Tamaki Kawakubo

Yu Kosuge

M e i s t e r k o n z e r t

Sonntag, 25. Januar 2015, 18 Uhr, Fiskina Fischen

Tamaki Kawakubo **Violine**

Yu Kosuge **Klavier**

Programm:

Igor Strawinsky	*`Suite italienne',* sechs Sätze aus *Pulcinella*, bearb. für Viol. u. Klav. (1932)
Ludwig van Beethoven	Sonate für Violine und Klavier, A-Dur, op. 47, *„Kreutzer-Sonate"* (1803)
Frédéric Chopin	Ballade Nr. 4 f-Moll, op. 52 für Klavier solo (1842)
Edvard Grieg	Sonate für Violine und Klavier, Nr. 3, c-Moll, op. 45 (1886/87)

Wir hörten die Geigerin **Tamaki Kawakubo** erstmals 2010 in unserer Konzertreihe, als sie mit den *Vier Jahreszeiten* von Antonio Vivaldi unser Publikum begeisterte. Sie zählt inzwischen zu den bemerkenswertesten Geigerinnen ihrer Generation.
Im Alter von nur fünf Jahren begann sie ihre Violinstudien an der *Colburn School of Performing Arts* in Los Angeles. Bereits in jungen Jahren gewann sie erste Preise bei den bedeutendsten Wettbewerben in den USA, wie beispielsweise bei dem *Avery Fisher Career Grant* 1997.
Der internationale Durchbruch gelang ihr 2001 mit dem ersten Preis des *Pablo Sarasate Wettbewerbs* und als Silbermedaillen-Gewinnerin des *Tschaikowski Wettbewerbs* 2002 in Moskau.
Ihre herausragenden virtuosen Fähigkeiten, ihre einfühlsame Tongebung und ihre ausgeprägte musikalische Ausstrahlung begeistern das Konzertpublikum rund um den Globus. Sie gastiert regelmäßig mit führenden Orchestern, wie den Philharmonikern von Los Angeles und St. Petersburg, mit den Sinfonieorchestern von San Francisco und Indianapolis oder mit dem Berliner – und dem MDR- Sinfonieorchester. Sie arbeitete dabei mit international renommierten Dirigenten zusammen, wie Christoph Eschenbach, Esa-Pekka Salonen, Kent Nagano, Vladimir Fedoseyev oder Fabio Luisi.
Auch in Japan gastiert sie jährlich mit führenden Orchestern, wie dem NHK Symphony Orchestra in den Musikzentren Tokyo, Osaka oder Nagoya. Tourneen mit dem Russischen Nationalorchester unter Maestro Mikhail Pletnev wurden von der Presse hervorragend rezensiert. Ihr Debut im Kennedy Center in New York hat sie glänzend bestanden.
Auf ihrer ersten, sehr erfolgreichen Debüt-CD spielte sie mit dem New Japan Philharmonic Orchestra die Konzerte von Felix Mendelssohn Bartholdy und Peter I. Tschaikowsky. Die zweite CD, zusammen mit dem Pianisten Itamar Golan, ist der Kammermusik gewidmet.
Tamaki Kawakubo spielt auf einer Geige aus dem Jahr 1779 des Giovanni Battista Guadagnini aus Turin. Es ist eine Leihgabe der *S&R Foundation* in Washington D.C.

Yu Kosuge wurde 1983 in Tokio geboren. 1993 zog sie nach Europa, um ihre Ausbildung bei Karl- Heinz Kämmerling in Hannover und Salzburg fortzusetzen. In den letzten Jahren wurde sie insbesondere durch András Schiff gefördert und inspiriert.
Mit neun Jahren debütierte sie mit dem Tokyo New City Orchestra. Inzwischen ist die "ausdrucksstarke Persönlichkeit" (FAZ) wegen ihrer herausragenden Technik, wundervollen Anschlagskultur und ihres durchdringenden Verständnisses für Musik eine der meistbeachteten jungen Pianistinnen der Welt. Das Handelsblatt zählt sie „zu der jungen Generation asiatischer Pianisten, die die westliche Spielkultur verinnerlicht hat und jetzt die europäischen und amerikanischen Konzertsäle im Sturm erobert."
Bemerkenswerterweise errang Yu Kosuge ihre internationalen Verpflichtungen ohne spektakuläre Wettbewerbserfolge. Sie gibt über 40 Konzerte pro Jahr und tritt auf den wichtigsten Podien und bei den renommiertesten Festivals auf: in Berlin, Hamburg, Schleswig-Holstein, Köln, München, Wien, Salzburg, Paris, Brüssel, Amsterdam, Zürich, Moskau, St. Petersburg, Tokio, Washington und New York.
Höhepunkte der zurückliegenden Konzertsaisons waren ihr erster Klavierabend an der Carnegie Hall, Konzerte in La Roque d Anthéron mit der Sinfonia Varsovia unter Jacek Kaspszyk, die Teilnahme mit András Schiff an der Schubertiade Schwarzenberg und die Leitung des Orchestre d`Auvergne vom Flügel aus anlässlich der *Folles journées* in Tokyo und Nantes, des weiteren die japanische Premiere von Tan Duns Klavierkonzert *Fire* mit dem NHK Symphony Orchestra unter der Leitung des Komponisten sowie eine Tournee mit der NDR Radiophilharmonie Hannover unter Eiji Oue.
Im Sommer 2010 sprang Yu Kosuge bei den Salzburger Festspielen innerhalb von 24 Stunden für Ivo Pogorelich ein und spielte Chopins Klavierkonzert Nr. 2 mit der Camerata Salzburg unter Philippe Herreweghe. Die Presse schrieb: „Sie verzauberte mit Chopins 2. Klavierkonzert. Ungeheure Energie steckte in den kontrolliert gesteigerten Crescendi, in den expressiven, aber nicht laut gehämmerten Fortepassagen. Im Larghetto hätte man die sprichwörtliche Stecknadel fallen hören können, so gebannt war das Publikum von dem feinen, doch kraftvoll gesponnenen pianistischen Rankenwerk."
Yu Kosuge spielte unter anderem auch mit dem NDR Sinfonieorchester Hamburg, der NDR Radiophilharmonie Hannover, dem Berliner Sinfonie-Orchester, dem Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, dem St. Petersburg Symphony Orchestra, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Radio Symphony Orchestra Finland, dem RSO Stuttgart sowie mit allen

großen Japanischen Orchestern und arbeitete mit so namhaften Dirigenten wie Seiji Ozawa, Rudolf Barschai, Alexander Dmitriev, Sir Roger Norrington, Gerd Albrecht, Lawrence Foster, Sakari Oramo, Christian Arming, Yutaka Sado, Osmo Vänskä, Dennis Russell Davies.
Frau Kosuge ist regelmäßig eingeladen bei den Festivals im Rheingau, in Schleswig-Holstein, Bremen, Mecklenburg-Vorpommern, Passau, Braunschweig, Kissingen und bei den Salzburger Festspielen, der Mozartwoche Salzburg, dem Holland Music Festival, dem Piano Festival Lille, dem La Roque d Anthéron Piano Festival und „La Folle Journée" in Nantes/Frankreich sowie beim Saito Kinen Festival, Japan.
Yu Kosuge ist in Japan bereits ein Star: der Fernsehsender TBS-TV begleitete sie wochenlang in Europa und Japan, um ein Feature für das Fernsehen zu produzieren, und sie stand wochenlang auf Platz 1 der Klassik-Charts. Ihre dortigen Tourneen mit dem Finnish Radio Symphony Orchestra unter Sakari Oramo, dem New Japan Philharmonic unter Seiji Ozawa und dem Radio-Sinfonieorchester Stuttgart unter Sir Roger Norrington wurden von der Kritik hoch gelobt und fanden großen Anklang beim Publikum. Ihre Popularität ist mittlerweile so groß, dass innerhalb einer Woche ein zweiter Soloabend in der Kioi Hall organisiert wurde, nachdem das erste Konzert in kürzester Zeit ausverkauft war.
In der Saison 2010/2011 begann Yu Kosuge einen Zyklus von Konzerten sowie Aufnahmen bei SONY sämtlicher Klaviersonaten von Beethoven in Osaka und Tokyo. Sie spielt u.a. mit dem Bilbao Orkestra Sinfonika unter Carlos Miguel Prieto, mit dem Orchestre National de Lyon unter Jun Maerkl und kehrt zum NHK Symphony Orchestra unter der Leitung von Vassily Petrenko zurück.
Ihre neueste CD-Einspielung, Mendelssohns Klavierkonzert Nr. 1 mit dem Mito Chamber Orchestra unter Seiji Ozawa und eine Auswahl der *Lieder ohne Worte,* erschien im September 2009 bei SONY.
Es handelt sich dabei um Yu Kosuges zehntes Album. Ihre erste CD mit den Chopin-Etüden (die sie im Alter von 16 Jahren einspielte) wurde von der führenden deutschen Musikzeitschrift „Fono Forum" mit der Höchstnote von fünf Sternen ausgezeichnet. Seit 2003 steht Yu Kosuge exklusiv bei SONY unter Vertrag. Früchte dieser Zusammenarbeit sind unter anderem eine Einspielung von Liszts 12 Études d exécution transcendante (2003), Chopins Préludes und Nocturne (2005), Mozarts Klavierkonzerte (2006), Live at Carnegie Hall (2007), und Fantasy (2007).
Neben zahlreichen Preisen sind besonders der 13. Nippon Steel Music Award 2002, der Washington Award 2004 in den USA, der Förderpreis des Deutschlandfunks 2004 und der 17. Idemitsu Music Award 2007 hervorzuheben.

Zum Programm:

Strawinsky gezeichnet von Picasso, 1920

Die beiden Künstlerinnen eröffnen das Programm mit der *Suite italienne* , für die **Igor Strawinsky (1882 – 1971)**, sechs Sätze aus seinem einaktigen Ballett *Pulcinella* bearbeitete. Die Idee

hierzu stammte von Sergej Diaghilew, ebenso die dem Typ der Commedia dell`Arte nachgebildete Handlung von den `vier Pulcinellas': Vier eifersüchtige Liebhaber, deren Angebetete alle in Pulcinella verliebt sind, verkleiden sich als Pulcinella, werden von diesem aber raffiniert überlistet.
Strawinsky schrieb die Musik zu *Pulcinella* 1919/20 nach musikalischen Vorlagen von Giovanni Baptista Pergolesi (1710-1736), die Sergej Diaghilew in Neapel und London entdeckt hatte. Mit sicherem Instinkt für den Geschmack des Publikums und das aufkeimende Interesse an `alter Musik' hatte Diaghilew bereits 1917 ein Ballett herausgebracht. Kompositionen

Picasso: Figurien zu „Pulcinella", 1920

von Domenico Scarlatti wurden hierfür neu orchestriert. Schon 1919 beauftragte Diaghilew Ottorino Respighi, eine Rossini-Bearbeitung zu machen. Im gleichen Jahr wandte sich Diaghilew schließlich an Strawinsky, der in seinen Erinnerungen schrieb: „Ich sollte ein neues Stück herausbringen über die Musik eines anderen berühmten Italieners, den ich, wie er wußte, schätzte und bewunderte: Pergolesi." Aus größerer zeitlicher Distanz berichtete Strawinsky später, „er habe Diaghilew zunächst für verrückt gehalten, und die `Liebe' zu Pergolesis Musik sei in ihm erst bei der genauen Durchsicht des Materials erwacht – das heißt aber, als der eigene kreative Prozeß schon eingesetzt hatte." (*1) Bis dahin soll Strawinsky nämlich nur zwei Werke von Pergolesi gekannt und nicht gemocht haben: das Singspiel *La serva padrona* und das *Stabat mater*. Augenzwinkernd deutete er einmal an, „daß für ihn der `Pulcinella' das einzige Werk Pergolesis sei, das er wirklich schätze."

Es ist belegt, daß sich Strawinsky je länger umso intensiver und begeisterter der Arbeit an den Vorlagen widmete, wenngleich sich später herausstellte, daß nur zehn wirklich von Pergolesi stammten. Acht sind seinen komischen Opern *Il Flaminio* und *Lo frate namorata*, eine seiner Kantate *Luce degli occhi miei* und eine seiner *Sinfonia* (Sonate) für Cello entnommen. Die anderen sieben Vorlagen gehen zurück auf D. Gallo, C.I. Monza und den Niederländer U.W. Van Wassenaer.(*2)

Mit *Pulcinella* beschritt Strawinsky neue Wege. Dies betraf weniger seine Kompositionstechnik als vielmehr das verwendete Material. *Pulcinella* markiert das Ende der `russischen Periode'. Unter dem Begriff der `Neoklassik' ist „jene große Zeitströmung im Musikgeschehen" zu verstehen, die nach der Katastrophe des Ersten Weltkriegs, „die intensive Auseinandersetzung mit der Tradition, als Suche nach Objektivität, als Bemühen um konstruktive Grundlagen charakterisiert." (*1, S.96) Der scheinbare Rückgriff auf die `Alte Musik`, auf die `Klassik' bedeutete in Wirklichkeit „die Auseinandersetzung mit der intensivierten Hinwendung zu absoluten, rein innermusikalischen Konstruktionsprinzipien." (*1,S.96)
1924 schrieb Strawinsky in der Warschauer Musikzeitschrift Muzyka „Quelques mots de mes dernières œuvres": „Ich habe in der letzten Zeit sagen gehört, ich würde in meinen neueren Werken zu Bach zurückkehren. Das ist nur zur Hälfte wahr. Ich entwickle mich nicht zu Bach hin, sondern zu jener lichtvollen Idee des reinen Kontrapunkts, die schon lange vor Bach existierte und für die er als Repräsentant gilt. Der reine Kontrapunkt erscheint mir als die einzig mögliche Materie, aus der man feste und dauerhafte musikalische Formen gießt (...) Heute wünsche ich die Musik zu konstruieren. Ich suche nicht mehr, den Kreis der Ausdrucksmittel der Musik zu vergrößern, ich suche das Wesen der Musik selbst zu durchdringen. Es geht um absolute Musik. Diese Musik ist trocken, kalt, klar und feurig wie ein extradry Champagner."

Strawinsky lehnte den Begriff `Neoklassik' ab und begründete dies 1927 in der Musikzeitschrift Melos: „Daß das breite Publikum, und mit ihm die Kritik, sich damit begnügt, oberflächliche Eindrücke gewisser technischer Verfahren der sogenannten klassischen Musik zu Protokoll zu nehmen. Das macht noch nicht die Neoklassik aus; denn die Klassik selbst war keineswegs durch ihre technischen Verfahren charakterisiert, sondern vielmehr durch ihre konstruktiven Werte, durch die Beziehung zwischen Material und Konstruktion, durch die musikalische Form. Ich bin kein Neoklassiker; ich habe mich lediglich einer strengeren Form der Konstruktion zugewandt, aber ich bin ein moderner Musiker geblieben. Die Gestrigen, das sind diejenigen, die sich immer noch in der Atmosphäre des Sacre und des Jazz bewegen. Die Stunde fordert eine Musik, in der die dekorativen Elemente vor den geistigen zurücktreten."

Auch Diaghilew hatte bei seinem Auftrag an Strawinsky etwas ganz anderes, Bewährtes erwartet: „eine peinlich gesittete Instrumentation von etwas sehr Lieblichem. Meine Musik schockierte ihn so, daß er lange Zeit mit einem Gesicht umherging, das das `beleidigte Achtzehnte Jahrhundert' auszudrücken schien." Denn Strawinski verzichtete auf ein großes Orchester. Er benötigte lediglich drei Solosänger, Streicher, Trompete, Posaune und Holzbläser ohne Klarinetten.
Strawinsky gab nicht nach: „Ich bin der Meinung, daß meine Haltung Pergolesi gegenüber die einzig fruchtbare ist, die man alter Musik gegenüber einnehmen kann (...) Respekt allein ist immer steril, er kann niemals als schöpferisches Element wirken. Um etwas zu schaffen, braucht es Dynamik, braucht es einen Motor, und welcher Motor ist mächtiger als die Liebe?"
Und er fährt fort: „`Pulcinella' war meine Entdeckung der Vergangenheit, eine Epiphanie, durch die mein späteres Werk möglich wurde. Natürlich war es ein Blick zurück – die erste von vielen Liebesaffären in dieser Richtung – aber es war auch ein Blick in den Spiegel."
Über den Kompositionsvorgang berichtete Strawinsky später: „Ich begann direkt auf den Pergolesi-Manuskripten zu komponieren, so, als würde ich ein altes Werk von mir selbst korrigieren. Ich begann ohne Vorurteile oder aesthetische Einstellungen, und ich hätte nichts über das Ergebnis vorhersagen können."

Das Projekt Pulcinella reizte Strawinsky außerdem noch wegen zweier Personen, mit denen er gerne zusammenarbeiten wollte. Der von Diaghilew bevorzugte russische Tänzer Leonid Massine sollte die Choreographie übernehmen. Strawinsky war begeistert von seiner Arbeit bei *Le donne di buon umore* nach der Musik Domenico Scarlattis 1917. Und Pablo Picasso sollte die Bühnenbilder entwerfen. Seitdem Strawinsky seine Bühnenbilder zu Eric Saties *Parade* gesehen hatte, bewunderte er den spanischen Maler. 1917 verbrachten die beiden einige Wochen in Rom und Neapel, wo sie sich sehr gut verstanden.
Nicht so harmonisch verlief die Zusammenarbeit des Malers mit dem alles beherrschenden Impresario und Leiter der `Ballets russes' Diaghilew.
Strawinsky berichtet:
„Picassos ursprünglicher `Pulcinella' war ganz anders als die reine Commedia dell`Arte, die Diaghilew im Auge hatte. Seine ersten Entwürfe zeigten Figuren der Offenbach-Zeit mit Backenbärten statt Masken. Als wir sie Diaghilew vorwiesen, war er sehr barsch. (...) Der Abend endete damit, daß Diaghilew die Zeichnungen auf den Boden warf, darauf herumstampfte und beim Hinausgehen die Türe hinter sich zuknallte. Am nächsten Tag bedurfte es Diaghilews ganzen Charmes, um den tief beleidigten Picasso zu versöhnen, aber am Ende brachte ihn Diaghilew tatsächlich dazu, einen Commedia dell`Arte-Pulcinella zu schaffen."
Am 15. Mai 1920 fand die Premiere mit großem Erfolg im Pariser *Théatre des Champs-Elysées* unter der musikalischen Leitung von Ernest Ansermet statt.
Strawinsky erinnerte sich: „`Pulcinella' gehört zu jenen seltenen Stücken, bei denen alles gut zusammenstimmt, und bei denen die einzelnen Elemente: Stoff, Musik, Choreographie und Ausstattung ein innig verbundenes und homogenes Ganzes bilden. Bis auf einige Episoden, die zu ändern nicht mehr gelingen wollte, war die Choreographie eine der besten, die Massine je geschaffen hat; so gut hatte er den Geist des neapolitanischen Theaters erfaßt. Die Art wie er selbst die Rolle des `Pulcinella' durchführte, war über alles Lob erhaben. (Anm.: als Partner der Karsawina) Was Picasso geleistet hatte, war wundervoll, und ich kann schwerlich sagen, was mich mehr begeistert hat, die Farbe, die räumliche Gestaltung oder der staunenswerte Theaterinstinkt dieses außerordentlichen Künstlers.

Da ich von vornherein auf eine feindliche Aufnahme von seiten jener Leute gefaßt war, die sich selbst zu Hütern der Schultradition eingesetzt haben, so überraschte mich ihr Tadel nicht im geringsten. Ich war längst daran gewöhnt, auf diese musikalische Demimonde zweifelhafter Kompetenz nicht mehr zu achten. Um so wertvoller war mir die Haltung jener, die in meiner Partitur etwas anderes entdeckten als eine mehr oder minder gelungene Kopie im Stile des 18. Jahrhunderts."

Dies veranlaßte Strawinsky, bereits 1922 aus den achtzehn Musiknummern des Balletts elf für eine *Pulcinella-Suite* für Kammerorchester zusammenzustellen, wobei er die Partien der Gesangsstimmen auf Instrumente übertrug. Drei Jahre später bearbeitete er mit dem Geiger Samuel Dushkin fünf Nummern für eine *Suite* für Violine und Klavier, und 1932 folgten dann die Bearbeitungen von sechs Nummern für Violine und Klavier und von fünf Nummern für Violoncello und Klavier. Die beiden letzteren tragen jeweils den Titel *Suite italienne*. Die Version für Cello erstellte er zusammen mit seinem Landsmann, dem Cellisten Gregor Piatigorski. Wir hören die sechssätzige *Suite italienne* für Violine und Klavier aus dem Jahr 1932.

In unserem Programm folgt die *Kreutzer-Sonate*, die große Sonate in A-Dur, op. 47 von **Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)**, die er 1805 endgültig mit folgendem Untertitel der Musikwelt übergab: „Sonata scritta in un stilo molto concertante quasi come d`un Concerto."
Ich habe bereits im Heft 2000 ausführlich über die für Beethoven nicht untypische und zum Teil kuriose Entstehungs- und Uraufführungsgeschichte berichtet und möchte hier das Wesentliche noch einmal zusammenfassen:
Wir sehen heute in dieser Sonate ein bedeutendes, geschlossenes Werk, mit dem Beethoven die kammermusikalische Intimität früherer Sonaten weit hinter sich ließ und zusammen mit der `Frühlingssonate' einen der wesentlichsten Beiträge zur Gattung lieferte. Dies ist umso erstaunlicher, als Opus 47 nicht Resultat eines kontinuierlichen Schaffensprozesses ist, sondern ein Gelegenheitswerk. Die ersten beiden Sätze der Sonate op. 47 schrieb Beethoven innerhalb kürzester Zeit im Mai 1803, nachdem er sein Oratorium *Christus am Ölberg* vollendet und ihn der aus Dresden anreisende, hochgelobte Geiger George Bridgetower um Unterstützung für seinen Wiener Aufenthalt

Lithographie von Rudolf Hoffmann, nicht datiert

gebeten hatte. Er dachte dabei an eine neue Komposition und hoffte, diese mit Beethoven in einem öffentlichen Konzert aufführen zu können. Beethoven sagte zu, und nun begann ein Wettlauf mit der Zeit, da zu den beiden bereits komponierten

Sätzen noch ein Schlußsatz fehlte und ein Konzerttermin bereits für den 24. Mai avisiert war. Beethoven griff auf den letzten Satz der Violinsonate op. 30, I zurück. Dieser `Tarantella-Satz` erschien ihm für Opus 30 ungeeignet und zu brillant, für den extravagant spielenden und temperamentvoll agierenden Bridgetower dagegen besonders passend. Er fügte den `Tarantella-Satz' daher den beiden bestehenden Sätzen an. Des weiteren schrieb Beethoven die kurze A-Dur-Einleitung als tonale Klammer zur Sonate op. 47 erst als feststand, daß der `Tarantella-Satz` aus op. 30, Nr. 1 mit den beiden bereits vorhandenen Sätzen verbunden bleiben sollte. Denn der erste Satz von Opus 47 steht in a-Moll, der zweite in F-Dur. Der Torso der Sonate op. 30, I erhielt im Gegenzug einen Variationensatz. (*3)

Beethoven lernte den mulattischen Geiger George Polgreen Bridgetower vermutlich im Haus von Fürst Lichnowsky kennen. Der Geiger war in Wien als phänomenale Begabung angekündigt worden. Er war Sohn eines schwarzen Pagen am Hof des Fürsten Nikolaus I. von Esterhazy und einer sächsischen Mutter. Der Vater ging mit dem Sohn George nach London, die Mutter blieb mit einem zweiten Sohn in Dresden. Bereits mit zehn Jahren kam George 1790 in den Dienst des Kronprinzen von Wales, des späteren englischen Königs Karl IV., der ihn als ersten Geiger in den Pavillon in Brighton aufnahm. Damals war Bridgetower erst zehn Jahre alt, wie einer sehr guten Besprechung eines Konzerts in Hannover Square zu entnehmen ist. 1802 bekam er Urlaub, um seine Mutter in Dresden besuchen zu können. Nach Konzerten vor großem Publikum als auch in Privatkreisen verschafften ihm die Empfehlungsbriefe aus Dresden in der Donaumetropole Zugang zu den höchsten musikalischen Kreisen.

Zweimal spielten Beethoven und Bridgetower die Sonate op. 47 im Jahr 1803 öffentlich. Aber die Umstände waren sehr ungünstig. Beethovens Schüler Carl Czerny berichtet: „Bridgetower war ein Mulatte und spielte extravagant. Als er die Sonate mit Beethoven spielte, lachte man sie aus."
Die Hauptgründe für den Mißerfolg lagen aber vor allem in der mangelnden Vorbereitung. Ferdinand Ries, ebenfalls Schüler von Beethoven und einer der zuverlässigsten Zeitzeugen, erinnerte sich: „Eines Morgens ließ mich Beethoven schon um

Der Geiger George Polgreen August Bridgetower. Zeichnung von Henry Edridge.

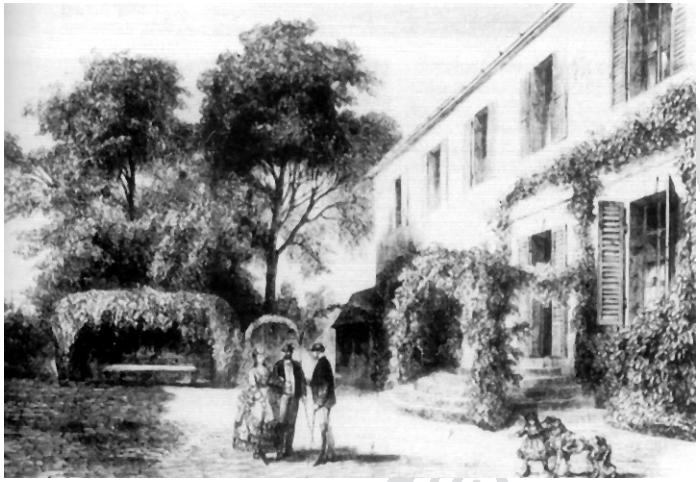
halb 5 Uhr rufen und sagte: `Schreiben Sie mir diese Violinstimme des ersten Allegros schnell aus`. Die Klavierstimme war nur hier und da notiert. Das so wunderschöne Thema mit Variationen aus F-Dur hat Bridgetower aus Beethovens eigener Handschrift im Concerte im Augarten, morgens um 8 Uhr spielen müssen, weil keine Zeit zum Abschreiben wa(h)r." Und Bridgetower hielt in seinen Erinnerungen folgende Episode fest: „Als ich im ersten Satz bei der Wiederholung der Exposition das C-Dur-Arpeggio des Klaviers in der Geige improvisierend aufgriff, sprang Beethoven auf, umarmte mich und rief: `Noch einmal, lieber Bursch, noch einmal.'"

Beethoven und Bridgetower trennten sich später im Streit, weil der Geiger einer Freundin Beethovens zu viel Interesse entgegenbrachte. Beethoven machte sich im ersten Titel der Sonate über den Geiger lustig: „Sonata mulattica. Composta per il Mulatto Brischdauer gran pazzo e compositore mulattico“ (Mulattische Sonate. Komponiert für den Mulatten Brischdauer, der ein großer Narr und ein mulattischer Komponist ist.“ (*3, S.411)

Die Veröffentlichung der Sonate zog sich bis 1805 hin, sehr zur Verärgerung Beethovens. In einem Brief vom 4.10.1804 fragt er den Verleger Simrock, „ob er sie bloß um den Motten zur Speise zu geben von mir genommen?“ Im selben Brief bittet er den Verleger, ein Exemplar mit einem `Blättchen' von ihm an Kreutzer nach Paris zu schicken. „Dieser Kreuzer ist ein guter lieber Mensch, der mir bei seinem hiesigen Aufenthalt sehr viel Vergnügen gemacht, seine Anspruchslosigkeit und Natürlichkeit ist mir lieber als alles Extérieur oder intérieur aller Meister Virtuosen – da die Sonate für einen tüchtigen Geiger geschrieben ist, um so passender ist die Dedication an ihn.“ (*3, S. 412)

Beethoven trug sich damals ernsthaft mit dem Gedanken, Wien zu verlassen und nach Paris zu ziehen. Er bereitete diese Umsiedlung konsequent vor. Jan Caeyers schreibt in seiner Biographie: „Er ließ Nikolaus Simrock, dessen Bruder Heinrich 1802 eine Filiale in Paris eröffnet hatte, für den französischen Markt mehrere Klaviersonaten und Kammermusikwerke herausgeben, um sich einem breiteren Publikum bekannt zu machen. Unter französischen Berufsmusikern und Kennern war sein Ruf schon gefestigt, wie man unter anderem daraus ersehen kann, daß ihm der Pariser Klavierbauer Sébastien Erard im August 1803 einen wunderbaren Flügel schenkte. Beethoven glaubte, daß dabei der Geiger Rodolphe Kreutzer die Hand im Spiel gehabt hätte, und widmete ihm seine neue Violinsonate A-Dur, op. 47, die er wenige Monate zuvor noch mit Bridgetower in Wien uraufgeführt hatte. Damit hoffte Beethoven den angesehenen Kreutzer, der sowohl Professor am Conservatoire als auch Konzertmeister an der Oper war, als einen der wichtigsten musikalischen Meinungsführer von Paris auf seine Seite zu bringen. Ob ihm dies gelang, weiß man nicht. Sicher ist nur, daß Kreutzer die ihm gewidmete und unter seinem Namen bekannte Sonate niemals gespielt hat. Entweder wie manche glauben, weil sie ihn mit ihren vielen Staccato- und Spiccato-Passagen technisch überforderte, oder ganz einfach, weil er sie nicht mochte; er nannte sie `beleidigend unverständlich`.“ (*4, S.321)

Nach der Pause spielt die Pianistin Yu Kosuge die vierte **Ballade in f-Moll, opus 52** von **Frédéric Chopin (1809 – 1849)**, die er 1842 nach seiner Rückkehr aus Nohan, dem Sommersitz von George Sand, in Paris vollendete. Ende 1843 wurde die Ballade schließlich in Paris herausgegeben. Chopin widmete sie Charlotte Rothschild, der Frau des Barons Nathaniel Rothschild. Das Ehepaar stand Chopin in den vierziger Jahren sehr nahe. Die Baronin nahm jahrelang bei Chopin Klavierunterricht. Sie zählte zu seinen größten und sachkundigsten Verehrerinnen. Die vierte Ballade markiert, zusammen mit dem Prélude cis-Moll op. 45, den Beginn seines Spätstils, der „insgesamt eine größere Raffinesse, verwegene Klangmittel und ihre Verdichtung im Verlauf eines Stückes aufweist. Jugendliches Ungestüm und Unmittelbarkeit des Ausdrucks machen einer

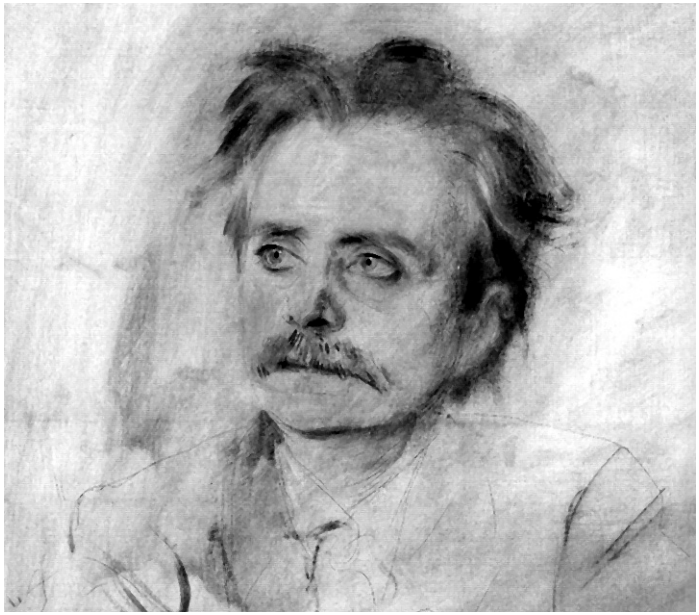


Während das Zentrum ihres gesellschaftlichen Lebens Paris war, bot das Chateau de Nohan ab 1822 für George Sand einen sommerlichen Rückzugsort, der aber schon bald Ziel ihres umfangreichen Freundeskreis wurde. Chopin schuf hier ab 1839 einen großen Teil seiner Werke.

philosophischen Distanz und einer eher kontemplativen Atmosphäre Platz...Durch die Abkehr von einfachen und unmittelbaren Effekten erhält der emotionale Gehalt der Musik eine noch tiefere Dimension.“ (*5, S.721)
Mit seinen vier Balladen, die in der Zeit von 1835 bis 1842 entstanden, schuf Chopin die rein instrumentale Ballade, die bis dahin nur als vokale Form existierte. Ausgelöst durch Robert Schumanns Hinweis, daß zumindest die ersten beiden Balladen durch Gedichte von Adam Mickiewicz inspiriert worden seien, wurde immer wieder vergeblich versucht, die Musik literarisch zu erklären. Diese Musik bedarf aber keiner Erklärungen, weil sie viel zu abstrakt und absolut ist. In der vierten Ballade wendet Chopin eine `Formenkreuzung' (*6, S.998) aus Sonate, Rondo und Variation an.

Zum Abschluß des Konzerts hören Sie die beiden Künstlerinnen noch mit der **Violinsonate Nr. 3, c-Moll, op. 45** von **Edvard Hagerup Grieg (1843 – 1907)**. Ich habe bereits 2011 ausführlicher über den Komponisten geschrieben und im Heft 2014 über diese Sonate.
Die dritte Violinsonate, dem Münchener Malerfürsten Franz von Lenbach gewidmet, ist sein letztes Kammermusikwerk und behauptet sich „mit selbständiger künstlerischer Qualität“ (*7 S. 102) neben der d-Moll-Sonate von Johannes Brahms und der A-Dur-Sonate von César Franck.
Joachim Kaiser schrieb in seinem Plädoyer für einen `verkannten Komponisten' 1985: „Durch die opp. 8 und 45 würde deutlich, was für eine eigenartige, nach-wagnerische, oft auch quasi-impressionistische Klangwelt dieser große Künstler zu erfinden wußte.“(*7 S.103) So ist es nicht verwunderlich, daß Grieg die nationalen Schulen des ausgehenden 19. Jahrhunderts beeinflußte und durch seine Klangwelt weit ins 20. Jahrhundert fortwirkte. Debussy, Ravel und Bartok studierten seine Werke und schätzten sie ebenso, wie bereits seine Zeitgenossen Brahms und Tschaikowsky.

Wenn Grieg in Norwegen war, sehnte er sich nach der pulsierenden Kunstwelt auf dem Kontinent, sobald er aber seine Heimat verlassen hatte, beschrieb er sein Heimweh. Denn aus der Ruhe der norwegischen Bergwelt schöpfte er Kraft und Inspiration: „Ich sehne mich nach der großen Natur zu Hause, die mehr als alles andere mit der großen Kunst verwandt ist... Norwegische Natur, norwegisches Alltagsleben, norwegische Geschichte und norwegische Volkspoesie in Tönen zu malen, steht vor mir als das, wo ich glaube, etwas schaffen zu können.“ (*8, S.28)


Edvard Grieg-Portrait von Franz von Lenbach, 1884

Mit seinem Klavierkonzert, dem Streichquartett, den Sonaten, der Peer Gynt-Musik, den sinfonischen Tänzen bewies er, daß er die großen Formen der Klassik beherrschte. Seine Vorliebe galt aber den kleinen Formen, und so schuf er mehr als einhundertundfünfzig Klavierkompositionen und noch mehr Lieder. Er war ein „Meister der konzisen und knappen Form“.(*8, S.29)
Allzu bescheiden sagte Grieg von sich: „Ich erhebe nicht den Anspruch, zur gleichen Klasse wie Bach, Mozart oder Beethoven zu gehören, Ihre Werke sind ewig, während ich für meine Zeit und meine Generation geschrieben habe...“(*8, S.29)

*1) Wolfgang Dömling: Strawinsky. rororo Bildmonographien 1996

*2) Wolfgang Burde: Strawinsky –
Leben, Werke, Dokumente, Serie Musik, Piper.Schott 1992, S.129

*3) Alexander Wheelock Thayer:
Ludwig van Beethovens Leben, Zweiter Band,
Breitkopf u. Härtel 1910

*4) Jan Caeyers: Beethoven,
Der einsame Revolutionär. Eine Biographie. C. H. Beck 2012

*5) Tadeusz A. Zieliski: Chopin.
Gustav Lübbe Verlag 1999

*6) Jean-Jaques Eigeldinger: Chopin in MGG,
Personenteil Bd 4, Bärenreiter Kassel, 2000

*7) Hanspeter Krellmann: Edvard Grieg.
rororo Monographie, 1999

*8) Erling Dahl jun.- Edvard Grieg Museum,
Troldhaugen: Edvard Grieg – Kunst und Identität