



Meisterkonzert

Samstag, 17. November 2018, 18 Uhr, Haus Oberallgäu

Klavierabend

mit

Mona Asuka

Programm:

Wolfgang Amadeus Mozart
Ludwig van Beethoven

Franz Schubert
Franz Liszt

Sonate für Klavier F-Dur, KV 332 (1783)
32 Variationen c-Moll WoO 80
über ein eigenes Thema (1806)
Impromptus D 899 (1827)
Tarantella' aus 'Venezia e Napoli' (1856)



„Außer Konkurrenz“ durfte **Mona Asuka** bereits im Alter von vier Jahren bei einem Wettbewerb in der Münchener Residenz auftreten. Mit elf Jahren war sie Duopartnerin von Marcello Viotti und dem Münchner Rundfunkorchester für eine Fernsehproduktion über Ravels "Ma mère l'oye", die mehrfach im Deutschen Fernsehen ausgestrahlt wurde.

Ihr Orchesterdebüt gab Mona Asuka im Alter von 13 Jahren. Diesem folgten schnell weitere Einladungen von Hong Kong Philharmonic unter der Leitung von Edo de Waart, dem Mozarteum Orchester Salzburg unter Ivor Bolton, zum Philharmonia Orchestra London, den Dresdner Kapellsolisten, dem Württembergischen Kammerorchester, zu den Münchner Symphonikern, der Südwestdeutschen Philharmonie sowie zur Staatskapelle Weimar. In Japan trat sie u.a. mit dem Nagoya Philharmonic Orchestra, Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, Hiroshima Symphony Orchestra, dem Ensemble Kanazawa unter Kazuki Yamada und in der Suntory Hall mit New Japan Philharmonic auf.

Solo-Auftritte führen sie wiederholt zu den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, Festival La Roque d'Anthéron, regelmäßig zum Klavier-Festival Ruhr, Kissinger Sommer, Moritzburg Festival, Next Generation Festival Dortmund, zu den Burghofspielen Eltville, den Europäischen Wochen Passau und in die Stuttgarter Liederhalle sowie die Tonhalle Zürich. 2014 war sie Artist-in-Residence beim Boswiler Musiksommer.

Im der Spielzeit 2015 /16 konzertierte sie u.a. mit den Stuttgarter Philharmonikern, den Münchner Symphonikern und den Hofer Symphonikern. Wiedereinladungen führten sie zu Konzerten nach Japan und erneut zum Klavier-Festival Ruhr. Zuletzt konzertierte sie mehrfach mit dem Musikkollegium Winterthur unter der Leitung von Thomas Zehetmair. Eine weitere Tournee mit den Brüsseler Philharmonikern unter der Leitung von Stéphane Denève führte sie 2017 für 10 Konzerte nach Japan. Rezitale gibt sie unter anderem im Kurhaus Wiesbaden und beim Klavier-Festival Ruhr, und sie tritt mehrfach mit ihren Kammermusikpartnern Serge Zimmermann und Felix Klieser auf, beispielsweise beim Oberstdorfer Musiksommer, in der Essener Philharmonie und beim Mosel-Musikfestival.

Mona Asuka hat zahlreiche erste Preise bei nationalen und internationalen Wettbewerben gewonnen, so zum Beispiel beim Grotrian Steinweg Wettbewerb; 2006 erhielt sie den Publikumspreis bei der Bad Kissinger Klavierolympiade und im Februar 2011 den Festivalpreis für die herausragende künstlerische Leistung bei den Sommets Musicaux in Gstaad.

Im Sommer 2017 erschien bei Oehms Classics ihre erste CD mit Werken von Schubert und Liszt.

Zum Programm:

In meiner Einführung zum Mozart-Violinkonzert im April dieses Jahres schrieb ich:

Bis heute sind die Mozart-Violinkonzerte ein maßgeblicher Prüfstein für jeden Geiger. Sie erfordern eine makellose Technik, Stilempfinden, Eleganz, Empfindsamkeit und Natürlichkeit. Es ist nicht übertrieben, wenn ich sage, daß es zum Schwierigsten gehört, all dies bei einer Aufführung in Einklang zu bringen.

Wenig später fand ich eine sinngemäße Bestätigung meiner Aussage, nun im Begleittext zu einer Gesamteinspielung der Klaviersonaten von Mozart durch Walter Gieseking. Nach einer lebenslangen Beschäftigung mit Mozarts Klavierwerk bekannte er:

„Es mag paradox klingen, aber meine Meinung über Mozarts Klaviermusik läßt sich am besten so ausdrücken: Es ist die leichteste und zugleich die schwierigste Musik, wenn man sie richtig spielen will.

Einerseits bedarf es keiner besonderen Anstrengung, Mozart zu spielen, es ist ganz einfach und natürlich. Andererseits ist es für einen Musiker sehr schwierig, den Punkt zu erreichen, der die Beherrschung, das musikalische Empfinden und alle geistigen und physischen Fähigkeiten so harmonisch vereinigt, daß die Finger mit der notwendigen Sicherheit den Ausdrucks-Impulsen gehorchen, die dem natürlichen Fluß und der bezaubernden Schönheit von Mozarts Melodien entspringen.

Wenn ich sagte, „keine besondere Anstrengung“, so meine ich

natürlich damit, daß ich die völlige Konzentration auf die Aufgabe der Interpretation des Werkes für eine selbstverständliche Voraussetzung halte, für die *Conditio sine qua non*, und daß jedem technischen Detail, jeder Note und jeder Stimmung des Ausdrucks in jedem Augenblick und ohne Unterbrechung ein Höchstmaß an Aufmerksamkeit zuteil wird. Aber nicht jeder Komponist macht es dem Interpreten so einfach (das ist selbstverständlich meine ganz persönliche Ansicht), von dieser Konzentration zu der (soll ich sagen glückseligen?) innigen Verbindung oder Wesensgleichheit, zumindest aber der Illusion einer Identität zwischen Komponist und Interpret zu kommen. Für Mozart muß Musik etwas so Normales und Instinktives gewesen sein wie das Atmen, und die Leichtigkeit und Vollendung seines Komponierens rücken seine Werke über menschliche Schwächen, über irdische Mühen hinaus und lassen sie zu etwas Übermenschlichem, Metaphysischen werden oder ganz einfach zur „Klang gewordenen“ Schönheit der Natur.

Der Musiker, der es unternimmt, Mozarts Inspirationen so weit wie möglich nachzugehen, muß nicht nur über allen technischen Problemen stehen, sondern auch über jeder Art geistiger Anstrengung – es darf keine Spekulation auf etwaige Effekte geben und auch nicht den Grundgedanken, daß es sich um eine Interpretation handelt.“

Und Walter Gieseking fährt fort:

„Die einfache, natürliche Schönheit von Mozarts Musik, die trotz dieser auffallenden Einfachheit (oder sollen wir sie lieber meisterhafte Sparsamkeit eines wahren Genies nennen?) über eine so weitgespannte Gefühls- und Ausdrucksskala verfügt, muß in der einfachsten und natürlichsten Art interpretiert werden. Dabei sollte das einzige Ziel oder der einzige Ansporn das Gefühl der Bewunderung sein und – vielleicht – der beglückenden Freude, die aus dieser wunderbaren Musik strömt...Für empfindliche Hände stellt Mozart technisch keine Probleme, also für Hände, die daran gewöhnt sind, die Impulse des inneren Hörens in Klang zu verwandeln – ich könnte auch sagen: Hände, die mit den Klaviertasten zu singen und zu atmen verstehen.

Der Zuhörer mag entscheiden, inwieweit es mir gelungen ist, meine, oder besser, Mozarts Absichten zu verwirklichen. Je-

denfalls hoffe ich, daß meine Aufnahmen etwas von der spontanen und tief empfundenen Freude zu vermitteln vermögen, die mir Mozarts Musik gegeben hat.

Was die technische Seite angeht, so darf ich noch erwähnen, daß ich fast nie das rechte Pedal trat, einfach deshalb, weil die Vorrichtung noch nicht erfunden war, beziehungsweise erst gerade bei einigen Klavieren eingebaut wurde, als Mozart seine Musik komponierte, so daß ich sicher bin, er hat seine Musik geschaffen, ohne die 'neuen' Pedaleffekte dabei zu berücksichtigen. Der vollere Klang der Arpeggios oder Akkorde wurde mit der Hand ausgehalten, oft bis zur Änderung der Harmonie; das ist die ursprüngliche Bedeutung des 'legatissimo' Spielens. Aber lassen Sie es mich noch einmal wiederholen: diese technischen Einzelheiten sind nicht das Ergebnis von Spekulationen oder historischen Studien – obwohl europäische Experten meine Annahme bestätigen, daß Mozart beim Klavierspielen nicht das Pedal benutzte, das wir jetzt als rechtes Pedal bezeichnen! - mein Wunsch nach größtmöglicher Klarheit, die ich für unumgänglich hielt, um Mozart richtig zu spielen, war der zwingende Grund dafür, daß ich ihn ohne Pedal spielte. Für meine Ohren klingt ein Ton, wenn er mit Pedal (mit gezogenen Klappen) gespielt wird, anders; die Resonanz aller Saiten ergibt Obertöne oder die Töne desselben Akkordes ergeben ein verschwommenes, romantisch überladenes (um nicht zu sagen unreines) Klangbild gegenüber einem einzigen, isolierten Ton. Ein reiner, klarer Ton ist nicht trocken, selbst wenn er im ersten Augenblick pedalgewohnten Ohren so klingen mag – meine persönliche Überzeugung ist, daß Klangreinheit und Ausdrucksschönheit durchaus zu vereinbaren sind, so wie die vollendete Interpretation der klassischen Form die Kraft der tiefsten Gefühle des Komponisten nicht mindert.“

Soweit Walter Gieseking, der im Sommer 1953 alle Klaviersonaten von Mozart einspielte.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) schrieb am 7. Februar 1778 an seinen Vater: „Ich wollte lieber, so zu sagen, das Clavier als die Composition negligiren, denn das Clavier ist nur meine Nebensach, aber gott sey danck, eine sehr starke nebensach.“

Diese 'Nebensach' umfasst achtzehn Sonaten, siebzehn Variationszyklen, und circa 65 andere Werke für Klavier zu zwei



Händen, außerdem einen Variationszyklus und sechs Sonaten zu vier Händen.

Die Sonaten gliedern sich in drei etwa gleich große Gruppen: Die ersten sechs Sonaten entstanden 1773/74 und werden nach den Orten ihrer Entstehung entweder auch die 'Salzburger'- oder die 'Münchner'- Sonaten genannt.

Zur dritten Gruppe, den sogenannten 'Wiener' Sonaten, zählen wir fünf Kompositionen aus den Jahren 1784, 1788 und 1789. Die Sonate F-Dur, KV 332, die wir hören werden, gehört der mittleren Werkgruppe mit insgesamt sieben Sonaten an, deren Entstehungszeitraum sich von 1777 bis 1783 erstreckt. Zwei davon, nämlich die Sonaten KV 309 und 311 in C- und D-Dur, schrieb Mozart im Oktober bis November 1777 in Mannheim auf der Reise nach Paris.

Es war die erste Reise, die Mozart mit seiner Mutter unternahm. Die Mutter war bei Reisebeginn den Berichten zufolge in guter körperlicher Verfassung. Anfang Juni traten in Paris jedoch besorgniserregende Symptome auf. Ihr Zustand verschlechterte sich rasch, ab 19. Juni wurde sie bettlägerig, am 3. Juli starb sie und wurde bereits am 4. Juli auf einem der zur Kathedrale Saint Eustache gehörenden Friedhöfe beerdigt.

Die Klaviersonate in a-Moll, KV 310, die in diesem Sommer 1778 entstand, wurde auf Grund ihrer Dramatik, des Pathos und der Nähe zum Tod der Mutter immer wieder als 'Bekannt-

nismusik' betrachtet, obwohl wir nicht wissen, ob sie vor oder nach den ereignisreichen Julitagen entstanden ist.

Die vier weiteren Sonaten der mittleren Werkgruppe (KV 330, 331, 332 und 333) sind vermutlich dem Jahr 1783 zuzuordnen. Als Entstehungsorte werden für die ersten drei wieder Salzburg oder Wien, für KV 333 Linz angenommen.

Die drei Sonaten KV 330-332 wurden von Mozart als zusammenhängende Gruppe und mit entsprechenden Tonartenbeziehungen konzipiert: C-, A- und F-Dur. Es sind die Töne des F-Dur-Dreiklangs. Nach aktuellem Wissensstand komponierte Mozart diese drei Sonaten „unmittelbar nacheinander in Wien und/oder Salzburg anlässlich des Besuchs und der Vorstellung von Gattin Constanze bei Vater und Schwester, und sie wurden 1784 in der Wiener Erstausgabe auch zusammenhängend publiziert. Die unvollständigen Autographe legen im Verhältnis zur Drucklegung erneut den Verdacht nahe, dass Mozart im letzten Moment Modifikationen des Notentextes vornahm; somit wird wieder einmal angedeutet, dass auch Sonatenkomposition eine Art 'work in progress' war, was sich natürlich in bestimmten Grenzen hielt, aber bis zum Schluss Änderungen zuließ. In der Sonate F-Dur KV 332 [Anm.: also die Sonate, die wir hören] gehen die Abweichungen, die in erster Linie Verzierungsphänomene, also den primären Ort für Offenheit und Veränderbarkeit, betreffen, so weit, dass in der Neuen Mozart-Ausgabe zwei Versionen gedruckt wurden, mit denen der Interpret umzugehen hat.“ (*1, S.52)

Sowohl der erste als auch der letzte Satz der Sonate in F-Dur zeichnen sich durch eine ganz besondere Ideenvielfalt aus, die selbst für Mozart ungewöhnlich ist und „auch die Harmonik trägt nicht zur Formbildung bei“. (*2, S.519) Dennoch wählt Mozart die Sonatenform, obgleich die zahlreichen verschiedenen Ideen den ersten Satz „in die Nähe der Fantasie rücken, aus der es [Anm.: das Allegro] ja auch typische Passagen und Techniken übernimmt. Man könnte in ihm auch ein Capriccio sehen: nicht nur, weil der Ideenreichtum dafür charakteristisch wäre, sondern auch, weil das Capriccio häufig widersprüchliche Ideen kombiniert, als bewußte intellektuelle Herausforderung, ihre Unvereinbarkeit nicht nur zu entdecken, sondern auch in immer neuen Versuchen zu deuten. War dies Mozarts Ziel – d.h. das eigentliche Ziel dieses ersten Satzes –, hat er es erreicht, wie die vielen Analyseversuche zeigen.“ (*2, S. 520) Das reich verzierte B-Dur-Adagio mit ungewöhnlichen Dur-

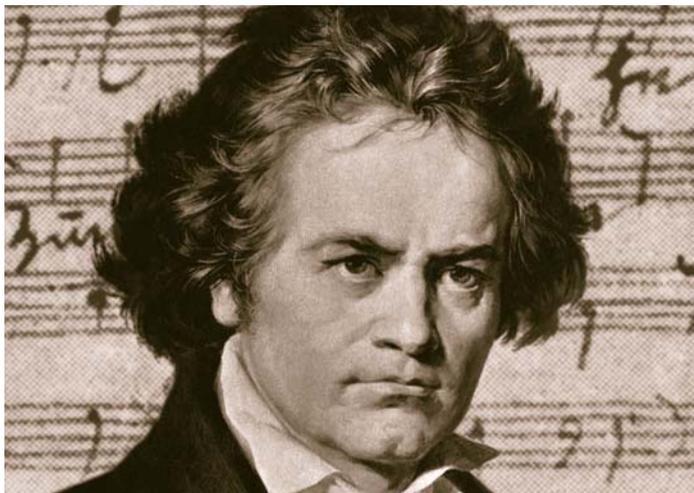
und Moll-Wechseln hat eine Sonatenform, jedoch ohne Durchführung. Über einer durchgehenden Alberti-Bass-Begleitung verströmt eine sehr gesungliche Melodie Ruhe und „lyrische Wonne“ (*2, S.520)

Auch im dritten Satz setzt Mozart das Verwirrspiel unterschiedlicher Themen und Ideen wie im ersten Satz fort, bravouröses Spiel mündet abrupt in einer langen Pause, eine ruhige pastorale Szene mündet bald wieder in virtuose Läufe. Der Satz endet überraschend und leise.

So konnte es nicht ausbleiben, dass das Satzende ganz unterschiedliche Eindrücke hinterließ: der eine empfand den ganzen Satz „völlig durchgeplant, wie eine gelungene Rede“, ein anderer empfand das Calando-Ende als „schüchtern“ und ein dritter „spricht gar von lautem Gelächter, das in verstörender Ausweglosigkeit verhalte“. (*2, S.520)

Innerhalb der Sonaten der mittleren Werkgruppe nimmt diese jedenfalls eine Sonderstellung ein. Ich kann Sie nur ermuntern zu kommen, damit Sie erfahren können, welchen Eindruck diese Sonate bei Ihnen macht.

Als nächstes hören Sie von **Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)** die selten gespielten '32 Variationen über ein eigenes Thema', das im Verzeichnis der 'Werke ohne Opuszahl' (WoO) unter der Nummer 80 geführt wird. Die Variationen entstanden 1806 in enger zeitlicher Nachbarschaft zur vierten Sinfonie, zum vierten Klavierkonzert, zum Violinkonzert, zu den Rasumovski-Quartetten und zur 'Appassionata'.



Der Beethoven-Biograph Maynard Salomon schrieb über diese Variationen:

„Die c-Moll-Klavariationen über ein eigenes Thema hat Beethoven selbst entschieden unterbewertet; er gab ihnen keine Opuszahl und machte sich über sich selbst lustig, daß er sie geschrieben hatte: 'O Beethoven, was bist du für ein Esel gewesen!' Wahrscheinlich entstanden diese Variationen auf das ständige Drängen seiner Verleger nach solchen Werken: Wie seine früheren Variationen wurden sie fast sofort gedruckt und erschienen im März 1807. Dabei hat dieses dynamische, alles Überflüssige vermeidende Werk, in Beethovens heroischer 'Pathétique-Tonart' geschrieben, bedeutsame Strukturmerkmale, darunter die bei ihm zum erstenmal anzutreffende Verwendung der Passacaglia innerhalb einer Variationenreihe und die Zusammenfassung der Variationen zu größeren Abschnitten – ein Vorgriff auf die 'Diabelli-Variationen' (*6, S.)“

Der Musiktheoretiker, Musikpublizist und Komponist Johann Friedrich Reichardt unternahm immer wieder Kunstreisen und kam im Winter 1808/09 zum letzten Mal nach Wien, wo er seine Eindrücke und Beobachtungen in 'Vertrauten Briefen, geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Österreichischen Staaten' festhielt und uns ein lebendiges Bild des Wiener Musiklebens zeichnete:

Im Dezember 1808 notierte er:

„Auch ein Morgenkonzert haben wir wieder gehabt im kleinen Redoutensaale. Eine Madame B i g o t, deren Mann, ein braver gebildeter Berliner, Bibliothekar bei dem Grafen von Rasumovsky ist, gab das Konzert, und spielte mit großer Virtuosität das Fortepiano. Fürs große Publikum war die Wahl der Stücke zwar nicht gut getroffen; denn sie hatte eins der schwersten Konzerte, und die allerschwersten bizarrsten Variationen von Beethoven über ein sonderbares Thema von Acht Takten gewählt. Dem Kenner zeigte sie sich aber desto sicherer eine recht fest gegründete Virtuosität. Ihr Vortrag war überall, auch bei den größten Schwierigkeiten, vollkommen deutlich und rein, und besonders zeigte sie eine seltene große Fertigkeit und Sicherheit in der linken Hand. Das ganze Konzert bestand fast aus lauter Musik von B e e t h o v e n, der ihr Heiliger zu sein scheint.“ (*3, S.187)

Und auch die Episode, bei der sich Beethoven selbst einen Esel nannte, ist zuverlässig bei Thayer dokumentiert:

„In eigentümlichem Kontraste mit den in dieselbe Zeit gehörigen großen Werken [Anm.: s.o.] und gleichsam wie zur Erheiterung und Erholung nach der Anstrengung ernsterer Studien geschrieben, stehen die '32 Variationen in c-Moll' für Piano-forte. Sie gehören dem Herbst 1806 an und befinden sich unter den Kompositionen, welche ihr Verfasser wohl gerne in Vergessenheit hätte bringen mögen; wenigstens enthalten die Notizen O. Jahns eine darauf bezügliche Anekdote: Beethoven fand einmal Streichers Tochter an seinen 32 Variationen ühend; nachdem er eine Zeitlang zugehört, fragte er sie: 'Von wem ist denn das?' - 'Von Ihnen' - 'Von mir ist die Dummheit! O Beethoven, was bist Du für ein Esel gewesen!'

Die Erzählung ist, obgleich gut verbürgt, doch verwunderlich. Denn die Variationen sind durch Skizzen zwischen den Arbeiten an den Rasumovsky-Quartetten als 1806 geschrieben festgestellt. Zu den 'fatalen alten Sachen' zählen sie keinesfalls. Doch ist ihnen ja freilich eine gewisse Trockenheit und äußerlich technisches Gebahren nicht abzustreiten. Das an die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts (Händel) gemahnende Thema ist ein durch eine mit altertümlichen Schleifern verbrämte reizlose Melodie verdeckter 'Basso ostinato' von acht Takten: und das ganze Werk daher eine *C h a c o n n e* und zwar eine ganz streng durchgeführte. Es ist nur ein paar Mal das 'as' des 5. Taktes ignoriert oder hat mit dem 'a' seinen Platz gewechselt und einige Male ist durch Wiederaufnahmen der Oberstimme des Themas der Schein geweckt, daß es sich um Variation einer Melodie handelt, so vor allem in dem Maggiore (12-16), das den Ostinato stärker verleugnet. Daß wir es aber mit einem sehr ernstgemeinten reifen Werke Beethovens zu tun haben, steht doch außer allem Zweifel.“ (*4, S.526)

Nach der Pause hören Sie Vertrautes von **Franz Schubert (1797 – 1828)**. Frau Asuka spielt die vier 'Impromptus' D 899.



Schubert schrieb zwei Serien von je vier Impromptus. Die ersten vier entstanden im Herbst 1827. Allerdings erschienen nur die ersten zwei noch im Entstehungsjahr als Einzelausgaben bei Tobias Haslinger in Wien. Zwanzig Jahre sollten vergehen, bis dessen Sohn, Carl Haslinger, die Impromptus 3 und 4 aus D 899 veröffentlichte. Die zweite Gruppe mit vier Impromptus, D 935, erschien 1839 in Wien bei Anton Diabelli und Co. mit einer Widmung an Franz Liszt.

Es existieren Entwürfe zu zwei Klavierstücken (D 916 B und C), die Schubert möglicherweise zu einer dritten Serie zusammenfassen wollte.

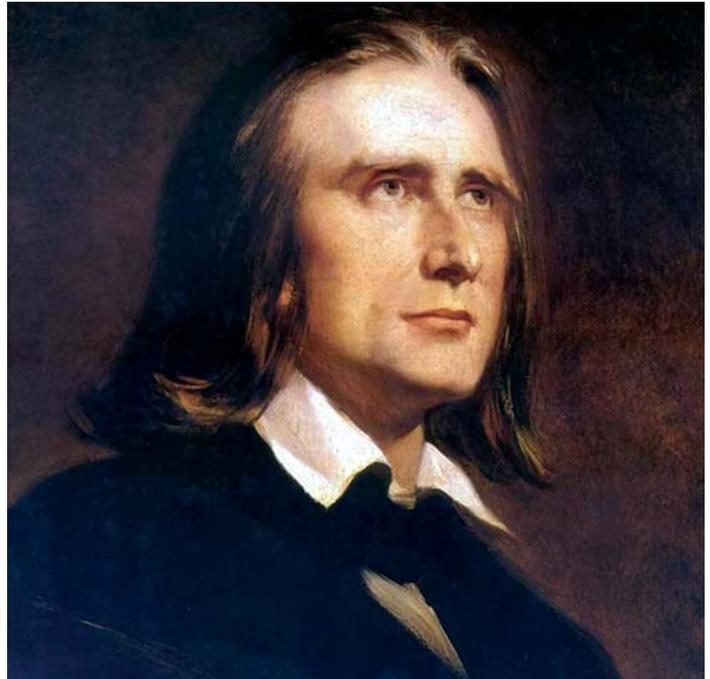
Der Begriff des 'Impromptu' bezeichnet ein kurzes, mehr improvisatorisches Klavierstück, das auf den tschechischen Komponisten Johann Hugo Worziscek (Jan Václav Vorišek) zurückgeht. In seinen Klavierstücken op. 7, die 1822 bei Pietro Mechetti in Wien erschienen, taucht der Begriff des 'Impromptu' jedenfalls zum ersten Mal auf. Worziscek reiste als Klaviervirtuose mit eigenen Werken und den Klavierkonzerten von Mozart durch Böhmen, bevor er 1813 nach Wien kam, um den von ihm hochverehrten Beethoven kennenzulernen. 1823 wurde er in Wien zunächst zweiter, und schon ein Jahr später erster Hoforganist. Er verkehrte in den führenden musikali-

schen Kreisen Wiens und trat dort vorwiegend als Klavierbegleiter und Komponist auf. Wir dürfen annehmen, dass sich Schubert und Wozzischek oft begegnet sind, zumal uns die Programme von Konzertveranstaltungen erhalten geblieben sind, bei denen Werke von beiden aufgeführt wurden. Wozzischek war in Wien sehr angesehen, und so ist es gut möglich, dass Schubert die Impromptus von ihm als Muster für seine eigenen 'lyrischen' Klavierstücke wählte. Schubert überschrieb seine acht Klavierstücke aus D 899 und 935 übrigens nicht mit dem Titel 'Impromptu', sondern überließ dies vermutlich seinem Verleger.

1817, also wenige Jahre nach Wozzischek, kam auch der Prager Geiger, Klaviervirtuose und Komponist Karl Maria Bocklet nach Wien. Bocklet wurde von Franz Schubert und seinem Freundeskreis hochgeschätzt. Vermutlich waren sie miteinander befreundet, denn Schubert widmete dem Pianisten Bocklet die Klaviersonate in D-Dur, D 850, und vermutlich sind auch alle Impromptus sowie die Klaviertrios D 898 und D 929 auf seine Anregung hin oder zumindest im Hinblick auf eine Aufführung durch ihn entstanden. Bocklet brachte mehrere Werke Schuberts zur ersten Aufführung. Es ist denkbar, dass sich Schubert bei der Niederschrift der Impromptus von der Vorstellung der Virtuosität dieses Pianisten Bocklet hat leiten lassen. Dieselben hohen technischen Ansprüche stellte er ja auch bei der mit der zweiten Impromptu-Serie fast zur gleichen Zeit entstandenen C-Dur-Violinfantasie D 934, bei der Bocklet begleitete, und beim Klaviertrio in Es-Dur, dessen Klavierpart für denselben Künstler gedacht war. Ob Bocklet die Impromptus jemals gespielt hat, ist nicht bekannt, wie überhaupt Nachweise über die Erstaufführung fehlen.

Zum Abschluß dieses Klavierabends hören Sie aus den Wanderjahren 'L'années de pèlerinage' von **Franz Liszt (1811-1886)**, die 'Tarantella' aus 'Venezia e Napoli' aus dem Jahr 1856.

Wie viele Künstler vor und nach ihm brach Liszt 1835 zu einer Reise in die Schweiz und nach Italien auf, die drei Jahre dauern sollte. Es wäre allerdings nicht korrekt, bei ihm von einer Bildungsreise zu sprechen, wie wir sie von Goethe oder der Familie Mendelssohn Bartholdy kennen. In Wirklichkeit war es bei Liszt eine Flucht aus Paris.



1833 lernte Liszt in den Pariser Salons die Gräfin Marie d'Agoult kennen, Tochter eines französischen Grafen und einer Deutschen aus dem wohlhabenden deutschen Bankiershaus Bethmann in Frankfurt. 1834 wurde daraus eine leidenschaftliche Liebesaffäre, die vermutlich einen anderen Verlauf genommen hätte, wäre Marie d'Agoult nicht schwanger geworden. Diese Beziehung ist bis heute nicht objektiv gewürdigt worden, denn die Biographen haben „immer für die eine oder die andere Seite Partei ergriffen. Lina Ramann (Anm. schrieb eine maßgebliche Liszt-Biographie) war für die Fürstin von Sayn-Wittgenstein (Anm.: spätere, langjährige Partnerin Liszts) eingenommen; deshalb mußte deren Vorgängerin negativ ausfallen.“ (*6) Die Auswertung neuerer Fakten weist darauf hin, daß die Flucht zwischen den beiden genauestens abgesprochen und vereinbart wurde. Liszt reiste voraus nach Basel und nicht nach Bern, wie es so oft beschrieben wird. Die Gräfin folgte einige Tage später und ließ in Paris Mann und Kinder zurück. Ende desselben Jahres wurde die erste gemeinsame Tochter Blandine (1835 - 1862) geboren, 1837 folgten Cosima († 1930) und 1839 Daniel († 1859). In Genf wohnten

Liszt und Marie d'Agoult zunächst völlig zurückgezogen, weil die calvinistisch geprägte Bevölkerung die „Sünder aus Paris“ konsequent mied. Nur sehr zögerlich bildete sich ein kleiner Kreis von Intellektuellen, politischen Flüchtlingen und Adligen, mit denen sie sich regelmäßig treffen und austauschen konnten.

Die Reiseeindrücke fanden ihren Niederschlag in einer Sammlung von Kompositionen, die Liszt ab 1835 niederschrieb und zunächst als 'Album d'un voyageur' herausgab. Er war in dieser Zeit sehr produktiv und schrieb nicht nur diese Originalkompositionen, sondern zahlreiche Transskriptionen und Fantasien, die auf Werken anderer Komponisten beruhten. Während ihn in der Schweiz vorwiegend Berge, Seen und Landschaften zu neuen Kompositionen inspirierten, waren es später in Italien, in der Zeit von 1838 – 1839, vor allem die Kunstwerke der Renaissance sowie die Dichtungen Dantes und Petrarcas.

Das sogenannte zweite 'Wanderjahr', 'Italie', besteht aus sieben Teilen, wobei Nr. 1, 'Sposalizio', Nr. 2, 'Il Pensieroso', und Nr. 4 - 6, 'Sonetti del Petrarca' in den oben genannten Jahren entstanden. Die drei letzteren sind Übertragungen der 'Tre sonetti del Petrarca', die er 1846 noch einmal überarbeitete. (*6). Im Jahr 1840 schrieb Liszt als Ergänzung zu 'Deuxième Année: Italie' noch 'Venezia e Napoli', das aus den Teilen 1. Lento, 2. Allegro, 3. Andante placido und 4. Tarantelles napolitaines besteht. Kurz nach der Vollendung des Werks wurde es bei Haslinger gestochen, erschien aber nicht.

1859 schrieb Liszt ein dreiteiliges 'Venezia e Napoli' mit den Sätzen 1. Gondoliera, 2. Canzone und 3. Tarantella und verwendete dabei die Nummern 3 und 4 aus dem Jahr 1840.

Wir hören die 'Tarantella' aus dem Jahr 1859.

Wenn Sie mir bis hierher gefolgt sind, so bedanke ich mich für Ihr Interesse und Ihre Geduld. Ich hoffe, daß die Konzerte Ihnen wieder Freude bereiten. Abschließend danke ich meiner Frau, daß sie mich wieder einen ganzen Urlaub lang ungestört am Schreibtisch arbeiten ließ, zuletzt die Texte Korrektur las und dabei manche nützliche Anregung gegeben hat.

- *1) Siegfried Mauser: Mozarts Klavierkonzerte.
Ein musikalischer Werkführer.
C.H. Beck 'Wissen' 2014
- *2) Silke Leopold: Mozart Handbuch.
Bärenreiter/Metzler 2005
- *3) Alexander Wheelock Thayer:
Ludwig van Beethovens Leben. Bd III, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911.
- *4) Alexander Wheelock Thayer:
Ludwig van Beethovens Leben. Bd. II,
- *5) Peter Raabe: Liszts Schaffen, 2 Bände,
verlegt bei H. Schneider Tutzing 1968
- *6) Maynard Solomon: Beethoven Biographie,
Fischer Verlag

