

5. Konzert

Sonntag 22. Mai 2022, 18.00 Uhr, Fiskina Fischen

MEISTERKONZERT



Jevgēnijs Čepoveckis, Violine • Markus Schirmer, Klavier

Die Sonaten von Franz Schubert für Violine und Klavier

Sonate D-Dur, D 384, op. posth. 137/1 (1816)

Sonate a-Moll, D 385, op. posth. 137/2 (1816)

Sonate g-Moll, D 408, op. posth. 137/3 (1816)

Sonate A-Dur, D 574, op. posth. 162 (1817)

5. Konzert

Jevgēnijs Čepoveckis beweist als Solist nicht nur hervorragende technische und musikalische Anlagen, sondern auch frühe Reife als Gestalter. Die gemütvollste Leichtigkeit und detaillierte Aufmerksamkeit, mit welchen er sich durch die virtuoson Ecksätze bewegt, sind faszinierend. Wunderbar verschmolz sein trotz voll ausschwingenden Bogens graziler Ton mit dem Samtklang des Orchesters, verleiht diesem Kontur und Farbe. (Kronen Zeitung)

Jevgēnijs Čepoveckis wurde 1995 in Riga, Lettland, geboren und erhielt im Alter von vier Jahren seinen ersten Violinunterricht. Derzeit studiert er an der Kunstuniversität Graz bei Boris Kuschnir. Er ist Gewinner verschiedener bedeutender internationaler Wettbewerbe: Andrea Postacchini International Violin Competition (Italien), Oleh Krysa International Violin Competition (Ukraine), Grand Prize Virtuoso, CullerArts International Violin Competition (Spanien) oder Michael Hill International Violin Competition (Neuseeland).

Jevgēnijs Čepoveckis hat Meisterkurse bei Julian Rachlin und beim Michelangelo Quartett besucht und ist als Solist bereits in ganz Europa, Russland, Israel und Neuseeland aufgetreten.

Bei Peteris Vasks nahm er mehrere Jahre Kompositionsunterricht und gewann den 1.Preis beim lettischen Wettbewerb für junge Komponisten.

2015 hat Jevgēnijs sein eigenes Ensemble gegründet – das Oberton String Octet, mit dem er regelmäßig auftritt. Neben der Aufführung bekannter Werke bildet hier vor allem die Wiederentdeckung von Raritäten dieser Gattung den Schwerpunkt. Die Debut-CD des Ensembles erschien 2020.

Auch fungiert Jevgēnijs derzeit als Konzertmeister des Wiener Jeunesse Orchesters.

Kammermusik auf höchstem Niveau ist ihm generell ein wichtiges Anliegen. So konzertiert er regelmäßig bei prominenten Festivals wie bei ARSONORE – Internationales Musikfest Schloss Eggenberg Graz mit renommierten Solisten, u. a. mit Benjamin Schmid, Nils Mönkemeyer, Markus Schirmer, Danjulo Ishizaka, Barnabás Kelemen, Tor-

leif Thedeen, Thomas Selditz, Clemens Hagen, Linus Roth, Christian Poltéra, Isabelle van Keulen oder Sharon Kam. 2019 wurde er vom Wiener Konzerthaus zum Sieger des Förderprogrammes GREAT TALENT gekürt. Er spielt die berühmte Violine ex-Christian Ferras von Nicolo Amati, Cremona 1645.

Bezüglich der Biografie von Herrn **Markus Schirmer** verweise ich auf die Texte unter der Rubrik *Unser Kuratorium* auf Seite 106.

Zum Programm

Die ersten Werke, die Franz Schubert 1816 (1797–1828) für Violine und Klavier geschrieben hat, sind die drei Sonaten D 384, D 385 und D 408. Sie waren einerseits wohl für den eigenen Gebrauch gedacht, andererseits suchte er an die Sonaten Mozarts und Beethovens anzuknüpfen. Die Sonaten Mozarts waren ihm großes Vorbild und gewissermaßen sind diese Sonaten eine Hommage an den hochverehrten Salzburger Meister, den er in den Sonaten auch immer wieder zitiert.

Es war vermutlich eine Eigenmächtigkeit des Verlegers Anton Diabelli, der diese Sonaten posthum im Jahr 1836 als Sonatinen veröffentlichte. Schuberts Autographe tragen jedenfalls den Titel Sonate. Entweder wollte der Verleger mit dieser Bezeichnung die von Schubert als Werktrias betrachteten drei Sonaten, op. posth. 137, von der viel größer konzipierten A-Dur-Violinsonate D 574, op. posth. 162, abgrenzen, die ein Jahr später, also 1817, entstanden ist, oder aber Diabelli fand den Begriff Sonatine gerechtfertigt im Vergleich zu der Grande Sonate, wie sie Beethoven mit der Kreuzer-Sonate vorgegeben hatte. Man sah in den ersten drei Sonaten aus dem Jahr 1816 „reine Muster edler Hausmusik“ (*1), zumal Schubert sie für sich, noch mehr aber für seinen Bruder Ferdinand geschrieben hat. Beide waren sehr gute Geiger. Franz Schubert war bereits in den Schuljahren am Stadtkonvikt der Stadt Wien Konzertmeister des Orchesters. Zu Hause im Streichquartett mit dem Vater und seinen Brüdern spiel-

5. Konzert



*Schubert 1825, Aquarell von Wilhelm August Rieder.
Der Freund Moritz von Schwind hielt dieses Bild des viel be-
schäftigten Portraitisten für das beste von Schubert.*

te er dagegen die Bratsche. Dieser Erfahrungsschatz trug sicherlich auch zu seiner meisterhaften Beherrschung des Streichersatzes und seiner klanglichen Vielfalt bei.

Erst ab 1824 schrieb Schubert wieder für die Duobesetzung Violine und Klavier und bereicherte die Literatur mit Werken, die durchaus virtuosen Charakter haben: ein Rondo brillant h-Moll, D 895 (op. 70) und die Fantasie in C-Dur D 934 (op. 159). Gelegentlich sind auch die Variationen in e-Moll D 802 (op. 160), Trockne Blumen, original für Flöte und Klavier, in einer Fassung mit Violine zu hören.

Ferdinand Schubert hat die drei Sonaten von 1816 im Januar 1817 auch für Orchester bearbeitet. Diese Bearbeitungen sind zum Teil erhalten, und sie sind insofern interessant, weil Schubert diese selbst ergänzte und somit auch billigte. Sie weisen gegenüber den bekannten Autographen kleinere Varianten auf, die sich teilweise mit denjenigen decken, in denen sich auch die Erstausgabe von den Handschriften Schuberts unterscheidet. Die Autographe der ersten zwei Sonaten sind fast – und das der dritten Sonate – vollständig erhalten. Man kann also annehmen, dass die Erstdruckversion auf Schubert selbst,

d.h. auf eine heute verschollene reinschriftliche Druckvorlage zurückgeht. Eine solche Reinschrift dürfte nötig geworden sein, weil das Kompositionsautograph schwer zu lesen ist und auf einen schwierigen Kompositionsprozess hinweist.

Die erste Sonate in D-Dur (D 384) vom März 1816 ist die kürzeste, nicht allein, weil sie im Gegensatz zu den anderen nur drei Sätze hat, sondern weil Schubert sich hier im Kopfsatz ganz streng und konsequent die klassische Sonatensatzform zu eigen machte und den musikalischen Gedanken weniger freien Lauf lässt.

Im Vergleich zu diesem Werk weist die zweite Sonate in a-Moll (D 385) mehr experimentelle Züge auf, indem Schubert das motivische Material fortspinnst und nicht so sehr in strenge Satzformen zwingt. Dies ist insofern erstaunlich, weil sie im selben Monat entstand. Schubert fügte vor dem vierten Satz, Allegro, noch ein Menuett ein und griff mit der Viersätzigkeit der damals üblichen Konzeption einer Duosonate weit voraus.

Im April 1816 schrieb Schubert dann die dritte Sonate in g-Moll (D 408). im Finalsatz schwimmen „die Grenzen zwischen den beiden Formmodellen des Sonatensatzes und des Rondos noch stärker... Immerhin zeigt die Zwitterform dieses Satzes Schuberts kompositorisches Problem in aller Deutlichkeit: die Aufgabe, einen Ausgleich zu finden zwischen den formbildenden Prinzipien der Gruppierung und der Entwicklung, wobei die Harmonik als Konstruktionsmittel auf allen Ebenen der Form immer bewusster und souveräner gehandhabt wird.“ (1*, S.475 ff)

Die Sonate in A-Dur (D 574) entstand im August 1817 und „unterscheidet sich von den drei Werken des Vorjahres weniger ihrem technischen Anspruch nach als vielmehr hinsichtlich der von ihr angesteuerten Formerweiterung. Nicht nur ist sie (wie auch schon die beiden Moll-Sonaten) viersätzig, sondern überdies haben zumindest ihre Ecksätze ein deutlich größeres Format. Insofern kommt ihnen ganz unabhängig von der sonstigen Qualität dieser Sonate für Schuberts Auseinandersetzung

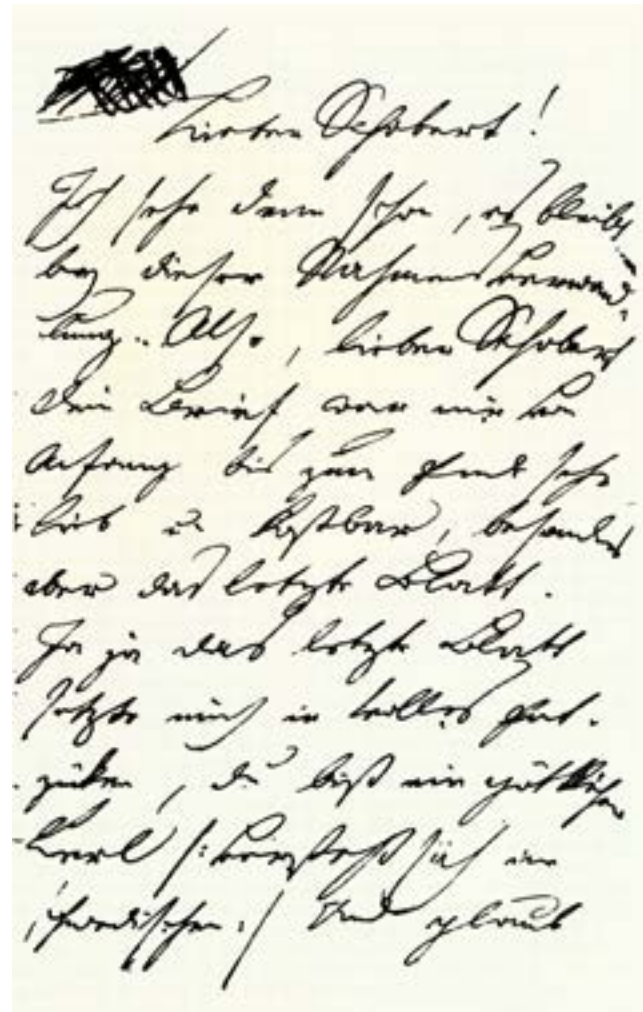
5. Konzert

mit der Sonatenform, in die er im selben Jahr mit großer Intensität auf dem Gebiet der Klaviersonate eingetreten ist, eine immense entwicklungsgeschichtliche Bedeutung zu. Zwei Aspekte seien hier besonders hervorgehoben, die sich wiederum – wie schon bei der a-Moll-Sonate – durch den Vergleich der beiden Ecksätze verdeutlichen lassen. Beide Sätze beschäftigen sich auf gleiche Weise, aber mit unterschiedlichen Resultaten mit der Dehnung der Sonatenform, für deren Gelingen viel darauf ankommt, den modulatorischen Weg der Exposition von der Tonika zur Dominante zu verlängern, ohne durch Zerstörung ihrer formbildenden Polarität den Zerfall der Form zu riskieren.“ (*1, S. 476 ff.)

Nachdem Schubert das harmonische Ziel, die Dominante, erreicht hat und „das Seitensatzthema eintreten könnte, wird eben diese Erwartung durchkreuzt: Unerwartet wendet sich der Satz in die Mollvariante der angezielten Tonart und beginnt nun weit ausgreifend aufs neue zu modulieren; erst in Takt 57 wird die Dominante abermals und nun endgültig erreicht. Eine solche im Kreis verlaufende Modulation, deren Sinn alles andere ist als harmonische Zielstrebigkeit und Ökonomie, gehört zu den später von Schubert bevorzugten, nur kunstvoller gehandhabten Mitteln, um eine Entwicklung in der Schwebel zu halten.“(*1)

Zum ersten Mal in seinem Schaffen wendet Schubert im Finalsatz dieser Sonate eine zweite Möglichkeit der Ausweitung an und lässt zunächst die Hauptthemaentwicklung wie gewohnt auf der Dominante enden. Aber wieder fährt er höchst überraschend und anders als erwartet fort: „Der Grundton der Dominante wird zur Terz von C-Dur umgedeutet, das sich somit als zweiter Tonartbereich der Exposition entpuppt. Da Schubert aber (...) seine in Durtonarten stehenden Sonatenexpositionen grundsätzlich in der Dominante enden lässt, eröffnet er schließlich mit dieser einen dritten Tonartbereich.“

Zwei Schubertsche Personalstilcharakteristika, wenn auch hier noch in verhältnismäßig einfacher Erscheinungsform, sind in dieser Sonate zu finden. „Die für Schuberts



Shuberts Handschrift: Ein Brief an die Freunde

Sonatenendenken überaus charakteristische Exposition mit drei ausgeprägten Tonbezirken und die aus dem Hauptsatzbereich in die erste Nebentonart führende Überraschungsmodulation durch eine abrupte Tonumdeutung. Sie bezeichnen zwei Aspekte seiner Formauffassung, die aus Schuberts Reifestil nicht mehr fortzudenken sind.“ (*1)

5. Konzert

Abschließend möchte ich für Interessierte noch auf die Beziehung der Opuszahlen und des Deutsch-Verzeichnisses bei den Werken von Franz Schubert hinweisen.

Erst im April 1821 brachten seine Freunde Joseph Hüttenbrenner und Leopold Sonnleithner die beiden Goethelieder, Erbkönig und Gretchen am Spinnrade als Schuberts Opus 1 und Opus 2 im Verlagshaus Cappi&Diabelli unter. Diese Opuszahlen sagen also nichts über die Entstehungszeit der Werke aus, wie wir es von vielen anderen Komponisten kennen. Bei Schubert sind sie, vor allem bei den niedrigen Opus-Zahlen, abhängig von der Nachfrage der Verleger und dem Tempo der Druckherstellung. Schubert vergab zu seine Lebzeiten für gedruckte Werke nicht weniger als 106 Opus-Nummern, aber die Vergabe von Opuszahlen wurde auch nach seinem Tod noch fortgesetzt, abhängig von der Zugriffsmöglichkeit der Verleger auf den umfangreichen Nachlass.

In einem Schreiben vom 29. November 1829 von Ferdinand Schubert an Anton Diabelli lesen wir:

Euer Wohlgeboren!

Gegen ein Honorar von 2400 f.K.M. [Konventionsmünze] überlasse ich Ihnen sämtliche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von der Komposition meines Bruders. Überdies auch noch nachbenannte Musikstücke:

Dabei führt er unter den acht Punkten unter der Rubrik Klaviermusik an:

3. Drei leichte, sehr schöne Sonaten für Klavier und Violin.

4. Sonate in A für Klav. und Violin.

Und in einer Erklärung der Erben Schuberts über Diabellis Verlagsrechte von Anfang 1830 in Wien finden wir eine umfangreiche Zusammenstellung der Werke, die die k.k.priv. Kunst- und Musikalienhandlung A. Diabelli & Comp. als Eigentum erlangt habe, und somit als rechtmäßige alleinige Verleger dieser Werke zu betrachten sind. Darunter wird noch einmal die Sonate in A für das Pianoforte und Violine erwähnt, die Diabelli erst viel später als die Sonatentrias, nämlich 1851, mit der Opuszahl 162 herausgegeben hat.



Skizze zum Andante des Sinfonie-Fragments D 936A

Wegen dieser Unübersichtlichkeit kam man im 20. Jahrhundert davon ab, die Werke Schuberts primär nach Opuszahlen zu zitieren, sondern zog das chronologisch angelegte Werkverzeichnis des bedeutenden Schubert-Forschers Otto Erich Deutsch (1883–1967) vor.

Seine grundlegenden Schubert-Publikationen sind bis 1951 in Cambridge erschienen, weil er 1939 nach England emigrieren musste. 1952 kehrte er in seine Heimatstadt Wien zurück, wo er seine äußerst vielseitige und hervorragende Forschertätigkeit fortsetzte.