

2

 musikkollegium
zürcher oberland

Freitag, 27. September 1996

20.15 Uhr

Saal der Rudolf Steiner-Schule Wetzikon

Orchester der Konservatorien Zürich und Winterthur

Sébastien Singer, Violoncello

Caspar Dechmann, Klavier

Leitung: Olivier Cuendet

● György Kurtág (1926)

Doppelkonzert für Klavier, Violoncello und zwei Orchester op. 27/2

Poco allegretto - Presto agitato - Adagio

● Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Symphonie Nr. 7 A-Dur op. 92 (1811/12)

Poco sostenuto - Vivace

Allegretto

Presto - assai meno presto

Allegro con brio

Dieses Konzert unterstützen:

 ·F·E·R·A·G·

ZL
Zellweger Luwa


SKA

György Kurtág wurde 1926 im rumänischen Lugoj geboren, er besuchte die Schulen in Timisoara und erhielt dort auch den ersten Klavier- und Theorieunterricht.

1945 floh er nach Budapest, wo er sich, zusammen mit György Ligeti auf die Heimkehr des verehrten Béla Bartók hoffend, an der Franz-Liszt-Akademie einschrieb. Die Nachricht vom Tode Bartóks erreichte die beiden Freunde am Tage ihrer Aufnahmeprüfung.

Ab 1946 studierte er Klavier bei Pál Kadosa, Kammermusik bei Leo Weiner und, gemeinsam mit Ligeti, Komposition bei Sandor Veress und später, nach dessen Emigration, bei Ferenc Farcas. 1948 wurde er ungarischer Staatsbürger, drei Jahre später beendete er seine Klavier- und Kammermusikstudien und erhielt 1955 sein Diplom für Komposition.

Es folgte, 1957/58, ein einjähriger Aufenthalt in Paris. Er besuchte Kurse von Darius Milhaud und Olivier Messiaens berühmte Analyseklasse.

Entscheidend war aber die Begegnung mit Marianne Stein, einer Psychologin, die sich auf die Arbeit mit Künstlern spezialisiert hatte. Von Paris nach Budapest zurückgekehrt, verwarf er alle seine bisherigen Arbeiten, darunter ein Bratschenkonzert, und schrieb, als 33-jähriger, sein Opus 1: ein Streichquartett.

Von 1960 bis 1968 war er dann Solisten-Repetitor der National-Philharmonie, der staatlichen ungarischen Konzertagentur. 1967 erhielt er an der Franz Liszt-Akademie in Budapest zunächst eine Professur für Klavier, dann bis 1987 eine Professur für Kammermusik.

Trotz regelmässiger Aufführungen seiner Werke, etwa in Darmstadt, Köln oder an den Wittener Tagen für neue Kammermusik, erfolgte Kurtágs internationaler Durchbruch erst Anfang 1981, als im Pariser IRCAM die Kantate *Botschaften des verstorbenen Fräulein R.V. Trussova*, op. 17, unter Pierre Boulez erstmals erklang.

Seither gilt György Kurtág, dessen Musik heute weltweit an allen grossen Festivals regelmässig aufgeführt wird, nicht mehr nur als Geheimtip, sondern neben Bartók und Ligeti auch als einer der drei grossen ungarischen Komponisten dieses Jahrhunderts.

Sein vergleichsweise schmales Oeuvre umfasst vorwiegend Kammermusik und Liedzyklen. In den siebziger Jahren entstand zudem seine - bisher vierbändige - Klavierschule „Játékok“ („Spiele“).

Wie oben erwähnt, begann sich György Kurtág 1958 in seinem Musikdenken erstmals auf winzige Einheiten, quasi musikalische Urzellen zu konzentrieren. Er erfand kleine, überschaubare Komplexe, die zuallererst aus sich selbst heraus etwas aussagen und nicht durch übergreifende, weitreichende Formzusammenhänge deduktiv bestimmt sind. Seither könnte man diese nicht nur einfache, sondern gezielt knappe Formulierung eines Musikstückes als den Kern seines Schaffens bezeichnen.

Diese Unsicherheit Grossformen gegenüber führte konsequenterweise in einigen Fällen soweit, dass er das nachträgliche Ordnen einzelner solcher „monumentalen Miniaturen“ sich selbst nicht zutraute und diese „zyklusbildende“ Arbeit einem befreundeten Musikologen übergab (z.B. „Kafka-Fragmente“ op. 24 für Sopran und Violine). Ebenso mied er sehr lange Zeit grössere Besetzungen, da er nicht glaubte, die angestrebte Knappheit und Klarheit der Form und des Inhaltes mit dem schwerfälligen, gegenüber kammermusikalischen Besetzungen undifferenzierten Orchesterapparat realisieren zu können. Beleg für diese Schwierigkeiten, aber auch für Kurtág's Konsequenz und Ehrlichkeit scheint mir sein Klavierkonzert op. 21 zu sein, welches BBC London 1980 bei ihm in Auftrag gab: Noch 1986 war Kurtág, obwohl das Stück bereits weit gediehen war, noch nicht beim ersten Orchestertutti angelangt. Er unterbrach in der Folge die Arbeit an diesem Werk immer wieder, so dass sich sein Klavierkonzert noch heute „in Arbeit“ befindet...

Ende der achziger Jahre zeichnete sich dann allerdings ein Wandel in seinem Schaffen ab.

Op. 27 No. 2 (Doppelkonzert)
für zwei Solisten und zwei Ensembles (1989/90)

Als Komponist beruft sich György Kurtág nicht nur auf Anton Webern, wie dies für seine Generation ja fast zur „Norm“ gehört, sondern auch auf Bartók und dessen „Lehrmeister“ Beethoven. Diesen Einfluss Beethovens wird nun in seinem op. 27 besonders deutlich.

Beethovens Klaviersonaten op. 27/1 in Es-Dur („Quasi una fantasia“) und op. 27/2 in cis-Moll („Mondscheinsonate“) veranlassten Kurtág, inzwischen selbst bei seinem eigenen op. 27 angelangt, ebenfalls zwei Werke unter einer Opuszahl zusammenzufassen: einerseits „Quasi una fantasia“ op. 27/1 für Klavier und grosses Instrumentalensemble und andererseits sein Doppelkonzert op. 27/2 für Violoncello, Klavier und zwei grosse Ensembles.

Beethovens Sonate op. 27/1 („Quasi una fantasia“) gilt heute als die erste Sonate, deren Sätze nicht mehr abgetrennte, in sich geschlossene Gebilde sind, sondern fließend ineinander übergehend ein übergreifendes Ganzes bilden.

Diese musikhistorische Dimension übertrug nun Kurtág auf sein ganz persönliches Schaffen. Im op. 27/1 gelang es ihm erstmals seine typischen Kleinformen zu einem grösseren Formgebilde zusammenzufassen.

Kurze, klare Abschnitte, welche immer auch ganz aus dem Moment heraus wirken, gibt es zwar nach wie vor. Diese werden aber durch bestimmte einfache Elemente, welche ständig variiert und gezielt wiederaufgegriffen werden, in eine übergreifende Grossform integriert. Im Doppelkonzert op. 27/2 sind diese immer wiederkehrenden Elemente die Mikrotonalität, ein regelmässiger Puls, eine choralartige Akkordik und eine quasi einstimmige, heterophone „Klangfarbenmelodie“. Dazu kommen natürlich auch musikalische Elemente - wie rasche Wischfiguren oder liedhafte Hornquintpassagen - , die jeweils nur einzelne Sätze kennzeichnen. Während, wie bei Beethoven, das op. 27/1 als ein einziger grosser Satz wahrgenommen wird, unterteilt er auch sein op. 27/2, also das Doppelkonzert, in drei, bzw. vier Sätze.

Der *erste Satz* besteht aus zwei Teilen. Der Anfang (*poco allegretto*), der auch als Einleitung zum nahtlos anschliessenden zweiten Teil gehört werden kann, wird bestimmt durch einen Achtelpuls, an welchem nicht nur die beiden Solisten, sondern auch die beiden Ensembles mit kurzen Repetitionsfiguren beteiligt sind. Gemeinsam wirken sie an einem irritierend raffiniert instrumentierten, quasi einstimmig-pulsierenden Klangfarbenband, welches sich nach und nach chromatische Klangfelder in einem engen Ambitus erschliesst. Während auf der Ebene der Tonhöhen die chromatischen Felder noch zusätzlich mit den dazwischen liegenden Vierteltönen „ausgefüllt“ werden, spielen analog dazu auf der rhythmischen Ebene den Achtelpuls auffüllende „Offbeat-passagen“, und auf der räumlichen Ebene „Stereoeffekte“ - die beiden Ensembles sind links und rechts des Publikums postiert - eine gewisse Rolle.

Der wesentlich lautere, aggressivere *zweite Teil* (*l'istesso tempo*) wird weiterhin von einem regelmässigen Puls (nun aus gewaltigen Klavierakkorden) getragen, überlagert von einer espressiven, zerklüfteten Cello-Linie. Beide Soloinstrumente werden durch Verdoppelungen in den beiden Ensembles verstärkt.

Dieser ständig variierte, kraftvolle Gestus, strukturiert durch Steigerungen, plötzliches Erstarren oder choralartige Passagen, mündet schliesslich in einen sehr dunklen Teil. (In die Cellostimme hineingeschrieben steht der lateinische Satz „circumdede runt me gemitus mortis“, was übersetzt werden könnte mit „mich umgeben die Seufzer des Todes“.)

Hier „windet“ sich das Cello in durchgehenden tiefen Achteln, durchsetzt mit „schmutzigen“ Vierteltönen und unterstützt durch viele dunkle Farben der beiden Ensembles, hinunter in immer tiefere Schichten, weit unter seinen normalerweise üblichen Tiefstton.

Am Ende dieses Satzes steht dann ein kurzer, aber strukturell vermittelter „Reinigungsprozess“, in dessen Verlauf die tiefste Saite des Cellos wieder zurückgestimmt werden kann.

Der *folgende Satz* (Presto agitato) erinnert in seinem Gestus vielleicht etwas an das stürmisch-treibende Finale der „Mondscheinsonate“ von Beethoven. Ständige Unterbrüche, Stillstände, Fermaten, Wiederanfänge und Steigerungen, die in Pausen münden verhindern jedoch ein problemloses Vorankommen.

Ursprünglich gab es - ganz ordentlich - ein Haupt-, ein Seitenthema und auch einen Schluss. Kurtág fand den Satz in dieser Version aber ein paar Wochen vor der Uraufführung einfach „dumm und unmöglich“. Unter grossem Zeitdruck, in einer einzigen Nacht, „fuhr er mit der Heugabel dazwischen“, riss alles auseinander und stellte die einzelnen Bruchstücke schliesslich völlig um.

Die rasende, fast taumelnde Wirkung des Satzes wurde durch diese Eingriffe sicher verstärkt. Andererseits leidet nun vielleicht eine gewisse Durchsichtigkeit unter der grösseren Ereignisdichte.

Der *letzte Satz* (Adagio), ursprünglich als Anfang des Konzertes konzipiert, hat einen ausgesprochen ruhigen, fließenden und schwebenden Charakter. Liedhafte Hornquinten alternieren mit harmonisch sensibel gestalteten Choralpassagen. Diese traumhaft entrückte Musik, die durch das Fehlen des bisher fast ständig in irgend einer Form vorhandenen Achtelpulses nun viel organischer wirkt, wird ganz zum Schluss von eben diesem Puls in die harte Realität zurückgeholt. Der dumpfe, in Quartolen auch etwas wie zu schnell wirkende Pulsschlag, der langsam ausgeblendet wird, hinterlässt einen unangenehmen, zwiespältigen Nachgeschmack.

Die für Kurtágsche Verhältnisse riesige Besetzung umfasst in Analogie zu den zwei Solisten - wie bereits erwähnt - zwei grössere Ensembles, deren auffälligstes Merkmal, neben den solistisch besetzten Streichern und dem Cimbäl, sicher das überaus umfangreiche Arsenal an Schlaginstrumenten darstellt.

Die Uraufführung fand in der Alten Oper Frankfurt, am 8. Dezember 1990 statt. Peter Eötvös leitete das Ensemble Modern und das Ensemble InterContemporain. Die Solisten waren Zoltán Kocsis, Klavier und Miklós Perényi, Violoncello.

Mathias Steinauer



Beethoven im Alter von 16 Jahren

Beethovens Siebte Sinfonie entstand während der Jahre 1811/12. Im Herbst 1813 errangen die österreichischen Truppen zwar einen Sieg, verloren aber selber viele Krieger, Beethovens Freund Johann Nepomuk Hummel organisierte zugunsten der Verwundeten und Hinterlassenen ein Konzert. Es fand am 8. Dezember 1813 in Wien statt, und es wurden Beethovens Schlachtensinfonie „Wellingtons Sieg oder die Schlacht von Vittoria“ und seine Siebte Sinfonie aufgeführt. Beethoven dirigierte selbst, und im Orchester sassen die besten Musiker Wiens, z.B. Louis Spohr, Violine und Hummel und Giacomo Meyerbeer, Pauken. Meyerbeer war allerdings etwas ungeschickt, denn er brachte seine Einsätze immer zu spät. Spohr berichtete ausführlich über Beethovens Dirigieren: „...So oft ein sforzando vorkam, riss er beide Arme, die er vorher auf der Brust kreuzte, mit Vehemenz auseinander. Bei dem piano bückte er sich nieder und

um so tiefer, je schwächer er es wollte. Trat dann ein crescendo ein, so richtete er sich nach und nach wieder auf und sprang beim Eintritt des forte hoch in die Höhe.. Auch schrie er manchmal, um das forte noch zu verstärken, mit hinein, ohne es zu wissen ... Die neuen Kompositionen Beethovens gefielen ausserordentlich, besonders die Symphonie in A-Dur (die Siebte): der wundervolle zweite Satz wurde da capo verlangt; er machte auch auf mich einen tiefen, nachhaltigen Eindruck. Die Ausführung war eine ganz meisterhafte trotz der unsicheren und dabei oft lächerlichen Direktion Beethovens.“

Die Aufführung war glänzend. Der Erfolg stellte alles in den Schatten, was Beethoven je erlebt hatte. Es war einer der wichtigsten Momente in seinem Leben. Er wurde enthusiastisch gefeiert, und das Konzert musste mehrere Male wiederholt werden. Mit diesem Konzert gewann Beethoven eigentlich erst seine Popularität.

Beethovens 7. Sinfonie gehört zusammen mit der 3., 4., 5., 6., und 8., in seine zweite Stilperiode: in der Zeit von etwa 1802 bis etwa 1812 löst sich Beethoven von seiner ursprünglichen Abhängigkeit von Haydn und Mozart und widmet sich in seinen Werken dem individuellen Ausbau der übernommenen Formen und Kunstmittel. Später, in seiner dritten Stilperiode steigert er sich in immer kühnere, subjektive Ausdruckswelten, zum Teil auch unter neuartiger Verschmelzung mit den Formen der Variation und Fuge. In seinen Sinfonien haben jeweils die ersten Sätze das Übergewicht. Besonders seit der „Eroica“ liegen die Schwerpunkte in der Durchführung.

Der lebensfrohe Zug der 7. Sinfonie beruht vor allem auf elementaren rhythmischen Wirkungen. Die Themen erscheinen nicht geschlossen, sondern sie sind entwicklungsfähig. Beethoven benützt schwungvolle Rhythmen und einfache Motive, die sich direkt aus Dreiklang und Tonleiter ergeben.

Nach einer breit angelegten, gedanklich selbständigen und ungewöhnlich langen Einleitung entwickelt sich der *erste Satz* (Vivace) aus einem kurzen rhythmischen Motiv. Der Satz wird fast völlig von diesem einen Thema und seinem 6/8-Rhythmus in den beiden zentralen Tonarten A-Dur und C-Dur beherrscht. Es herrscht ein Geist voll wilder Ausgelassenheit und Sprunghaftigkeit, der durch die auffallenden Modulationen, die starken dynamischen Schwankungen (plötzliche Wechsel von pp und ff) und die vielen Generalpausen verstärkt wird.

Das Thema des *zweiten Satzes* findet sich in den Skizzen schon etwa 6 Jahre vor der Komposition der Siebten. Auch in diesem Allegretto - bezeichnenderweise nicht das übliche Adagio oder Andante - wird der rhythmische Grundgedanke der ersten Takte fortgeführt. Er basiert auf einem trauermarsch-ähnlichen Rhythmus in a-Moll und schafft einen wundervollen Stimmungsgegensatz.



Es spricht etwas tieftrauriges aus dem schlichten Hauptthema, das zunächst von den tiefen Streichern verhalten vorgetragen wird. Trotz der friedlichen Klarinettenmelodie, die Trost verheisst, will der ernste Rhythmus des Eingangsthemas in den begleitenden Bässen nicht verstummen.

Der *dritte Satz* ist ein echtes Scherzo. Das Presto greift die Stimmung des ersten Satzes wieder auf. Das Hauptthema treibt unbeschwert dahin und entwickelt sich bis zu ausgelassener Fröhlichkeit. Das „Trio“ (assai meno presto) hat ein wesentlich ruhigeres Zeitmass und schafft tonartlich und in der Stimmung einen starken Gegensatz. Sein Thema erklingt zunächst in den Holzbläsern. Es soll einem niederösterreichischen Wallfahrts-gesang entstammen. Dann wird aber auch dieses Thema allmählich gesteigert und schliesslich vom Orchester feierlich und festlich vorgetragen. Nach zweimaliger

Wiederholung des Mittelteils und des Anfangsteils verfällt das Orchester nochmals ins „Trio“, aber plötzlich beenden fünf hingeworfene Akkorde den Satz.

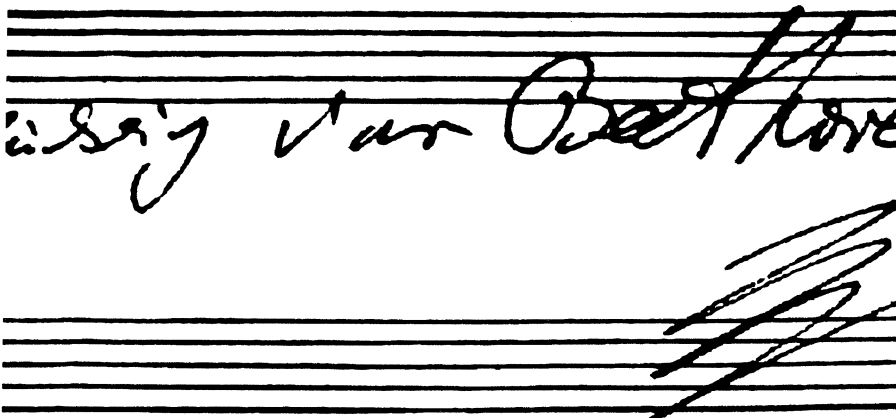
Besonders der *vierte Satz* zeigt deutlich Beethovens neue Art, die ihn rhythmische und melodische Kräfte zu gesteigerter Wirkung entfesseln lässt. Nebenthemen können kaum



aufkommen, alles hängt aufs engste zusammen. Die Form wird rücksichtslos umgeformt und nach Belieben überspielt, bis sich die gewaltige Coda ins Riesenhafte steigert und ihren strahlenden Gipfelpunkt erreicht.

Zeitgenössischen Kritikern erschien der letzte Satz zu wild, zu chaotisch. Friedrich Wieck (der Vater von Clara Schumann) war der Meinung, dass die Sinfonie namentlich in den Ecksätzen wie in „trunkenem Zustand“ geschrieben worden sei, arm an Melodien etc. Carl Maria von Weber sagte nach der Aufführung der Sinfonie, Beethoven sei nun „reif fürs Irrenhaus“. Aber 20 Jahre später schrieb Wagner den berühmt gewordenen Satz: „Diese Symphonie ist die Apotheose des Tanzes selbst!“

Nelly Jaeger



Hinweis auf unsere nächsten beiden Konzerte in der Aula Wetzikon:

Samstag, 2. November 1996

Beethoven integral

10 Duos spielen seine 10 Violinsonaten

14.30 Uhr - 1. Konzert - Violinsonaten op. 12/1, 12/2, 12/3, op. 23 und 47

17.30 Uhr - Souper «Wien um 1800»

20.15 Uhr - 2. Konzert - Violinsonaten op. 30/1, 30/2, 30/3, op. 24 und 96