

6. Konzert

Sonntag 17. Oktober 2021, 18 Uhr, Fiskina Fischen

DUOABEND



Danjulo Ishizaka Violoncello • Niu Niu Klavier

Anlässlich des 250. Geburtstags des Komponisten Ludwig van Beethoven:

Ouvertüre zu der Ballettmusik Die Geschöpfe des Prometheus op. 43, C-Dur (1801)

Ludwig van Beethoven: *Sonate für Klavier Nr. 14, op. 27, Nr. 2, cis-Moll ‚Mondscheinsonate‘, (1801)*

Ludwig van Beethoven: *Sonate für Klavier und Violoncello op. 102, Nr. 1, C-Dur (1815)*

Johannes Brahms: *Sonate für Cello und Klavier op. 99, F-Dur (1886)*

Gaspar Cassadó: *Suite für Cello solo (1926)*

Frédéric Chopin: *Sonate für Violoncello und Klavier g-Moll, op. 65 (1846/47)*

6. Konzert

Niu Niu wurde als Zhang Shengliang 1997 in eine musikalische Familie in Xiamen in China geboren. Schon mit drei Jahren fiel seine außergewöhnliche musikalische Begabung auf. Er erhielt zunächst von seinem Vater Klavierunterricht und trat bereits mit sechs Jahren öffentlich auf. Mit acht Jahren war er der jüngste Student, der je ins *Shanghai Conservatory of Music* aufgenommen wurde. Und mit elf Jahren war er wiederum der Jüngste, der je in der *Suntory Hall* in Tokyo und im National Center for the Performing Arts in Beijing einen Soloabend spielte. Seit seinem zehnten Lebensjahr studierte er bei Hung-Kuan Chen, zuerst am oben genannten Konservatorium in Shanghai und anschließend am *New England Conservatory of Music* in Boston, wohin seine Familie zur Fortsetzung seiner Studien zog. Im Jahr 2014 wurde er als Vollstudent in die berühmte *Juillard School* in New York aufgenommen und 2018 machte er bereits sein Abschlussexamen.

2008 veröffentlichte er wiederum als jüngster Pianist bei einer renommierten Plattenfirma Klavierwerke von W. A. Mozart, mit dreizehn Jahren folgten alle Chopin Etüden aus op. 10 und op. 25 und im Jahr 2012 eine CD mit Transkriptionen von Franz Liszt. Sein sechstes Album, ‚Niu Niu Portrait‘ kam 2016 heraus. Im Dezember 2017 unterzeichnete er einen Vertrag bei *Universal Music Hong Kong* und bereits im Juni 2018 spielte er in Berlin für *Decca Classics* ein Album ein.

Als besondere Höhepunkte seiner frühen Karriere sind der *Pearl Award* in der *Royal Festival Hall* in London zu nennen, wo er 2007 in Anwesenheit von Prinz Charles das erste Klavierkonzert von D. Schostakowitsch unter Leitung seines künstlerischen Beraters und Förderers Leslie Howard spielte. Im gleichen Jahr wurde sein Konzert im Rahmen der Gala des Frühlings-Festivals amerikaweit im Fernsehen übertragen. Und 2012 debütierte er als erster Laureat der *Artemisia Foundation* in der *Jordan Hall* in Boston und in der *Sprague Hall* der *Yale University*.

Mit A. Dvořáks Klavierkonzert eröffnete Niu Niu die Saison 2014/2015 der Tschechischen Philharmonie unter Jiří Bělohlávek. Im März 2014 machte er mit dem Super Kids Orchestra unter Leitung von Yutaka Sado eine Tournee durch die fünf größten Konzertsäle Japans und anschließend gab er dort jeweils auch einen Soloabend, wiederum mit besten Rezensionen. Im August 2016 spielte er innerhalb von fünfundzwanzig Tagen sechzehn Konzerte und inzwischen hat er schon mehr als hundert Konzerte auf verschiedenen Kontinenten gegeben.

Im Jahr 2017 wurde Niu Niu während der *BRICS summit evening gala* eingeladen, für die Präsidenten von China, Russland Indien, Brasilien und Südafrika zu spielen. 2018/2019 absolvierte er höchst erfolgreich eine Welttournee einschließlich China und Japan.

Im Sommer 2018 lud Herr Ishizaka meine Frau und mich in die Reithalle in München ein, um ihn zusammen mit Herrn Niu Niu in der Konzertreihe *Stars und raising stars* zu hören. Wir waren fasziniert von der Souveränität des Klavierspiels von Herrn Niu, von seiner Flexibilität und Sensibilität im Zusammenspiel und von seiner Anschlagkultur. Nach dem Konzert habe ich Herrn Niu Niu eingeladen, sobald als möglich auch bei uns zu spielen. Ich verspreche Ihnen ein ganz außergewöhnliches Konzert.

Zur Biografie von Herrn Danjulo Ishizaka verweise ich auf den ausführlichen Artikel in der Rubrik „Kuratorium“ auf Seite 92. Sie hörten ihn zuletzt beim Festkonzert zum 70jährigen Bestehen der Gesellschaft im Oktober 2020 zusammen mit Markus Schirmer und Benjamin Schmid.

Zum Programm

Zu Beginn des Konzerts stellt sich Herr Niu Niu zunächst allein mit einem der bekanntesten Werke von Ludwig van Beethoven (1770–1827) vor: Er spielt die sogenannte *Mondscheinsonate, cis-Moll, op.27, Nr.2*. Ihr Beinamen stammt weder von Beethoven, noch hat er etwas mit Giulietta Guicciardi zu tun, der Beethoven diese Sonate

6. Konzert

widmete. Es war vielmehr der Berliner Dichter, Musikkritiker und Beethoven-Bewunderer Ludwig Rellstab, der sich 1823 erstmals der bekannten Mondschein-Metaphorik bediente, um die Stimmung des Kopfsatzes zu beschreiben: „Der See ruht in dämmerndem Mondenschein ... eine Äolsharfe tönt Klagen sehnsüchtiger einsamer Liebe geheimnisvoll ... herab.“ Als 1860 der baltendeutsch-russische Musikschriftsteller Wilhelm von Lenz den ersten Satz der Sonate mit einer Überfahrt über einen See „bei Mondschein in einer stillen Augustnacht“ in Verbindung brachte, setzte sich der Titel dann endgültig durch.

Beethovens Zeitgenossen kannten diese Assoziation noch nicht. Dennoch war die Sonate, nicht zuletzt wegen ihres ungewöhnlichen Fantasia-Charakters schon damals außerordentlich beliebt. Beethoven hat sich darüber oft geärgert: „Immer spricht man von der Cis-moll-Sonate! Ich habe doch wahrhaftig Besseres geschrieben. Da ist die Fis-Dur-Sonate etwas anders.“ (*1, S. 221) (Anm.: Die Fis-Dur-Sonate op. 78 war lange mit der Appassionata op. 57 Beethovens Liebessonate bis Opus 106 in B-Dur erschienen, die Hammerklavier-Sonate).

Ich verweise auf meinen Artikel im Heft 2017 (S.91), wo ich auf die Besonderheit der beiden Sonaten aus Opus 27 hingewiesen habe. Beide Werke tragen die Bezeichnung *Sonata quasi una fantasia* und setzen fort, was Beethoven bereits in der *Sonate op. 26* begonnen hatte. Beethoven versuchte, den traditionellen Satzzyklus mit einem üblichen ersten schnellen Allegrosatz zu überwinden, in dem er diesen dominierenden und eröffnenden Satz nun als Finalsatz und Höhepunkt am Ende des Werks konzipierte. Mit dieser flexibleren Konstruktion hoffte er, der Improvisation breiteren Raum geben zu können. Der Beethoven-Forscher Paul Bekker schrieb: „Beethoven kämpft gegen diese richtunggebende Bedeutung des Hauptsatzes... Er braucht ein Präludium, eine Einleitung, eine Vorbereitung – keine Entscheidung. Er will sich

nicht im ersten Satz auf eine bestimmte Gedankenrichtung festlegen.“ (*2, S.138ff)

In Opus 26 begann Beethoven zwar mit einem Variationensatz, aber die Verlagerung des Höhepunkts in den Schlusssatz gelang ihm erst in den beiden Sonaten op. 27, deren zweite, die sogenannte

Mondscheinsonate ungeheure Popularität erreichte.

Dennoch war Beethoven unzufrieden und bekannte seinem Schüler Carl Czerny nach Abschluss der *Sonate op. 28*: „Ich bin nur wenig zufrieden mit meinen bisherigen Arbeiten. Von heute an will ich einen neuen Weg einschlagen.“

Der Beethoven-Biograf Maynard Solomon stellt hierzu fest: „Mehrere Wege standen ihm offen. Einer führte in die Richtung der Romantik, zur Lockerung und fantasievollen Erweiterung der klassischen Konstellation und zur Festigung eines nach innen gewandten, forschenden Stils, der über die Klassik hinausging. Aus Gründen, die notwendigerweise im dunkeln liegen, hat Beethoven es vorgezogen, dieses Stadium seiner Entwicklung zu verzögern – vielleicht, weil er zwischen 1801 und 1802 innerhalb der Sonatenform neue, unerkundete Möglichkeiten fand: thematische Verdichtung, Ausweitung und dramatische Belebung der Durchführung und stärkere Betonung von



Ludwig van Beethoven mit der *Missa Solemnis*; idealisierendes Ölgemälde von Joseph Karl Stieler, 1819

*1 Jan Caeyers: Beethoven, Der einsame Revolutionär Biographie, Beck-Verlag 2012

*2 Paul Bekker: Beethoven, Berlin 1912, S.

6. Konzert

Phantasie und improvisatorischem Geist in einem noch ausgeprägter strukturierten Klassizismus.

Damit war Beethoven schon ein gutes Stück auf seinem ‚neuen Weg‘ vorangekommen – eine qualitative Veränderung seines Stils war eingetreten, die zu einer Wende in der Musikgeschichte überhaupt führen sollte.“ (*3, S. 131)

Die erste *Sonate, Es-Dur, aus Opus 27* ist der Fürstin Johanna von Liechtenstein, geb. Landgräfin Fürstenberg, gewidmet, die zweite in cis-Moll, die Mondscheinsonate, wie bereits erwähnt, der Comtesse Giulietta Guicciardi. Daher sind sie zunächst auch einzeln erschienen. Die erste Sonate wurde zum Teil infolge falscher Textlesungen lange unterschätzt und steht bis heute im Schatten der zweiten Sonate, die Beethoven seiner damaligen Schülerin und Liebe widmete. Er war ihr 1800 im Haus von Josephine Deym begegnet. Seinem alten Bonner Freund Wegeler schrieb Beethoven: „etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich mehr unter Menschen gemacht...diese Veränderung hat ein liebes zauberisches Mädchen hervorgebracht, die mich liebt, und die ich liebe, es sind seit zwei Jahren wieder einige seelige Augenblicke, und es ist das erstemal, dass ich fühle, dass – heirathen glücklich machen könnte.“ Als nächstes hören Sie die beiden Künstler mit der *Sonate in C-Dur für Violoncello und Klavier* von **Ludwig van Beethoven (1770–1827)**.

Es ist die erste der zwei Sonaten aus Opus 102. Zur Datierung ihrer Entstehung geben uns Beethovens Einträge in die Autographe genaue Auskunft: „Nr. 1: Freye Sonate gegen Ende Juli, Nr. 2: Anfangs August 1815.“

Der Beethoven-Biograf Maynard Solomon merkt zu den Sonaten aus Opus 102 an: „Vor allem in der ersten Sonate unterhöhlt Beethoven die traditionellen Formen. Leise öffnet sich die Tür zur Romantik.“

Mit der Bezeichnung „Freye Sonate“ weist Beethoven selbst darauf hin, dass die erste Sonate aus Opus 102

nicht die gewohnte, klassische Satzordnung aufweist, sondern dass es sich dabei eigentlich um ein einsätziges Werk handelt, bei dem die Teile nahtlos ineinander übergehen. Jeweils einem langsamen Teil folgt ein Allegro vivace. Die „freie Entfaltung der Gedanken“ verzichtet gänzlich auf äußerliche Virtuosität.

Die Sonaten aus Opus 102 entstanden in einem schwierigen Lebensabschnitt, der sich über mehrere Jahre erstreckte und geprägt war von zahlreichen widrigen äußeren Umständen, Verlusten im Freundeskreis, anhaltenden gesundheitlichen Problemen und von der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten. Alle Faktoren zusammen bewirkten ein Nachlassen von Beethovens Schaffenskraft, der dadurch auch sehr beunruhigt war.

Bereits seit dem *Streichquartett f-Moll, op. 95* aus dem Jahr 1810 zeichnete sich im kompositorischen Schaffen Beethovens jedoch eine Entwicklung ab, die zusammen mit den äußeren und persönlichen Veränderungen zu einer noch stärkeren Vereinsamung führte, als sie schon durch das Gehörleiden bedingt war. Besonders deutlich wird dies schon bei der Violinsonate op. 96, die Beethoven bereits 1812 skizzierte und komponierte, aber vermutlich erst 1815 ins Reine schrieb und sie dann vor der Veröffentlichung noch einmal gründlich überarbeitete. Er verzichtete nun, im Gegensatz zur ‚Kreutzer-Sonate‘, ganz auf den ‚stile brillante molto concertante‘. Immer öfter beschenkte er uns nun mit einer Musik, „die von sinnigem, anschauendem Genießen, Heiterkeit, Glück, Zufriedenheit, von verhaltener Leidenschaft, ja sogar von Humor erfüllt ist.“ (*4, S.358)

Gerade mit der ersten Cello-Sonate aus op. 102 forderte Beethoven sein Publikum heraus. Der Mannheimer Kapellmeister Michael Frey war bei der Uraufführung im Februar 1816 anwesend und schrieb danach in sein Tagebuch, „dass die Sonaten beim ersten Hören ohnmöglich zu verstehen seien.“ Die Knappheit der Gedanken, der

*3 Maynard Solomon: Beethoven -Biographie, Fischer Taschenbuchverlag 1987

*4 Johannes Brahms von Max Kalbeck, Bd IV, Hans Schneider Verlag Tutzing 1976

Fotohaus Heimhuber

135 Jahre Erfahrung

Historische Allgäu Bilder



Ausstellung im Haus

Bahnhofstr. 1 87527 Sonthofen
www.fotohaus-heimhuber.de

SpeiseGalerie im Resort Fiskina



Vielfältig. Aussichtsreich. Kunstvoll.

BAUFAS

Faserprodukte für den Bau GmbH & Co. KG
D-87527 Sonthofen

Armierungsglasgewebe
Armierungsglasgewebe Kurzrollen
Fugendeckenstreifen
Spezialvliese
Spezialpapier
Eckprofile
Kantenschutz
Laibungsputzprofile

zu beziehen über den Baustoff-Fachhandel

Wir gratulieren
der Gesellschaft
"Freunde der Musik" e.V.
Sonthofen
zum
70-jährigen Jubiläum

Am Anger 15
87538 Fischen

Tel: 08326/249
Fax: 08326/25693-90

www.SpeiseGalerie.de
info@SpeiseGalerie.de

Resort
FISKINA

SpeiseGalerie

6. Konzert

Verzicht auf äußerliche Virtuosität – obgleich sie große Anforderungen an die Interpreten stellen – , ungewohnte Modulationen, die Auflösung des gewohnten Satzgefüges und kontrapunktische Elemente trugen zu diesem Eindruck bei.

Zwar schrieb Beethoven anlässlich des Wiener Kongresses für das breite Publikum auch Werke wie *Der glorreiche Augenblick*, *Wellingtons Sieg* oder die *Schlacht bei Vittoria op.91* und andere Auftragskompositionen, mit denen er viel Geld verdiente.

Aber er hatte in seinem Innersten bereits einen anderen Weg gewählt. Seine Musik, d. h. Werke, die er nicht als Auftragskompositionen schrieb, entsprachen immer weniger den Erwartungen des Publikums, und so ist es auch nicht verwunderlich, dass zum Beispiel bei der erwähnten Violinsonate und beim *Streichquartett f-Moll, op. 95* mehrere Jahre verstrichen, bis sie in Druck gingen.

Zu den „widrigen“ Umständen in Beethovens Umfeld zählt in der Zeit von Ende 1812 bis 1815 auch der Verlust mehrerer aristokratischer Freunde und Gönner: Ende 1812 stürzte Fürst Kinsky vom Pferd und brach sich das Genick, Fürst Lobkowitz verlor sein Vermögen im Rahmen der Umwälzungen der napoleonischen Kriege. Er verließ Wien und starb wenig später Ende 1815. Bereits im April 1814 war Fürst Lichnowski gestorben und schließlich brannte in der Sylvesternacht 1814/1815 der Palast des Fürsten Rasumowsky ab, der daraufhin im Herbst 1815 seine Musiker mit angemessener Pension aus seinem Dienst entlassen musste.

Zu den größten Enttäuschungen dieser Jahre gehörte Beethovens Erkenntnis, dass die Liebe zu Josephine Brunsvik, verwitwete Deym und zuletzt unglücklich verheiratete Stackelberg, nicht in Erfüllung gehen konnte. Entgegen meiner Darstellung im Beethoven-Artikel zum Klavierabend von Andrea Bacchetti im Jahr 1998 kann Josephine Brunsvik heute nach den neuesten Forschungsergebnissen mit größter Wahrscheinlichkeit als „die unsterbliche Geliebte“ angesehen werden. Über die detektivischen Nachforschungen namhafter Musik-

wissenschaftler zu diesem Thema, zum unglücklichen Ende von Josephine und der vermuteten, gemeinsamen Tochter Minona habe ich Ihnen im Text zum letzten Konzert des Jahres 2020 ausführlich berichtet.

Im Zusammenhang mit den psychischen Belastungen dieser Jahre muss auch die rasch fortschreitende Verschlechterung von Beethovens Gehörleiden erwähnt werden. Und nicht zuletzt bahnte sich bereits Anfang 1813 der Konflikt mit seiner Schwägerin Johanna an, der nach dem Tod seines Bruders Kaspar Karl Ende 1815 in dem unseligen Streit um den Neffen Karl gipfelte und sich bis ins Jahr 1820 hinziehen sollte.

Dennoch beschenkte uns Beethoven 1815 mit drei sehr schönen Werken, die charakteristisch sind für den Weg in den Spätstil: Es sind eben die zwei Cellosonaten op. 102, von denen wir die erste hören werden, und außerdem *Meeresstille und glückliche Fahrt op. 112* nach einem Gedicht von Goethe.

Joseph Linke, Cellist des *Schuppanzigh-Quartetts*, verbrachte den Sommer des Jahres 1815 auf dem Gut Jedlersee der Gräfin Anna-Marie von Erdödy, nachdem das Palais von Fürst Rasumowsky abgebrannt war. Dies soll der Anlass für die beiden Cellosonaten op. 102 gewesen sein. Linke war dem schwerhörigen Beethoven durch seine Haltung am Instrument, seine Bewegungen und seine Gestik schon seit Jahren angenehm aufgefallen. In einem undatierten Brief vom Sommer 1815 an den Privatlehrer Brauchle der drei Erdödy-Kinder schrieb Beethoven: „Sobald ich kann, komme ich auf einige Tage zu Ihnen, ich werde die beiden Violoncellsonaten mitbringen. Leben Sie wohl! Alle 3 Kinder küsse und umarme ich in Gedanken ... Leben Sie wohl lieber B. Alles Schöne und Gute der Gräfin für ihr Heil. Ihr Beethoven“.

Wegen anhaltender gesundheitlicher Probleme setzte Beethoven offenbar aber seine Bäderbehandlung fort und kam nicht nach Ledlersee. Beethoven bedauerte dies sehr, denn es bestand ein besonderes Vertrauensverhältnis zwischen ihm und der Gräfin. Anna-Marie von Erdödy spielte in Beethovens Leben eine besondere Rolle.

6. Konzert

Beethoven konnte mit ihr über alles sprechen, und seinem Biografen Anton Felix Schindler gegenüber bezeichnete er sie sogar als seinen ‚Beichtvater‘. Sie war maßgeblich daran beteiligt, dass 1809 ein Rentenvertrag für Beethoven zustande kam. Nicht zuletzt auf Grund eines neu aufkeimenden österreichischen Nationalbewusstseins sollte Beethoven damit in Wien gehalten werden, und seine Berufung als Kapellmeister an das Theater in Kassel verhindert werden, wo der jüngste Bruder Napoleons, Jérôme, seit 1807 als ‚König von Westphalen‘ ein „maßloses, amoralisches und verschwenderisches Regime“ (*4, S.427) führte. Mit dem ‚Dekret‘ von 1809 verpflichteten sich die Fürsten Kinsky, Lobkowitz und Erzherzog Rudolph, Beethoven jährlich eine Rente von 4000 Gulden zu zahlen. Doch der Staatsbankrott der österreichischen Regierung im Jahr 1811, in dessen Folge das neue Geld nur noch ein Fünftel der alten Bancozettel wert war, der Ruin von Lobkowitz und schließlich der tödliche Reitunfall des Fürsten Kinsky hatten zur Folge, dass die Zahlungen erst nach sechs Jahren regelmäßig und korrekt an Beethoven gezahlt wurden. Beethoven war oft verzweifelt und deprimiert wegen seiner prekären finanziellen Situation. Erst ab Mai 1815 war er finanziell abgesichert. Zuvor hatte er in Wien und in Prag „ein ganzes Bataillon Anwälte“ (*1, S.437) aufbieten müssen, um seine Rechte bei den Familien Kinsky und Lobkowitz durchzusetzen.

Im Herbst 1815 kam Linke nach Wien zurück, um ein Abschiedskonzert zu geben, ebenso wie Schuppanzigh, der für einige Zeit nach Russland ging. Linke spielte eine der beiden *Cellosonaten aus Opus 102* erstmals am 18. Februar 1816 im Saal des ‚Römischen Kaisers‘ in Wien. Den Klavierpart übernahm Beethovens Klavierschüler Carl Czerny.

Eine frühere Aufführung bei Gräfin Erdödy ist nicht sicher belegt, aber immerhin sind diese beiden Werke Opus 102 der Gräfin aus tiefer Dankbarkeit gewidmet. Es war noch ein weiterer schmerzlicher Abschied im Oktober 1815,

als sie mit ihren drei Kindern, deren Hauslehrer Brauchle und Oberamtsrat Sperl für immer nach Kroatien zog. Als nächstes hören Sie von Johannes Brahms (1833–1897) die zweite, späte *Sonate für Klavier und Violoncello in F-Dur, op. 99* aus dem Jahr 1886. Ich greife auf meinen Artikel von 2017 zurück:

Die drei Sommer der Jahre 1886–1888 verbrachte Brahms in Hofstetten am Thuner-, genauer eigentlich am Briener See im Berner Oberland. Der Freigeist Brahms sah „sich gerne in der Liebhaberrolle des ‚politischen Flüchtlings‘, der unbedingt für einige Zeit den widerwärtigen öffentlichen Zuständen in Österreich unter der Regierung von Taaffe und seiner tschechisch-polnisch-klerikalen Majorität entfliehen wollte.“ (*9, S.1) Von Ende Mai bis Anfang Oktober zog er sich daher ins Berner Oberland zurück. Wenn er die Woche über fleißig spazieren gegangen war, das war bei ihm gleichbedeutend mit komponieren, dann fuhr er gelegentlich am Wochenende zu seinem Freund Widmann nach Bern und holte sich Bücher, denn so Kalbeck: „Widmanns Bücherschatz war Brahms‘ Leihbibliothek, und die Tasche wurde niemals leer“. (*4, S.7) Brahms empfing im ersten ‚Thuner Sommer‘ nur wenige Bekannte und lehnte alle Einladungen ab, „die ihn aus seiner idyllischen Zurückgezogenheit in das Gewühl der Welt hinauslocken wollten.“ (*4, S.14)

Die Tochter von Widmann hielt fest, „dass er eine riesig kräftige, gesunde Natur habe. Er verlasse gewöhnlich um 4 oder 5 Uhr das Bett, bewege sich mit Vorliebe im Freien, esse und trinke viel, habe Freude daran und gehe gern und schnell. Erstaunlich sei sein ausgebreitetes Wissen, seine Belesenheit, sein Gedächtnis und sein Verständnis für jede Art von Kunst. Bei schlechtem Wetter hing ihm ein alter braungrauer Plaid, der auf der Brust von einer ungeheuren Nadel zusammengehalten wurde, um die Schultern und vervollständigte die seltsam unmodische Erscheinung, der alle Leute erstaunt nachblickten, und die mich manchmal an eine gewisse Illustration in einer

6. Konzert

älteren Ausgabe von Chamissos ‚Peter Schlemihl‘ erinnerte.“ (*4, S. 7)

Im ersten Thuner Sommer entstanden die *Cellosonate F-Dur*, die *Violinsonate op. 100 A-Dur* sowie das *Klaviertrio in c-Moll, op. 101* und Lieder. In den nächsten zwei glücklichen Sommerurlaube folgten die Werke bis op. 108. Brahms betonte wiederholt, dass die Natur immer und überall den größten Einfluss auf sein Schaffen habe. Den Cellisten Robert Hausmann, Schüler von Theodor Müller und Alfredo Piatti (s. Heft 2003), kannte Brahms schon seit 1879 vom Joachim-Quartett, und er ebnete ihm den Weg nach Wien. Brahms verbrachte seit 1884 viele Stunden im Kreis der Familie Richard Albert und Maria Regina Fellingner. Maria Fellingner sang nicht nur, sondern sie genoss auch eine Ausbildung als Malerin, Bildhauerin und zuletzt als Fotografin. Mit wenigen Ausnahmen stammen alle Fotos zu diesem Text aus einem Buch, „Klänge um Brahms“, das ein Sohn des Ehepaars, Richard Joseph, aus dem reichen Schatz an Erinnerungen, Fotos etc. nach Brahms' Tod zusammengestellt und geschrieben hat. Eine erste Ausgabe dieses Buchs erschien 1933 im Auftrag der Deutschen Brahms-Gesellschaft in Berlin unter dem Vorsitz von Prof. Dr. Max Friedlaender. Die Restbestände verbrannten 1944 bei einem Luftangriff. Damit hörte auch die Deutsche Brahms-Gesellschaft auf zu bestehen und lebte bis heute nicht mehr auf.

Mitte der 90iger Jahre initiierte die Österreichische Johannes-Brahms-Gesellschaft eine Neuauflage der Erinnerungen von Richard Joseph Fellingner, die die Enkelin Imogen Fellingner 1997 herausgab. Alle Zitate zu diesem Text habe ich ebenfalls diesem lesenswerten Buch entnommen.

Richard J. Fellingner berichtet: „In der Apostelgasse 12, im ersten Stock, hat die eigentliche Brahmszeit bei meinen Eltern begonnen [1894]. Eröffnet wurde sie im Herbst des Jahres, als Robert Hausmann, der Cellist des *Joachimquartetts*, mit seiner Mutter eine Woche bei uns wohnte. Robert Hausmann, damals dreißigjährig, war nicht nur ein Meister auf seinem Instrument, sondern

auch ein innerlich vornehmer Mensch, hochgebildet, liebenswürdig und von fröhlichem Humor. Die hohe stattliche Erscheinung, die schönen ebenmäßigen Züge des von einem braunen Backenbart umrahmten Gesichtes, die frohen Augen waren ein Abbild seines Innern. Er war wie geschaffen zum Interpretieren Brahms'scher Musik und hat sich darin in den folgenden Jahren herrlich bewährt. Wie er die beiden Cellosonaten, die Trios und später das Doppelkonzert, das für ihn und Joachim geschrieben ist, gespielt hat, ist unvergesslich und wohl nicht zu übertreffen. Im Herbst 1884 spielte er zum ersten Mal mit Brahms in unserem Hause...Der 1. März (1885) brachte dann das Auftreten Robert Hausmanns, der inzwischen den Professorentitel erhalten hatte, im Philharmonischen Konzert. Er wohnte bei uns und zum ersten Mal wurde ein größerer Kreis von Musikliebhabern und Freunden zu einer ‚Jause‘ (Anm.: eine größere Gesellschaft mit 50-80 Personen, bei der auch musiziert wurde) bei uns eingeladen, die sich dann, so oft in den folgenden Jahren Hausmann zu Konzerten oder Proben in Wien und bei uns weilte, wiederholten. Er spielte die e-moll-Sonate von Brahms, zwei Tage später in einer Abendgesellschaft (2. März), mit Brahms ‚Ungarische Tänze‘. Am gleichen Abend spielte Brahms mit Marie Soldat sein Violinkonzert. Es waren herrliche Tage; wir lauschten dem täglichen Üben Hausmanns und den Proben zu seinem Konzert, das er am 4. März mit Marie Soldat und der ausgezeichneten Pianistin Marie Baumeyer gab, auf die auch Brahms sehr viel hielt und die zum ständigen Kreis der Freunde gehörte.“ (*5. S.) In diesen Tagen bat Hausmann Brahms, „er möge doch sein von den Komponisten im allgemeinen so wenig beachtetes Instrument mit einer Gabe bedenken und, wenn kein Konzert, so doch wenigstens ein Seitenstück zu der herrlichen e-moll-Sonate schaffen. Brahms aber hatte es ihm halb und halb versprochen. Der hinreißende Vortrag der ersten Violoncellsonate, mit dem, wie oben erwähnt, Hausmann 1885 in Wien debütierte, mahnte den Meister an sein gegebenes Wort, und als ihm auf seinen Thuner Spaziergängen von allen Seiten

6. Konzert

die schönsten Melodien zuflogen, erfüllte er sein Versprechen und schrieb die *F-Dur-Sonate*.“ (*5, S. 33)

Richard Fellinger schreibt weiter im Oktober 1886:

„Der Herbst brachte dann die Ernte von Brahms' erstem Thuner Sommer und für uns ein neues, nun aber viel gewaltigeres Musikfest. Dessen Einleitung ist bemerkenswert.

In einem Brief meines Vaters an Hausmann vom 10. Oktober 1886 heißt es: „Soeben verläßt uns Brahms, der vorgestern aus der Schweiz zurückgekehrt ist und heute allein bei uns zu Tisch war. Wir haben uns aufs neue in den Menschen Brahms verliebt.

Brahms fragte mich ‚was wissen Sie von Hausmann, kommt er im Herbst?‘

Worauf ich ihm antwortete, dass wir Dich ziemlich sicher im November erwarteten und dass ich glaube, Du würdest bei Bösendorfer Konzerte geben. Da sagte Brahms ‚sagen Sie mal, könnten Sie ihm nicht schreiben, ich komme so schwer dazu: ich interessiere mich sehr dafür, ob Hausmann im November oder wann er hierher kommt!‘ Natürlich war ich gern dazu bereit, und er wiederholte sehr ernsthaften Tons ‚Sie würden mir einen Gefallen tun, wenn Sie ihm schreiben, es interessiere mich, zu wissen, was er vorhat.‘

Wir schreien seit der Zeit natürlich fortwährend Hurrah, weil wir annehmen, dass Brahms ein Konzert oder sonst was für Cello geschrieben hat.

Mit der umgehend eingetroffenen Antwort Hausmanns, er beabsichtige, im November in Wien zu konzertieren, erwarte zur Zeit Nachricht von dem Konzertagenten Gutmann, sei aber jeden Augenblick bereit, zu kommen, wenn Brahms ihn zu sprechen wünsche, eilte mein Vater zu Brahms, der ihm nun in reizender, halb verlegener Weise mitteilte: er habe so etwas Kammermusik gemacht, eine Sonate für Violine und eine für Cello, worauf er dann noch etwas murmelte und dann fortfuhr, er habe gedacht, es wäre schön, wenn er die Sonate einmal mit Hausmann spielen könne, aber – und nun kam der ganze zartfühlende, rücksichtsvolle Brahms, dem seine Kunst

das höchste war, zugleich aber das Gefühl für andere und deren Empfinden am Herzen lag, zur Geltung, als er sogleich hinzufügte: ‚aber, – ich weiß nicht – ich kann das doch eigentlich den Leuten hier nicht antun – es sind ja ganz tüchtige Leute, wissen Sie. Ich kann wohl meine Cellosonate hier gar nicht aufführen lassen, so lange sie Manuskript ist – aber mit Hausmann zu spielen tut mir so leid wegen der Leute, sie sind so nett und ordentlich. Dass ich am liebsten nur mit Hausmann spiele, das weiß er ja, das ist ja natürlich, aber jetzt, da ich das ausgesprochen habe – es weiß sonst niemand etwas davon als Sie – da erscheint's mir so richtig, dass ich die Leute hier nicht vor den Kopf stoße – ich lebe doch mal hier schon so lange.‘ So redete er lange fort, endlich schloss er: ‚Schreiben Sie das an Hausmann, so konfus, wie ich es gesagt habe. Ich meine, es wäre etwas anderes, wenn Hausmann gerade hier wäre, wenn er gerade hier eine Soiree gäbe oder so.‘ Im weiteren Verlauf des Gesprächs fragte er noch nach Marie Soldat und meinte, es wäre schön, wenn beide zusammen kämen, woraus für meinen Vater sofort der Gedanke erwuchs, er habe auch noch ein Trio komponiert. Als mein Vater noch vorfühlend und hoffend fragte, mit wem Hausmann die Sonate im Konzert spielen sollte, sagte Brahms ganz heftig: ‚Ich gebe mein Manuskript nicht aus der Hand.‘

Und nun läutete es in der Apostelgasse mit allen Glocken, und es kam eine unvergessliche Woche. Am Mittwoch (20.10.1886) spielte Brahms bei den Eltern mit Marie Soldat, die auf Veranlassung eines Besuches von Bertha Gasteiger aus ihrer Sommerfrische bei Graz herbeigeeilt war, die neue A-Dur-Violinsonate, am Donnerstag Vormittag in der Karlsgasse mit Hausmann die neue F-Dur-Cellosonate, am Nachmittag wieder bei uns mit beiden zwei Sätze aus dem neuen c-moll-Trio, und dann brachte der Abend ebenfalls in der Apostelgasse alle drei Novitäten in Gegenwart von Hanslick, Dömpke, Billroth und den dazugehörigen Franz – und Oser – und einigen sonstigen Freunden. Brahms war herrlich aufgelegt und alles in Begeisterung. Tags darauf beglückte Brahms Haus-



Johannes Brahms. Bleistift-Skizze von Maria Fellingner (Wien, ca. 1885)

mann mit der Eröffnung, er sei bereit, die Sonate mit ihm öffentlich zu spielen, ging mit ihm zu Gutmann und verabredete das Konzert für den November. Als einige Tage darauf meine Mutter ihn in Hausmanns Auftrag fragte, an welchem Tage ihm die Probe zu dem Konzert recht sei, antwortete er tiefernt: ‚Ich kann nur acht Tage vor dem Konzert!‘ um dann auf meiner Mutter etwas verdutztes Gesicht in reizender Verschmitztheit zu wiederholen: ‚Ich kann nur acht Tage vorher, damit Hausmann acht Tage hier in Wien und bei Fellingners bleiben muß‘, wohl wissend, welche Freude dies für die Beteiligten bedeuten würde. So lange wurde die Festzeit im November nicht, aber Herrliches brachte sie. Zwei Tage vor dem Konzert war die Probe bei uns, am Vorabend gab Billroth große Gesellschaft, in der auch Hermine Spies zum ersten Mal in Wien in die Musikwelt eintrat und sofort alle Herzen gewann, am 24. war dann das Hausmann-Konzert, die Sonate mit Brahms am Klavier

hatte großen Erfolg, die übrigen Nummern begleitete die prächtige Marie Baumayer, die von Brahms persönlich vorgeschlagen war, und noch Soli spielte. Nächsten Tages musste Hausmann nach Berlin zurück. Es folgten unmittelbar die ersten Konzerte und Triumphe von Hermine Spies, der unvergesslichen, und köstliche Abende und Mittage in ihrer und ihrer Schwester Anwesenheit mit Brahms, Billroth, Kalbeck, davon zwei Mittage bei meinen Eltern, an deren einem die Spies mit Brahms die Lieder: ‚Immer leiser wird mein Schlummer‘ und ‚Wie Melodien zieht es‘ aus dem Manuskript sang.

‚Das alte Jahr war ein liebes‘, schrieb meine Mutter in ihrem Neujahrsbrief an Hausmann, ‚es singt und klingt in unseren Räumen, die Erinnerung hat einen lichten Schleier um alles gewebt, so dass die Harmonien nirgends mehr hinauskönnen.‘ (*5)

Die biografischen Notizen zum ‚Thuner Sommer‘ bei Max Kalbeck und diese Erinnerungen von R. Fellingner jun. geben uns einen lebendigen Eindruck vom Leben mit und um Johannes Brahms zur Zeit der Entstehung der Opera 99-101. Ich hoffe, dass ich sie hiermit noch einmal und mehr auf die große *F-Dur-Sonate* eingestimmt habe.

Im Gegensatz zur elegischeren *e-Moll-Sonate* aus dem Jahr 1865 ist *F-Dur-Sonate* schroffer, leidenschaftlicher und ist ein bedeutender Beitrag zur Celloliteratur des 19. Jahrhunderts. Zwischen den fast jugendlich stürmischen ersten Satz und das unruhevolle, erregte *Scherzo*, fügte Brahms ein *Adagio affetuoso* von nobler Kantabilität ein, das aber auch dunkler getönt bleibt. Erst der vierte, lebhaftere und durchaus robuste Satz führt in helleres Licht, wenngleich das zu Grunde liegende Volkslied Ich hab’ mich ergeben eher einen zurückhaltenderen, resignativen Gestus erwarten lassen könnte.

Als nächstes hören Sie Herrn Ishizaka mit der *Suite für Cello solo* des bedeutenden spanischen Cellisten und Komponisten Gaspar Cassadó i Moreu (1897–1966), der dieses dreisätzige Werk 1926 schrieb. Es ist virtuos, aber die Virtuosität ist nicht Selbstzweck, sondern die Suite

*5 Imogen Fellingner: „Klänge um Brahms „Erinnerungen“ von Richard Fellingner jun., Österreichische J.-Brahms-Gesellschaft, Mürzzuschlag 1997

SCHREINEREI

Himmelsbach

Herzlichen
Glückwunsch



Berghofer Str. 5 ■ 87527 Sonthofen ■ Tel.: 0 83 21-21 52
info@schreinerei-himmelsbach.com ■ www.schreinerei-himmelsbach.com

Unsere Partner:

1803®



Wolfgang's
Möbelfundgrube

Altstädter Straße 12
87527 SONTHOFEN
Telefon 08321/2000



Gaspar Cassadó

hat im ersten Satz *Preludio* – *Fantasia* eher kontemplativen Charakter. Zweiter und dritter Satz, *Sardana* (Danza) und *Intermezzo e Danza Finale*, werden bestimmt von den Grundmetren der Tänze. Die *Sardana* ist ein katalanischer, offener Tanz, der zumeist in größeren Gruppen auf Straßen und Plätzen ausgeführt wird. Charakteristisch ist auch der Wechsel zwischen sehr schnellen und langsamen Rhythmen. Die Teilnehmer reichen sich dabei die Hände und treten abwechselnd, die Füße kreuzend auf der Stelle oder bewegen sich schrittweise von links nach rechts und zurück. „Es ist wahrscheinlich, dass die *Sardana* ursprünglich eine ‚danza cantada‘ über einen bestimmten Melodietypus war, wie es im *Fandango*, in der *Jota*, *Seguidilla* oder *Sevillana* u. a. heute noch meist der Fall ist. Dieser Typus wurde jedoch um die Mitte des 19. Jahrhunderts durch den katalanischen Komponisten José Ventura (1817–1875) künstlerisch ausgestaltet, zuweilen sogar mit italienischen Opernmotiven durchsetzt und orchestriert...Die dadurch gewonnene Fülle der Thematik führte zur Eigenart der *Sardana*, sich die verschiedensten Ausdrucksformen aneignen zu können.“ (*6, S. r1402 ff) Auch im dritten Satz klingt die musikalische Sprache der katalanischen Heimat Cassadó's an, aber noch mehr die seines spanischen

Landsmannes Manuel de Falla (1876–1946), den er sehr verehrte.

Gaspar Cassadó wurde zunächst von seinem Vater unterrichtet und kam bereits siebenjährig an das Konservatorium seiner Heimatstadt Barcelona. Noch im selben Jahr, 1904, trat er dort auch erstmals mit seinem Cello im *Teatro Novedades* auf, in dem 1891 auch Pablo Casals (1876–1973) sein erstes Konzert gegeben hatte. 1905 zog die Familie Cassadó nach Paris, um dem kleinen Gaspar Cellounterricht bei dem inzwischen berühmten katalanischen Landsmann Casals zu ermöglichen.

In den Pariser Jahren widmete sich Gaspar Cassadó besonders der Kammermusik und spielte mit seinem Vater Joaquín und seinem Bruder Agustín Klaviertrio. Gaspar Cassadó's internationale Karriere begann circa 1918. Sie führte ihn durch ganz Europa und die USA. Er musizierte mit den namhaftesten Solisten und gründete zusammen mit dem Pianisten Louis Kentner und Yehudi Menuhin ein sehr erfolgreiches Klaviertrio. Später unterrichtete er zeitweise an der *Accademia Chigiana* in Siena und an der Kölner Musikhochschule. Sein Cellospiel zeichnete sich durch Präzision und technische Brillanz sowie die Wärme seines Tons aus.

Als Komponist hinterließ ein beträchtliches Œuvre, das aber noch weitgehend unveröffentlicht ist. Er schrieb Orchesterwerke, ein Cellokonzert, Lieder und vor allem Kammermusik. Darunter eine Sonate für Cello und Klavier und Solowerke für sein Instrument wie die dreisätzig Suite, die wir hören werden.

Als letztes Werk an diesem Abend steht die *Sonate für Violoncello und Klavier in g-Moll, op. 65* von Frédéric Chopin (1810–1849) auf dem Programm.

Vom 28. Mai bis 11. November 1846 befand sich Chopin, von der Tuberkulose bereits schwer gezeichnet, zum letzten Mal in Nohant, dem Landsitz seiner langjährigen Lebensgefährtin George Sand. Die Atmosphäre zwischen den beiden war zu dieser Zeit bereits sehr gereizt, und Chopin spürte, dass die Beziehung nicht mehr zu retten

*6 Marius Schneider: *Sardana* in MGG, Band 11, 1963

war. George kritisierte, ja verspottete ihn ständig, auch in Anwesenheit von Gästen, und bei den häufigen Auseinandersetzungen drohte sie immer wieder mit der Trennung, wovor Chopin große Angst hatte.

Trotz dieser psychischen Belastung arbeitete Chopin während des ganzen Sommers an der Sonate für Cello und Klavier und hinterließ uns ein nobles und sehr schönes Werk, mit dem er – insbesondere mit dem ersten Satz – selbst aber nicht ganz zufrieden war. Während der Monate in Nohant hatte er den ihm freundschaftlich sehr verbundenen Cellisten, Auguste Josephe Franchomme, immer wieder zu Rate gezogen. Dennoch hatte Chopin große Zweifel, ob dieses Werk seinen Ansprüchen ge-



recht werden könnte. Am 11. Oktober 1846 schrieb er an seine Familie: „Mit meiner Sonate für Violoncello bin ich einmal zufrieden, ein andermal nicht. Ich werfe sie in die Ecke, dann sammle ich sie wieder auf...“ (*7, S.794)

Zu Beginn des Jahres 1848 überredeten Freunde den Komponisten, ein Konzert zu geben, was er seit sechs Jahren nicht mehr getan hatte: „Es fand am 16. Februar in der Salle Pleyel statt und sorgte in Paris für große Aufregung, obwohl der Saal eigentlich für die Öffentlichkeit nicht zugänglich war. Die Veranstalter sorgten dafür, dass sich nur ein ausgewähltes Publikum einfand, so beispielsweise die königliche Familie, der Adel, bedeutende Künstler und Freunde des Komponisten...Fünf Tage vor

dem Konzert schrieb Chopin an seine Familie: ‚Ich werde wie bei mir zu Hause sein, und meine Augen werden fast nur bekannte Gesichter sehen ...‘

Am 16. Februar traten in dem mit Blumen geschmückten Saal außer Chopin auch Antonia Molina di Mendi und Gustave Roger auf, die unter anderem Stücke von Meyerbeer sangen. Ebenso spielten der Geiger Delphin Alard und Auguste Franchomme. Mit den beiden Streichern gemeinsam spielte Chopin ein Trio von Mozart und mit Franchomme allein seine Cellosonate (allerdings ohne den ersten Satz). Sein Soloprogramm bestand aus einer Nocturne, der Barcarolle [sic!] einigen Etüden und der Berceuse, im zweiten Teil des Konzerts ergänzt durch einige Préludes, Mazurken und Walzer – der Des-Dur-Walzer bildete den Schluss des Konzertes.“ (*7, S. 823 ff) Es war Chopins letzter öffentlicher Auftritt in Paris denn eine geplante Wiederholung des Konzerts am 10. März fand wegen des Ausbruchs der Revolution am 22. Februar nicht mehr statt.

Trotz seines reduzierten Allgemeinzustands unternahm Chopin von April bis November noch eine Konzertreise nach England und Schottland, die aber in jeder Hinsicht ein Misserfolg war. Als er deprimiert und geschwächt im November nach Paris zurückkehrte, konnte er nur noch wenige Unterrichtsstunden geben. Im Frühjahr komponierte er wieder, aber die Kraft reichte nur noch für Miniaturen.

„Am 7. Oktober [1849] verkündete Chopin ruhig, dass er die beginnende Agonie fühle, dass ihn das aber nicht erschrecke; er freute sich sogar, sich dessen so klar bewusst zu sein. Fünf Tage später atmete der Kranke nur noch mit Mühe und litt offensichtlich große Qualen ...

...Delfina Potocka (Anm.: geb. Komar, Klavierschülerin und Freundin Chopins, Sängerin) hatte die Nachricht von Chopins Zustand erhalten und kam daraufhin am 15. Oktober aus Nizza nach Paris. Der Kranke freute sich sehr, sie zu sehen, und wünschte, dass sie für ihn singe. Man schob das Klavier bis zur Schlafzimmertür, und

*7 Chopin. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Von Tadeusz A. Zieliński. Gustav Lübbe-Verlag 1999

Delfina Potocka sang zu eigener Begleitung einige Werke italienischer Komponisten, vor allem von Bellini, Stradella und Marcello. Die Musik bereitete Chopin unermessliche Freude, und er bat um mehr. Auch Franchomme hatte sein Cello mitgebracht und begann mit Marcelina Czaratoryska die Sonate g-Moll (Anm.: die Cellosonate) von Chopin zu spielen, aber sie mussten unterbrechen, weil der Kranke einen starken Hustenanfall bekam und anschließend zu erschöpft war..." (*7, S. 856)

So war diese Cellosonate das letzte Werk, das Chopin zumindest teilweise hörte.

„Der Maler Teofil Kwiatkowski, mit dem Chopin seit einigen Jahren gut befreundet war, zählte zu den wenigen, die in sein Schlafzimmer durften. Er malte drei Gemälde, die Chopin, seine Schwester Ludwika und die anwesenden Freunde – Marcelina Czaratoryska, Grzymala, Jelowicki und ihn selbst – darstellen. In der letzten Nacht, vom 16. auf den 17. Oktober, wachten vermutlich fünf Personen bei ihm: Ludwika, Marcelina, Solange (Anm.: Tochter von George Sand), Gutmann (Anm.: Schüler Chopins) und Albrecht (Anm.: seit Jahren befreundeter Sekretär der Botschaft von Sachsen). Gegen zwei Uhr hatten sie den Eindruck, dass Chopin Wasser verlange. Als Solange ihm das Wasser brachte, merkte sie, dass er nicht mehr lebte.“ (*7, S. 856)

Chopin widmete die Sonate für Cello und Klavier, g-Moll, op.65 seinem Freund Auguste Josephe Franchomme gewidmet. Es ist eine Komposition aus seiner letzten Schaffensperiode und sie ist die letzte von ihm in seinem Werkverzeichnis nummerierte Komposition. Die drei Walzer op. 64 und die Cellosonate op. 65 sind auch die letzten Werke, deren Publikation er noch selbst vorbereitete und deren Veröffentlichung, 1847 bei Brandus, er noch miterlebte.

Der stilistische Wendepunkt dieser späten Sonate äußert sich in der Abkehr vom gewohnten Stil seiner Klavierwerke, deren virtuosem Glanz wir hier viel weniger begegnen. Der Klang ist rauer, dunkler und im Vergleich zu den zwei frühen Kompositionen für diese Besetzung sind



Chopins letzte Stunden. Ölgemälde von Teofil Kwiatkowski. Von links nach rechts: Abbè Aleksander Jelowicki, Chopins Schwester Ludwika, Chopin, Fürstin Marcelina Czaratoryska, Wojciech Gryzmal, Teofil Kwiatkowski

die beiden Instrumente gleichwertig behandelt. „In ihrem Verlauf zeichnen sich die einzelnen Sätze durch einen großen Reichtum an Ideen und deren dichte Folge aus – in jedem Augenblick findet man neue Details, die von Bedeutung sind, wodurch den Zuhörern eine ständig angespannte Aufmerksamkeit abverlangt wird. Die Meisterschaft der Figuren und Kontrapunkte, die sich hier in unterschiedlichen Formen des Zusammenspiels der beiden Instrumente äußert, geht einher mit einer kühnen harmonischen Sprache sowie schnellen, zuweilen überraschenden Veränderungen der Tonalität. Zweifellos ist die Cellosonate in dieser Hinsicht eines der modernsten und zukunftsweisendsten Werke Chopins...Analog zur letzten Klaviersonate hat das viersätziges Werk hinsichtlich der Emotionen eine klare Anordnung: Der erste Satz ist ein unruhig wogendes Allegro mit wechselnden Gefühlen, danach folgt ein kraftvolles, dynamisches und lebendiges Scherzo, dann ein kurzes, träumerisches Largo, und schließlich ein vitales und freudiges Finale.“ (*7, S.797)