

1. Meisterkonzert

Samstag, 20. Januar 2024, 18 Uhr, Fiskina Fischen

SOYOUNG YOON, VIOLINE MARCIN SIKORSKI, KLAVIER



Ralph Vaughan Williams: 'The lark ascending' für Violine und Klavier (1914/1920)

Johannes Brahms: Sonate Nr. 1, G-Dur, für Violine und Klavier, op. 78 (Regenlied) (1877)

Sergej Prokofieff: Sonate Nr. 1, f-Moll für Violine und Klavier, op. 80 (1946)

Astor Piazzolla: „Oblivion“ und „Revirado“

Béla Bartók: Rumänische Volkstänze, Sz. 56, (1915) (arr. von Zoltán Székely)

1. Meisterkonzert

Soyoung Yoon hat sich international als Solistin und Kammermusikerin einen Namen gemacht. Ihr beeindruckender Werdegang begann mit dem Gewinn des *Yehudi Menuhin Wettbewerbs* im Alter von nur 17 Jahren. Sie ist außerdem Preisträgerin des *Internationalen Tchaikovsky Wettbewerbs*, des *Königin Elisabeth Wettbewerbs*, des *Internationalen Geigenwettbewerbs Indianapolis* und Gewinnerin des *14. Internationalen Henryk Wieniawski Geigenwettbewerbs*.

Als Solistin trat sie mit renommierten Orchestern wie dem *NDR Sinfonieorchester*, *Russischen Nationalorchester*, *Belgischen Nationalorchester*, *Nationalen Symphonieorchester des Polnischen Rundfunks*, *Berner Symphonieorchester*, *Trondheim Symphony Orchestra*, *Trondheim Soloists* und dem *Zürcher Kammerorchester* auf. Dabei arbeitete sie mit Dirigenten wie Gilbert Varga, Mario Venzago, Krzysztof Urbanski, Muhai Tang und Jesko Sirvend zusammen. Von 2009 bis 2012 war sie Mitglied des *Stradivari Quartett Zürich*.

Nach der Aufnahme der Violinkonzerte von Peter Tschaikowsky und Jean Sibelius veröffentlichte sie eine zweite CD mit Einspielungen der *Vier Jahreszeiten* von Astor Piazzolla und des *Konzerts für Violine und Klavier* von Felix Mendelssohn-Bartholdy. An der Seite von Ksenia Kogan und dem *Korean Chamber Orchestra* tourte sie daraufhin durch Seoul, London und Berlin.

Soyoung Yoon absolvierte ihre Ausbildung an der *Nationalen Universität der Künste* in Seoul, bevor sie in die Klasse von Prof. Zakhar Bron an der *Hochschule für Musik und Tanz Köln* und später an der *Zürcher Hochschule der Künste* wechselte. Sie spielt auf der „ex-Bückeburg“ von J.B. Guadagnini aus dem Jahr 1773.

Marcin Sikorski, geboren 1971, ist in Polen als einer der führenden Pianisten für Kammermusik bekannt. Seine Konzerte erfreuen sich großer Beliebtheit sowohl bei Publikum als auch bei der Presse. Er absolvierte sein Studium an der *Karol Szymanowski Academy of Music* in Katowice bei Maria Sz wajger-Ku łakowska und promovierte im Fach Kammermusik an der *Musikakademie in Poznań*.

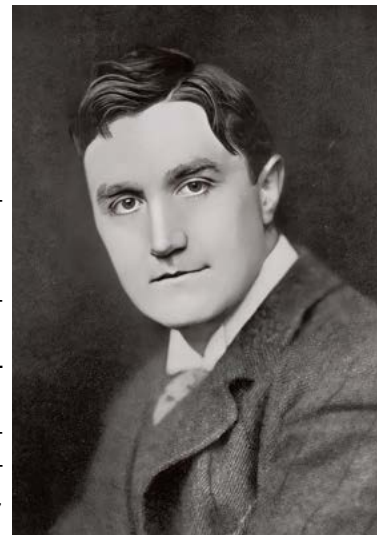
Sikorski hat an Meisterkursen für Kammermusik teilgenommen, die unter anderem von Isaac Stern, Leon Fleisher, Bruno Canino, Emanuel Ax und Erika Frieser sowie von Mitgliedern der Quartette LaSalle, Julliard, Emerson und Guarneri geleitet wurden. Er ist Preisträger verschiedener namhafter Kammermusikwettbewerbe und gewann als Klavierbegleiter erste Preise bei verschiedenen internationalen Violin-Wettbewerben, darunter der *Internationalen Szymanowski-Violin-Wettbewerb*, der *Internationalen Tansmann Wettbewerb* in Lodz und dem *Wieniawski Wettbewerb* in Poznan.

Darüber hinaus war er offizieller Klavierbegleiter bei Wettbewerben wie dem Violin-Wettbewerb in Hannover, dem Britten Violin-Wettbewerb in London, dem Wieniawski-Wettbewerb in Poznan und dem Violin-Wettbewerb in Torun. Eine „live-Aufnahme“ vom Wieniawski Wettbewerb mit der Gewinnerin Agata Szymczewska wurde mit dem international anerkannten „Fryderyk Preis“ prämiert.

Marcin Sikorski ist Assistenz-Professor an der Musikakademie in Poznań und wohnt in Bydgoszcz (Bromberg).

Zum Programm

Die beiden Künstler eröffnen den Abend mit einem Werk, das noch nie bei uns gespielt wurde. Das hat einerseits damit zu tun, dass der englische Komponist **Ralph Vaughan Williams** (1872 – 1958) in Deutschland relativ selten auf den Programmen erscheint, und wenn, dann eher



Ralph Vaughan Williams

1. Meisterkonzert

mit groß besetzten Instrumentalkonzerten oder einer seiner neun Sinfonien.

Die Komposition *The Lark Ascending* (Die aufsteigende Lerche) ist ursprünglich ein Werk für kleines Orchester und Solovioline, mit dem Vaughan Williams bereits 1914 begann. Die Inspiration zu der Komposition gab das gleichnamige Gedicht des englischen Schriftstellers und Lyrikers George Meredith (1828 – 1909). Als Vaughan Williams 1914 zunächst als Hilfskrankenpfleger zum Militärdienst in Frankreich eingezogen wurde, blieb die Arbeit jedoch jahrelang liegen.

Erst 1920 widmete er sich wieder dem Werk und schrieb nun auch als Alternative zur Orchesterbegleitung eine Klavierstimme. Marie Hall, eine der berühmtesten Geigerinnen der damaligen Zeit, beriet Vaughan Williams bei der Ausarbeitung des Soloparts und so widmete er ihr das Werk mit herzlichem Dank.

Es war naheliegend, dass Marie Hall dann nicht nur die Uraufführung des Werks in der Fassung mit Klavier am 15. Dezember 1920 in einem Konzert der Avonmouth and Shirehampton Choral Society spielte, sondern auch wenige Monate später die erste Aufführung mit Orchester am 14. Juni 1921 in der Londoner Queen's Hall unter Leitung des Dirigenten Adrian Boult. Er setzte sich zeitlebens sehr für den Komponisten ein und hob zahlreiche weitere Werke aus der Taufe.

The Lark Ascending gilt heute manchen als die heimliche Nationalhymne Englands.

Es sei noch erwähnt, dass Marie Hall eine der zwei sogenannten Viotti-Stradivarius-Geigen besaß. Auf der Geige von 1709 spielte sie mehr als fünfzig Jahre und so trägt diese Geige seither den Namen Marie Hall Stradivarius.

Der Solopart der Romanze *The Lark Ascending* ist in der Kadenz durchaus virtuos. Diese ist ohne Taktlinien notiert, um den Solisten nicht einzuengen, sondern ihm, wie der in den Himmel aufsteigenden Lerche, alle Freiheit zu geben.



Marie Hall

Das Werk weist impressionistische Züge auf, die auf das Studienjahr bei Maurice Ravel zurückzuführen sind.

Ralph Vaughan Williams erhielt sehr früh von einer Tante Klavierunterricht sowie Unterweisung im Generalbassspiel und in der Harmonielehre. Bald kamen Geigen- und Orgelunterricht hinzu. 1887 trat er in das Internat Charterhouse ein, wo er im Schulorchester Bratsche spielte. Für drei Jahre wechselte er dann an das Royal College of Music in London und ging 1892 nach Cambridge ins Trinity College, wo er einen Chor gründete und die Bachelors in Musik und Geschichte erwarb. Nach dieser Studienzeit war er zwei Jahre lang Organist in der Londoner Kirche St. Barnabas. Für ein knappes Jahr kehrte er nochmal an das Royal College of Music zurück, wo er Gustav Holst kennenlernte und seine Kenntnisse bei drei weiteren Kompositionslehrern vertiefte. Trotzdem war er aber immer noch nicht überzeugt, hinreichend ausgebildet zu sein und studierte 1897 in Berlin bei Max Bruch. 1899 erlangte er den *Doctor of Music*. Doch erst das Studium in Paris bei Maurice Ravel im Jahre 1908 gab Vaughan Williams das Gefühl, endlich seinen eigenen Weg gefunden zu haben.

Ähnlich wie Bartók und Kodály sammelte er zusammen mit Gustav Holst und anderen vor allem in Norfolk, Essex

1. Meisterkonzert

und Sussex über achthundert Volksmelodien, die er dann veröffentlichte. Viele Elemente dieses musikalischen Schatzes aus Englands Vergangenheit fanden später Eingang in seine Kompositionen und heute gilt Vaughan Williams als „Schlüsseligur der Wiederbelebung britischer Musik im 20. Jahrhundert“ (*1, S.1361).

Vaughan Williams zählt nicht zu den Komponisten, die zurückgezogen lebten, um sich ausschließlich ihrer kompositorischen Tätigkeit zu widmen. Er suchte stets engen Kontakt zur musikalischen Öffentlichkeit und hatte zeitlebens auch verschiedene künstlerische und administrative Ämter inne: Er wirkte nicht nur als Lehrer am Royal College of Music, sondern auch als Herausgeber der *Welcome Songs* für die Purcell Society und des *English Hymnal* mit vielen neuen Melodien. Von 1905 bis 1953 war er Chefdirigent des Leith Hill Musical Festival und von 1920 bis 1928 Dirigent des Bach Choir. „Dessen Aufführungen galten als nationale Ereignisse, da Vaughan Williams in seinen Interpretationen die Dramatik und Spiritualität der Werke von J.S. Bach besonders hervorhob“ (*1, s.o.). Von 1932 bis zu seinem Tod war er Präsident der English Folk Dance and Song Society. In zahlreichen Schriften wies er auf die mangelnde Identität der britischen Musik hin, aber dennoch hatte für ihn der musikalische Individualstil höchste Priorität. Diesen für einen nationalen oder internationalistischen Musikstil zu opfern, lehnte er strikt ab.

Er hinterließ ein umfangreiches Werk, das Vokal-, Chor- und Filmmusik umfasst, ebenso Bühnenwerke, Kammer- und Instrumentalmusik, sowie Solo- und Orgelwerke.

Politisch stand Vaughan Williams der Linken nahe und setzte sich für kommunistische und sozialistische Komponisten ein. Sein Einsatz für die Flüchtlinge des NS-Regimes führte zu einem Aufführungsverbot seiner Werke in Deutschland.

Seine humanistisch-liberale Gesinnung, sein Einsatz für Menschen in Not verschafften ihm hohes Ansehen. „Ohne Konzessionen an den Zeitgeschmack zu machen, galt Ralph Vaughan Williams als musikalisch und künst-

lerisch in hohem Maße integer, und sein ganz aus der Tradition erwachsener, doch ganz ihm eigener Stil ist bis heute im englischsprachigen Raum ausgesprochen populär geblieben“ (*1, S.1363).

Bereits 1919 verlieh ihm die Universität Oxford die Ehrendoktorwürde, und zahlreiche weitere Ehrungen wie der Order of Merit folgten. Aber den Adelstitel und den Posten des *Master of the King's Musick* [sic] wies er zurück.

Die nachfolgende Sonate Nr. 1 op. 78 in G-Dur von **Johannes Brahms** (1833 – 1897) ist ein sehr liches, aber auch wehmütiges Werk. Sie entstand während des ersten von drei aufeinanderfolgenden Sommerurlauben in Pörschach am Wörther See in Kärnten. Am 7. Juni 1877 kam Brahms erstmals dorthin. „Herz und Sinne gingen ihm auf, als er den schwimmenden Vorgarten Italiens betrat“, so beschreibt sein Biograf Max Kalbeck (*2, S.147) blumig die Stimmung des Urlaubers und Brahms verlieh seiner freudigen Überraschung in fast jedem Brief Ausdruck: „Hier ist es reizend, allerliebste, und außerdem ist man am Eingang zum Schönsten und Großartigsten ...“ (*2, S.147) Kalbeck war daher nicht verwundert, dass „die Violinsonate von einem Zauber erfüllt ist, der das Licht widerspiegelt, das bei ihrer Entstehung leuchtete.“ (*2, S.147) Unbestritten zählt das Werk zu den schönsten Eingebungen, die uns Brahms auf dem Gebiet der Kammermusik geschenkt hat. Typisch für Brahms war auch seine Mitteilung an Artur Faber aus dem Wiener Freundeskreis: „...und ich fand eine niedliche, und wie es scheint, angenehme Wohnung im Schloss! Das kannst du im allgemeinen einfach so erzählen, das imponiert. Nebenbei aber sage ich, dass ich eben zwei kleine Zimmer der Hausmeisterwohnung habe, mein Flügel würde die Treppe nicht hinaufgehen, auch wohl die Wand sprengen. Zum Glück hat Dr. Kupelwieser aus Wien [Anm.: Sohn des mit Grillparzer und Schubert befreundeten Wiener Malers Leopold Kupelwieser] hier eine Villa und einen Stutzflügel. Den haben wir sofort ins Zimmer gestellt, und mein Flügel kommt nun in die Villa.“ (*2, S.148)



Energieerzeugung

Ob großes Orchester oder zarte Stubenmusik, ob Hip-Hop oder Blasmusik: erst die Begeisterung, das Können, der Ehrgeiz und die Freude lässt den Funken so richtig überspringen, lässt die Energie der Musiker spüren. Eine Energie, die wir als **Allgäuer Kraftwerke** leider nicht nutzen können. Die wir aber gerne fördern.

www.allgaeukraft.de

**Allgäuer
Kraftwerke**

Heimat macht Energie

1. Meisterkonzert



Johannes Brahms, Zeichnung um 1895 von Willy von Beckerath

Noch viele Jahre später, 1890, schrieb Brahms an Max Kalbeck über die glücklichen Tage in Pörschach: „Schöne Sommertage kommen mir in den Sinn und unwillkürlich manches, mit dem ich dort spazieren ging, so die D-Dur-Symphonie, Violinkonzert, die Sonate G-Dur, Rhapsodien und derlei ...“ Ebenso ausschlaggebend für die entspannte Reise und die gelöste Stimmung am Wörther See war auch die Tatsache, dass der lange, beschwerliche Weg bis zum Abschluss seiner ersten Sinfonie und die ersten erfolgreichen Aufführungen hinter ihm lagen. Darüber hinaus brachte ihm dieser gewichtige sinfonische Erstling nicht nur Ruhm, sondern auch 15.000 Goldmark ein, was heute etwa 130.000.- Euro entspräche. Bei der Komposition der G-Dur-Violinsonate griff Brahms auf das dritte von acht Liedern aus op. 59 zurück. Er hatte diese 1873 in Tutzing während seines Sommerurlaubs hier komponiert. Für vier Lieder aus op. 59 wähl-

te Brahms Gedichte von Klaus Groth, den er schon seit seiner Jugendzeit kannte. Brahms war berührt von der empfindsamen Lyrik seines Freundes, der in den Regenliedern *Walle Regen, walle nieder* (Nr.3) und *Nachklang – Regentropfen aus den Bäumen* (Nr.4) zarte Naturstimmungen und die Erinnerung an glückliche Kindertage nachempfindet.

Bereits 1852 war Klaus Groth als Herausgeber des *Quickborn*, Volksleben in plattdeutschen Gedichten dithmarscher Mundart nicht nur in Deutschland, sondern auch in Skandinavien bekannt geworden. 1866 wurde er zum Professor für Literatur an der Kieler Universität ernannt.

Brahms hat insgesamt vierzehn Gedichte von ihm vertont. Mit einer Ausnahme wählte Brahms dafür nur Texte in Hochdeutsch aus und widmete Groth den sogenannten Regenlied-Zyklus. In diesem sind in der Frühfassung die Lieder Nr. 3,4,7 und 8 des späteren Opus 59 zusammengefasst. Für die Violinsonate griff Brahms auf das Lied *Walle Regen, walle nieder* zurück und verwendete das Regentropfenmotiv als wesentlichen thematischen Baustein für das ganze Werk. So war es naheliegend, dass sie den Beinamen Regenliedsonate erhielt. Über die Melodie des Regentropfenmotivs sagte Clara Schumann: „Man kann sie tagelang mit sich herumtragen, entweder macht sie einen schrecklich traurig oder auch seelenvergnügt.“ Brahms erzielte die thematische Einheit des Werks durch das stetige Wiederaufgreifen des Grundmotivs. Im Mittelteil des zweiten, langsamen Satzes ging er noch einen Schritt weiter und variierte das Urmotiv trauer-marschartig: Zwei traurige Nachrichten hatten ihn in der Idylle dieses Sommers erreicht. Brahms pflegte seine Anteilnahme am liebsten in Tönen auszusprechen: Im Mai hatte er nicht nur die Nachricht vom Tod seines Freundes Franz von Holstein erhalten, sondern auch von der tödlichen Krankheit seines Patenkindes Felix Schumann (1854–1879), der knapp zwei Jahre später an Lungentuberkulose starb. Die Trauer hierüber war besonders tief. Felix soll sehr talentiert gewesen sein. Eine musikalische

1. Meisterkonzert

Laufbahn wurde nicht nur durch den Widerstand seiner Mutter erschwert, sondern scheiterte vor allem auch an seiner labilen Gesundheit. Er gab sein Jurastudium auf und setzte hoffnungsvolle literarische Versuche nicht fort, obwohl Brahms ihn ermunterte und drei Gedichte von ihm vertonte.

Nach dem Tod von Felix Schumann im Februar 1879 spendete der immer sehr großzügige Brahms ungenannt das gesamte Honorar von 1.000 Talern seines Verlegers Simrock für diese Violinsonate dem für Clara Schumann eingerichteten 'Ehrensold'.

Nach der Pause dann die *1. Violinsonate für Violine und Klavier, op. 80 in f-Moll* von **Sergej Prokofjew** (1891 – 1953). Genau genommen ist dies seine zweite Violinsonate, denn Prokofjew schloss die Arbeit erst zwei Jahre nach der *Violinsonate op. 94a* im Sommer 1946 ab.

Opus 80, das wir hören werden, wird aus folgendem Grund dennoch als 1. Violinsonate bezeichnet: Die ursprünglichen Entwürfe, der Anfang des ersten Satzes, die Exposition des zweiten Satzes und die Themen des dritten Satzes entstanden bereits Ende des Jahres 1938 innerhalb weniger Tage zwischen der Umarbeitung der Filmmusik zu Alexander Newski in eine Kantate und der Oper Semjon Kotko.

Als Prokofjew im August 1941 mit weiteren namhaften Kunstschaffenden für zwei Jahre in den Nordkaukasus evakuiert wurde, nahm er die Entwürfe zur Violinsonate zwar mit. Dennoch hat er die Arbeit an der Sonate, wie bereits erwähnt, erst im Sommer 1946 in Nikolina-Gora, seinem Wohnsitz auf dem Land, abgeschlossen. Ausschlaggebend hierfür war vermutlich die Freundschaft mit David Oistrach, den er auch sofort nach Vollendung der Sonate dorthin einlud.

In seinen Erinnerungen unter der Überschrift *Der Teure und Unvergessliche* (*4, S.424) an Sergej Prokofjew, berichtet Oistrach auch von der gemeinsamen Passion für das Schachspiel und von den selbst veranstalteten Blitzturnieren, nachdem sie Wohnungsnachbarn geworden

waren. Und natürlich kommt er auch auf die Violinsonate zu sprechen, die wir hören werden:

David Oistrach: „Ich erinnere mich an einen Sommertag des Jahres 1946, an dem er plötzlich anrief und mich zu sich bat. Auf Nikolina-Gora sollte ich mir die gerade von ihm

komponierte Sonate für Violine und Klavier anhören. 'Kommen Sie her, Nikolai Jakowlewitsch [Anm.: Mjaskowski, russ. Komponist] hat gleichfalls eine Sonate geschrieben, auch eine für Violine, so dass sie gleich zwei neue Sonaten auf einmal kennenlernen.'

Oistrach: „Zur verabredeten Zeit und Stunde war ich bei Sergej Sergejewitsch in seinem Sommerhäuschen. Sehr bald kam auch Nikolai Jakowlewitsch Mjaskowski, der nicht weit davon wohnte, und wir nahmen Platz, um uns die Sonate von Prokofjew anzuhören. Wenn ich mich nicht irre, vernahm sie Nikolai Jakowlewitsch ebenso wie ich zum ersten Mal. Bevor Prokofjew anfing, nummerierte er alle Sätze durch, worauf er die ganze Sonate ohne Unterbrechung durchspielte. Er schien mir diesmal recht gehemmt zu sein, ich möchte fast sagen verlegen. Nichtsdestoweniger war der Eindruck von der Musik selbst enorm – man hatte das Gefühl, etwas sehr Großem und Bedeutsamem beizuwohnen, und tatsächlich ist auch, das kann ohne jede Übertreibung behauptet werden, in der ganzen Welt viele Jahrzehnte lang kein an musikalischer Schönheit und Tiefe gleiches Werk für



Prokofjew und der Geiger David Oistrach

1. Meisterkonzert

die Violine erschienen. Lakonisch bewertete Mjaskowski die Sonate mit den Worten: 'Geniales Stück', um zu Prokofjew selbst gewandt, fortzufahren: 'Wissen Sie überhaupt, was Sie da geschrieben haben?' Es war ersichtlich, wie tief ihn diese Musik aufgewühlt hatte. Jetzt kam Mjaskowski an die Reihe, seine Sonate vorzuführen. Aber es wurde beschlossen, eine kleine Pause eintreten zu lassen, während welcher Mjaskowski nach Hause ging und Prokofjew uns (mir und meinem Sohn, den ich mitgebracht hatte) seinen Garten zeigte ... Später, als ich mit meinem ständigen Partner Lew Oborin die Sonate einstudierte, weilten wir wiederholt bei Sergej Sergejewitsch und waren ihm für seine so außerordentlich wertvollen Hinweise sehr dankbar. Es war zu fühlen, wie sehr ihm dieses Werk am Herzen lag und wie gern er es jedesmal mit uns durcharbeitete. Manchmal handelte es sich um Bemerkungen über den Charakter des musikalischen Ablaufs, manchmal um den inneren Gehalt der Musik selbst. So sagte er zum Beispiel zu einer Stelle im ersten Satz, wo die Violine tonleiterähnliche Passagen zu spielen hat, dass das 'wie ein über einen Kirchhof streichender Wind klingen solle'. Nach einer solchen Bemerkung gewannen der ganze Gefühls- und Ideengehalt der Sonate einen noch tieferen und bedeutsameren Sinn...noch nie habe ich an einem Werk derart begeistert gearbeitet. Vor dem ersten öffentlichen Auftreten damit konnte ich überhaupt nichts anderes spielen noch auch nur an etwas anderes denken.“ Über die Sonate sagte Prokofjew selbst: „In ihrer Stimmung ist sie ernster als die Zweite. Der erste Satz (Andante assai), der einen strengen Charakter hat, konnte eine breit entwickelte Einleitung zum zweiten Satz, dem Sonaten-Allegro sein, der drängend und ungestüm ist, aber ein getragenes Seitenthema hat. Der dritte Satz ist langsam, weich und zart. Das Finale ist schnell und von komplizierter Faktur.“ (*5, S.355)

Das russische Hauptthema des ersten Satzes beginnt unisono in den Bässen und der Wechsel von $\frac{3}{4}$ und $\frac{4}{4}$ Takten verursacht eine gewisse tiefgründige Unruhe. Im Mittelteil



Prokofjew bei der Arbeit am Flügel mit bereitstehendem Schachspiel

des Satzes spielt die immer zweistimmig geführte Geige erregtere, seufzende Passagen in Anlehnung an russische Klagegesänge. Schließlich tauchen die tonleiterähnlichen Passagen *con sordino* (d.h. mit Dämpfer) auf, *freddo* überschrieben, die Prokofjew als Wind hören wollte, der über einen Friedhof weht. In der Reprise wieder *con sordino* Passagen der Geige, Erinnerungen an den Satz-anfang und schließlich verebbt der Satz mit Pizzicato-Akkorden der Geige und Arpeggien des Klaviers, „als ob ein Guslspieler seine Schlußakkorde verschwimmen läßt.“ (*5, S.356) [Anm.: Spieler einer russischen Brettzither]

„Über dem Beginn des zweiten Satzes steht *brusco* (hart, grob) und die marschartigen, harten Harmonien erinnern an kriegerische Ereignisse. Ein lichtetes zweites Thema löst die düsteren Klänge ab. Die kühne, kraftvolle Kantilene versah Prokofjew mit der Anmerkung *eroico*. Der Biograf Nestyew schreibt: 'Dann wechseln in der Durchführung als auch in der Reprise die Bilder der feindlichen Kräfte mit den Bildern heldischen Wagemuts. Im Anfang der Durchführung häufen sich scharf dissonante Klänge, die unerbittlich wachsenden polytonalen Harmonien klingen wie das Echo entsetzlicher, dramatischer Schreckensereignisse.

1. Meisterkonzert

Wie zutiefst menschlich klingt nach der Unbändigkeit des Allegros die träumerische, bald trauervolle, bald begeistert-lebhafte Musik des dritten Satzes. Wir fühlen uns in eine friedliche Frühlingslandschaft versetzt. Das überaus zarte, liedhafte Thema der Violine, das sich zu den begleitenden Klavierfigurationen gesellt, ist der glücklichste und einer der schönsten Gedanken der ganzen Sonate. Im vierten Satz, Finale, ist das epische Thema mit ungestüm-beweglicher Energie geladen. Dem dynamischen Drängen des Hauptthemas wird die zurückhaltende, schlichte Lyrik des Seitenthemas gegenübergestellt. Die Durchführung ist durch eine unbändige Dynamik charakterisiert. Elemente der mixolydischen und lydischen Tonart verstärken das nationale Kolorit der Musik.“ (*5, S.357)

Über Prokofjews Schaffen für die Violine und sein Verhältnis zur Geige, schreibt Oistrach am Ende seiner Erinnerungen: „Das ist ein umfangreiches Thema, das eine besondere Betrachtung erfordert. Aber allein eine Aufzählung seiner für Violine geschriebenen Kompositionen genügt, um das von ihm auf diesem Gebiet Geschaffene gebührend zu würdigen – zwei Konzerte, beide im Repertoire der größten Geigenvirtuosen der Welt, zwei Sonaten, eine schöner als die andere, die Sonate für Violine solo, , op. 115, die als spezielles Unterrichtsstück geschrieben ist, aber auch im Konzert als Violinunisono zum Vortrag gelangen kann (wie es sich der Komponist gedacht hatte).“

Als nächstes hören Sie zwei Tangos von **Astor Piazzolla** (1921 – 1992), bearbeitet für Violine und Klavier.

Ganz kurz sei hier der Lebensweg des argentinischen Bandoneonmeisters und Komponisten noch einmal nachgezeichnet. Im Heft 2002 habe ich ausführlich den Lebensweg des Argentiniers beschrieben, der in den 1950er Jahren den Nuevo Tango schuf. Auf Grund seiner Ausbildung gelang ihm die Verschmelzung des Tangos mit Elementen der europäischen, klassischen Musik.

Als Piazzolla acht Jahre alt war, schenkte ihm sein Vater sein erstes Bandoneon, das argentinische Akkordeon. Mit zwölf Jahren erhielt er Klavierunterricht bei Bela Wilde,

der Schüler von S. Rachmaninow war. Als Arthur Rubinstein auf einer Tournee nach Argentinien kam, suchte Piazzolla ihn auf. Rubinstein spielte dann keine unwesentliche Rolle für den weiteren Werdegang „des jungen Mannes mit interessanten Anlagen“. (*6, S. 93) Piazzolla kam schließlich



Astor Piazzolla

zu seinem Landsmann Alberto Ginastera, bei dem er fast fünf Jahre studierte und nicht nur wegweisende musikalische Impulse erhielt, sondern auch durch dessen humanistische Gesinnung geprägt wurde. Ginastera sagte ihm auch, dass „ein Musiker nicht allein bei seinen Partituren bleiben kann, er muß auch Malerei, Literatur, Theater, Kino kennen.“ (*6, S. 53)

1954 rundete Piazzolla sein Kompositionsstudium noch bei Nadja Boulanger in Paris ab. Sie beschwor ihn, seine popularmusikalischen Wurzeln nie zu verleugnen. Als er 1955 in seine Heimat zurückkehrte, gründete er das Octeto Buenos Aires, mit dem er neue Wege beschritt und den Tango nuevo schuf. Die Traditionalisten der Tangoszene kritisierten ihn leidenschaftlich und bezeichneten ihn als Verräter. Nicht zuletzt deshalb versuchte Piazzolla 1958 sein Glück in New York, wo ihm aber der Durchbruch versagt blieb. Nach seiner Rückkehr 1960 gründete er das Quinteto Nuevo Tango und diese Besetzung mit Bandoneon, Gitarre, Violine, Kontrabaß und Klavier wurde zum Standard des modernen Tangoensembles. „Diese Gattung wurde nicht mehr als Tanzmusik, sondern als Musik für den Konzertsaal betrachtet.“ (*7, S.531)

1. Meisterkonzert

Der Tango, eine vitale Musik, die Ende des neunzehnten Jahrhunderts in den Bordellen von Buenos Aires entstand, wurde zunächst nur auf der Gitarre und der Flöte gespielt. Dann kamen das Klavier und das Bandoneon dazu, mit letzterem verhalf Piazzolla schließlich dem Tango zum internationalen Durchbruch.

Über die Entwicklung des Tango schrieb Piazzolla: „... eine neue Epoche des Tango. Jetzt tanzt man ihn nicht mehr wie 1900; man beschränkt sich darauf, ihn anzuhören. Der Tango wird musikalischer, ja auch romantischer. Er verändert sich auf radikale Weise: die Bewegungen werden langsamer, neue Harmonien kommen hinzu, und das Ganze bekommt einen stark melancholischen Zug ...“ (*8)

Die beiden Künstler unseres Konzerts spielen zuerst *Oblivion*, das bedeutet Vergessen. Es ist ein langsamer Tango, der zum Konzertstück avancierte. Aus ruhigen Streicherklangen erhob sich in der ursprünglichen Fassung die Tangomelodie des Bandoneons. Viele Musiker der klassischen Musik, allen voran die Geiger, wollten diese Melodie auch auf ihren Instrumenten spielen und so entstanden die Bearbeitungen für Klavier und Violine.

Als zweites Werk von Piazzolla hören Sie *Revirado*, ein einerseits schwungvoll rasant, andererseits sentimental getragenes Stück, wiederum bearbeitet für Klavier und Geige. Umgangssprachlich bedeutet *Revirado* 'ausgefippt' und damit werden vielleicht am treffendsten die emotionalen Gefühlswelten dieses Tangos beschrieben. Zum Abschluß des Konzerts erklingen sechs *Rumänische Tänze* Sz 56 von **Béla Bartók** (1881 – 1945) aus dem Jahr 1915. Sie wurden von Zoltán Székely für Violine und Klavier arrangiert. 1917 erschien auch eine Version für Orchester und Geige.

Diese Tänze zählten zu den ersten Kompositionen, die nach mehreren Jahren völligen kompositorischen Verstummens entstanden. 1911 hatte Bartók die Oper Herzog Blaubarts Burg vollendet, die von der Jury eines Opernwettbewerbs abgelehnt und somit nicht zur Aufführung kam.

Bartók schreibt über diese schwere Zeit in seiner Autobiographie: „Diesen und verschiedenen anderen mißglückten persönlichen Versuchen zufolge zog ich mich etwa im Jahre 1912 gänzlich vom öffentlichen Musikleben zurück, wandte mich aber umso eifriger den Musikfolklore-Studien zu. Ich hegte manche, für



Bartók zu Hause ca. 1915, dem Jahr der „Rumänischen Kompositionen“

unsere Verhältnisse ziemlich kühnen Reisepläne, von welchen ich im Jahre 1913 auch einen, als bescheidenen Anfang, verwirklichen konnte: ich reiste nach Biskra (Anm.: Nordafrika) und Umgebung, um dort arabische Bauernmusik zu studieren. Der Ausbruch des Krieges berührte mich – abgesehen von allgemein menschlichen Gründen – schon deshalb so schmerzlich, weil er fast alle derartigen Forschungen jäh unterbrach; es blieben mir für meine Studien nur noch gewisse Gebiete Ungarns übrig, wo ich denn auch noch bis 1918 in etwas beschränkterem Maße weiterarbeiten konnte.

Dass ich an irgendeiner Aktion teilnehme, daran hindert mich ein für allemal die Tatsache, dass man mich als Komponisten vor einem Jahr offiziell hingerichtet hat. Entweder haben die Betreffenden recht: dann bin ich ein untalentierte Pfuscher; oder ich habe recht: dann sind sie Idioten. In beiden Fällen kann zwischen mir und Ihnen (nämlich unseren führenden Musikleuten: Hubay usw.) von Musik nicht die Rede sein, geschweige denn von einer gemeinsamen Aktion.

Ich habe mich also damit abgefunden, von nun an nur für meinen Schreibtisch zu arbeiten...“(*9, S. 68)

„Was ihn seit 1905 beim Komponieren inspiriert und ergänzend beschäftigt hatte, wurde vorübergehend zu seinem eigentlichen Daseinszweck...Die Erforschung der Volksmusik spielt im Leben Bartóks eine dreifache Rolle: sie vermittelt ihm Freude und Trost für seine privaten Enttäuschungen; sie ist untrennbar mit seinem kompositorischen Schaffen verbunden; und sie ist ihm wissenschaftlicher Beruf als solcher, das heißt, er erforscht und untersucht Volksmusik nur um ihrer selbst willen.

Die freudebringende und tröstliche Rolle der Volksmusik entspricht Bartóks Naturliebe. Er war gerne auf dem Land und erging sich in der Natur. In seinen Erinnerungen schrieb Bartóks Sohn Béla junior:

‘Er liebte die Natur in allen ihren Erscheinungen. Spaziergänge und Ausflüge gehörten zu seiner Lebensordnung, und wenn sich nur eine Möglichkeit bot, verbrachte er am Ende jedes Schuljahres einen Monat im Hochgebirge, wo er sich körperlich wie geistig vollkommen erholte. Seine bedeutendsten Werke schrieb er, so erfrischt, größtenteils in der zweiten Hälfte der Sommerferien...

Darüber hinaus bildet die Natur den Grundstein für Bartóks Philosophie – ja Religion. Einerseits sucht und findet der Atheist Bartók, theoretisch und spekulativ, einen ‘Ersatzglauben’ in der Gesetzmäßigkeit der Natur; andererseits, in konkreter Form, einen ethischen Glauben, der auf dem Prinzip ‘Zurück zur Natur’ fußt – im Rousseauschen wie im Tolstojschen Sinne. In dieser romantisierten Naturwelt Bartóks spielt der Bauer die Rolle des Helden. Bartók rühmt seine Einfachheit und Un-

kompliziertheit, den natürlichen Ablauf seines Lebens und die menschlichen Eigenschaften, die er ihm, zu Recht oder Unrecht, zuschreibt.’ (*9, S.71ff.)

Bezüglich der Bedeutung des Volkslieds in Bartóks Schaffen können vereinfachend drei Kategorien festgehalten werden: Zunächst sind da die Kompositionen, in denen Volkslieder bearbeitet werden, dann die komplizierteren Werke, in denen er das Material kunstvoller behandelte und schließlich die bedeutenden Werke der Reifezeit, in der er keine Melodien mehr zitiert, die aber natürlich auch „aus dem Geist der Volksmusik geboren sind und diese Spuren verraten“ (*9, S.72)

Die sechs *Rumänischen Volkstänze* gehören zur ersten Gruppe, in den er die Volkslieder bearbeitet, vor allem, um die jeweilige Melodie besonders hervorzuheben. Es sind die ersten kleineren Kompositionen, die aus der bedrückenden kompositorischen Pause herausführten und um 1915 entstanden. Er widmete sie seinem rumänischen Freund Joan Buşitja, einem Gymnasiallehrer in Belényes, der ihn bei seinen Volksliedforschungen in Siebenbürgen unterstützte.

Für die *Rumänischen Volkstänze* nahm sich Bartók die Tänze in Fünfer- oder Siebenerfolgen zum Vorbild, wie sie von den Bauern in Ungarn und Rumänien aneinandergereiht wurden. Erst beim dritten, dem Stampftanz, tanzen die Paare miteinander. Für die Rumänische Polka (5. Tanz) ist der ständige Wechsel zwischen Zweier- und Dreiertakt charakteristisch, wie wir ihn als ‘Zwiefachen’ ebenso in unserer Volksmusik kennen.

*1 MGG, Personenteil Bd. 16, S.1358, Jürgen Schaarwächter: Vaughan Williams, Ralph

*2 Max Kalbeck: Johannes Brahms, Bd.III, verlegt bei Hans Schneider, Tutzing, 1976,

*3 Eva Weissweiler: Clara Schumann, Biographie, dtv 1992

*4 Sergej Prokofjew Dokumente, Briefe Erinnerungen. Zusammenstellung, Anmerkungen und Einführungen: S.I. Schlifstein, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1961

*5 Israel Nestyew: Prokofjew – Der Künstler und sein Werk, Henschelverlag Berlin 1962

*6 Natalia Gorin: Astor Piazzolla – Erinnerungen. Metro Verlag Berlin 2001

*7 Omar García Brunelli: Astor Piazzolla, in MGG, Personalteil Bd.13, S.531

*8 Astor Piazzolla: L’Histoire du Tango

*9 Everett Helm: Bartók. rororo-Bildmonographie 1965