wieder dem Lied zuwandte. Anne Hunter verfasste Gedichte im modisch empfindsamen Stil der Zeit. Eine der Sammlungen von 6 Liedern beruht auf Gedichten von Anne Hunter, die zweite Sechsergruppe verwendet Gedichte anderer Autoren oder anonyme Verse.



Joseph Haydn
Portrait von John Hoopner 1791

Für das Musikfest Schloss Weinzierl hat Wolfgang Holzmair zwei Lieder nach Gedichten von Anne Hunter ausgewählt: „*The spirit's song*“ (Lied des Geistes) und „*Fidelity*“ (Treue). Bei den beiden weiteren Liedern „*Content*“ (Zufriedenheit) und „*Piercing eyes*“ (Scharfer Blick) sind die Autoren nicht bekannt.

In diesen späten Liedern nützt Haydn die Klangfülle der Broadwood-Klaviere, von denen er sehr begeistert war. Der Klavierpart ist erfindungsreich und wird oft unabhängig geführt. So scheint es Haydn in „*Fidelity*“ nicht so sehr darum zu gehen, die Form des Gedichtes zu spiegeln. Er entwickelt vielmehr die Struktur einer freien Sonatenform im Klavierpart.

In „*The spirit's song*“ hingegen wird die düstere Atmosphäre durch die Musik intensiviert und die Spannung durch Pausen und eindringliche Klavierzwischenstücke verstärkt. Auch Haydns Stilmittel des überraschenden Einsatzes der Singstimme findet in den Liedern Verwendung.

Die Lieder sind wunderbare Beispiele für Haydns späten Liedstil und eröffnen den Blick auf kompositorische Charakteristika bei seinen großen Oratorienwerken.

Gloria Bretschneider

Werkbesprechungen

Ludwig van Beethoven

Ausgewählte Volksliedbearbeitungen op. 108, WoO 153-155 (zwischen 1810 und 1820)

Zwischen 1810 und 1820 bearbeitete Beethoven etwa 200 schottische, irische und walisische Volkslieder. Wie im Falle Haydns war es der umtriebige schottische Dilettant George Thomson, der Beethoven für sein ebenso groß angelegtes wie wissenschaftlich anfechtbares Monumentalunternehmen der Herausgabe schottischer, walisischer und irischer Volkslieder gewann. Nach ersten Kontakten, die bis in das Jahr 1803 zurückreichen, konnte Thomson noch in Haydns Todesjahr 1809 einen ersten Vertrag mit Beethoven abschließen, für den diese Arbeit in der Folge eine nicht unwesentliche Einnahmequelle darstellen sollte: Thomson veröffentlichte in den darauffolgenden Jahren nicht weniger als 126 der von Beethoven arrangierten Lieder (41 schottische, 59 irische und 26 walisische) und bezahlte dem Meister dafür die ansehnliche Summe von 550 Pfund. Schon am 17. Juli 1810 konnte Beethoven eine erste Sendung von 53 Liedern an Thomson schicken – eine Sendung, die der Adressat freilich niemals zu Gesicht bekam, denn schon zu Beethovens Zeiten galt, was Karl Kraus viel später anmerken sollte: „Einen Brief zur Post bringen heißt ihn aufgeben.“ Die Geduld von Komponist und Verleger datiert den Vorfall aber ganz eindeutig in das frühe neunzehnte Jahrhundert: Erst ein volles Jahr später schickte Beethoven seine Bearbeitungen ein zweites Mal – diesmal mit Erfolg.

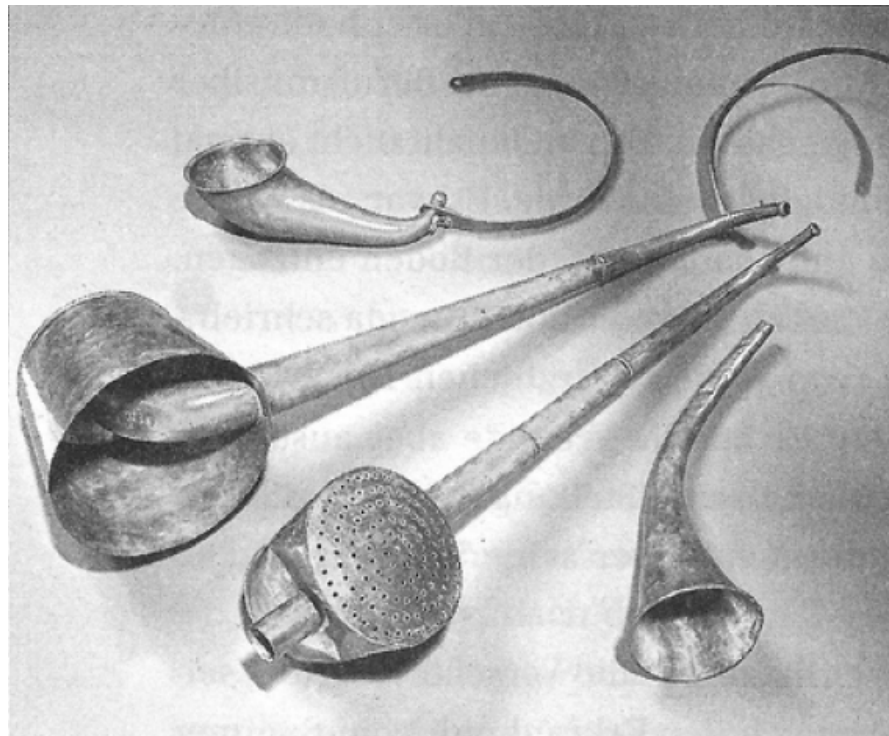
Was in Zusammenhang mit den Haydnschen Kompositionen zu den Liedtexten bemerkt wurde, gilt selbstverständlich auch für die Beethoven vorgelegten Verse. Nur in den seltensten Fällen haben wir es hier mit echten Volksliedern zu tun. Bezeichnend ist, daß Beethoven für das erste Stadium seiner Bearbeitungen nur die Melodien, nicht aber die Texte vorlagen. Die für das Musikfest Schloss Weinzierl ausgewählten Lieder wurden von George Thomson Verse von Alexander Boswell (1775-1822), Anne Grant (1755-1838), Walter Scott (1771-1832), William Smyth (1765-1849) und David Thomson unterlegt, die sich nur sehr sporadisch auf die traditionell den Melodien verbundenen Volkstexte stützen. [..]

Als Beethoven George Thomsons Auftrag annahm, schrieb er (23. November 1809) wohl nicht nur, um seinen finanziellen Forderungen Nachdruck zu geben: „*Diese Arbeit ist außerdem eine Sache, welche dem Künstler kein großes Vergnügen bereitet, doch werde ich trotzdem jederzeit bereit sein, Ihnen darin zu willfahren, da ich weiß, daß damit ein nützliches Ge-*

Werkbesprechungen

schäft gemacht werden kann. “Es ist aber ganz offensichtlich, daß Beethoven im Laufe seiner Bearbeitertätigkeit, die mehr als ein Jahrzehnt seines Schaffens begleiten sollte, zunehmend Gefallen an der Aufgabe fand. Das ganz ohne Auftrag 1816/17 in Angriff genommene Projekt der Bearbeitung europäischer Volkslieder (WoO 158) legt nahe, daß die Teilnahme am Thomsonschen Unternehmen Beethovens Hellhörigkeit für den Zauber ursprünglichen Volksliedgutes wesentlich erhöht hat, und die Sorgfalt, die er den Korrekturen der gedruckten Bearbeitungen angedeihen ließ, läßt uns ahnen, daß die Arbeit, die er zunächst wohl nur aus finanziellen Gründen auf sich genommen hatte, ihn schließlich ganz in ihren Bann gezogen hat.

Claus-Christian Schuster



Ludwig van Beethovens Hörrohr, die er sich 1813 von dem Mechaniker Johann Nepomuk Mälzel anfertigen ließ

Werkbesprechungen

Joseph Haydn

Klaviertrio C-Dur Hob. XV:27 (1797)

Das Klaviertrio ist eine Kammermusikgattung, mit der sich Haydn immer wieder befasste und sie weiter entwickelte. Er führte sie von einfachen Klaviertrios - wie er sie vorfand - die für den Hausgebrauch und als Übungsstücke für den Klavierunterricht verwendet wurden, in den Jahren zwischen 1784 und 1797 zu musikalisch und spieltechnisch höchst anspruchsvollen Werken, die in Konzerten gespielt und von Kennern geschätzt wurden. Ludwig Finscher schreibt in seinem im Jahr 2000 erschienenen Buch *Haydn und seine Zeit* von „der Wunderwelt der Haydn-trios“ und von „einer Differenzierung nach innen“.

Mit ersten Triokompositionen begann Haydn schon um 1760, also noch vor seiner Anstellung bei Fürst Esterházy. Diese frühen Trios haben stilistisch wenig mit den späteren Klaviertrios gemein. Sie stehen der barocken Triosonate mit eigenständigem Violinpart nahe, wie sie um 1760 in Österreich noch weit verbreitet war. Diese Form der Triokomposition wurde auch Divertimento, Partita oder Concerto genannt.

Erst um 1784 wendet sich Haydn wieder dem Klaviertrio zu, aber unter einer völlig veränderten Perspektive: Das Klavier bildet das Zentrum des Instrumentalsatzes, um das herum sich Violine und Violoncello gruppieren. In den nachfolgenden Kompositionen entwickelt Haydn die Stellung der Violine zum weitgehend gleichberechtigten Instrument und auch das Cello wird neben seiner Funktion der Klangverstärkung ähnlich wie die Violine strukturell und koloristisch eingesetzt. In den späten Werken für Klaviertrio, die Haydn 1794/1795 während und nach seiner zweiten Englandreise komponiert, steigt sein musikalischer Anspruch an diese Gattung noch weiter und führt zu einer formalen und inhaltlichen Individualisierung. Diese Trios, zu denen auch das *C-Dur Trio Hob. XV:27* zählt, steigern den Charakter des experimentellen und introvertierten Nachdenkens, der die Klaviertrios von allen anderen Gattungen abhebt. Das harmonische Spektrum und die Vielfalt der Formen verbreitert sich so sehr, dass nur mehr von den spezifischen Sätzen des jeweiligen Trios und nicht mehr von allgemeinen Formen gesprochen werden kann.



GIUSEPPE HAYDN.

Stich von Bartolozzi nach Ott

Werkbesprechungen

Was Haydn aber auch bei seinen späten Werken aufrecht hält, ist die Tradition der Widmung von Opera zu je drei Trios oder Einzelwerken an klavierspielende Damen. Waren es früher Damen aus der Familie Esterházy, so sind die in London entstandenen Trios halbprofessionellen Musikerinnen wie Rebecca Schröter oder professionellen Pianistinnen wie Therese Jansen-Bartolozzi gewidmet. Letztere ist die Widmungsträgerin der Trios *XV:27-29*. Sie hatte bei Muzio Clementi in London studiert und galt als große Virtuosin, der verschiedene Komponisten Werke widmeten (zum Beispiel Johann Ladislaus Dussek). Haydn war sie schon von seiner ersten Englandreise bekannt und der Kontakt musste sich beim zweiten Aufenthalt vertieft haben. Er war Trauzeuge, als Therese Jansen 1795 Gaetano Bartolozzi heiratete. Gaetano Bartolozzi war wie sein Vater Francesco Kupferstecher. Francesco Bartolozzi hatte von Haydn einen Kupferstich angefertigt (siehe Bild Seite 43). Das junge Ehepaar Bartolozzi besuchte Haydn 1798/99 auch in Wien, als die beiden auf der Rückreise von Italien nach London Station in Wien machten.

Entsprechend der Fähigkeiten von Therese Bartolozzi stellt das ihr zugelegte ***C-Dur Trio*** hohe Anforderungen an den Pianisten. Der oft vollgriffige, geradezu orchestrale Klaviersatz unterscheidet sich wesentlich von dem der früheren Triowerke. Über die *Trios Hob.27-29* schreibt Charles Rosen: „They are in fact along with the Mozart concertos the most brilliant piano works before Beethoven.“ In der Ausnützung der extremen Lagen spiegelt das *C-Dur Trio* auch die Möglichkeiten der klangvollen englischen Hammerklaviere wider, die Haydn in London kennen gelernt hatte.

Wie alle späten Trios ist auch das in *C-Dur* höchst individuell in Form und Harmonik.

Sehr komplex ist die harmonische Sprache zum Beispiel in der Durchführung des Kopfsatzes *Allegro*. Im *Finale: Presto* des Trios werden die Regeln des Sonatensatzes quasi übererfüllt: Die thematische Arbeit, die nach dem 16. Takt einsetzt, ist auf ein einziges Motiv konzentriert und wird bis zum Satzende immer weiter geführt.

Gloria Bretschneider

Werkbesprechungen

Ludwig van Beethoven

Sieben Variationen Es-Dur WoO 46 für Violoncello und Klavier (1798)

über „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ aus Mozarts „Zauberflöte“

Der Impuls, sich mit dem Violoncello als Duoinstrument zu beschäftigen, ging auf musikalische Erlebnisse während Beethovens Aufenthalt in Berlin 1796 zurück. (siehe Lichnowsky Heft II Seite 13ff). Am Hof König Wilhelm II. traf er zwei Meister des Cellospiels, die Brüder Jean-Pierre und Jean-Louis Duport aus Frankreich, die der begeisterte Cellist Wilhelm II. engagiert hatte. Beethoven war fasziniert von deren modernem und brillantem Cellospiel, mit vollem und expressivem Klang und flexibler Bogentechnik. Als Beethoven vom König aufgefordert wurde, einige neue Cellostücke für



Fürst Karl von Lichnowsky

ihn zu komponieren, konnte er von den eben gehörten, neuen Techniken profitieren und sich dabei frei bewegen, denn es fehlte der lähmende Anspruch, sich mit den großen Vorgängern messen zu müssen; weder Haydn noch Mozart hatten Stücke für Violoncello und Klavier geschrieben. Neben den beiden *Cellosonaten op. 5* entstand auch das erste der drei Variationswerke für Klavier und Violoncello, über den Chor *Tochter Zion* aus *Judas Maccabäus* von Georg Friedrich Händel in dieser Zeit.

Die Variationen **op. WoO 46** in **Es-Dur** über das Mozart-Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ komponierte er 1798 in Wien und widmete es dem Grafen Johann Georg von Browne-Camus. Beethoven ist damit sicherlich auch den Verlegerwünschen nach attraktiver Hausmusik nachgekommen. Umso mehr bleibt zu bewundern, wie blühend und oft unkonventionell der Komponist die Möglichkeiten der Veränderung nützt. Es finden sich neben den üblichen melodischen, auch Varianten von expressiver und poetischer Färbung und von sinfonischem Charakter.

In der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ konnte man 1802 zu den *Variationen Es-Dur* lesen: „Beethoven bleibt seinem Charakter und seiner Manier getreu, und wirklich kann ein Komponist wie Beethoven nichts bessers thun, als sich selbst getreu bleiben.“ Der Rezensent gibt dann Auskunft darüber, dass immer alle neuen Werke von Beethoven in diesem Blatt besprochen würden, so dass bei gleich bleibender Qualität die Fest-

Werkbesprechungen

stellung genüge: „Sie sind da“. Es wird dann noch festgehalten: „...und wer diese Violoncellostimme vortragen will, muß seines Instruments sehr mächtig seyn.“

Gloria Bretschneider

Luciano Berio (1925-2003)

Sequenza VIII per violino solo

Luciano Berio wurde in Oneglia in Ligurien geboren. Den ersten Musikunterricht erhielt er von seinem Vater, der Organist war. Später studierte er in Mailand, wo ihn Federico Ghedini in Komposition und Carlo Maria Giulini in Dirigieren unterrichteten. Weitere wichtige Impulse erhielt er von Luigi Dallapiccola und Bruno Maderna.

Als Komponist fühlte er sich nicht, wie viele seiner Kollegen nach dem zweiten Weltkrieg, einem völligen Neubeginn, einer Tabula rasa, verpflichtet. Dazu war er viel zu sehr in den Errungenschaften der Musiktradition der letzten vierhundert Jahre verwurzelt. Entscheidend war für ihn die Verbindung unterschiedlicher Materialien, Techniken und Stile. Die serielle Technik war für ihn nie ausschlaggebend gewesen. Dazu stellte er fest: *„Es ist mir wahrhaftig passiert, daß ich sehr oft Musik hörte, bei der es legitim ist, sich zu fragen, warum der Komponist Töne für seine Manipulation ausgewählt hat und nicht Eier, Hemdenknöpfe, eine Reise nach Venedig oder Coca-Cola-Flaschen. Man muß feststellen, daß die größten Missverständnisse hinsichtlich der seriellen Musik von der Tatsache herrühren, daß die sogenannte „Technik der klassischen Dodekaphonie“ für viele Komponisten und Musikwissenschaftler mit struktureller Kraft ausgestattet war.“*

Obwohl er in den späten 60er Jahren als unermüdlicher Forscher elektronischer Musik geschätzt wurde, zog er die Möglichkeiten des realen Musizierens der abstrakten Suche „nach neuen Klängen“ vor.

Die umfangreiche Beschäftigung mit den vokalen Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Stimme und ihren vielfältigen deklamatorischen Optionen führte schließlich zu der *Sequenza III für Stimme solo*, die 1966 entstand. Sie ist für seine Frau, die virtuose Sängerin Cathy Berberian geschrieben und ihr gewidmet. Ab Ende der fünfziger Jahre entstanden Solowerke für verschieden Instrumente. Mit seinen *Sequenzen* wollte er

Werkbesprechungen

jeweils einem Solisten die Möglichkeit geben, die Grenzen seiner musikalischen Isolation so weit als möglich zu erweitern.

Die ***Sequenza VIII für Violine solo*** verlangt vom Geiger höchstes spieltechnisches Können und Virtuosität im Sinne der interpretatorischen Ansprüche der Musiktradition des 19. Jahrhunderts. Berio erwartet vom Interpreten, wie bei keiner anderen seiner *Sequenzen*, sich auch einer historischen Dimension bewusst zu sein, denn er sah in der Violine das wichtigste und vielseitigste Instrument der Musikgeschichte. Auch das polyphone Spiel als Anklang an Bachs Solopartiten und hier vor allem der *Chaconne* der *d-Moll Partita* besitzt Wirksamkeit in diesem Werk.

Den kompositorischen Kern der *Sequenza VIII* bildet die Tondyade A-H, deren Beziehung und Konflikt mit allen kompositionstechnischen Mitteln bearbeitet und ausgeleuchtet wird. In einem weitgespannten Bogen kehrt die Sequenza zuletzt zu der anfänglich dissonanten Tondyade A-H zurück, der nun der Charakter einer Auflösung innewohnt.

Hier sei die Anmerkung des Komponisten zu seiner *Sequenza VIII* zitiert:

„Die Sequenz VIII zu komponieren, war wie das Abzahlen einer persönlichen Schuld an die Violine, die für mich eines der subtilsten und komplexesten Instrumente ist. Ich lernte das Violinspielen selbst, während ich schon beim Erlernen des Klavierspiels war und bevor ich mit der Klarinette begann (mein Vater wollte, dass ich „alle“ Instrumente übe); dieses Instrument hat immer eine starke Anziehungskraft auf mich ausgeübt, die aber auch immer von qualvollen Gefühlen begleitet war (vielleicht weil ich schon 13 war - viel zu spät - als ich mit meinen Violinstunden begann). Während fast alle anderen Sequenzen eine ziemlich begrenzte Auswahl instrumentaler Möglichkeiten bis aufs Äußerste entwickeln, bietet die Sequenza VIII einen umfangreicheren Blick auf die Violine: man kann sie als eine Entwicklung instrumentaler Gesten hören. Sequenza VIII basiert auf zwei Noten (A und H), die - wie in einer Chaconne – als ein Kompass auf dem Weg durch das ziemlich verzweigte und ausgebaute Werk fungieren, wo Polyphonie nicht mehr virtuell sondern real ist und wo der Solist dem Zuhörer ständig die Geschichte jeder instrumentalen Geste in Erinnerung rufen muss. Sequenza VIII wird daher unweigerlich zu einer Huldigung an diesen musikalischen Höhepunkt, die Ciaccona von Johann Sebastian Bachs Partita d-Moll, wo – histo-

Werkbesprechungen

*risch gesprochen - vergangene, gegenwärtige und zukünftige Violintechniken zusammen existieren.
Sequenza VIII wurde 1976 für Carlo Chiarappa geschrieben.“*

Gloria Bretschneider



Luciano Berio und seine Frau Cathy Berberian

Werkbesprechungen

Ludwig van Beethoven

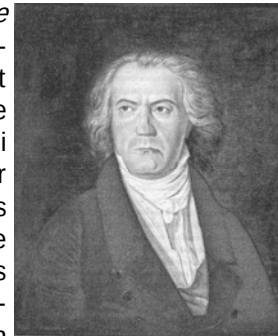
Streichquartett a-Moll op. 132 (1824/25)

Noch während Beethoven mit der *9. Symphonie* beschäftigt war, begann er wieder mit der Komposition von Streichquartetten. Er hatte von Fürst Nikolaus Galitzin im November 1822 die Anfrage erhalten, ob er bereit sei, für ihn zwei oder drei Quartette zu schreiben. Fürst Galitzin war einer der tonangebenden Musikliebhaber Petersburgs und ein ausgezeichneter Cellist. Er bewunderte Beethovens Kammermusik und bedauerte, dass der Meister schon längere Zeit kein neues Streichquartett veröffentlicht hatte. Da Fürst Galitzin auch auf die erstaunlich hohe Honorarforderung Beethovens einging (50 Dukaten pro Quartett), nahm der Komponist die Arbeit am ersten Streichquartett *Es-Dur op. 127* auf. Die Fertigstellung von *op. 127* verzögerte sich mehrmals, da Beethoven andere Werke vorher beenden musste. Erst im März 1825 schickte er die Komposition an den Fürsten, der aufgrund der langen Zeitüberschreitung schon befürchtet hatte, das Werk sei am Postweg verloren gegangen.

Als nächstes der für Galitzin bestimmten Werke wurde das ***Quartett a-Moll op. 132*** nach relativ kurzer Zeit im Juli 1825 vollendet und das, obwohl der Komponist etwa vier Wochen lang, geschwächt von einer schweren Magen- und Darmerkrankung, keine Note zu Papier bringen konnte. Im Dezember desselben Jahres war auch das *B-Dur Quartett op. 130* fertiggestellt. Die Abfolge der Opuszahlen entspricht also nicht der Reihenfolge ihrer Entstehung.

Beim Erstellen der Reinschrift des *a-Moll Quartetts* für den Fürsten kam es zu Problemen, die mit der Unleserlichkeit von Beethovens Schrift zusammenhingen, so dass sich eine Voraufführung durch das Schuppanzigh-Quartett empfahl, um etwaige Kopierfehler zu entdecken.

Karl Holz, der zweite Geiger des Quartetts berichtet von den intensiven Proben, bei denen Beethoven anwesend war: „*Er saß zwischen Schuppanzigh und Holz; die hohen Töne hörte er – wie man durch starkes Schreien ins linke Ohr sich ihm auch verständlich machen konnte – besonders sah er auf den Bogen und nahm Holz einmal die Geige aus der Hand und spielte ihm eine Stelle vor.*“ Beethoven soll dazu witzig kommentiert haben: „*Man sollte Holz unter den Stuhl legen und anzünden, damit Holz*



Ludwig van Beethoven 1823
von Ferdinand Georg Waldmüller

Werkbesprechungen

Feuer bekommt.“

Von Joseph Linke, dem Cellisten des Schuppanzigh-Quartetts wird berichtet, er habe den Cellopart des *Opus 132* als *concertante* bezeichnet, eine Anspielung auf die vielen, dankbaren Passagen im Violoncello, die wohl als Huldigung für den Auftraggeber zu verstehen sind.

Die Probeaufführung fand dann in einem Zimmer des Gasthauses „Zum wilden Mann“ statt. Es war das Zimmer des Pariser Verlegers Moritz Schlesinger, der nach Wien gekommen war, um über Beethovens neue Quartette zu verhandeln. Schlesinger war begeistert und es wurde sofort ein Vertrag unterschrieben.

Am 6. November 1825 war die öffentliche Erstaufführung im Musikvereinssaal „Unter den Tuchlauben“. Die Aufnahme durch Presse und Publikum war eher verhalten. Beethovens Ruf als genialer Komponist war inzwischen so gefestigt, dass nur vorsichtige Zweifel angebracht waren, wie aus folgender Rezension zu ersehen ist: *„Mag man auch urtheilen, wie man will, immer ist es eine ausgemachte Wahrheit, daß Beethoven ein großer Stern am musikalischen Himmel ist, dessen Werke wir mit allem Fleiße studiren müssen“.*

In der Allgemeinen musikalischen Zeitung erklärt ein Rezensent, warum das *a-Moll Quartett* bei der öffentlichen Aufführung *„...nicht jene allgemeine Sensation machte, welche mehrere Auserwählte, die früheren Aufführungen in geschlossenen Familienzirkeln beigewohnt hatten, vorher verkündeten.“*

Er führt folgende Ursachen dafür an: *„ Den vorherrschenden düsteren Charakter des Ganzen..“*

„...die, bey der mannigfaltigsten Ausarbeitung nicht zu beseitigende Einförmigkeit in dem sehr langen Adagio..“

Vergleichsweise unverblümt schreibt ein französischer Kritiker in *Revue Musicale* 1830:

„Die Überspanntheit, vorherrschender Charakterzug von Beethovens Genie, wird in seinen letzten Jahren zum Exzess getrieben und trübt manchmal die Klarheit seiner Gedanke [..]

Und sein Gebrechen hat ihn, bis zu einem gewissen Grade, die Erinnerung an die Wirkung der Töne vergessen lassen.“

Dass Beethoven mit seinen späten Streichquartetten neue Wege geht, war für Zeitgenossen und Nachgeborene evident, doch erwies es sich als schwierig, ihm dabei zu folgen. Umso bemerkenswerter sind Verständnis

Werkbesprechungen

und Begeisterung, die Fürst Galitzin erkennen ließ: Er sandte eines der von ihm in Auftrag gegebenen Quartette an den berühmten französischen Geiger François Baillot und bemerkte dazu: *„Beethoven führt sie in eine neue Welt ein.“*

Tatsächlich war Beethovens „inneres Gehör“ so gut ausgebildet, dass er auch ganz neue, nie gehörte Klangkonstruktionen in seiner Vorstellung entwickeln und exakt und vollständig niederschreiben konnte und der Kontrolle z. B. durch das Klavier nicht bedurfte. Auch von der Musikkultur seiner Zeit hatte er sich entfremdet; er hörte nichts von dem, was die Kollegen komponierten. Wenn ihn irgendeine Arbeit interessierte, las er die Partitur, war vielleicht manchmal fasziniert, ließ sich aber nicht beeinflussen.

Das **Quartett a-Moll op.132** ist auf einem einzigen Gedanken aufgebaut, der im Hauptthema des ersten Satzes vorgestellt wird und in vielfacher Abwandlung in allen Sätzen zu finden ist. So ist das Prinzip der thematischen Arbeit auf das ganze Werk übertragen.

Das Quartett besteht aus fünf Sätzen. Zwei Ecksätzen *Assai sostenuto-Allegro* und *Allegro appassionato*, rahmen drei Sätze ein, die in scharfem Gegensatz zueinander stehen; von ihnen umschließen wiederum der zweite Satz *Allegro ma non tanto* und der vierte *Alla marcia, assai vivace* den dritten Satz *Molto adagio*, Kernstück und Mittelpunkt des Quartetts, den Beethoven mit den Worten überschrieb: *„Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart“*.

Der prägende dritte Satz, *Molto adagio* besteht aus drei choralartigen Abschnitten - in einer der Kirchentonarten des Mittelalters, der „lydischen“ Tonart – abwechselnd mit zwei Zwischenspielen in D-Dur, die das Gefühl zurückkehrender Lebenskraft ausdrücken: Das erste der beiden steht unter der Überschrift *„Neue Kraft fühlend“*. Beethoven hatte die Kirchentonarten eingehend studiert und fühlte sich zur lydischen Tonart besonders hingezogen. Er wusste sicherlich, dass der lydische Modus in früheren Zeiten mit Genesung und Trost in Verbindung gebracht wurde. Der archaische und kontemplative Choral wird im dritten Hymnus-Teil zu einer Choralfuge und ist mit der Vortragsbezeichnung *in sehr ruhigem Tempo, mit innigster Empfindung* versehen. Gegen Ende des Satzes verflüchtigt sich die Anfangsphrase des Chorals allmählich ins Gestaltlose.

Werkbesprechungen

Transzendenz und tiefe Religiosität werden von diesem einzigartigen Quartettsatz auch ohne die Kenntnis der Worte Beethovens vermittelt. Ebenso wie die beiden Zwischenspiele musikalisch „handfeste“ Klarheit schaffen und Vitalität suggerieren.

Über die Wirkung des Satzes auf den unvoreingenommenen Zuhörer wird schon nach der ersten Probeaufführung berichtet: Johann Wolfmayer, ein reicher Tuchhändler, der Beethoven lange Zeit diskret unterstützte, habe beim ersten Hören dieses Satzes „geweint wie ein Kind“.

Die beiden Ecksätze *Assai sostenuto-Allegro* und *Allegro appassionato* sind von extremer Diskontinuität und starken Kontrasten gekennzeichnet. Sie vermitteln Unruhe und Nervosität. So wird das Hauptthema des ersten Satzes *Allegro* immer wieder gekreuzt, gebrochen und zerlegt von dem langsam schleichenden Motiv des *Assai sostenuto*. Starke Brüche und rasche Tempiwechsel bestimmen die Sätze. Lyrische Stimmungen stehen unmittelbar neben höchster Expressivität und leidenschaftlicher Spannung.

Der zweite Satz *Allegro ma non tanto* ist ein Scherzo im langsameren Tempo eines Ländlers, fein und nuancenreich. Das dazu gehörige *Trio* wird durch ein, wie aus weiter Ferne eindringendes Unisono eingeführt und ist durch eine wiegende, volkstümliche „Musette“ bestimmt.

Der vierte Satz *Alla marcia, assai vivace* wirkt siegreich, wird aber von einem dramatischen Rezitativ unterbrochen, das an die Unruhe der Ecksätze gemahnt. Es kommt zu einer rasanten Tempobeschleunigung, die attacca (ohne Unterbrechung) in den Finalsatz übergeht.

Beethovens Musiksprache, gerade in den späten Quartetten, entzieht sich der Verbalisierung und Erklärung vielleicht noch stärker als andere Musik. Doch sie besitzt höchsten Informationswert und stärkste Ausdruckskraft, wenn man sich ihr uneingeschränkt hörend überlässt.

Für die Tonsprache dieses Quartetts trifft Mendelssohns Aussage zu seinen *Liedern ohne Worte* zweifelsfrei zu:

„Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte.“

Gloria Bretschneider

Werkbesprechungen

Joseph Haydn

Streichquartett F-Dur op. 77 Nr. 2 Hob. III:82 (1799)

Fürst Franz Joseph Lobkowitz hatte Joseph Haydn 1799 mit einer Serie von sechs Quartetten beauftragt. Nach Fertigstellung des 2. Quartetts unterbrach Haydn die Arbeit und nahm sie später nicht wieder auf. Das ***F-Dur Quartett op. 77 Nr. 2*** ist das letzte Streichquartett, das Haydn vollendete. Das spätere *Quartett op. 103* blieb unvollendet. (siehe Heft II Seite 19ff)

„Mit den Quartetten ***Nr.1*** und ***Nr.2*** aus ***Opus 77*** war Haydn schon wieder auf einem neuen Weg, weg von der Komplexität des *Op. 76* und hin zu einer neuen Einfachheit, aber einer Einfachheit höheren Grades“, schreibt der Musikwissenschaftler Ludwig Finscher in seiner Analyse der beiden Quartette. So setzt Haydn in dem ***F-Dur***

Quartett op. 77/2 weit weniger auf den Einsatz des Kontrapunkts oder auf die thematische Arbeit als in seinen vorangegangenen Quartetten. Diese Techniken bleiben im Wesentlichen dem Finalsatz vorbehalten. Sie werden zum besonderen Stilmittel des letzten Satzes, der in seinem Verhältnis zu den andern Sätzen an Gewicht gewinnt.

Der langsame Satz, ein einfaches Variationen-*Andante*, entfaltet seine subtile Schönheit und seine magische Wirkung durch mehrfache Wiederholung der Melodie mit minimalen Veränderungen. Die Variationen entstehen durch harmonische Entwicklungen und durch unterschiedliches harmonisches Ausleuchten der Melodie oder ihrer Teile. Der gleichmäßige Fluss der Bewegung wird kaum angetastet und wenn er dann plötzlich doch still steht, so fühlt man auch das eigene Herz still stehen.

Auch Reminiszenzen bestimmen dieses Werk: Haydn setzt wieder – wie bei seinen frühen Kammermusikwerken – das Menuett an die zweite Stelle; dann folgt der langsame Satz.

Besonders auffällig ist, wie sehr sich das *Menuett* in Tonfall und Satztechnik den Beethovenschen Scherzi annähert. Haydn kannte die *Klaviertrios op. 1* und wahrscheinlich auch die *Streichtrios op. 9* seines ehemaligen



Streichquartette op.77
Titelseite der Erstausgabe Artaria, Wien 1802

Werkbesprechungen

Schülers, doch keines dieser Scherzi ist so extrem im Tempo, in den melodischen Gesten und Synkopen wie Haydns Menuett/Scherzo. Haydn reduziert ganze Formteile auf fast nichts als den Rhythmus, was verblüffend an Beethovens spätes *Quartett op. 135* erinnert.

Gerade bei den Quartetten findet sich bei den Meistern der Wiener Klassik eine subtile Form der Kommunikation auf den verschiedenen Ebenen der Kompositionsstrukturen. Sie ist manchmal offensichtlich manchmal verborgen, doch sie zeigt immer die Empfänglichkeit für die Arbeit des anderen und beinhaltet eine Form der Reaktion darauf. Und diese Reaktionen sind nicht so simpel, wie sich das das interessierte Wiener Publikum - z. B. bei einer herbeigeredeten Rivalität zwischen Beethoven und Haydn - vorstellte.

Gloria Bretschneider

Ludwig van Beethoven

Klaviersonate c-Moll op. 13 „Pathétique“ (1798/99)

Die ***Sonate c-Moll*** ist die achte Klaviersonate, die Beethoven komponiert und 1799 veröffentlicht hat. Er widmet sie seinem Gönner Fürst Carl von Lichnowsky (siehe auch Heft II Seite 13ff) und überschreibt sie mit dem Titel „***Grande Sonate pathétique***“. Im Sprachgebrauch der Zeit war die Eigenschaft „pathetisch“ frei von negativer Konnotation und bedeutete im Umfeld der Musik: „Einen erhabenen und deshalb harmoniereichen, kräftigen Styl, ohne alle Süßigkeit und bloße Annehmlichkeit“. (G. Schillinger 1837).



Franz Gerhard Wegeler

Beethoven hat den Beinamen „*Pathétique*“ selbst gewählt; in den meisten anderen Fällen, wurden zusätzliche Bezeichnungen von den Verlegern beigefügt, um das Interesse des Publikums zu wecken und die Verkaufszahlen zu steigern. Beethoven hebt die Sonate dadurch als `charakteris-

Werkbesprechungen

tisch` von anderen vergleichbaren Kompositionen ab. Das Attribut meint im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts einen bestimmten Charakter, der das ganze Werk bestimmt. Es bedeutet nicht, dass die Musik eine Situation, eine Handlung oder ein Geschehen schildert, wie dies im 19. Jahrhundert mit dem Begriff ´programmatisch` umschrieben wurde.

Es ist gut möglich, dass Beethoven den Namen „Pathétique“ in Kenntnis von Friedrich Schillers Essay „Über das Pathetische“ (1793) gewählt hat. Schon in seiner Jugend in Bonn hatte er sich für die Schriften Schillers begeistert und ihn als Dramatiker verehrt (siehe Heft II Seite 5). Schiller präzisiert in dem Essay, dass nicht die Darstellung des Leidens „an sich“ der Zweck des Kunstwerks sei. Pathos entstehe vielmehr dann, wenn das Bewusstwerden des Leidensdrucks durch die Fähigkeit des Widerstands dagegen ausgeglichen werde, was wiederum das Prinzip der Freiheit in sich berge.

Beethoven wählt mit c-Moll jene Tonart, die innermusikalisch als dramatisch-pathetische etabliert ist. Er hat sie auch für die *5. Sinfonie*, für das *dritte Klavierkonzert* und für seine letzte *Klaviersonate op.111* verwendet. In unmittelbarer zeitlicher Nähe zur *Klaviersonate op. 13* finden sich auch zwei Kammermusikwerke mit ähnlichem Charakter, die Beethoven in dieser Tonart komponiert hat: das *4. Streichquartett* aus *op. 18* und die *Violinsonate op. 30 Nr. 2*.

Die ***Klaviersonate op.13*** hebt sich in ihrer quasi orchestralen Setzweise (dicke Akkordgriffe und Tremoli), sowie in ihrer fast opernartigen Dramatik klar von den früheren und von den benachbarten Klaviersonaten ab.

Sie ist die erste Sonate Beethovens mit thematischen Bezügen in allen Sätzen. Auch die tonartlichen Ebenen, die im ersten Satz exponiert werden, finden in den folgenden Sätzen ihre Entsprechung. Es gelingt Beethoven mit der Sonate c-Moll ein wesentlicher Schritt zur zyklischen Konzeption, die er später immer wieder verwendet.

Die *Sonate pathétique* ist auch seine erste Sonate mit einer langsamen Einleitung, die fantasiehaft wiederkehrt. (Das *Grave* erweist sich als Sponderin von Motiven und Themen für die weitere Sonate).

Sie zeigt zum ersten Mal in Beethovens Werk den theatralischen Willen zur Darstellung großer Gefühle. Gemeinsam mit der später entstandenen *3. Sinfonie „Eroica“* und der 1805 erschienenen *Klaviersonate in f-Moll*, die von Verlegern „*Appassionata*“ betitelt wurde, trug sie zu einem spezifischen Beethoven-Bild bei, dem Bild des titanenhaft mit dem Schicksal ringenden Künstlers. Mag dieses Image inzwischen zum Klischee geworden sein, so kann man sich als Zuhörer der Intensität von Leidenschaft, Dra-

Werkbesprechungen

matik und Innigkeit in dieser Musik kaum entziehen. Das Ungewöhnliche der langsamen Einleitung (*Grave*), der stürmische Allegro-Satz (*Allegro di molto e con brio*), dem die Erinnerung an die langsame Einleitung wieder Einhalt gebietet, die elegische, innige Melodie des zweiten Satzes (*Adagio cantabile*) und das grimmig verspielte Rondo (*Rondo: Allegro*) machen persönliche Gefühle musikalisch erlebbar. Es handelt sich nicht um die kunstvolle Darstellung des Affekts, vielmehr vermittelt die Musik in ihrer ureigensten Sprache das subjektive Erlebnis der Emotion.

Beethovens Brief an Wegeler, Juni 1800

Hier ein kurzer Einschub über Beethovens Leben zur Zeit der Entstehung der Klaviersonate op.13: Die Jahre 1798 und 1799 zeigen ihn am Beginn einer einschneidenden Zäsur in seinem Lebenslauf (siehe Heft II Seite 11). Am 29. Juni 1800 richtete er an seinen Jugendfreund und Vertrauten Franz Gerhard Wegeler einen Brief, aus dem einige Ausschnitte zitiert seien:

„...mein Gehör ist seit 3 Jahren immer schwächer geworden...“

„... meine Ohren sausen und brausen Tag und Nacht fort...“

„...ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu, seit 2 Jahren fast meide ich alle gesellschaften, weil's mir nun nicht möglich ist, den Leuten zu sagen, ich bin Taub, hätte ich irgend ein anderes Fach, so giengs noch eher, aber in meinem Fach ist das ein schrecklicher zustand, dabey meine Feinde, deren Anzahl nicht geringe ist,...“

„...ich habe schon oft - - mein dasein verflucht, Plutarch hat mich zu der Resignation geführt, ich will, wenns anders möglich ist, meinem schicksaal trotzen, obschon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichste Geschöpf Gottes seyn werde. – ich bitte[,] von diesem meinem Zustande niemanden, nicht einmal der Lorchen etwas zu sagen, nur als geheimniß vertrau ich dirs an,...“.

Die *Vitae Parallelae* des Plutarch hatte Beethoven im Hause seine Gönnerin Helene von Breuning in Bonn kennen und schätzen gelernt (siehe Heft II Seite 10 ff).

Als Ursache für das Gehörleiden gilt heute eine Fleckfieberinfektion, die nach der Konzertreise 1796 zu einer schweren Erkrankung geführt hatte. (siehe Heft II Seite 14).

Die Briefe an engste Freunde lassen seine Verzweiflung erahnen. Er reagierte zunächst mit heftiger Auflehnung gegen das Schicksal, seinen erfolgreichen Weg als Pianist und Komponist nicht weiter fortsetzen zu können. Es war, als würde allem, was er erreicht und weiterhin geplant hatte,

Werkbesprechungen

der Boden entzogen. Erst 1802, nach einer schweren gesundheitlichen Krise, findet er wieder zur inneren Überzeugung, seinem Talent zu folgen und weiter als Komponist zu arbeiten. Er fühlte sich stark genug dem Schicksal zu trotzen und sich nicht dem Verhängnis der Ertaubung zu beugen. In dieser Phase schreibt er am Ende eines längeren Erholungsaufenthalts in Heiligenstadt im Herbst 1802 einen Brief, den er an seine Brüder richtete; der Brief richtet sich aber auch an die Menschen im Allgemeinen. Er hat den Brief nie abgeschickt und ihn bis zu seinem Lebensende aufbewahrt. Das Schreiben ist unter dem Namen „*Heiligenstädter Testament*“ berühmt geworden. Es ist so etwas wie ein ´geistiges Testament` und war wahrscheinlich nicht für andere bestimmt. Formal wechselt der Text zwischen verschiedenen Bedeutungsebenen: Realität, Vorstellung und Dichtung. Inhaltlich ist er eine Auseinandersetzung mit den verschiedenen Reaktionsphasen, die er seit Beginn der Erkrankung durchlaufen hat: Verzweiflung, Entfremdung von den Menschen, Selbstmordgedanken und deren Überwindung durch den Glauben an die Kunst, an seine Begabung und an seine Fähigkeit in der Musik noch Großes für die Menschheit zu leisten.

(Text des „Heiligenstädter Testaments“ siehe Heft II Seite 39ff).

Eine erfolgreiche Karriere als Konzertpianist war nun nicht mehr möglich. Aber noch 1808 spielte er die Uraufführung seines 4. Klavierkonzerts. Sein letzter Auftritt in einem Kammermusikonzert war 1814. Daran ist zu erkennen, wie intensiv er sich gegen die immer weiter fortschreitende Ertaubung wehrte. Eigens für ihn angefertigte Hörrohre und spezielle Klaviere sollten ihn beim Hören unterstützen (siehe Abbildung Heft I Seite 42). Ab 1818 musste er, um Gespräche führen zu können, Konversationshefte benutzen. In den letzten Lebensjahren war der Hörverlust vollständig, so dass er beim Komponieren ganz auf seine innere Vorstellung angewiesen war.

Gloria Bretschneider

Werkbesprechungen

Ludwig van Beethoven

Septett für Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass
Es-Dur op. 20 (1799)

Zur selben Zeit wie die *Grande Sonate Pathétique* komponierte Beethoven das ***Septett*** für Streicher und Bläser in ***Es-Dur op. 20***. Er widmete es Maria-Theresia von Neapel – Sizilien, der zweiten Ehefrau von Kaiser Franz II. Da es höchst unpassend gewesen wäre, einer so hoch gestellten Persönlichkeit ohne deren vorherige Zustimmung eine Komposition zu widmen, half ihm Gräfin Anna von Brunsvik, die Mutter von Josephine von Brunsvik, mit ihren Beziehungen zum Hof. Die junge Kaiserin sagte zu, als Widmungsträgerin zu fungieren und war von dem Werk begeistert, das im Rahmen von Beethovens erster Akademie im kaiserl. königl. National-Hof-Theater am 2. April 1800 uraufgeführt wurde.

Neben dem ***Septett*** kam Beethovens *1. Sinfonie* zur Aufführung. Das ursprünglich auch für die Uraufführung vorgesehene *3. Klavierkonzert c-Moll* war nicht rechtzeitig fertig geworden, so dass der Komponist auf das *1. Klavierkonzert* zurückgreifen musste. Einen Programmpunkt bildeten auch seine Improvisationen am Klavier: „*Herr Ludwig van Beethoven wird auf dem Piano-Forte fantasiiert*“, war auf dem Konzertplakat zur Akademie zu lesen. Kompositionen von W. A. Mozart und J. Haydn vervollständigten das Abendprogramm von etwa dreieinhalb Stunden, eine Konzertdauer, an der in jener Zeit niemand Anstoß nahm. Es demonstriert die Sicherheit des knapp 30jährigen Beethoven, dass er seine neuen Kompositionen einzig mit Werken Mozarts und Haydns präsentiert.

Die erste Akademie war erfolgreich, auch wenn sie den Zuhörern in Beethovens Werken musikalisch viel Neues in Bezug auf Tempi, Impulsivität und raschen Wechsel bot. Der Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* nannte das Konzert „...trotz der Extravaganzen in der Sinfonie wahrscheinlich die interessanteste Akademie seit langem.“

Völlig außer Streit in der Publikumsgunst stand dabei das ***Es-Dur Septett***. Das glanzvolle, groß angelegte Werk voll Musizierfreude, in der Tradition der Divertimenti wurde in kürzester Zeit sehr populär und machte Beethoven als Komponist berühmt. Es besitzt Vollkommenheit der äußeren Anlage, Leichtigkeit, Natürlichkeit und klanglichen Glanz. Und es brachte Beethoven auch den ersten großen Erfolg bei den Verlagen und

Werkbesprechungen

erhöhte seine Einnahmen.

Kombinationen von Streich- und Blasinstrumenten in suiteartigen Kompositionen waren ab 1760 sehr in Mode. Die Divertimenti und Cassationen waren Musik für „draußen“. Die letzten Bläserserenaden von Mozart (KV 361, 375, 388) zeigen schon Eigenschaften kammermusikalischer Intimität. Jedoch bleibt es Beethoven mit seinem *Opus 20* vorbehalten, eine vollkommene Kammerkomposition für Streicher und Bläser zu schaffen.

Das *Opus 20* hatte auch Graf Troyer vor Augen, als er 25 Jahre später Franz Schubert mit einem großen Werk für Streicher und Bläser beauftragte. Mit seinem *Oktett F-Dur* schuf Schubert nach dem formalen Modell des Septetts ein symphonisch durchgearbeitetes Kammermusikwerk voll persönlicher Ausdruckskraft. Beim Musikfest 2011 war das Oktett zu erleben; auf der CD jenes Jahres sind Ausschnitte dieser wunderbaren Aufführung nachzuhören.

Das Septett besitzt ein eigenes, dunkleres Kolorit und es enthält viele moderne, spritzige Effekte, die vom Publikum geschätzt wurden. Vor allem bot es dem Komponisten die Gelegenheit, mit den Klangfarben der verschiedenen Streich- und Blasinstrumente zu experimentieren.

Auffällig ist der starke Kontrast in Ausdruck und Stimmung zur vorhin gehörten dramatischen *Grande Sonate pathétique*. Auch in dieser Phase des Umbruchs in Beethovens Leben und Schaffen arbeitete er nicht nur im Sinne des Images vom titanenhaften Komponisten oder wie Glenn Gould es ausdrückte: „*Beethoven kann auch nicht ununterbrochen damit beschäftigt sein, Beethoven zu sein.*“

Dennoch - oder vielleicht besser - typischer Weise war dem Meister der ungebrochene Erfolg seines Septetts vor allem in späteren Jahre suspekt. So berichtet Czerny: „Sein Septett konnte er nicht leiden und ärgerte sich über den allgemeinen Beifall, den es erhielt.“ Aus den abwertenden Kommentaren spricht die Verlegenheit, die große Künstler häufig angesichts von Jugendwerken empfinden. Bei Beethoven kommt auch der Zweifel hinzu, dass ein Werk, das ihm leicht und rasch gelang, auch ein großes Werk sein könne.

Die langsame Einleitung im ersten und im sechsten Satz erinnert an die Praxis von Haydn und Mozart bei Orchesterwerken. Die Prominenz der ersten Violine und gelegentliche kleine Kadenzen lassen an den galanten Stil denken.

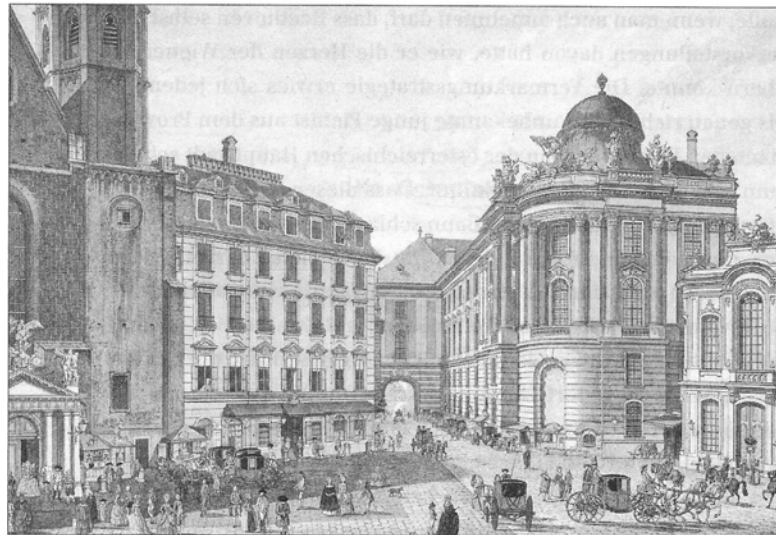
Der langsamen, gewichtigen Introduction (*Adagio*) des ersten Satzes folgt ein *Allegro con brio* in Form eines kompakten Sonatensatzes. Das *Adagio*

Werkbesprechungen

cantabile ist monothematisch und gibt der Violine und den einzelnen Blasinstrumenten die Möglichkeit, sich in Solopassagen zu präsentieren. Der dritte Satz *Tempo di menuetto* ist ein voll ausgeformtes Menuett im klassischen Stil. Der folgende Variationensatz (*Andante con variazioni*) auf ein anmutiges Thema, das mit einem absteigenden Dreiklang des Horns verbunden ist, zeigt Beethovens große Gabe in der Handhabung dieser Form. Das *Scherzo: Allegro molto e vivace* ist ein frischer, heiterer Satz, in dem Beethovens jugendlicher Humor anklingt; das dazugehörige Trio bringt ein ausgezeichnetes Solo für die Bratsche. Im abschließenden *Andante con moto alla marcia – Presto* folgt der langsamen Introduction im Charakter eines Trauermarsches ein schneller Satz, eine Art virtuoses Perpetuum mobile mit vielen Modulationen in Moll-Tonarten in der Durchführung. Nach einer großen Kadenz der Violine führen Reprise und Coda zu einem brillanten Schluss.

Dass es möglich ist, groß angelegte Kammermusikwerke wie das *Septett op. 20* oder das *Schubert-Oktett* mit ausgezeichneten Solisten in einem dafür prädestinierten Raum zu erleben, ist einer der großen Vorzüge des Musikfests Schloss Weinzierl.

Gloria Bretschneider



Hofburgtheater und Michaelerplatz

