#02 | 17.08.2016 | 5 Euro

Internationale Kammermusiktage Homburg

Das Festival-Magazin 2016

Continuo!

27. September – 03. Oktober 2016

Grußwort

Vom 27. September bis 3. Oktober steht die Kreisstadt Homburg erneut im Zeichen der Kammermusik: Die 21. Internationalen Kammermusiktage Homburg laden an unterschiedlichen Spielorten in der Stadt zu sechs Konzerten mit dem Vogler-Quartett und weiteren renommierten Künstlern ein.

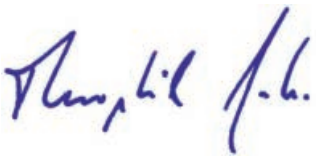
Ein siebtes Konzert findet in unserer Nachbarstadt Zweibrücken, im Landschloss Fasanerie, statt.

Das Veranstaltungskonzept sieht ergänzend öffentliche Proben vor, zu denen Schulklassen und interessierte Laien eingeladen werden. Das erlaubt quasi einen Blick hinter die Kulissen. Fast hautnah kann miterlebt werden, wie die Aufführung der Musikstücke entwickelt wird und das Zusammenspiel der Konzertierenden entsteht. Musiker und Publikum werden vertrauter miteinander. Die Nähe macht die Kraft, die Intensität und die Leidenschaft der klassischen Musik spürbar.

„Klassische Musik verleiht der Seele Flügel, die sie bis ans Ende der Welt in uns zu tragen vermögen." Der Werbetexter Manfred Poise drückt in diesem Satz den Zauber der Musik auf den Zuhörer aus.

Ich danke den „Kammermusikfreunden Saar-Pfalz" für ihre herausragende Konzertreihe, nachgerade für die Umsetzung in den Schulen, um so ein junges Publikum für die klassische Musik von Bach, Beethoven, Haydn und Mozart zu begeistern.

Als Schirmherr freue ich mich sehr auf die Veranstaltungsreihe und wünsche den Künstlern und dem interessierten Publikum gute Begegnungen und erlebnisreiche Klangtage.



Dr. Theophil Gallo
Landrat des Saarpfalz-Kreises

Künstlerischer Leiter (für das Vogler Quartett)

Liebe Festivalbesucher,

die Internationalen Kammermusiktage Homburg gehen vom 27.09. – 03.10. 2016 in eine neue Runde.

Unter dem Motto **„Continuo!“** – damit wird auch die Freude über eine Weiterführung dieses schönen Kammermusikfestivals in Homburg ausgedrückt – finden sich abermals großartige Musiker zusammen, um gemeinsam mit dem Vogler Quartett herrliche Musik aufzuführen.

Wir freuen uns, dass Interpreten wie das Silver-Garburg Piano Duo, der Cellist Mischa Meyer, die in Homburg bereits häufig zu Gast gewesene Tatjana Masurenko, der Pianist Caspar Frantz, Zoltán Kovács, der hervorragende ungarische Klarinettist, der Komponist und Baglamaspieler Taner Akyol mit seinem Trio und der Schauspieler Till Weinheimer uns eine unvergessliche Musikwoche erleben lassen werden.

Es ist so, dass wirklich jedes Konzert etwas ganz Besonderes bietet, und wenn ich jetzt das Konzert mit der Aufführung der gesamten „Kunst der Fuge“ von J. S. Bach heraushebe, dann deshalb, weil, dieses Werk spielen zu dürfen, uns als Streichquartett einfach dankbar sein lässt; es ist eine sehr tiefgehende, beinahe mystische Erfahrung, diese Musik erklingen zu lassen.

Das Komponistenporträt mit Taner Akyol – es findet übrigens im Rahmen einer neuen Kooperation im schönen neuen Saal der Musikschule Homburg statt – bietet eine seltene Gelegenheit, einer an traditioneller türkischer Musik orientierten Kompositionsweise zu begegnen und einem Virtuosen auf der Baglama, dem lautenartigen türkischen Zupfinstrument, welches einen ganz eigenen, betörenden Klang besitzt.

Dass auch das von Taner Akyol für uns komponierte Werk „Berkin“ aufgeführt wird, versteht sich in diesem Zusammenhang von selbst.

Die Lesung der Geschichte „Die Kreutzersonate“ von Lew Tolstoi, getragen von der Musik Ludwig van Beethovens und Leoš Janáčeks, wird bestimmt ein intensives Erlebnis, und die Aufführung des Oktettes von Felix Mendelssohn-Bartholdy in der Version für Streichquartett und Klavier zu vier Händen wird einen fulminanten Abschluss bilden.

Ein Schulkonzert in der Gemeinschaftsschule Neue Sandrennbahn ergänzt das Programm.

An dieser Stelle möchte ich es nicht versäumen, gedanklich die vergangen Jahre Revue passieren zu lassen.

Ohne die großartigen, unermüdlichen und kreativen Persönlichkeiten des bisherigen Vorstandes der Kammermusikfreunde Saar/Pfalz, allen voran Dr. Balthasar Weinheimer, wäre es undenkbar gewesen, diese einzigartigen Homburger Kammermusiktage bis heute immer wieder stattfinden zu lassen.

Dass es gelungen ist, für die kommenden Jahre einen neuen Vorstand mit Sibylle Kößler, im Team mit Walther Jahrreiss, Rolf Petzold und Michael Schurig, zu finden und zu wählen, stimmt mich froh und macht uns, dem Vogler Quartett, große Lust auf die neuen Herausforderungen.

Freuen wir uns auf einen erlesenen musikalischen Spätsommer in Homburg!

Herzlichst, Ihr Tim Vogler

Inhalt

Grußwort unseres Sponsors und Schirmherrn ¬ Landrat Dr. Theophil Gallo Seite 1
Künstlerischer Leiter (für das Vogler Quartett) ¬ Tim Vogler Seite 2
So fing es an ¬ Dr. Balthasar Weinheimer Seite 4
Continuo! ¬ Michael Schurig Seite 4
Das Festival-Programm 2016 ¬ 27. September – 03. Oktober Seite 7
Gedanken zum Programm ¬ Dr. Friedrich Spangemacher Seite 8
Konzert 1 – Eröffnungskonzert – 27.09. **Seite 12**
Jugendfrisch und altersweise ¬ Jürgen Ostmann Seite 12
Fragen an Tatjana Masurenko, Viola ¬ Astrid Karger Seite 14
Mischa Meyer, Cello ¬ Astrid Karger Seite 16
Caspar Frantz, Piano ¬ Astrid Karger Seite 18
Konzert 2 – Von Bach bis Bartók – 28.09. **Seite 22**
Volkstümlich und virtuos ¬ Jürgen Ostmann Seite 22
Zoltán Kovács, Klarinette ¬ Astrid Karger Seite 26
Vier Fragen an Stephan Forck und Frank Reinecke ¬ Astrid Karger Seite 28
Konzert 3 – Komponistenporträt Taner Akyol – 29.09. **Seite 32**
Taner Akyol „Berkin“ ¬ Tim Vogler Seite 32
Interview Taner Akyol ¬ Astrid Karger Seite 33
Das Taner Akyol Trio ¬ Sibylle Kößler Seite 37
Die Musikschule Homburg ¬ Carola Ulrich Seite 40
Das Vogler Quartett im Klassenzimmer ¬ Rolf Petzold Seite 41
Konzert 4 – Johann Sebastian Bach – 30.09. **Seite 42**
Musik für Auge und Ohr ¬ Jürgen Ostmann Seite 42
Konzert 5 – Lesungskonzert – 01.10. **Seite 44**
Lew Tolstoi „Die Kreutzersonate“ ¬ Tim Vogler Seite 44
Verrückter Mulatte, eifersüchtiger Gatte ¬ Jürgen Ostmann Seite 44
Till Weinheimer ¬ Astrid Karger Seite 46
Konzert 6 – Beethoven / Schubert / Dünser – 02.10. **Seite 50**
„Es ist ihnen ja ohnenhin alles gewidmet“ ¬ Jürgen Ostmann Seite 50
Franz Schubert: Sonate D 617 ¬ Richard Dünser Seite 53
Original und Bearbeitung ¬ Wolfgang Korb Seite 54
Silver-Garburg Piano Duo ¬ Astrid Karger Seite 56
Konzert 7 – Abschlusskonzert – 03.10. **Seite 58**
Poetische Fuge, leidenschaftliches Oktett ¬ Jürgen Ostmann Seite 58
Öffentliche Proben ¬ Walther Jahrreiss, Sibylle Kößler Seite 61
Kartenverkauf Seite 62
Impressum Seite 64

So fing es an

Dr. Balthasar Weinheimer

Als wir in den 60er Jahren nach Homburg kamen, konnten wir uns bald ein Bild über das kulturelle Leben der Stadt machen. An musikalischen Aktivitäten gab es ein Laienorchester, bestehend aus Ärzten und Lehrern. Regelmäßig fanden Meisterkonzerte statt, die auf private Initiative an Musik interessierter Bürger zustande gekommen waren. Um Konzerte erleben zu können, hatten sie jeweils in größere Städte wie Frankfurt oder Orte im nahen Frankreich reisen müssen. Bei solchen Gelegenheiten nahmen sie Kontakt mit den Musikern auf und luden sie nach Homburg ein. Es war also eine private Initiative, die es nun möglich machte, auch in Homburg Musikveranstaltungen durchzuführen. Die Gruppe der Initiatoren nahm sich der Sache mit großem eigenem Engagement an.

Auch der Verein der Kammermusikfreunde geht auf ein privates Erlebnis zurück. In Homburg lebte ein Musikerehepaar, die Lehrer an der Musikhochschule in Saarbrücken waren. Bei einer privaten Geburtstagsfeier kam es nach dem Hauskonzert zu einer Begegnung mit den Musikern, die den Wunsch äusserten, einmal zusammen mit befreundeten Kollegen ohne Zwang, ohne Rundfunkaufnahmen Kammermusik spielen zu können. Spontan entstand die Idee, wie man diesen Gedanken verwirklichen könnte. Der Plan wurde sofort aufgegriffen, und so kam es Mitte der siebziger Jahre zum ersten Kammermusikfest. Die Musiker übten während einer Woche an den Vormittagen im Konzertsaal, wozu die Bevölkerung eingeladen war. An drei Abenden gab es dann die Konzerte. Im Anschluß waren die Künstler an einem Abend in ein Restaurant eingeladen, die anderen Abende fanden privat bei Familien statt, was zu schönen Kontakten zu den Musikern führte. Am Sonntag, zum Abschluß der Musikwoche gab es eine Matinée, bei der besonders Jugendliche und Kinder angesprochen waren. Schließlich gab es manchmal noch ein Gartenfest zum Dank an die Musiker.

Continuo!

Michael Schurig

Kammermusiktage in Homburg: „Wir haben eine wunderbare Idee vorgefunden und wollen sie weiter tragen".

Die Kammermusiktage in Homburg sollen weiterleben. 20 Festivals – anfangs alle zwei Jahre, seit 2008 jedes Jahr – bieten dem Publikum Homburgs, des Saar- Pfalzkreises und der Umgebung Kammermusik zum Anfassen.
In unterschiedlichen Spielstätten hat das Publikum die Möglichkeit, eine Woche lang Kammermusik von internationalem Niveau in verschiedenen Spielstätten – Saalbau, Kirche, Fasanerie Zweibrücken, Rubly's Werkstatt und Saal der Musikschule – ganz nah zu hören und zu erleben, getreu unseres Mottos „Nichts geht über Live".

Die öffentliche Proben – ein wirklicher Leckerbissen – bieten dem Publikum weitere Möglichkeiten, diese Musik zu erleben und zu verstehen.

Kammermusik ist keine einfache Musik. Wenn bei einem Streichquartett vier Musiker auf verschiedenen Instrumenten vierstimmig spielen, dann stellt das für den Zuhörer schon eine kleine Herausforderung dar. Die kleine Herausforderung beim Zuhören wird umso größer, wenn der heutige Zuhörer immer weniger Hörerfahrung für diese Musik besitzt und selbst kein Streichinstrument gelernt hat.

In früheren Zeiten, bei denen Menschen in Ermangelung von Schallplatten und CDs selbst Hausmusik gespielt hatten, war die Kammermusik viel populärer und konnte leichter gehört, verstanden und konsumiert werden.

Das fehlt heute leider. Ist deshalb Kammermusik eine elitäre Veranstaltung? Dies darf nicht sein und auch dafür will sich der neue Vorstand einsetzen.

Unter der Führung unserer Vorsitzenden Sibylle Kößler, unseres 2. Vorsitzenden Walther Jahrreiss, unserem Schriftführer Rolf Petzold und unserem Kassenwart Michael Schurig möchte das neue Team die lange und erfolgreiche Arbeit unseres Ehrenvorsitzenden Dr. Balthasar Weinheimer und seines alten Vorstandes weiterführen.
Wir wollen unserem Publikum die Möglichkeit geben, diese wunderbare Musik für sich selbst zu entdecken, die Musik zu erleben, den verschiedenen Stimmen beim Konzert zu folgen.

Der Vorstand: Sibylle Kößler, Michael Schurig, Rolf Petzold und Walther Jahrreiss

Die beste Möglichkeit diese Musik ohne Vorurteile kennenzulernen, bieten die öffentlichen Proben.

Hier werden die Musikstücke geübt, nochmal wiederholt und vielleicht hören Sie dann auch ein erklärendes Wort, das ein Musiker dem anderen Musiker demokratisch – denn es gibt ja keinen diktatorischen Dirigenten – zublinzelt.

Hier werden Sie als Zuhörer Zugang zu dieser wunderbaren Musik bekommen und Freude erleben.

Das wünscht Ihnen der Vorstand der Kammermusiktage Homburg

Autohaus Scherer
Saarbrücker Str. 120
66424 Homburg
Tel. 0 68 41 / 66 01-0

Mainzer Str. 77
66424 Homburg
Tel. 0 68 41 / 98245-0

Auf der Windschnorr 47
66459 Kirkel
Tel. 0 68 41 / 9810-0

scherer-gruppe.de

SCHERER

Das Festival-Programm 2016 ¬ 27. September – 03. Oktober

Dienstag ¬ 27.09. ¬ 20.00 Uhr
Saalbau Homburg

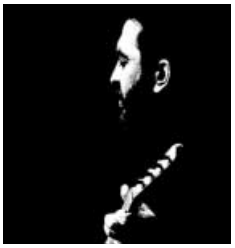
Eröffnungskonzert

Joseph Haydn: Streichquartett G-Dur Hob III:81 op. 77,1
Vogler Quartett
Ludwig van Beethoven: Sonate für Violoncello und Klavier Nr. 1 C-Dur op. 102 Mischa Meyer, Caspar Frantz
Johannes Brahms: Streichsextett Nr. 1 B-Dur op. 18
Vogler Quartett, Tatjana Masurenko, Mischa Meyer

Mittwoch ¬ 28.09. ¬ 18.00 Uhr
Rubly's Werkstatt

Von Bach bis Bartók

Johann Sebastian Bach: Sonate für Violoncello und Klavier G-Dur BWV 1027 Mischa Meyer, Caspar Frantz
Ludwig van Beethoven: Klaviertrio B-Dur op. 11 („Gassenhauer") Zoltan Kovacs, Mischa Meyer, Caspar Frantz
Béla Bartók: aus 44 Duos für 2 Violinen, Sz. 98 – Auswahl in der Bearbeitung für Klarinette und Violine
Zoltan Kovacs, Tim Vogler
Wolfgang Amadeus Mozart: Klarinettenquintett A-Dur KV 581 Zoltan Kovacs, Vogler Quartett



Donnerstag ¬ 29.09. ¬ 20.00 Uhr
Musikschule Homburg

Komponistenporträt Taner Akyol

Berkin für Streichquartett
Hatırlamalar für Baglama und Streichquartett Taner Akyol, Vogler Quartett
8 Kompositionen Taner Akyol Trio
Göçmen Kuslar Taner Akyol Trio, Vogler Quartett

Freitag ¬ 30.09. ¬ 20.00 Uhr
Protestantische Stadtkirche Homburg

Johann Sebastian Bach

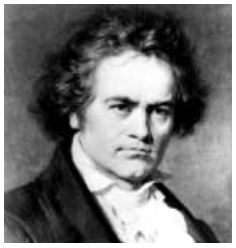
Die Kunst der Fuge BWV 1080
Vogler Quartett

Samstag ¬ 01.10. ¬ 11.00 Uhr
Fasanerie Zweibrücken

Lesungskonzert

Im Anschluss „Flying Lunch" gemeinsam mit den Künstlern

„Die Kreutzersonate" Novelle von **Lew Tolstoi** Lesung (Auszüge) Till Weinheimer Musik von **Ludwig van Beethoven (aus Violinsonate Nr. 9 A-Dur op. 47)** und **Leoš Janáček (aus Streichquartett Nr. 1)** Vogler Quartett, Caspar Frantz



Sonntag ¬ 02.10. ¬ 20.00 Uhr
Saalbau Homburg

Beethoven / Schubert / Dünser

Ludwig van Beethoven: Streichquartett f-Moll op. 95 Vogler Quartett
Franz Schubert / Richard Dünser: Sonate für Klavier zu 4 Händen B-Dur D 617, Bearbeitung für Klavier und Streichquartett Silver-Garburg Piano Duo, Vogler Quartett
Franz Schubert: Fantasie f-Moll für Klavier zu vier Händen D 940 Silver-Garburg Piano Duo

Montag ¬ 03.10. ¬ 11.00 Uhr
Saalbau Homburg

Abschlusskonzert

Ludwig van Beethoven: Große Fuge B-Dur op. 134 (Originalversion für Klavier zu 4 Händen)
Franz Schubert: Rondo in A-Dur für Klavier zu 4 Händen D 951 Silver-Garburg Piano Duo
Felix Mendelssohn Bartholdy: Oktett Es-Dur op. 20 in der Version für Streichquartett und Klavier zu 4 Händen
Silver-Garburg Piano Duo, Vogler Quartett

Änderungen vorbehalten.

Alle Termine und die öffentlichen Proben im Saalbau erfahren Sie auch auf unserer Webseite:

www.kammermusik-homburg.de

Geleitwort

oder einige Gedanken zum Programm

Friedrich Spangemacher

Es ist ein „Parnass“ der Musik, der die Besucher des Kammermusikfestivals 2016 in Homburg erwartet. So hätten es die Menschen im 19. Jahrhundert vielleicht formuliert. Heute würde man sagen: eine ganze Reihe von Stücken im Programm gehört zu den „100 Werken klassischer Musik, die man gehört haben muss, bevor man stirbt“. Und so etliche könnte man in den „Top 20“ verorten.

Da ist – allen voran – Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“ ein musikalisches Glaubensbekenntnis, die Summe und der Höhepunkt des kontrapunktischen Komponierens, die Sixtinische Kapelle der Musik; es ist ein Stück, dessen Partitur mit einem Satelliten an intelligente außerirdische Zivilisationen geschickt werden müsste, um zu zeigen, zu welcher schöpferischen Höhe der Homo sapiens fähig ist.

Dann die „Große Fuge“ für Streichquartett von Ludwig van Beethoven, ein Mammutstück von Größe, Umfang und Bedeutung, ein Werk, das damals die Grenzen der Klassik weit überstieg, und das schon zu seiner Zeit ein Stück reiner Utopie war. Arnold Steinhardt, der Primarius des Guarneri Quartetts, nannte es „Armageddon ... das Chaos, aus dem das Leben sich selbst entwickelt hat“.

Haydns spätes Streichquartett op. 77 Nr. 1 hat auch utopische Momente. Man spürt den Geist Beethovens in der Tiefendurchdringung der thematischen Arbeit, spürt den Freigeist, wenn Haydn einen Marsch gegen einen Tanz im Dreiertakt setzt und ahnt die Romantik eines Mendelssohn im langsamen Satz.

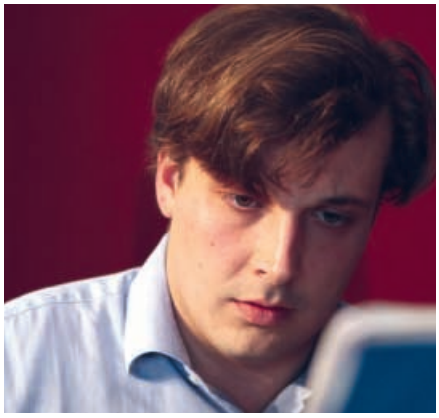
Von Mendelssohn selbst steht sein mit 16 Jahren geschriebenes Oktett auf dem Programm, ein Stück mit Tiefe, ein Werk der Perfektion, das von keinem geringerem Stoff als von Goethes „Faust“ getragen wird. „Zeugnis und Symbol strahlender Jugend“ nannte Eric Werner den ersten Satz, und Mendelssohns Schwester Fanny schrieb über das luftige Scherzo, man fühle sich hier der Geisterwelt ganz nahe. Ein vollendetes Werk eines Frühbegabten.

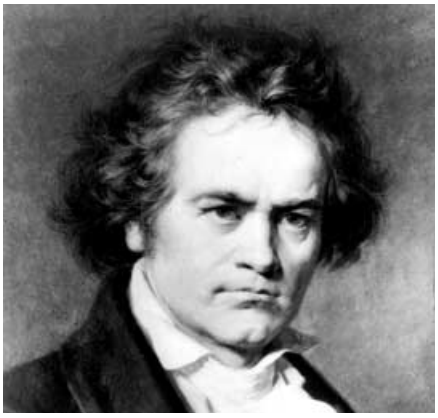
Vollendet auch das herrliche Klarinettenquintett von Mozart, Musik voller Klangzauber und Schönheit, „von süßem Wohllaut übervoll“ wie der Mozart-Dirigent Bernhard Paumgartner schrieb, und Richard Strauss lobte den „unerhörten Reiz von Mozarts Melodie und seine Grazie“, wobei sich hier die „ganze Skala des Ausdrucks menschlichen Empfindens“ finde.

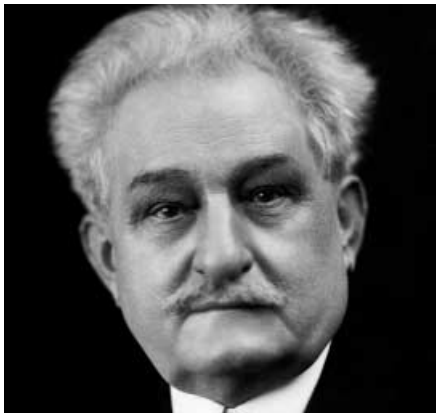
Die 44 Duos von Béla Bartók sind ein Blick ins Innenleben des ungarischen Komponisten, auch wenn sie eigentlich für pädagogische Zwecke geschrieben wurden. Die Duos sind wie seine berühmte Klaviersammlung ein „Mikrokosmos“ seiner Werkstatt, in der die seriöse Musik sich perfekt mit der Volksmusik verbindet. Die 44 Miniaturen sind Juwelen, die in den kleinen Formen György Kurtágs ihre Fortsetzung fanden.

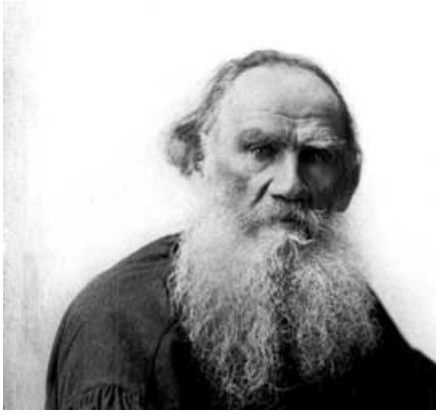
Schließlich die Kreutzer-Sonate von Beethoven, die Leo Tolstoi zu seinem großen Roman über Liebe, Sinnlichkeit und triebhafte Sexualität anregte. Diese Sonate ist ein enormes Werk von hohem Anspruch und großer Virtuosität, ein Stück, das auch an Grenzen geht. Beethoven hatte bei diesem Duo ein Konzertwerk im Kopf, das an der Seite der „Eroica“ steht, denn beide Werke entstanden parallel.

Das Vogler Quartett und die eingeladenen Musiker stehen für höchste Qualität in der Interpretation dieser gewichtigen Werke der Kammermusikgeschichte der letzten zweieinhalb Jahrhunderte.









Konzert 1

Eröffnungskonzert

Dienstag ¬ 27.9.2016 ¬ 20:00 ¬ Saalbau Homburg

Jugendfrisch und altersweise

Jürgen Ostmann

Joseph Haydn
(1732 – 1809)
Streichquartett G-Dur Hob III:81 op. 77,1
Vogler Quartett
Allegro moderato
Adagio
Menuetto: Presto
Finale: Presto

Ludwig van Beethoven
(1770 – 1827)
Sonate für Violoncello und Klavier Nr.1 C-Dur op. 102
Andante - Allegro vivace
Adagio - Tempo d'andante - Allegro vivace
Mischa Meyer, Caspar Frantz

Johannes Brahms
(1833 – 1897)
Streichsextett Nr.1 B-Dur op. 18
Allegro ma non troppo
Andante ma moderato
Scherzo: Allegro molto
Trio: Animato - Tempo primo
Rondo: Poco allegretto e grazioso
Vogler Quartett, Tatjana Masurenko, Mischa Meyer

Konzertpate:

„Hin ist alle meine Kraft – alt und schwach bin ich". Dieses Liedzitat auf **Joseph Haydns** damaliger Visitenkarte nahm der Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel 1806 in die Notenausgabe des letzten, Fragment gebliebenen Streichquartetts op. 103 auf. Der Spruch sollte die unvollständige Form entschuldigen, keineswegs aber die Qualität. Schließlich ist das Alter des Komponisten in dem Werk nur durch überlegene Meisterschaft zu erahnen, nicht etwa wegen eines Mangels an Frische und Ideenreichtum. Ähnliches gilt auch für die beiden Quartette op. 77. Sie sind zwar in sich vollständig, sollten aber vermutlich Teil eines größeren Zyklus werden. Haydns Auftraggeber Franz Joseph Maximilian Fürst Lobkowitz dürfte im Jahr 1799 das zeitübliche Paket von sechs Quartetten bei Haydn bestellt haben, doch dieser war durch die Anstrengungen bei der Komposition des Oratoriums „Die Schöpfung" gesundheitlich angeschlagen und plante im Übrigen schon das Folgewerk „Die Jahreszeiten". So kamen letztlich nur zwei Quartette zustande – zu einem dritten entwarf Haydn immerhin noch die beiden Mittelsätze.

Der Kopfsatz des G-Dur-Quartetts op. 77 Nr. 1 ist ein marschartiger Sonatensatz mit vielen überraschenden und humorvollen Wendungen. Die galanten Verbeugungsmotive der ersten Geige (oft im Wechsel mit dem Cello) brachten dem Werk den Beinamen „Komplimentierquartett" ein, den es allerdings mit dem Streichquartett op. 18 Nr. 2 des jungen Beethoven teilen muss. Es folgt ein Adagio im von der Grundtonart weit entfernten Es-Dur; dieser Satz lebt vor allem von seinen harmonischen Finessen und erneut vom Dialog zwischen erster Violine und Cello. Das Menuett im Presto-Tempo wäre fast treffender als Scherzo zu bezeichnen – nicht nur wegen seiner kapriziösen Hauptmelodie, die innerhalb weniger Takte aus der tiefsten in die höchste Lage springt. Als Finale schließt sich ein weiterer Presto-Satz an – nach dem Charakter des Hauptthemas ein schlichter Bauerntanz, in der motivischen Verarbeitung jedoch auf höchstem künstlerischem Niveau.

Ob Sinfonie oder Konzert, Streichquartett oder Klaviersonate – bei fast allen Gattungen, mit denen sich **Ludwig van Beethoven** beschäftigte, konnte er auf bedeutenden Leistungen früherer Komponisten aufbauen. Eine Ausnahme bilden nur die Sonaten für Klavier und Violoncello: Abgesehen von wenigen Werken Luigi Boccherinis gab es keine ernsthaften Vorbilder für diese Besetzung – in der Musik der Zeit hatte das Cello ja meistens nur grundierende Funktion. Doch Beethovens Cellosonaten markieren nicht nur den Beginn der Gattung, sondern zugleich einen ersten Höhepunkt: Alle fünf

Werke stellen erhebliche Anforderungen an die technischen Fertigkeiten der beiden Partner, und alle genügen höchsten kompositorischen Ansprüchen – verglichen mit Beethovens Violinsonaten wirken die Cellosonaten sogar unkonventioneller, experimentierfreudiger. Ihre Entstehung verteilt sich auf drei Schaffensperioden: Die beiden Sonaten op. 5 von 1796 stehen für das genialische Frühwerk, die 1807/08 komponierte Sonate op. 69 ist ein schönes Beispiel für den maßvoll-ausgewogenen mittleren Beethoven, und mit den beiden Sonaten op. 102 aus dem Jahr 1815 beginnt das kammermusikalische Spätwerk, das vielen Zeitgenossen, aber auch Nachgeborenen rätselhaft blieb.

Das C-Dur-Werk bezeichnete der Komponist in einem Manuskript als „Freye Sonate“ – als wollte er die eigenwillige, recht unterschiedlich interpretierbare Form des Stücks rechtfertigen. Es setzt sich nämlich aus zwei Allegro-Vivace-Sätzen zusammen, von denen jeder mit einer langsamen Einleitung versehen ist. Aber handelt es sich überhaupt um Einleitungen oder um selbständige kleine Sätze? Dann hätte Beethoven doch die üblichen vier Sätze komponiert, die allerdings nicht dem klassischen Satzschema folgen, sondern eher dem der barocken Kirchensonate: langsam – schnell – langsam – schnell. Allerdings zeigt das Werk auch Züge einer einsätzigen Konstruktion, da die beiden Sätze durch das „Andante“ vom Anfang, das im zweiten Satz noch einmal kurz eingeblendet wird, verbunden sind. Und so wie die Gesamtanlage des Werks den Erwartungen an eine Sonate widerspricht, befremdeten auch viele Details die zeitgenössischen Hörer: etwa die verwirrenden Wechsel der Dynamik und des Tempos, die kühnen harmonischen Fortschreitungen und kontrapunktischen Finessen, vor allem aber das thematische Material, das nicht sofort in einer endgültigen, geschliffenen Form präsentiert wird, sondern diese erst zu suchen scheint.

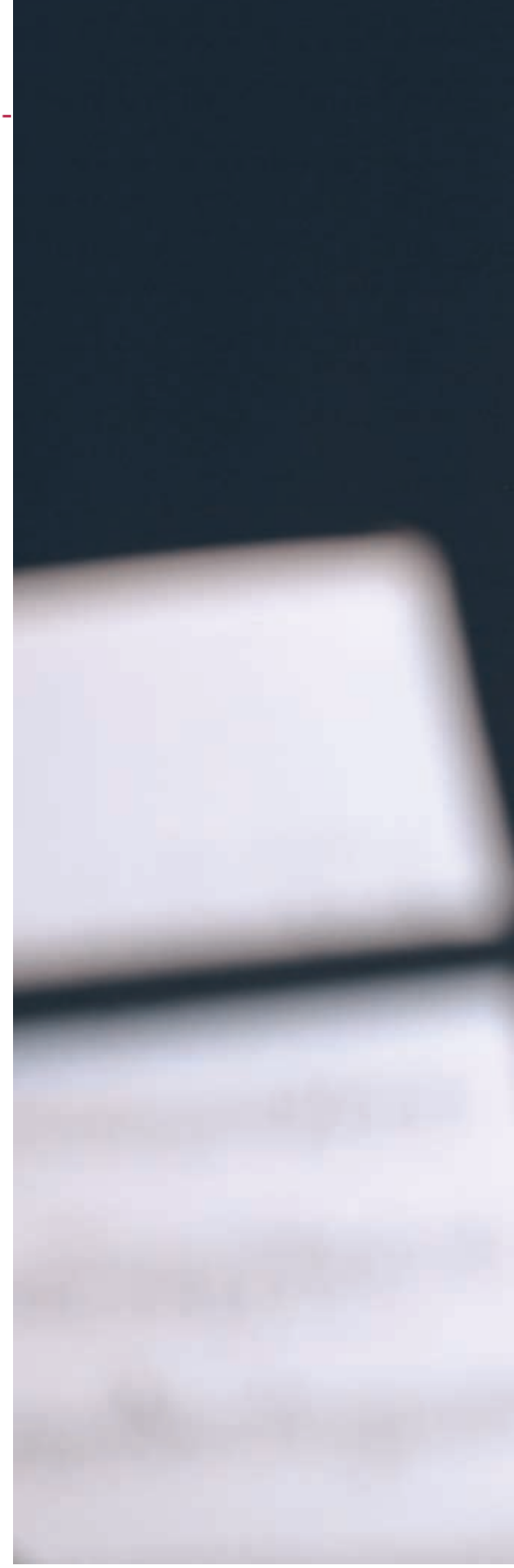
Johannes Brahms hatte nach eigener Aussage bereits mehr als 20 Streichquartette begonnen und wieder verworfen, bevor er 1873, als 40-Jähriger, seine beiden Quartette op. 51 veröffentlichte. Grund für das lange Zögern war die fast schon krankhaft selbstkritische Haltung des Komponisten, seine Verunsicherung angesichts der kaum zu übertreffenden Leistungen Beethovens, den er wie „einen Riesen hinter sich marschieren“ hörte. Mit dem ersten Streichsextett op. 18 von 1859/60 gelang ihm dagegen schon früh und auf Anhieb ein großer Wurf – vielleicht auch deshalb, weil diese Besetzung, anders als die des Quartetts, nicht durch eine einschüchternde Tradition belastet war. Streichsextette gibt es wenige, und man verbindet solche größeren Kammermusikensembles eher mit leichten Genres wie Serenade oder Divertimento. Dass Brahms solchen Erwartungen entgegenkam, könnte den Erfolg erklären, den sein Stück bereits bei der Uraufführung (am 20. Oktober 1860 in Hannover) beim Publikum hatte. Er schrieb in einer leicht fasslichen Setzweise, die Melodie und Begleitung deutlich trennt. Außerdem integrierte er volkstümliche, tänzerische Elemente in sein Sextett – etwa Ländler- und Walzerklänge im Kopfsatz oder das typische Harmonieschema des barocken Tanzes „Les Folies d'Espagne“ im Andante.

Formal orientierte sich Brahms an klassischen Modellen. So ist der erste Satz in der traditionellen Sonatenform gestaltet – allerdings mit drei statt der üblichen zwei Themen. Das Hauptthema erklingt zunächst im ersten Cello, bevor die erste Violine es übernimmt. Schlicht und liedhaft wirkt das erste Seitenthema, das von mehreren Instrumenten gleichzeitig vorgetragen wird. Das zweite Seitenthema trägt Schubertsche Züge; es wird wieder zuerst vom Cello, dann von der Geige gespielt. Das Andante ist in Brahms' Lieblingsform komponiert, nämlich als Variationenfolge. Ein ungarisch anmutendes Moll-Thema wird von der ersten Bratsche vorgestellt und in sechs Variationen frei abgewandelt, wobei erst in der letzten die ungarische Charakteristik wieder voll zur Wirkung kommt. Derb und humoristisch klingt das Scherzo mit seinem ausgelassenen Trio, und das Rondo-Finale gibt sich mit seinen an Haydn erinnernden Themen heiter und unbeschwert.

Von Astrid Karger:

Fragen an Tatjana Masurenko, Viola

die sie von Griechenland aus am Telefon beantwortet.



Sie kommen aus einer russischen Familie von Jazzmusikern und Wissenschaftlern. Ihre Eltern haben also während des Kalten Krieges Jazz gespielt? Subversive Musik aus Amerika? Wie haben Sie das erlebt?

„Ich war noch zu klein in den 60er, 70er Jahren, mein Vater und Großvater waren Profimusiker. Meine Vater spielte in Jazzclubs und im Jazzorchester O. Lundstrem, in großen Städten wie Moskau oder St. Petersburg, damals Leningrad, war das möglich, da gab es viel Offenheit. Sie reisten auch viel."

Wie wurden Sie an die Musik herangeführt?

„Bei uns war es ganz normal, fast natürlich, zu musizieren, jeder in der Familie liebte Musik. Außerdem gehörte eine solide Musikausbildung zum sozialistischen System in der Sowjetunion. Meine Großmutter, eine bekannte Naturwissenschaftlerin und meine Mutter, hervorragende Übersetzerin von naturwissenschaftlichen Texten, haben mich beide auf diesem Weg unterstützt."

Warum wählten Sie die Bratsche?

„Ich lernte mit fünf Jahren Klavier und Geige. Mein erster Geigenlehrer war ein Bratschist, spielte wunderschön! Das wollte ich können. Allerdings musste ich warten, bis ich groß genug dafür war. Kinderinstrumente gab es nicht, aber sobald es ging, mit zehn Jahren, stieg ich auf Bratsche um."

Was für eine Bratsche spielen Sie? Wäre das Instrument auf dem Sie spielen, ein Mensch, welche Charakterzüge könnte man ihm zuordnen?

„Ich spiele eine Viola von P. Tesstore, Milano 1756. Meine Bratsche ist offen, energisch, zeigt viele Farben, lebt mit großer Intensität, mal ist sie jung, mal ist sie alt, sie weint, sie schreit, sie lächelt und lacht, sie tanzt, ist sinnlich, eine sehr intensive Persönlichkeit."

Der Bratscher Antoine Tamestit sagte über Sie: „Sie ist Russin, lebt aber in Deutschland – das führt hier zu einer wunderbaren Ausgewogenheit, nicht zu geradlinig deutsch, nicht zu schwelgerisch russisch." Wo würden Sie sich selbst einordnen?

„Vereinfacht gesagt, hat die klassische russische Schule eigentlich ihre Wurzeln in der deutschen Schule, vermittelt von großen Geigern wie Leopold Auer, der bis 1917 in Sankt Petersburg unterrichtete, mit starken Einflüssen aus Frankreich. Trotzdem hat diese Schule einen klar erkennbaren nationalen Charakter. Das zaristische Russland war reich, die Zaren waren Musikliebhaber oder selbst Musiker. Zar Alexander der Erste besaß eine umfangreiche Sammlung von Streichinstrumenten. Ich selbst komme aus St.Petersburg und bin geprägt von der dort gelehr-

ten klassischen Spielweise, klar und schlank. Nach Deutschland ging ich, um auf dem, was ich konnte, aufzubauen, weiter zu studieren. Die Richtung war die gleiche."

Von welchem Komponisten würden Sie sich eine Ihnen gewidmete Komposition wünschen?

„Von Mozart."

Was bedeutet es für Sie nach Homburg zu den Kammermusiktagen zu kommen?

„Nach Hause kommen!"

Von Astrid Karger:

Mischa Meyer, Cello

Wunderkind und Teamplayer oder „Cellisten sind Genießertypen mit Ehrgeiz“ - Mischa Meyer, von der Uni ins Orchester!

Mischa Meyer wurde mit 24 Jahren Solo-Cellist im Deutschen Symphonie Orchester Berlin, sehr jung, dabei war er vergleichsweise alt, als er das erste Mal ein Cello in die Hand nahm – elf Jahre. Im Schulorchester fehlten Streicher für die tiefen Tonlagen, er musste nicht lange gebeten werden, wusste schnell, dass er sein Instrument gefunden hatte. Gab Klavier und sogar Tischtennis auf, um sein Cellospiel in kürzester Zeit auf das Niveau zu bringen, das ihm erlaubte, als Jungstudent an die Karlsruher Musikhochschule zu gehen.

Mit zwanzig sei er durch eine Art lang andauerndes Trainingslager unter seinesgleichen – Wettbewerbe, Meisterkurse, Prüfungen – auch einfach fit gewesen für den Gang zum Vorspiel. Und die begehrte Stelle beim renommierten Orchester sei gerade frei gewesen (die von Jens Peter Maintz). Fast als sei's ein Kinderspiel.

Mittlerweile bewegt Meyer sich seit fast acht Jahren sicher im Orchesterleben. Wenn er von sich spricht, ziehen seine Gedanken große Kreise, dann ist er Teil der Streichergruppe, die Streicher sind Teil des Orchesters, das Orchester wiederum hat seinen Platz in der Berliner Orchesterlandschaft.

Als Stimmführer hat er das Privileg, auf Einladung auch bei den anderen zu spielen, er empfindet das kritische Berliner Publikum ebenso wie das Bewusstsein „hier hat gestern noch die Staatskapelle gespielt“ als atmosphärischen Standortvorteil.

„Belebende Konkurrenz“ böte das Nebeneinander der Klangkörper. Flexibilität verlange der Kulturauftrag „alle Musik“ zu spielen, einen Überblick zu geben. Barockmusik oder eine Bruckner-Sinfonie auf gleichermaßen hohem Niveau interpretieren zu müssen, ist genau die passende Herausforderung für den jungen Cellisten.

Mischa Meyer kommt aus einer Musikerfamilie, wie ein Zirkuskind das zwischen Manege und Wohnwagen aufwächst, lebt er von früher Kindheit an im Orchester, es wird ihm zum natürlichen Lebensraum. Seine Mutter Dagmar Becker wird dieses Jahr nach 40 Berufsjahren beim SWR-Orchester als Soloflötistin in Rente gehen, sein Vater, Wolfgang Meyer, ist Professor für Klarinette an der Karlsruher Musikhochschule, die Klarinettistin Sabine Meyer ist seine Tante. Mischa Meyer ist also nicht aus der Art geschlagen.

Seine „Kinderstube“, das SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, widmet sich seit seiner Gründung 1946 Uraufführungen, so entstand der Ruf eines „Neue Musik“ Orchesters. In Berlin hat Stimmführer Meyer bereits zwei Dirigenten erlebt. Ingo Metzmacher holte unter anderem unter den Tisch gefallene Komponisten wie Hans Pfitzner (Antisemitismusverdacht) oder Hanns Eisler (Komponist der DDR-Hymne) hervor.

Metzmacher ging den nach 1945 nicht immer bequemen Weg, sich mit deutschen Komponisten anzufreunden und war als junger Mann zunächst im Widerstand fündig geworden. Tugan Sokhiev, der in diesem Jahr das Deutsche Symphonie Orchester Berlin verlässt, hatte einen Schwerpunkt auf Berlioz und Prokofjew gelegt. Dirigierte als Gast Ton Koopman, ein Vertreter der historischen Aufführungspraxis, verwandelten sich die Mitglieder des DSO „prompt in achtzig kleine Koopmänner.“ (Volker Tarnow in der „Berliner Morgenpost“)

Mischa Meyers Eltern haben wie Sänger den Atem, die Luft gewählt, um Musik zu machen. Der Sohn wählte, nach ein paar Jahren am Klavier, Saite, Bogen und hölzernen Resonanzkörper. Die Art der Tonerzeugung habe ihn „sofort in den Bann gezogen und die Lust geweckt, das Instrument zu erforschen.“ Vielleicht habe er ein „besonderes Gefühl dafür, wie die Saiten zum Leben erweckt werden können. Die Saite kann gestreichelt werden, ich finde es ist eine sehr feine Berührung, die da stattfindet.“ Mischa Meyer sieht Menschliches im Cello, eine Nähe zur Stimme, weit entfernt

von der mechanischeren Klanggestaltung am Klavier. Wolfram Goertz sah das in der „Zeit“ einmal so: „Das Violoncello gilt als Resonanzraum des Expressiven, als Feuerstelle der Authentizität.“ Meyer findet: „Cellisten sind Genießertypen mit Ehrgeiz.“ Mit der Melodie sei fast immer die Violine betraut, die Celli begleiten und stützen, bilden mit den Bässen das Fundament, um an den entscheidenden Stellen in den schönsten Gesang auszubrechen.

Meyer lernte durch seinen Lehrer Martin Ostertag, der wie Heinrich Schiff, Schüler des Cellisten André Navarra war, in Karlsruhe zunächst die französische Schule kennen. Er sei ein „Enkelschüler“ von Navarra, so wie die Schüler von Heinrich Schiff, sie würden sich gegenseitig sofort erkennen.

Mit dem Rostropovich-Schüler David Geringas als seinem Lehrer an der Eisler-Hochschule in Berlin konnte der Musiker seinen Horizont um die östliche Sichtweise erweitern. Die Mitstudenten – „alle sind unterschiedlich, eine befreiende Entdeckung“ – zu hören und zu sehen brachte starke Impulse. Die Art zu spielen, der Fingersatz unterlag keiner strengen Dogmatik. „Finde die Möglichkeit, die für Dich funktioniert,“ sagte Geringas seinen Schülern. „Freiheit gibt die Möglichkeit zu wachsen,“ sagt Mischa Meyer.

Von Astrid Karger:

Caspar Frantz, Piano

Ein Renaissance-Mensch im 21.Jahrhundert – der Pianist Caspar Frantz sucht die Dinge zu ergründen. Neugier, Lebensfreude und Tiefgang beflügeln sein Spiel.

Der Pianist Caspar Frantz ist ein Mensch, der sich seine Beeindruckbarkeit erhalten hat. Offenheit reklamiert auch für sich, wer das Neue dann schnell in Schubladen sortiert. Sich immer wieder Zeit für genaue Betrachtung zu nehmen, ist auch eine Willensanstrengung, und ein „Luxus“ sagt Caspar Frantz.

Nach einem Konzertbesuch in früher Kindheit, Haydns „Schöpfung“ unter Leonard Bernstein, entbrannte der Wunsch, selbst Musik zu machen. Das Klavier wurde sein Instrument, zum Freund wurde es mit der Zeit. Das Klavier mag in phantasiebegabten Augen ein bedrohliches Bild abgeben, mit dem harten Schwarz-weiß der Tastatur, bleckende Zähne, ein Gebiss mit schwarzen Lücken.

Caspar Frantz, 1980 in Kiel geboren, erlebt in der Familie waches Interesse an kreativen Prozessen, ob in Architektur, Kunst, Musik oder Literatur. In der aus Tschechien stammenden Familie der Mutter finden sich viele Architekten; der Name Frantz ist untrennbar mit dem 1986 von Justus Frantz, seinem Onkel, gegründeten Schleswig-Holstein Musikfestival verbunden. Caspar Frantz erinnert sich: „Ständig Musik, Beschäftigung mit zeitgenössischer Kunst, Freude an gutem Essen, an Reisen, an anderen Ländern.“

Frantz studierte in Rostock in der Solistenklasse von Matthias Kirschnereit, absolvierte ein Kammermusikstudium bei Eberhard Feltz an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin. Wichtig für seinen Weg wurden Begegnungen und die Zusammenarbeit mit großen Musikern wie Elisabeth Leonskaja, Christoph Eschenbach, Renate Kretschmar-Fischer, András Schiff, Ferenc Rados, György und Marta Kurtág sowie diverse Förderstipendien.

Caspar Frantz tritt als Solist auf, seit gut 15 Jahren spielt er mit dem Cellisten Julian Arp als Duo Arp/Frantz. Mitte März dieses Jahres trat er an der Hochschule für Musik und Theater in Leipzig eine Professur für Kammermusik an.

Im Repertoire der Kammermusik finde sich oft Musik, die die Komponisten gewissermaßen für sich geschrieben hätten, ohne Maske. Ein Beispiel: In einem späten Beethoven Trio könne etwas anklingen, das der Komponist in einer „ziselierteren Form“ auch in einer späten Sonate zum Ausdruck gebracht habe. Ohne eine Wertung vorzunehmen, findet der Pianist in der persönlicheren Sprache des Trios etwas zum „Andocken, etwas, wo ich merke, dass ich meine eigenen Kräfte besser anzapfen kann, um das nachzuschöpfen.“

„Nachschöpfen“, das klingt nach einem langsamen und umsichtigen Prozess, und nach seinem sich früh manifestierenden „Urwillen, sich auf Dinge einzulassen“. Sein Weg sei immer der längere, in drei Tagen ein Schumann-Konzert auf die Beine zu stellen, nicht seine Sache. „Ich war auch immer besser über fünf Kilometer als über 100 Meter“.

Der lange Weg beginnt mit Begeisterung, und damit, zunächst mal keinen Plan zu haben. Caspar Frantz stöbert in Bibliotheken, entwickelt einen Blick für das Notenbild, er formuliert so: „ Man sieht es, macht es sich nicht zu eigen, sondern beginnt, sich damit zu beschäftigen.“

Wie Champagnerflaschen, an den man in regelmäßigen Abständen rüttele, sie aber ansonsten im Keller liegen lasse. Anderes übt er konsequent zwei Wochen am Stück, lässt es dann ruhen, nimmt es wieder auf. Frantz nimmt diese Gärungsprozesse ernst, und er weiß, „wann ich noch warten muss“.

Der Musiker empfindet beim Unterrichten ebenso viel Freude wie beim Spielen. Mit angehenden Korrepetitoren verlegt er ganze Orchesterpartituren auf das Klavier. Wenn es dann gelingt, dass Dvorak wie Dvorak klingt, auf dem Klavier, auch wenn für Violine komponiert wurde, dann entstehen Arbeitsmomente, die auf wunderbare Weise „Assoziatives mit Fokussiertem“ verbinden. Es braucht die Genauigkeit des Klavierspiels, die Texttreue, aber auch die Übersetzung und vielleicht auch mal unorthodoxe Mittel.

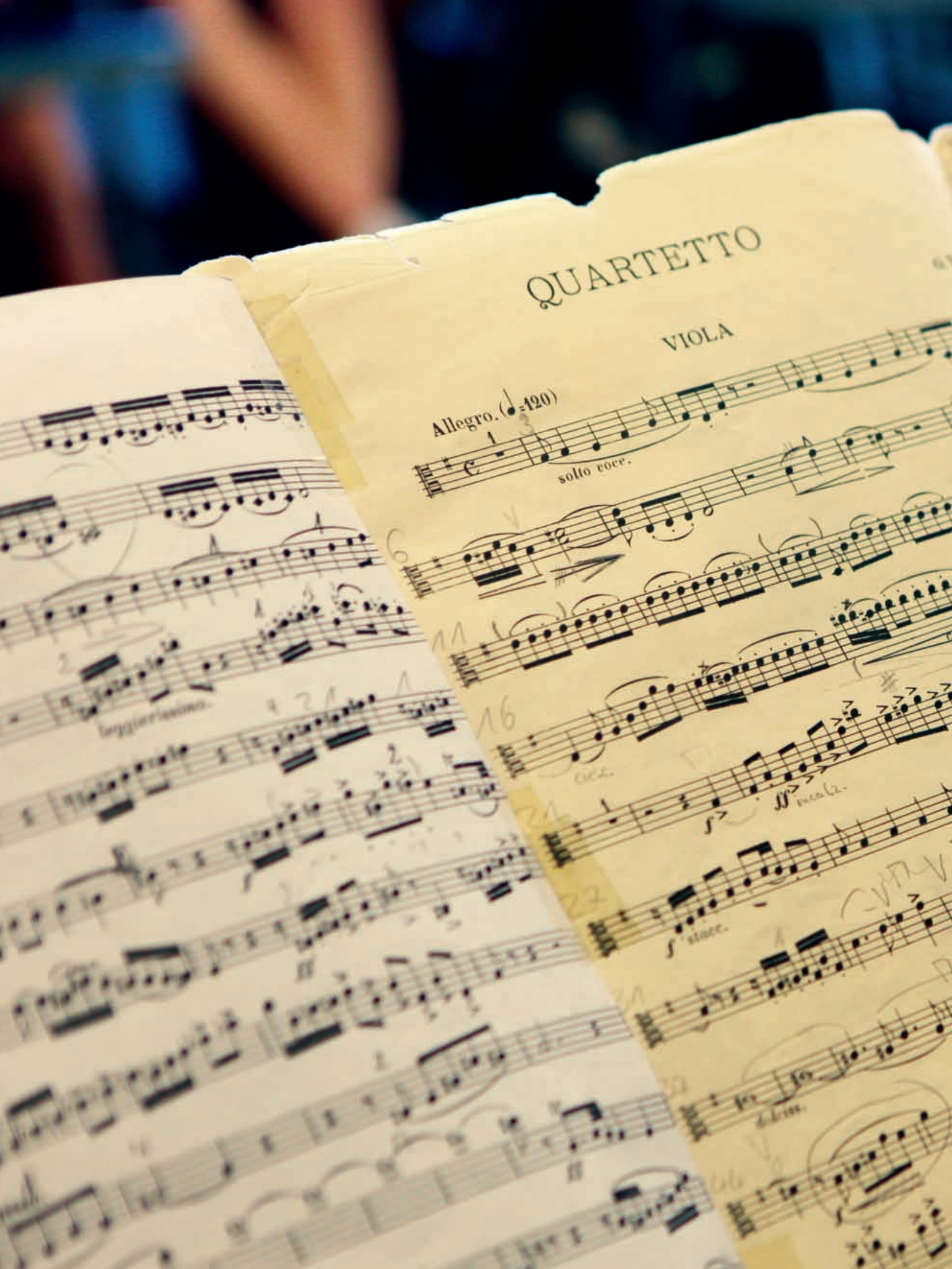
„Bescheidenheit ist Freiheit,“ dieses Fazit habe Sviatoslav Richter gezogen. Caspar Frantz will verstehen, „in renaissancehafter Manier ausschöpfen“. Glück finden und weitergeben, den Dingen auf den Grund gehen, vermitteln. Ein Leben reicht kaum.

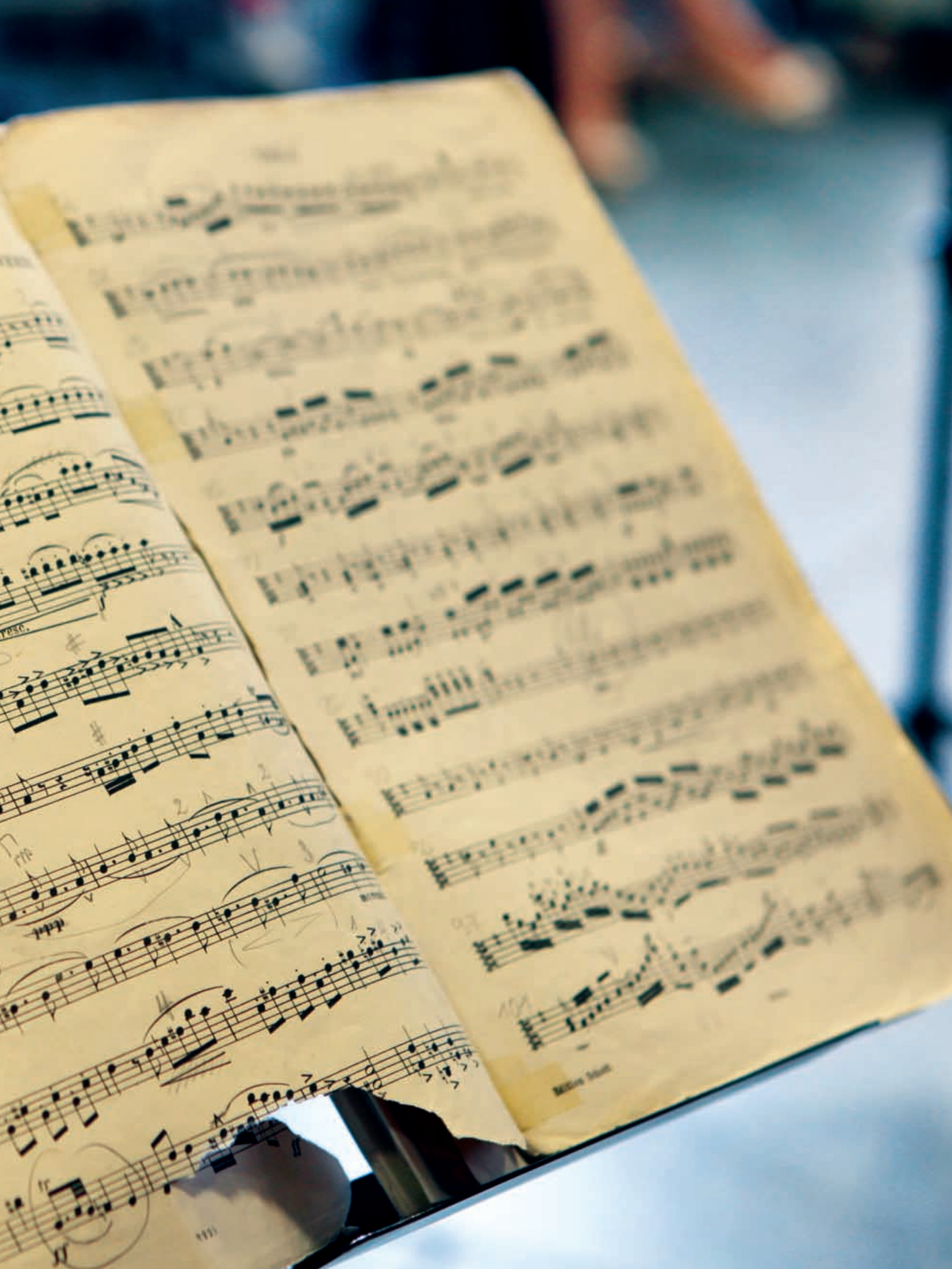
Streichquartett, das wär's, aber dann gebe es da die großen Pianisten, die die Idee des crescendo an einem Klavierton zeigen können, weil sie wissen, wie Obertöne miteinander reagieren, weil die Hummel eben doch fliegt, obwohl doch jeder sieht, dass das unmöglich ist. Ein „bisschen zu zaubern“, daran arbeitet auch Frantz.

Klassisch!
Zeitlos!
Schön!

Wir wünschen Allen
viel Freude
an diesem
einzigartigen
Festival!

LICHTSTUDIO
BULLACHER AG
66424 Homburg
lichtstudio@bullacher-ag.de
www.bullacher.de


QUARTETTO
VIOLA
Allegro. (♩=120)
solto voce.



Konzert 2

Von Bach bis Bartók

Mittwoch ¬ 28.9.2016 ¬ 18:00 ¬ Rublys Werkstatt, Lagerstraße 13, Homburg

Johann Sebastian Bach
(1685 – 1750)
Sonate für Violoncello und Klavier
(original für Viola da gamba und obligates Cembalo)
G-Dur BWV 1027
Adagio
Allegro ma non tanto
Andante
Allegro moderato
Mischa Meyer, Caspar Frantz

Ludwig van Beethoven
(1770 – 1827)
Klaviertrio B-Dur op. 11 („Gassenhauer")
Allegro con brio
Adagio
Tema: Pria ch'io impegno.
Allegretto - Variationen I bis IX
Zoltán Kovács, Mischa Meyer, Caspar Frantz

Béla Bartók
(1881 – 1945)
Ausgewählte Duos aus: **44 Duos für zwei Violinen, Sz. 98, bearbeitet für Klarinette und Violine**
Zoltán Kovács, Tim Vogler

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756 – 1791)
Klarinettenquintett A-Dur KV 581
Allegro
Larghetto
Menuetto – Trio I – Trio II
Allegretto con variazioni
Zoltán Kovács, Vogler Quartett

Volkstümlich und virtuos

Jürgen Ostmann

Johann Sebastian Bach muss das Violoncello geliebt haben – seine genialen Solosuiten BWV 1007 – 1012 lassen keinen anderen Schluss zu. Doch warum schrieb er dann die drei Sonaten BWV 1027 –1029 nicht ebenfalls für das Cello, sondern für ein anderes Streichinstrument ähnlicher Tonlage, nämlich die fast schon veraltete Viola da gamba? Und warum verzichtete er in den Stücken auf jegliche instrumententypische Eigenheiten? Das Akkordspiel jedenfalls, für das sich die Gambe dank ihrer Bünde und des flachen Stegs bestens eignet, sparte er konsequent aus. Eine mögliche Erklärung wäre, dass die Gambensonaten gar keine Originalwerke sind, dass Bach vielmehr durch die Bekanntschaft mit einem Gambisten dazu angeregt wurde, bereits vorhandene Kompositionen anderer Besetzung neu zu bearbeiten. Da die meisten Forscher die Sonaten heute auf die späten 1730er Jahre datieren (und nicht, wie früher, auf die Köthener Jahre 1717 – 1723), könnte dieser Gambist Carl Friedrich Abel gewesen sein. Er war Thomasschüler in Leipzig, wirkte ab 1740 am Dresdener Hof und wurde später in London berühmt als der letzte große Virtuose seines Instruments.

Wenn diese Erklärung zutrifft, könnten die verlorenen Urfassungen Triosonaten für zwei Diskantinstrumente und Basso continuo gewesen sein: Eine der beiden Melodiestimmen hätte Bach später auf die Gambe übertragen, die andere auf die Oberstimme des obligat geführten Cembalos. „Obligat", das bedeutet hier, dass das Tasteninstrument nicht nur ein harmonisches Fundament aus Basstönen und improvisierend ausgeführten Akkorden liefert, sondern eigenes melodisches Material beiträgt. Von der Sonate BWV 1027 ist in der Tat auch eine entsprechende Trioversion für zwei Flöten und Generalbass (BWV 1039) überliefert. Im Übrigen wurden Bachs Gambensonaten, wie auch andere Werke für das Instrument, bald von den Cellisten für sich entdeckt: „Die Beute der Gambenliteratur fällt nun den Cellisten zu", schrieb schon um 1790 Jean Pierre Duport in einem Essay.

Ludwig van Beethovens Trio op. 11 verdankt seine Beliebtheit ebenso wie den Beinamen „Gassenhauer" seinem Finale. Dieses ist ein Variationensatz, dem ein zeitgenössischer Schlager zugrunde liegt, nämlich das Terzett „Pria ch'io l'impegno" („Ehe ich mich da heranwage, muss ich was zum Frühstück haben") aus Joseph Weigls komischer Oper „L'amor marinaro". Sie war am 15. Oktober 1797 am Wiener Burgtheater uraufgeführt worden, und schon in der ersten Hälfte des folgenden Jahres schrieb Beethoven sein Trio. Bald zeigte sich, dass die Entscheidung für das Weigl-Thema vom wirtschaftlichen Standpunkt aus klug gewesen war: Die Oper wurde an allen größeren Bühnen Europas gespielt

und machte auch das Trio populär. Als Künstler scheint Beethoven die Entscheidung jedoch bedauert zu haben. Kein anderes seiner mehrsätzigen Werke enthält einen Variationenzyklus über ein fremdes Thema, und eine Zeitlang spielte er mit dem Gedanken, für op. 11 ein neues Finale zu komponieren und den Variationenzyklus als eigenständiges Stück abzutrennen.

Das Thema hat tatsächlich Gassenhauer-Qualitäten, es wirkt entschieden trivial. Allerdings verändert Beethoven es in neun Variationen und einer Coda sehr kunstvoll und entfernt sich dabei immer weiter von der ursprünglichen Gestalt. Vielleicht war aus diesem Grund 1799 in einer Rezension der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ die folgende Mahnung an den Komponisten zu lesen: „Derselbe würde uns, bei seiner nicht gewöhnlichen harmonischen Kenntnis und Liebe zum ernsteren Satze, viel Gutes liefern, das unsere faden Leiersachen von öfters berühmten Männern weit hinter sich zurück ließe, wenn er immer mehr natürlich, als gesucht schreiben wollte.“ Dem „Gassenhauer“-Finale gehen zwei Sätze voran: zunächst ein „Allegro con brio“, das mit seinen harmonischen Fortschreitungen und Lautstärke-Kontrasten immer wieder die Hörerwartungen täuscht – vermutlich erschienen auch solche Stellen den Zeitgenossen „gesucht“. Dann ein „Adagio con espressione“ in schlichter dreiteiliger Liedform.

Duo-Kompositionen für zwei gleichartige Instrumente sind häufig für den Unterricht bestimmt – etwa für das gemeinsame Musizieren von Lehrer und Schüler oder das zweier Schüler. Auch **Béla Bartóks** 44 Duos für zwei Violinen bilden da keine Ausnahme: Sie wurden angeregt durch den Freiburger Musikpädagogen Erich Doflein (1900 – 1977). Dieser suchte für seine Geigenschule neue Kompositionen, die nicht nur der spieltechnischen Vervollkommnung dienen, sondern auch Gehör und ästhetisches Bewusstsein der jungen Musiker entwickeln sollten. 1930 bat Doflein Bartók deshalb um Erlaubnis, dessen Klavierstücke „Für Kinder“ für Violinduo übertragen zu dürfen. Bartók aber lehnte ab und sagte, er wolle lieber selbst neue Originalstücke für die Besetzung schreiben. Schon bald trafen die ersten Nummern bei Doflein ein. Sie waren allerdings zu schwer für die von dem Pädagogen anvisierte Zielgruppe. Bartók hatte zu diesem Zeitpunkt bereits ein Violinkonzert, vier Streichquartette, zwei Sonaten für Violine und Klavier sowie zwei Rhapsodien für die gleiche Besetzung komponiert, kannte sich also mit der Spieltechnik des Instruments aus. Die Probleme von Geigenschülern zu berücksichtigen, war für ihn allerdings eine neue Aufgabe. Daraufhin legten Doflein und Bartók gemeinsam die Anforderungen für verschiedene Stadien der technischen Entwicklung fest, und der Komponist sandte im Lauf des folgenden Jahres immer einfachere Stücke an den Pädagogen. Sie stehen in der 1933 veröffentlichten vierbändigen Ausgabe am Beginn, während die zuerst komponierten schwierigeren Stücke den Schluss bilden.

Fast alle Duos basieren auf originalem Volksmusik-Material aus verschiedenen Ländern. Die meisten Melodien stammen aus Ungarn, manche aber

auch aus Rumänien, einige aus der Slowakei, aus Serbien, der Ukraine und sogar aus Nordafrika, wo Bartók 1913 selbst Feldforschung betrieben hatte. Die Melodien seiner Vorbilder ließ er weitgehend unverändert; seine schöpferische Leistung liegt in den fantasievollen begleitenden oder kontrapunktischen Stimmen. Sie verstärken oft noch den folkloristischen Charakter, etwa wenn sie Instrumente wie Dudelsack oder arabische Trommel imitieren.

Im September 1789 komponierte **Wolfgang Amadeus Mozart** „des Stadlers Quintett“, wie er es selbst in einem Brief nannte. Er kannte Anton Stadler, einen der bedeutendsten Klarinettisten der Zeit, spätestens seit 1784, trat mehrfach gemeinsam mit ihm auf und schrieb für ihn außer dem Quintett auch das Klarinettenkonzert KV 622 und die obligaten Partien einer Reihe von Arien. Über Stadlers Spiel heißt es in einem zeitgenössischen Konzertbericht: „Sollst meinen Dank haben, braver Virtuos! was du mit deinem Instrument beginnst, das hört' ich noch nie. Hätt's nicht gedacht, dass ein Klarinet menschliche Stimme so täuschend nachahmen könnte, als du sie nachahmst. Hat doch dein Instrument einen Ton so weich, so lieblich, dass ihm niemand widerstehn kann, der ein Herz hat.“

Der besonders gesangliche Ton Stadlers kommt vor allem im zweiten Satz des Quintetts zu seinem Recht. Vor dem Hintergrund der gedämpften Streicher wirkt die Klarinettenmelodie fast wie eine Opernarie. Der kontrastierende Mittelteil des Satzes enthält dann ein lebhafteres Duett zwischen Violine und Klarinette. In den übrigen Sätzen tritt das Blasinstrument den Streichern oft konzertierend gegenüber. Das beginnt schon mit dem einleitenden Sonaten-Allegro, in dem nach sechs Takten sanft schwebenden Streichersatzes die Klarinette mit solistischen Dreiklangsfiguration einsetzt. Auch im weiteren Verlauf teilt Mozart Klarinette und Streichern noch unterschiedliche Aufgaben zu, bevor sich allmählich eine annähernd gleiche Behandlung aller Instrumente durchsetzt. Formal ungewöhnlich ist der dritte Satz: Es handelt sich um ein Menuett mit zwei kontrastierenden Trioteilen statt wie üblich einem. Im Finale, einer Variationenfolge, kommen dann die virtuosen Möglichkeiten der Klarinette zur Geltung – schnelle Akkordbrechungen, rasches Laufwerk über drei Oktaven und nicht zuletzt das Spiel mit den auffallend unterschiedlichen Klangregistern des Instruments. Unter den sechs Variationen fallen zwei besonders auf: die dritte mit ihrem klarinettenumspielten Bratschen-Lamento und die fünfte, die vor dem verspielten Schluss das Tempo noch einmal zum Adagio verlangsamt.

"DIE ENTDECKUNG EINES NEUEN GERICHTES
MACHT DIE MENSCHHEIT GLÜCKLICHER
ALS DIE ENTDECKUNG EINES NEUEN STERNS."
JEAN ANTHELME BRILLAT-SAVARIN

Flatter
Catering.Deluxe
Untergasse 4 | 66424 Homburg
Fon 0 68 41-28 78 | Fax -8 092 113
Mail info@flatter-feinkost.de
Web www.flatter-feinkost.de

REGI
Rebmann & Gingrich
Heizung - Sanitär - Umwelttechnik
Planung
Montage
Kundendienst
Tel. (0 68 94) 58 10 25 • Rohrbacher Str. 1a, 66386 St. Ingbert-Hassel
Internet: www.regi-heizung-sanitaer.de • E-Mail: info@regi-heizung-sanitaer.de

IHRE GESUNDHEIT
LIEGT UNS AM HERZEN!

Besuchen Sie uns in unserer
AVIE Brunnen Apotheke,
wir freuen uns auf Ihren Besuch!

AVIE
Brunnen Apotheke

Inhaber Michael Schurig e. K.
Im Tal-Zentrum | 66424 Homburg/Saar
Telefon 06841 2228 | Telefax 06841 4589
hom-brunnen@avie-apotheke.de | www.avie-apotheke.de/hom-brunnen
Öffnungszeiten:
Montag bis Freitag 8.00 - 18.30 Uhr, Samstag 9.00 - 14.00 Uhr

Von Astrid Karger:

Zoltán Kovács, Klarinette

Die Kunst, den musikalischen Gedanken durch ein Holzding bis in die letzte Reihe zu pusten – der Klarinettist Zoltán Kovács perfektioniert sie mit Hingabe.

Zoltán Kovács, ein Name wie Christian Müller, und so gibt es in Ungarn einige bekannte Namensvettern des 1977 in Pászto geborenen Klarinettisten. 10.000 Einwohner hat seine Heimatstadt, und nichts deutete auf eine Musikerkarriere. Einen Musiker gibt es in der nahen Verwandtschaft nicht, sein Vater singe sogar Kinderlieder falsch, die Mutter allerdings, Grundschullehrerin, könne singen.

Es waren diese Eltern, die dem Wunsch des Sechsjährigen Klarinette zu spielen, nachgaben. Er hatte im Fernsehen eine Dixieland-Band gesehen, mit Klarinette, und war fasziniert. Der Junge ist kein Wunderkind, er übt täglich zwanzig Minuten, geht zur Schule, spielt mit Freunden.

Mit zwölf Jahren tut sich ihm jedoch ein Fenster zur Welt auf. Das Repertoire war über die Jahre anspruchsvoller geworden, und vor allem die Musik der Romantik sprach zu ihm, ließ ihn, „den inneren Ruf“ Berufsmusiker zu werden, deutlich spüren.
„Musik hat mir etwas geboten, das mich wahnsinnig interessiert hat. Nicht das Instrument an sich, sondern durch das Instrument die Musik“. Nun übt er zwei bis drei Stunden am Tag.

Zoltán Kovács studierte schließlich an den Musikakademien Béla Bartók und Franz Liszt in Budapest. Vier Jahre Konservatorium in Budapest, das hieß vormittags sechs Stunden Gymnasium und am Nachmittag vier bis fünf Stunden Musikunterricht. Klarinette, das Pflichtfach Klavier, Harmonielehre, Tonsatz. Als Achtzehnjähriger gewann Kovács den internationalen Rundfunkwettbewerb Concertino in Prag. Dann der Sprung an die Musikhochschule in Freiburg, motiviert durch den bekannten Klarinettisten Dieter Klöcker, von dem es hieß, er verfüge auch über immenses Hintergrundwissen. In Freiburg absolvierte Kovács als letzter Student von Dieter Klöcker sein Diplom und bestand dann das Konzertexamen als einer der ersten Studenten in Jörg Widmanns Solistenklasse, der – nur vier Jahre älter – 2001 in Freiburg die Nachfolge Klöckers angetreten hatte.

Die Klarinette als sein Instrument hat Kovács nie in Frage gestellt. Luftführung, Resonanzen, die Klarinette lebt vom Atem. „Ich muss mit Luft Gedanken transportieren.“ Es ist wie Singen, nur dass man ein „Holzding“ überwinden muss. „Der Gedanke wird durch das Instrument gestoppt.“ Die Finger und der Atem helfen ihm hindurch zu finden. Die so wichtige Luft sei auch für den Spielenden schwer zu begreifen, denn so Kovács: „Luft ist nicht greifbar.“ Als Stimmband dient das Blatt. Und auch das unscheinbare Rohrblatt führt sein nicht immer berechenbares Eigenleben, Temperatur, Luftdruck und Luftfeuchtigkeit beeinflussen seine Charakteristik. Kovacs führt keinen Spezial-Humidor mit sich, denn sobald das Blatt aus Schilfrohr das Klimakästchen verlässt, reagiert es auf die Umgebung. Aber wann und wie wird der Klang entschieden? Hier funktioniere das Hirn mit zehn Prozessen gleichzeitig, beschäftigt mit sofort zu lösenden Fragen. „Wie soll der Klang in den Raum treten? Wie weit soll er tragen?“

Mit einem Fingerschnipsen verschafft sich Kovács schon beim Betreten eines Konzertraums einen Eindruck der Akustik. Ein Dutzend Rohrblätter gilt es durchzuprobieren, um dann oft erst kurz vor Konzertbeginn eine Entscheidung zu treffen. „Womit fühle ich mich am wohlsten?“ Es sei wie bei einer Partnerschaft, der Partner sei zwar vielleicht nicht perfekt, aber man fühlt sich wohl mit ihm. „Was ist wichtig?“ – voller Klang oder sauberes, sehr leises piano, ein Kompromiss sei es letztlich, und dann könne die Klarinette immer noch quietschen, obwohl man eigentlich alles richtig gemacht hat. Zoltán Kovacs hat Orchestererfahrung und tritt als Solist auf.

Besonders am Herzen liegt ihm die Kammermusik: „Kammermusik ist das Schönste und Anspruchsvollste, was es gibt.“ In Gesprächen mit Tim Vogler schlug er vor, aus Béla Bartóks Duos für zwei Violinen geeignete auszuwählen, um sie für Violine und Klarinette umzuschreiben. „Niemals die Schönheit verlieren,“ so sein Credo, unbefangen Schönheit abringen will er auch der so genannten Neuen Musik, die oft Experimentierfeld fast naturwissenschaftlicher Experimente ist. „Ich möchte nie den romantischen Blick verlieren.“ Musik spreche das Gefühl an, auch er wolle Gefühlsregung erzeugen, „in diesem Sinne bin ich ein Romantiker geblieben.“

Und ein Musiker, der etwas sagen möchte, der gesehen werden will, einer der sich zeigt, indem er anderen den Vortritt lässt – den Komponisten.

Von Astrid Karger:

Vier Fragen an Stephan Forck (Cello) und Frank Reinecke (Violine) vom Vogler Quartett

Drei Fragen wurden in Anlehnung an Kommentare des Geigers Oliver Wille/Kuss Quartett zu CD-Einspielungen von Streichquartetten gestellt. (Wille wusste nicht, wer spielt.)

> Nikolaus Harnoncourt sagte, Musik könne sowohl ja als auch nein sagen, und das zugleich, er sprach von der „Musik als Klangrede". Heutige Musiker würden Harnoncourts Rhetorik-Gedanken folgen. Würde er jedoch übertrieben, so empfindet es Oliver Wille vom Kuss Quartett, dann „wird ein Stück mitunter vorgeführt und nicht mehr musiziert, es verliert die Natürlichkeit, man spürt zu sehr den erhobenen Zeigefinger."

Wie erklärt Ihr „sprechend musizieren"?

Spielt der Rhetorik-Gedanke bei Euren Erarbeitungen eine Rolle?

Stephan Forck: Für uns ist Musik eine Form der Kommunikation. Da spielt Rhetorik natürlich eine Rolle. Wobei Sprachliches in der Musik des Barock und der Klassik eine größere Rolle spielt als in der Moderne. Die Bedeutung der Interpunktion, also der Zeichensetzung, kann für die Phrasierung von Musik sehr wichtig sein. Eine Phrase kann mit einem Fragezeichen enden, also offen bleiben oder mit einem Ausrufezeichen, also bestätigend. Ebenso kann eine Phrase durch Kommata gegliedert sein, sie kann quasi Nebensätze enthalten. Bestimmte Dinge kann man sich mit einem anderen Schrifttypus geschrieben vorstellen, kursiv oder fettgedruckt. Dies alles bereichert die musikalisch-klangliche Fantasie.

Frank Reinecke: Es ist beim Sprechen wie beim Spielen: wenn alle Nuancen des Tonfalls, der Artikulation, des Tempoaufnehmens oder auch des Innehaltens, des Hervorhebens einzelner Worte oder Töne genutzt werden vom Erzähler/Musiker, dann bekommt das Erzählte eine Lebendigkeit, die den Zuhörer in die Geschichte hineinzieht.

> „Diesem Quartett (Klenke Quartett 2005, Anm. d.Red.) geht es darum, etwas im Ganzen darzustellen. Erzählerisch bedeutet, dass man sich die Freiheiten nimmt zu sprechen. Dass man z.B. plötzlich ruft: Halt, jetzt kommt etwa Neues! Das gibt es hier nicht. Es ist alles abgerundet."

Habt Ihr Gespräche dieser Art? Werden solche Fragen gegeneinander abgewogen? Etwas „erzählen", auf „Neues" hinweisen, oder es als Ganzes darstellen?

Stephan Forck: Sicher entwickelt jeder Musiker/jedes Ensemble im Laufe der Zeit sein eigenes Vokabular in Bezug auf interpretatorische Belange. Insofern sind die Begriffe bei uns etwas anders, betreffen vermutlich aber gleiche Dinge. Der Blick auf die Partitur als Ganzes ist uns sehr wichtig. Das Ganze im Blick zu haben, aber gleichzeitig einen Erzählfaden zu spinnen bzw. mit den Ohren dem musikalischen Fluss zu folgen, dabei spontan auf das zu reagieren, was im Moment entsteht: das ist nicht immer leicht zu erreichen.

Frank Reinecke: Solche Fragen sind auch bei uns ein ganz wichtiger Teil des Probenprozesses. Eine Partitur kann ja je nach Interpret vollkommen unterschiedlich erklingen und es ist wunderbar, dass wir das oft seit Jahrhunderten aufgeschriebene Werk, durch jede Aufführung wieder frisch und neu zum Leben erwecken können.

> „Das ist der Klang, den das Alban Berg Quartett geprägt hat. Das bezeichnet man inzwischen als den modernen Quartett-Klang: eine sehr helle erste Geige, sehr viel Höhen, ein bestimmter Nachhall, den es auf den alten Aufnahmen nicht gibt. Hier hört man ganz deutlich vier Stimmen mit unterschiedlicher Spielweise. Und es wird durchvibriert – ich habe das auch noch an der Hochschule gelernt, das sei eine ganz wichtige Qualität, das imitiere die Stimme." (Oliver Wille/Kuss Quartett)

Spielt Ihr auch so? Den „modernen" Klang? Ist man als Streichquatrett/Berufsmusiker gezwungen mit der Zeit zu gehen?

Stephan Forck: Es gibt immer Vorbilder, denen man besonders in jungen Jahren nacheifert. Insofern wird man geprägt vom musikalischen Umfeld. Allerdings kommt es heute fast

müller & jung
Steuerberater GbR

Talstr. 39
66424 Homburg
Tel.06841 920-10
Fax06841 920-150
www.mueller-jung.de
info@mueller-jung.de

Mitglied im
Kompetenz Center
Netzwerk im Gesundheitswesen

nie vor, dass wir unsere musikalischen Entscheidungen aufgrund gehörter CD-Einspielungen anderer Ensembles fällen.

Ein für unsere Klangvorstellung wichtiges Konzert war 1987 in Ostberlin mit dem Guarneri-Quartett. Das war ein richtiges „Aha"-Erlebnis. Konzeptionell haben uns Aufnahmen vom Vegh-Quartett und auch vom LaSalle-Quartett, bei denen wir später dann studiert haben, beeindruckt. Der bewusste Umgang mit dem Vibrato ist uns sehr wichtig. In dem Zusammenhang warnte Sandor Vegh vor einer „McDonaldisierung der Musik" oder „Sauce generale" womit er ein Einheitsvibrato gegeißelt hat, das über jedwede Musik rübergegossen wird.

Frank Reinecke: Wir versuchen, den Klang zu geben, der für uns zur Musik passt. Das muss durchaus nicht immer der schöne und edle Ton sein, den man normalerweise mit Streichinstrumenten verbindet. Wenn die Stimmen z.B. heftig miteinander streiten, dann geht es – wie in einem richtigen Streit – auch rauer, lauter und schriller zu. Um so schöner ist es dann, wenn man später wieder zu einem homogenen Klang findet, wenn sich die Gemeinsamkeit musikalisch wieder eingestellt hat. Vielleicht zeichnet unseren Quartettklang aus, dass wir solche Zuspitzungen im Charakter der Musik gern deutlich hörbar machen. Jedes Ensemble setzt seine eigenen Prioritäten beim Klang.

Ihr werdet in Homburg am Freitag, den 30.9.in der Protestantischen Stadtkirche Bachs "Kunst der Fuge" spielen. Wie nähert Ihr Euch diesem großen Zyklus, für den Bach keine Besetzung festgelegt hat?

Stephan Forck: Die Kunst der Fuge ist kein typisches Werk für ein Konzert. Allein die Länge ist mit deutlich mehr als 90 Minuten ungewöhnlich. Wir bemühen uns, dem Stück eine Konzert-Dramaturgie zu geben und greifen deshalb in die Reihenfolge ein. Es gibt in der Kunst der Fuge einige zweistimmige Kanons und auch dreistimmige Fugen, die wir zwischen die vierstimmigen gesetzt haben. Auf diese Weise bekommt das Werk eine etwas andere Strukturierung. Klanglich bemühen wir uns um einen zwar sinnlichen aber schlanken, vibratoarmen Ton. Die Akustik einer Kirche hilft unserer Klangvorstellung. Aus einem einzigen Thema hat Bach ein vielgestaltiges, rhythmisch und melodisch/harmonisch variiertes Werk geschaffen. Diesem nachzuspüren, seine kompositorische Einzigartigkeit zu erfassen und hörbar zu machen, ist eine wundervolle Herausforderung. Bei aller intellektuellen Durchdringung bemühen wir uns trotzdem, einen Bogen über das Ganze zu spannen.

Frank Reinecke: Natürlich ist da vor allem die Bewunderung, welche Vielfalt Bach aus einem einzigen Thema geschaffen hat. Die Freude am Erkunden des Textes und dem Entdecken seiner Struktur. Immer kommt noch etwas dazu, was ich vorher noch nicht bemerkt hatte. Ein Prozess, der sicher noch lange weitergehen wird. Man kann diese Musik als Spieler weniger nach seinem Willen formen, man muss sich ihr hingeben und ihrem Fluss folgen.

RADSPORT SIEBER
MEISTERBETRIEB
E-Bike Kompetenzcenter
große Auswahl auf über 500 m²
Testräder, Meisterwerkstatt
Fruchtmarkstr. 21
66482 Zweibrücken
06332 / 568 199
BOSCH
www.radsport-sieber.de

Chicago 1990, Ravinia Festival mit James Levine

Wer mehr über das Vogler Quartett und seine nunmehr über 30 jährige Geschichte erfahren möchte, findet biografische Skizzen in Gesprächen mit den vier Musikern, ihre Wege zu- und miteinander wie auch viele Gedanken über Musik in dem Buch:

Eine Welt auf sechzehn Saiten

Gespräche mit dem Vogler Quartett

von: Frank Schneider

Der Klappentext der Rückseite: „Es ist die Königsdisziplin der Kammermusik, und seit dreißig Jahren zählt das 1985 in Ostberlin gegründete Vogler Quartett zu den international renommiertesten Streichquartetten – in unveränderter Besetzung. Diese Gespräche mit Frank Schneider, dem langjährigen Intendanten des Berliner Konzerthauses, zeigen, wie ein gemeinsames Musikerleben über eine so lange Zeit die Spannung halten kann. Eine sehr persönliche Künstlerbiografie, mit Reflexionen zum musikalischen Selbstverständnis, kunstpolitischen Engagement und, natürlich, dem Alltag zu viert.“

© 2015 Berenberg Verlag, Berlin | ISBN 978-3-937834-80-1

Konzert 3

Komponistenporträt Taner Akyol

Donnerstag ¬ 29.9.2016 ¬ 20:00 ¬ Musikschule Homburg, Schongauerstr. 1, Homburg-Erbach

Taner Akyol
*1977
Berkin für Streichquartett
(2. Aufführung des für das Vogler Quartett geschriebenen Stückes)
Hatırlamalar für Baglama und Streichquartett
Taner Akyol, Vogler Quartett

8 Kompositionen von Taner Akyol
Titel in (Tr) / (En)
1. Günese Raks / Dance to the sun
2. Gitmesen / Don't go
3. Kara An / Black moment
4. Baharda / When spring comes
5. SU / Water
(Lyrics by Pir Sultan Abdal)
6. 17. AKT / 17. Act
7. Zere mê (Za) / **My soul**
8. Ellerin / Your hands
Taner Akyol Trio
[Taner Akyol: Vocals, Baǧlama / Antonis Anissegos: Piano / Sebastian Flaig: Percussion]

Göçmen Kuslar (Tr) /
Birds of passage (En)
Lyrics by Ibrahim Karaca
Taner Akyol Trio, Vogler Quartett

Von Tim Vogler:

Taner Akyol „Berkin"

UA der Gesamtfassung: 13.02.2016 im Konzerthaus Berlin

Drei Tage nach dem Tod des 15-jährigen Berkin Elvan, der infolge von Polizeigewalt während der Ausschreitungen im Gezi-Park im Sommer 2013 – ein Tränengasgeschoss hatte ihn am Kopf getroffen – neun Monate im Koma lag und starb, behauptet der türkische Regierungschef Erdogan, dieser sei ein „Terrorist" gewesen.

Damit stieß Erdogan die Familie Elvan und Hunderttausende von Menschen, die um den Jungen trauerten, vor den Kopf: Der Vater, Sami Elvan berichtet, sein Sohn habe vor seinem Tod lediglich Brot holen wollen. „Er ist ein friedliebender Junge, der mit den Gezi-Protesten überhaupt nichts zu tun hat", sagte Elvan, ein Textilarbeiter. „Wir sind nicht sehr politische Menschen." Taner Akyol war in den Tagen der gewaltsamen Auseinandersetzungen selber zu einem Konzert in seine Heimat gereist, er hat die Demonstrationen, den Tränengaseinsatz selber miterlebt.

Im Januar 2014 fokussierte er diese Geschehnisse in seinem Werk „Drei Bäume im Taksim und die Banditen" in einem schonungslosen Licht. Als Akyol das Auftragswerk der EUROPÄISCHEN WOCHEN PASSAU erhielt, lag Berkin Elvan immer noch im Koma. Ihm wollte er die Komposition widmen, die auf einer anatolischen Makam-Tonleiter basiert. Im ersten Satz zeichnet Akyol das Bild einer lachenden und weinenden, einer lebendigen Kindheit eines energiegeladenen und unbekümmerten Jungen. Im zweiten Satz nähert Akyol sich dem Traumazustand des Komas. Das Ende des Werkes, sein Wunschende, das Erwachen des Jungen nach der langen, quälenden Zeit der Ungewissheit, hatte er am Abend des 10. März bereits im Kopf.

Am nächsten Tag wollte er an die Ausarbeitung gehen. An diesem Tag erlag der Junge seiner Schussverletzung. Schwer ist Taner Akyol die Entscheidung gefallen, ob Berkin Elvan nicht doch in der Musik ein Weiterleben finden sollte. Er hat sich in seinem Finalsatz, der beinahe zur Gänze einstimmig gesetzt ist und mit traditionellen alevitischen Motiven durchwebt ist, für den ungeschönten Blick auf die Realität entschieden.

Von Astrid Karger:

Interview Taner Akyol

Der im Westen der Türkei aufgewachsene Taner Akyol ist Komponist und Musiker. Er spielt Baglama, eine türkische Laute. Taner Akyol studierte in Berlin Komposition ohne je seine Heimat zu verleugnen, so erschafft er seine ganz eigene Musik.

Wie kam es zum Kompositionsstudium in Berlin?

Ich habe während meiner Kindheit vier Jahre bei meiner Oma in Deutschland gelebt, ab 1980. Dort hörte ich meinen Onkel Baglama spielen. Auch ich fing an, Baglama zu spielen, ging schließlich in meiner Heimatstadt Bursa auf das Musikgymnasium und lernte Geige.

Zu dieser Zeit lernte ich Menschen aus der Familie kennen, die wegen ihres politischen Engagements im Gefängnis saßen. Ein Neffe meines Vaters war ein Revolutionär, wir besuchten ihn im Gefängnis. Er wies mir eine Richtung. Durch ihn verstand ich, dass Komponieren viel mehr Wert als bloßes Spielen hat.

Um mit Kompositionen Aussagen machen zu können? Sehen Sie sich als politischen Komponisten?

Nicht ganz, ich schreibe keine „Slogan-Musik“, aber bei meinen Stücken sind politische Gedanken immer dabei. Als wir den Neffen meines Vaters besuchten, war ich acht, neun Jahre alt, eine Alter, in dem man alles erinnert. Er sagte auch immer, Volksmusik ist gut, aber Klassik ist Klassik.

Was meinte er damit? Die Wiener Klassik?

Ich glaube nicht, dass er viel von Bach oder der Wiener Klassik wusste, er meinte aber Musik aus Europa, Beethoven, Mozart und so weiter.

Was waren Ihre ersten Kompositionen?

Nach einem Besuch bei ihm habe ich etwas komponiert, ein Gedicht, das ich beim nächsten Besuch vorsang und vorspielte. So fing ich an. Inzwischen waren meine Brüder und meine Eltern nach Deutschland gezogen. Mein Ziel war immer gewesen, nach dem Abschluss des Gymnasiums nach Deutschland zu gehen. Anfang 1996 bin ich mit dem Ziel, Komposition zu studieren, nach Berlin gekommen. Zunächst stellte ich mich bei Walter Zimmermann vor. Walter Zimmermann sah sich meine Kompositionen an und sagte: Das sind einfache Dinge, damit kannst Du die Prüfung nicht schaffen. Er schickte mich mit einem Empfehlungsschreiben zur Musikschule

Kreuzberg in einen Vorbereitungskurs. Dort lernte ich den Berliner Komponisten Helmut Zapf kennen, der mein Lehrer wurde. Ich lernte auch Neue Musik kennen, die ich anfangs etwas schrecklich fand.

Jetzt nicht mehr?

Nein, jetzt nicht mehr. Helmut Zapf nahm mich immer wieder zu Konzerten mit. Irgendwann mochte ich es. Wir sprachen über die Stücke, ich analysierte Stücke mit ihm. Ich bin aber kein Fan der puren Neuen Musik, ich schreibe selbst auch ein bißchen anders. 1998 machte ich die Aufnahmeprüfung für die Hanns Eisler-Musikhochschule. Von 40 Bewerbern war ich der Einzige, der für ein Kompositionsstudium angenommen wurde. Ich hatte in den Vorbereitungskursen eine Vorstellung davon bekommen, was es heißt, zeitgenössische Musik zu komponieren. Geschrieben habe ich dann ziemlich persönliche Stücke. Vielleicht waren es naive Stücke, aber es war ihnen wohl trotzdem anzumerken, dass ich gewisse Sachen, was Komposition angeht, verstanden hatte, dass mein Handwerk gut war.

Naiv, persönlich, das sind Begriffe, die man nicht so leicht mit „Neue Musik“ und mit zeitgenössischem Komponieren zusammen bringt. Was hat die Jury überzeugt?

Mein späterer Kompositionslehrer Hans Peter Kyburz, der einer der formalästhetisch strengsten „Neue Musik“ Komponisten ist, sagte später, er habe mich als so ehrlich und ernsthaft empfunden. Wahrscheinlich war für ihn auch wichtig, dass ich aus der außereuropäischen Kultur komme. Ich hatte meine Komposition mit meinem Instrument, der Baglama, vorgestellt, alles zusammen war wohl interessant.

Von meiner ersten Komposition im Studium, einem Solostück für Klavier, war er positiv überrascht. Ihm gefiel damals, dass ich nicht die typische Neue Musik schreibe. Nicht eins der vielen Klavierstücke ohne Bewegung und ohne Melodie. Mit meinem Klavier-Solostück, es heißt „Klavierstück“ gewann ich auch einen Kompositionspreis, das war natürlich eine große Motivation.

Wie ging es weiter?

Ich habe von Anfang an versucht, innerhalb der Neuen Musik meine eigene Sprache zu entwickeln, habe orientalische Taktarten und Formen eingebaut.

Das funktionierte nicht immer ohne Meinungsverschiedenheiten, aber irgendwann sagte ich zu meinem Lehrer Hans Peter Kyburz: Ich will nicht Kyburz sein, ich bin kein Deutscher, ich bin ein Mensch, der seine eigene Kultur hat, und seine eigene Kultur auch schätzt. So hatten wir über die

Jahre viele Diskussionen, aber meine Diplomarbeit hat ihm dann wieder sehr gut gefallen. Die Analyse einer Komposition von Pierre Boulez. Der hatte aus einem Solostück ein Ensemblestück gemacht, ich verfuhr ähnlich mit meinem.

Wie verweben Sie die orientalischen Wurzeln mit der ästhetischen Methodik des Kompositionsstudiums? Intuitiv?

Während des Studiums musste ich ein bißchen in der Szene bleiben, der Hochschule genüge tun, ich habe viel ausprobiert, bin aber auch sehr planvoll vorgegangen. Habe Akkorde und die Form geplant und alles aufgeschrieben.

Jetzt arbeite ich anders. Ich plane im Kopf, notiere zunächst nichts. Sobald ich dann anfange zu komponieren, schreibe ich die Noten sofort mit dem Computer in ein Programm, so kann ich alles direkt hören. Ich reagiere auf das Gehörte, diese Reaktion führt mich weiter. Dadurch werden die Stücke am Ende nicht fremd für mich. Hören und dann weiter schreiben, wie ein Volkslied, ich glaube, so kann man der Fremdheit entgehen, die entstehen kann, wenn zunächst alles nur auf dem Papier besteht und vielleicht anders klingt, als man es sich vorgestellt hat.

Was inspiriert Sie?

Mir ist es wichtig, dass ich ein Thema habe. Oder einen Grund. Dann kann ich mich sehr leicht ausdrücken. Ein Ereignis, das muss nicht politisch sein, ich habe zum Beispiel auch für meine Frau geschrieben, und für meine Kinder. Oder über einen Krieg.
Es ist ja meistens Musik ohne Text, aber es fällt mir viel leichter die Form zu finden, wenn ich an etwas denke.

Das heißt, Ihre Musik ist nie nur auf sich selbst bezogen, sondern erzählt immer etwas?

Meine Musik nimmt Bezug auf die Musik meiner Heimat, die anatolische Volksmusik. Es sind Balladen, gesungene Geschichten. Vor 300 Jahren gab es in Anatolien eigentlich keine Verschriftlichung. Musik und Literatur wurden gesungen und gesprochen. Ereignisse wie eine Hochzeit oder Probleme im Dorf wurden von Sängern verkündet.

Für die Komische Oper in Berlin haben Sie die Kinderoper „Ali Baba und die vierzig Räuber" komponiert, Uraufführung 2012. Ein großer Erfolg und Ihr bisher wichtigstes Werk. Auf welche Stärken konnten Sie hier bauen?

Ich war zunächst etwas in Panik, schrieb dann aber sehr schnell. Selbst verwundert über mein Arbeitstempo wurde mir klar, dass ich Worte in Musik verwandeln kann, dass ich mit Musik erzählen kann, ein Libretto schnell zum Klingen bringen kann.

Welche Werke hatten in der Jugend die größte Bedeutung für Sie?

Ich habe schon immer gerne Bach und Vivaldi gehört. Ich erinnere mich vor allem an Vivaldi. Die Vier Jahreszeiten. Und Schostakowitsch.

Sie besuchten in ihrer Heimstadt ein Musikgymnasium, Hauptfach Geige. Und spielten weiter Baglama.

Ja, nach dem Abschluss habe ich mich ganz für die Baglama entschieden.

Welche Sprachen sprechen Sie? Sind Sie Türke oder Kurde?

Ich spreche Türkisch, bin in der Westtürkei aufgewachsen, ursprünglich sind wir aber Zaza. Die Zaza sind eine ostanatolische Bevölkerungsgruppe, den Kurden verwandt.

Meine Eltern sprechen auch zaza, meine Geschwister ein bißchen, ich nicht.

Sie sind Aleviten in Ihrer Familie. Welche Rolle spielt das für Sie?

Für mich spielt es eine größere Rolle als die Nationalität. Ich bin nicht religiös, ich bin Atheist. Alevismus ist eine Lebensphilosophie, dem humanistischen Gedankengut nahe stehend. Wer es erkennt, sieht eine hochintellektuelle Lebensart.

Sind Sie in diesem Geiste aufgewachsen?

Eigentlich nicht. Wir lebten als Zaza in der Westtürkei in einem Haus, wo alle außer uns strenggläubige Sunniten waren. Unsere Eltern, im Bemühen, nicht aufzufallen, sprachen kein zazaisch. Dies diente unserem Schutz. Zazaisch wurde nur noch als Geheimsprache der Eltern gegenüber den Kindern verwendet.

Was bietet Ihnen Heimat?

Ich weiß, dass ich Zaza, dass ich Alevite bin. Vieles darüber habe ich in Deutschland gelernt. Hier ist es nicht verboten, hier kann man offen darüber reden. Heute sage ich von Herzen, ich habe hier in Deutschland meine Heimat gefunden, hier kann ich meine Ideen verwirklichen. Und ein türkisches Sprichwort sagt: „Der Mensch gehört nicht dahin, wo er geboren ist, sondern dahin, wo er satt wird."

Können Sie Ihre besondere Sensibilität gegenüber politischer Verfolgung erläutern?

Zaza sein und Alevite sein, das heißt in der Türkei Unterdrückung. Schon mit fünfzehn Jahren war ich politisch aktiv. In diesem Alter, an einem 8. März, Frauentag, 1990 oder 91 wurde ich verhaftet, erlebte Brutalität und Gewalt. Mein Wunsch, Musik zu studieren, wurde bestärkt. Mir war klar geworden, dass ich, wenn ich weiter politisch aktiv bin, ein Leben im Gefängnis, im Hungerstreik verbringe, Folter und ein gewaltsamer Tod drohen.

Die Musik ist dann eine ungefährlichere Sprache?

Nicht weil sie ungefährlicher ist. Ich habe mich entschieden Musiker zu werden, weil ich sehr viel gesehen habe und weil ich verstanden habe, dass ein Lebender mehr ausrichten kann als ein Toter. Als Musiker kann ich aus der Welt etwas Schönes hervorholen.

Telefonat vom 22.03.2016

Sibylle Kößler

Das Taner Akyol Trio

Das **Trio Taner Akyol** hat sich bei Studioaufnahmen kennengelernt. Dabei hat es das Improvisieren im Dreieck für sich entdeckt und das ungewöhnlich farbenreiche Zusammenspiel von Baglama, Klavier und Percussion entwickelt.

Die Künstler bewegen sich auf dem spannungsreichen Experimentierfeld zwischen orientalischer Leidenschaft und intellektueller Klangforschung. So kann man wahrnehmen, wie Grenzen der einzelnen Instrumente gesprengt werden, Klänge auseinander streben und wieder verschmelzen. Überlagert werden sie dabei von einem komplexen Rhythmus.

Die Musiker haben nach einer klassischen Ausbildung ein weites Feld für Musikinterpretation beschritten:

So arbeitet **Antonius Anissegos** als Komponist, Pianist und Interpret von historischer bis zeitgenössischer Musik, von Jazz, improvisierter und sowie elektronischer Musik. Er bewegt sich auch im Bereich von Tanz und Theater.

Sebastian Flaigs Spektrum reicht nach seinem Studium von ethnischer Perkussion und Jazzdrumset von orientalischer Musik zum Jazz bis hin zu Alter Musik. Seine Komposition sieht er als bewusste „Fingerabdrücke“ seines Weges als Musiker aus seinen Studien verschiedener ethnischer Perkussionstraditionen und den Nuancen des Rhythmus: Und nun entsteht, woran das Trio arbeitet:

An Schichten und Überlagerungen, Mehrdeutigkeiten, Bewegung, Sprache und Klang.

Carola Ulrich

Die Musikschule Homburg gGmbH – ein Haus voller Musik!

Unsere Musikschule ist ein Ort des musikalischen und persönlichen Lernens und des miteinander Musizierens. Bei uns werden musische, kulturelle und soziale Kompetenzen vermittelt, die gerade für junge Menschen in der Entwicklungsphase eine überaus wichtige Rolle spielen.

Wir erreichen etwa 350 Schüler wöchentlich mit den unterschiedlichsten Angeboten.

Die Schüler werden von 19 qualifizierten Lehrkräften unterrichtet und lernen verschiedene Instrumente, nehmen teil an Kinderkursen wie Elementarer Musikerziehung (im Musikgarten bis 18 Monate, 1½ bis 3 Jahre, 3 bis 4 Jahre, Musikalische Früherziehung 4 bis 6 Jahre) und musizieren in Ensembles. Das Unterrichtsangebot steht jedoch auch allen Erwachsenen offen.

Die Musikschule Homburg ist in zahlreichen Kooperationen mit Kindergärten und Schulen vertreten. Über diese wichtige Kernaufgabe unserer Musikschule hinaus, tragen Konzerte und Veranstaltungen zur Bereicherung des musisch-kulturellen Lebens der Stadt und des Saarpfalz-Kreises bei.

Die Musikschule Homburg gGmbH ist Mitglied im Verband deutscher Musikschulen.

Kontaktdaten: Musikschule Homburg gGmbH
Schongauer Str.1 ¬ 66424 Homburg / Saar
Sekretariat: Tel: 06841 / 642 04 **Fax:** 06841 / 172 941
E-mail: musikschule@homburg.de

INFO -„TAG“!

Samstag ¬ 10. September 2016 ¬ 15 – 17 Uhr
15 Uhr musikalische Vorstellungsrunde in der Aula danach besteht die Möglichkeit sich über das Angebot der Musikschule zu informieren, Instrumente auszuprobieren und eine „Schnupperstunde“ zu vereinbaren.

Auch in diesem Jahr wird das Vogler Quartett wieder eine Schule besuchen: die Schule an der Neuen Sandrennbahn. Gerade in dieser Schule haben sich durch die Zusammenarbeit mit der Musikschule ganz besondere Fähigkeiten der Schüler gezeigt und entwickelt, wie der folgende Bericht des Schulfestes auf der nächsten Seite zeigt.

Rolf Petzold

Das Vogler Quartett im Klassenzimmer

Unter dem Motto „Das Vogler Quartett im Klassenzimmer“ besuchen die Künstler im Rahmen der Internationalen Kammermusiktage seit vielen Jahren eine der Homburger Schulen. In diesem Jahr wird diese Tradition am 29.09.2016 in der Gemeinschaftsschule Neue Sandrennbahn in Homburg fortgesetzt.

Die Gemeinschaftsschule verfügt mit ihrem regen musikalischen Leben über ideale Voraussetzungen für einen solchen Besuch. Als diesjähriger Höhepunkt hatte die Schule im Rahmen der Tage der Saarländischen Schulmusik am 09.06.2016 zu ihrem Kleinkunstabend eingeladen. Wie auch aus der Pressemitteilung der Stadt hervorgeht, konnten sich die Zuschauer überzeugen, dass in vielen Schülern ein großes künstlerisches Talent steckt. Das Programm, das wir hier nur in Kürze darstellen können, war sehr abwechslungsreich und beeindruckend.

Die Musik-AG hatte viel bejubelte Auftritte. Es folgten Tanzvorführungen unterschiedlichster Stilrichtungen. Danach folgte ein Mix aus Gesang und Tanz, wobei die Schülerinnen z.T. ihre Choreografien selbst entwickelt hatten. Emotional gerührt waren die Zuhörer bei einer ausdrucksstarken und stimmgewaltigen A-Cappella-Darbietung einer Schülerin aus der Klasse 7.1 Zum Schluss wurden Auszüge aus einem Musiktheaterstück dargeboten, ein Ergebnis der Zusammenarbeit mit der Musikschule Homburg. Jetzt sind Schüler und Lehrer auf das Vogler Quartett gespannt.

Für Schüler und Lehrer ist der Besuch des Vogler Quartetts immer wieder eine lebendige Begegnung und Anregung, die eigenen bereits bestehenden, aktiven Musikerfahrungen zu vertiefen und mehr über Musikinstrumente, Kompositionen, Interpretationen und, nicht zu vergessen, den Beruf eines Musikers zu erfahren.

Gleichzeitig wird unser Motto: Nichts geht über Life! durch den unmittelbaren Kontakt zwischen allen Beteiligten spürbar. Natürlich wünschen wir uns mit den Künstlern, dass dieses Erlebnis Schüler, Lehrer und Eltern auch zusätzlich zum Konzertbesuch während der Kammermusiktage oder an anderen Terminen oder Orten anregt.

Konzert 4

Johann Sebastian Bach

Freitag ¬ 30.09.2016 ¬ 20:00 ¬ Protestantische Stadtkirche Homburg

Die Kunst der Fuge
BWV 1080
Version Vogler Quartett 24.11.2015 Würzburg

Contrapunctus I
Contrapunctus II
Contrapunctus III
Canon per Augmentationem
in Contrario Motu
Canon in Hypodiapason – Canon
alla Ottava
Contrapunctus IV
Contrapunctus V
Contrapunctus XIII a 3, a) rectus
b) inversus
Contrapunctus VI a 4
in Stylo Francese
Contrapunctus VII a 4
per Augmentationem et
Diminutionem
Contrapunctus VIII a 3
Contrapunctus IX a 4
alla Duodecima
Canon alla Decima
Contrapunto alla Terza
Canon alla Duodecima in
Contrapunto alla Quinta
Contrapunctus X a 4 alla Decima
Contrapunctus XI a 4
Contrapunctus XII a 4, a) rectus
b) inversus
Canon in Hypodiatessaron al
roversio e per augmentationem,
perpetuus
Contrapunctus XIV
Fuga a 3 Soggetti
Choral. „Wenn wir in hoechsten
Noethen“ Canto Fermo in Canto

Vogler Quartett

Musik für Auge und Ohr

Jürgen Ostmann

Mozarts Requiem, Schuberts „Unvollendete“, Bruckners neunte, Mahlers zehnte Sinfonie – in die Reihe bedeutender Kompositionen, die durch ihre fragmentarische Form die Nachwelt faszinierten, fügt sich auch Johann Sebastian Bachs monumentale Sammlung „Die Kunst der Fuge“ ein. Denn ihr Schlussstück wurde nicht fertiggestellt – und daher muss man den Zyklus insgesamt als unvollendet ansehen. „Über dieser Fuge, wo der Name BACH im Kontrasubjekt angebracht worden, ist der Verfasser gestorben“, notierte Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel dort, wo die Handschrift plötzlich abbricht. Und damit nicht genug: Um das Publikum für die unvollendete Fuge zu entschädigen, setzte er ans Ende der 1751 veröffentlichten Erstausgabe die Choralbearbeitung „Wenn wir in höchsten Nöten sein / Vor deinen Thron tret ich hiermit“, die Johann Sebastian angeblich auf dem Totenbett diktiert habe. Zwar hat dieser Choral musikalisch nicht das Geringste mit dem vorangegangenen Werk zu tun (er steht nicht einmal in dessen Tonart d-Moll, sondern in G-Dur); doch damit war der Mythos vom heroisch-tragischen Zyklus geboren, vom künstlerischen Vermächtnis, das der Komponist im Angesicht des Todes der Nachwelt hinterlassen habe. Inzwischen weiß man, dass Bach die Arbeit an der „Kunst der Fuge“ nicht erst gegen Ende seines Lebens, sondern bereits um 1740 begann. Er brach die Komposition ab, nahm sie Jahre später wieder auf, um sie 1749 erneut unfertig liegen zu lassen – entweder weil Arbeitsüberlastung ihm keine Zeit ließ oder wegen unlösbarer kompositorischer Probleme. Nur eine Erklärung scheint heute endgültig passé: dass der Tod dem Komponisten den Griffel aus der Hand riss. Mit dieser Behauptung wollte Carl Philipp Emanuel vermutlich die Vermarktung ankurbeln, und das Unvollendete des Werks hob er sicher mit Bedacht hervor.

Ihrem Titel macht „Die Kunst der Fuge“ alle Ehre: In vierzehn Fugen („Contrapunctus“ genannt) und vier Kanons erkundet Bach das Potenzial eines einzigen Grundthemas und fasst dabei systematisch die Errungenschaften polyphoner Musik der vergangenen Jahrhunderte zusammen. Mal erscheint das Thema in seiner Grundgestalt, mal in „Umkehrung“: Aus aufsteigenden Tonintervallen werden fallende, aus fallenden aufsteigende. Dann wieder wird das Thema rhythmisch verändert, durch zusätzliche Töne angereichert und mit neuen Themen kombiniert. Oder es ist innerhalb eines Satzes in zwei oder drei verschiedenen Tempi zu hören. Noch viele weitere Kunstgriffe finden sich in Bachs Zyklus – so etwa in den beiden Paaren von „Spiegelfugen“, die nicht

nur das Thema, sondern jede einzelne Note der Umkehrungstechnik unterwerfen: Beide Spiegelfugen existieren somit in zwei Fassungen. Man fragt sich unwillkürlich, wie solche komplizierten Manipulationen überhaupt „funktionieren“ können. Wie kommt es, dass sie keine Kakophonie, sondern musikalisch sinnvolle Zusammenklänge ergeben? Möglich ist so etwas natürlich nicht mit jeder Melodie; Bachs Genialität zeigt sich gerade in der Konstruktion seines Themas, dessen vielseitige Verwendbarkeit er offenbar von Beginn an voraussah.

Nur hörend lässt sich ein derart komplexes, fast mathematisch durchkonstruiertes Gebilde kaum mehr durchdringen. Man muss schon intensiv die Partitur studieren, um all seinen Reichtümern auf die Spur zu kommen. Aber ist die „Kunst der Fuge“ deswegen eine „Augenmusik“, ein rein theoretisches Werk, das man besser liest als hört? Diese Meinung wurde tatsächlich von manchen Musikforschern vertreten, auch weil Bach keinerlei Hinweise hinterlassen hat, welche Besetzung er sich für die Komposition vorstellte. Allerdings sind seine Fugen keineswegs nur „gelehrt“, sondern auch äußerst fantasievoll gearbeitet. Die einzelnen Sätze stellen nicht nur abstrakte kontrapunktische Künste, sondern zugleich unterschiedliche Affekte und Charaktere vor – den würdevollen des ersten, den lebhafteren des zweiten Contrapunctus, das französische Gepräge des sechsten und so fort. Also doch spielen – aber auf welchen Instrumenten? Für die Orgel hat Bach das Werk wohl nicht komponiert, denn sie besaß zu seiner Zeit nicht den Tonumfang, den einige der Fugen erfordern. Eine Aufführung mit Cembalo ist dagegen möglich – aber ein 90-minütiger Zyklus auf einem klanglich so wenig variablen Instrument? Ein Ensemble aus vier Melodieinstrumenten, also etwa ein Streichquartett, bringt die Durchhörbarkeit des Satzes und die wechselnden Charaktere der einzelnen Fugen zweifellos besser zur Geltung. Doch vielleicht sollte man die „Kunst der Fuge“ als offene Partitur verstehen, die geradezu zum Experimentieren mit Klangfarben einlädt. Eine einzig richtige Lösung wird wohl nie gefunden werden, aber jede durchdachte Interpretation bringt immer neue Facetten dieses unerschöpflichen Kunstwerks ans Licht.

Blumenhaus Rieß-Leidel
Meisterbetrieb für moderne Floristik zu allen Anlässen
FLEUROP
Die Welt braucht Blumen.
Einöder Straße 11
66424 Homburg-Schwarzenbach
Telefon 06841 - 2440

Konzert 5

Lesungskonzert

Im Anschluss „Flying Lunch“ gemeinsam mit den Künstlern

Samstag ¬ 01.10.2016 ¬ 11:00 ¬ Landschloss Fasanerie Zweibrücken

Lew Tolstoi – „Die Kreutzersonate“

Dramatische Lesung mit Musik von Ludwig van Beethoven und Leoš Janáček.

Tim Vogler

Tolstois Erzählung „Die Kreutzersonate“ ist zu gleichen Teilen ein Kriminalroman, eine Liebesgeschichte, eine Geschichte über Eifersuchtswahn, ein Sittengemälde. Eine betroffen machende Geschichte, mit Elementen des Wahns durchmischt.

Die Lesung will versuchen, den dramatischen Bogen dieser Geschichte nachzuvollziehen. Till Weinheimer wird, lesend, erzählend, die Handlung lebendig werden lassen. Großes Kopfkino.

Da sich die Geschichte einerseits auf ein spezifisches Musikwerk bezieht, auf die Kreutzersonate von Beethoven eben, wird diese erklingen.

Und, ganz selten in dieser Art, eine Verquickung von Musik und Literatur, Janáček bezieht sein 1. Streichquartett auf Tolstois Erzählung, die Geschichte wird musikalisch nachvollziehbar und illustriert.
Gleichzeitig spiegelt die Musik Leoš Janáček Innenleben, auch er war unglücklich verliebt und litt unter schlimmer Eifersucht.

Ein Kammerspiel auf mehreren Ebenen.

„Die Kreutzersonate“
Novelle von Lew Tolstoi,
Lesung (Auszüge)
Till Weinheimer,

Ludwig van Beethoven
(1770 – 1827)
Violinsonate Nr. 9 A-Dur op. 47 („Kreutzer-Sonate“)
Adagio sostenuto – Presto
Andante con variazioni
Finale: Presto

Leoš Janáček
(1854 – 1928)
Streichquartett Nr. 1 „Kreutzersonate“
Adagio – Con moto
Con moto
Con moto – Vivace – Andante
Con moto – Adagio – Piú mosso

Vogler Quartett und Caspar Frantz

Verrückter Mulatte, eifersüchtiger Gatte

Jürgen Ostmann

Als „Kreutzer-Sonate“ wurde **Ludwig van Beethovens** A-Dur-Komposition op. 47 bekannt – nach dem berühmten französischen Geiger Rodolphe Kreutzer, dem sie gewidmet ist. Ganz gerechtfertigt ist der Beiname allerdings nicht, denn Kreutzer lehnte die Sonate als „unverständlich“ ab; er hat sie angeblich nie gespielt. Eigentlich sollte man das Stück besser „Bridgetower-Sonate“ nennen: Beethoven schrieb es ursprünglich für den Violinvirtuosen George Polgreen Bridgetower (1778 – 1860), der im Jahr 1803 Wien besuchte und am 24. Mai gemeinsam mit dem Komponisten ein Konzert im Augarten gab. Ein Manuskript Beethovens, das erst 1965 bei einer Auktion auftauchte, trägt den folgenden Titel: „Sonata mulattica composta per il mulatto Brischdauer, gran pazzo e compositore mulattico“ (Mulattische Sonate, komponiert für den Mulatten Brischdauer, einen großen Verrückten und mulattischen Komponisten).

Bridgetower, der auf Konzertplakaten gelegentlich als abessinischer Prinz vermarktet wurde, war der Sohn einer Mutter europäischer (wahrscheinlich polnischer) Herkunft und eines dunkelhäutigen Vaters. Dieser, John Frederick Bridgetower, soll aus der Sklaverei auf der Karibikinsel Barbados geflohen sein; er diente um 1780 als Kammerpage am Hof des Fürsten Esterhazy.

Mit Bridgetower junior verband Beethoven zunächst eine herzliche Freundschaft, doch dann kam es zum Zerwürfnis und zu der wenig motivierten Widmung der Sonate an Kreutzer. Angeblich soll Bridgetower sich ungebührlich über eine vom Komponisten verehrte Frau geäußert haben. Was er später sehr bereute: „Wenn ich nur diese Bemerkung nicht gemacht hätte – mein Name wäre unsterblich geworden“, sagte der Geiger einem Beethovenforscher, der ihn in seinen letzten Lebensjahren aufsuchte.

Um für das Augarten-Konzert schnell ein neues Werk bei der Hand zu haben, entnahm Beethoven das Finale einfach der ersten Fassung seiner A-Dur-Sonate op. 30 Nr. 1; es war ohnehin nach seiner Einschätzung für „diese Sonate zu brillant“. Diese Entscheidung bestimmte auch den Charakter der sehr rasch hinzukomponierten ersten beiden Sätze: Sowohl ihre Violin- als auch die Klavierpartien sind von hochvirtuosem Zuschnitt. Trotz ihrer nicht ganz idealen Entstehungsbedingungen ist die „Kreutzer-Sonate“ ein Meisterwerk. Die drei Sätze sind motivisch miteinander verbunden und auch jeweils in sich von beeindruckender formaler Geschlossenheit.

Das bedeutet allerdings nicht, dass Beethoven auf Überraschungen verzichtet: Ungewöhnlich ist schon die Adagio-Einleitung des Kopfsatzes, die mit ihren Violin-Doppelgriffen wie eine vorweggenommene Solokadenz wirkt. Auch dass auf eine Dur-Einleitung ein Moll-Presto folgt, irritierte damals das Publikum. Als zweiter Satz folgt ein schlichtes Andante-Thema, gefolgt von vier Variationen und einer Coda. Das Finale ist, wie schon der Kopfsatz, ein Presto-Sonatensatz mit drei Themen. Im 6/8-Takt jagt es vorbei, gegen Ende unterbrochen durch einige Adagio-Takte, auf die eine noch stürmischere Schluss-Stretta folgt.

Das erste, 1923 entstandene Streichquartett des Tschechen **Leoš Janáček** trägt den Titel „Kreutzersonate“. Er bezieht sich nicht direkt auf Beethovens bekanntes Werk, sondern auf Leo Tolstois 1890 veröffentlichte Erzählung „Die Kreutzersonate“. Darin wandte sich der russische Dichter gegen die Unmoral und die Institutionen der bürgerlichen Gesellschaft – insbesondere die der Ehe. Der adelige Grundbesitzer Posdnyschew beschließt, sein ausschweifendes Junggesellenleben zu beenden und zu heiraten. Doch schon bald schlägt die Liebe zu seiner Frau in Gleichgültigkeit und Hass um. Als sie schließlich einen jungen Geiger kennen lernt und mit ihm Beethovens dramatisch-leidenschaftliche „Kreutzersonate“ spielt, ermordet Posdnyschew die vermeintliche Ehebrecherin.

Tolstois Augenmerk galt vor allem der bohrenden Selbsterforschung des Ehemanns und nicht zuletzt den schädlichen Auswirkungen der Musik auf die Sitten. „Nehmen wir zum Beispiel das erste Presto“, so ließ der im Alter zunehmend puritanische Dichter seinen Helden räsonnieren – „ist es überhaupt zulässig, in einem Salon inmitten dekolletierter Damen dieses Presto zu spielen!“ Selbstverständlich nicht, denn unter solchen Umständen kann die „Aufreizung der Energie und des Gefühls nur verderblich wirken“. Janáček dagegen verstand den Text ein wenig anders: „Ich hatte die arme, gequälte, geschlagene, zu Tode geplagte Frau im Sinn“, erklärte er.

Ihre Hobbybrille zum Basteln, Singen ...
von Ihrem Spezialist für individuelle Brillen
OPTIK
GOLDBACH & MARZEN
Gesellschaft für moderne Augenoptik mbH
Untergasse 3 - 66424 Homburg/Saar

Allerdings verschwieg er der Nachwelt, ob sein Quartett nur die allgemeine Stimmung der literarischen Vorlage aufnimmt, oder ob die vier Sätze vier Stationen des Dramas programmatisch beleuchten. Tschechische Musikwissenschaftler vermuteten letzteres, und wenn sie recht haben, dann könnten Janáčeks heimliche Satzüberschriften folgendermaßen lauten:
1. Porträt der gequälten Frau,
2. Begegnung der Frau mit dem Geiger,
3. Krise,
4. Katastrophe und Katharsis.

Angesichts der hochexpressiven Tonsprache Janáčeks wäre es durchaus denkbar, dass er eine musikalische Umsetzung der Handlung beabsichtigte. Von den traditionellen Prinzipien der Quartettkomposition – Sonatenschema und motivisch-thematische Arbeit – hat sich der 69-Jährige in seinem Quartett jedenfalls völlig gelöst.

Stattdessen setzt er von Beginn an auf kleine, emotional aufgeladene Motive, die immer neu gruppiert und miteinander verschränkt werden. Vor allem das gleich zu Anfang gespielte Quart-Sekund-Motiv ist von großer Bedeutung; es taucht auch im zweiten und im vierten Satz wieder auf und kann daher als eine Art Motto-Thema angesehen werden. Im dritten Satz zitiert Janáček das innige zweite Thema aus dem Kopfsatz von Beethovens „Kreutzersonate“. Die verzerrte und fast schon besessene Wiederholung dieses Themas könnte bedeuten, dass wir es mit den Ohren des eifersüchtigen Gatten hören – wenn man denn eine programmatische Deutung gelten lässt.

Von Astrid Karger:

Till Weinheimer

Was macht der Schauspieler im Konzert? Lesen!

Vom Schauspiel Frankfurt kommt der Bühnenschauspieler und Regisseur Till Weinheimer nach Zweibrücken um im Lesungskonzert das Thema „Kreutzersonate“ gemeinsam mit den Musikern durchzudeklinieren.

Der Schauspieler Till Weinheimer wird aus Tolstois „Kreutzersonate“ lesen, im Zusammenspiel mit Musik von Beethoven und Janáček. Zur Zeit spielt Till Weinheimer fest im Ensemble des Frankfurter Schauspiels. Er stammt aus einem Medizinerhaushalt. Sein Elternhaus ist Heimstätte und Treffpunkt für Musiker und Musikliebende. Rose und Balthasar Weinheimer, seine Eltern, eigentlich ist die ganze Familie über viele Jahre Kopf und Herz der Homburger Kammermusik.

Die Kreutzersonate von Lew Tolstoi erschien 1890. Tolstoi selbst hatte in jungen Jahren „nichts anbrennen lassen,“ führt aber in diesem späten Werk in der Figur des Mörders aus Eifersucht Posdnyschew eine eifernde Rede gegen das sinnliche Verlangen. Die „Kreutzersonate“ ist eine genau beobachtende und radikale Betrachtung einer Ehe. Die Musik Beethovens gab ihr den Namen. Gedanken zur Wirkung von Musik sind zentral: „Ich habe unter dem Einflusse der Musik den Eindruck, dass ich etwas fühle, was ich im Grunde genommen gar nicht fühle, etwas begreife, was ich nicht begreife, etwas vermag, was ich nicht vermag. Ich erkläre das damit, dass die Musik wie das Gähnen oder das Lachen wirkt: ich bin nicht schläfrig, doch ich gähne, wenn ich andere gähnen sehe; ich habe keinen Grund zum Lachen,

doch ich lache, wenn ich andere lachen höre. Die Musik versetzt mich plötzlich, unmittelbar, in jenen seelischen Zustand, in dem sich der Urheber der Musik befunden hat." (Kapitel 23, L-Tolstoi, Die Kreutzersonate)

Der Fortgang der Handlung ist dramatisch. Die Geschichte in Auszügen so zu lesen, dass die feinen Risse hörbar werden, die Gefühle ihre Stimme bekommen, ist die Kunst der Schauspieler. Till Weinheimer war immer ein Mensch, der gerne beobachtete.

Man stelle sich vor: Ein Ehepaar ist auf dem Weg zu einer Einladung. Sie streiten im Auto. Die Begrüßung der Gastgeber gelingt freudig, unbekümmert und munter, so mag es scheinen, doch was der Mund nicht sagt, sprechen die Augen, dem vermeintlich festen Schritt wohnt ein Wanken inne. Wer wahrnehmen kann, was nicht erzählt werden sollte, das Verschatten des Blicks, eine leichte Rauigkeit der Stimme, die fahrige Handbewegung, ist ein Menschenkundler, wer zudem das Talent hat, Gesten und Mimik nachzuahmen, ein geborener Schauspieler.

„Ich bin der klassische Vertreter des psychologischen Theaters," sagt Till Weinheimer, ein guter Drama-Dialog rede nicht über das, was eigentlich stattfindet, sondern finde genau auf dem „Plafond dieser psychischen Dissonanzen und Harmonien statt."

Größten Respekt zollt der Schauspieler und Regisseur guten Dialogschreibern, Autoren wie Yasmina Reza, Joël Pommerat oder den Briten Simon Stephens und Dennis Kelly.

Auf der Bühne brauche es Phantasie und Talent, um sich manchmal über die Schmerzgrenze hinaus in Charaktere einzufühlen. Glaubwürdigkeit erlangt die Rede, wenn es dem Schauspieler gelingt, sich in die dargestellte Figur zu verwandeln, ihr eine Historie, eine Biografie zu geben.

Auch als Regisseur bezieht er eine klare Position. Theater ist etwas, das live und fortlaufend vonstatten geht. Anders als ein Gemälde, das in Schichten und in zeitlich voneinander getrennten Arbeitsgängen entstehen kann, passiert Theater im Moment, vor Publikum und mit allen Unzulänglichkeiten. Am Resultat kann nichts mehr verbessert werden, wenn es denn ein Resultat gibt, denn die nächste Vorstellung desselben Stücks wird anders sein. Archaisches wie bei Shakespeare, Peinliches und Tragikomisches wie bei Tschechow.

Dem großen Raunen der „Textflächen," mit denen Theatermacher weg von Rede und Gegenrede, weg von linearer Erzählstruktur wollten, steht er skeptisch gegenüber. Der 1960 Geborene wurde an der Neuen Münchner Schauspielschule ausgebildet. Nach einem ersten Engagement in München spielte er im Ensemble in Ulm, am Maxim Gorki Theater in Berlin, in Bonn, arbeitete in Mannheim und Oldenburg. Seine Frau, Gaby Pochert, Schauspielerin und Musikerin, kennt er aus dem Bühnenumfeld. Seit Till Weinheimer 2009 ans Schauspiel Frankfurt wechselte, lebt die Familie in Wiesbaden.

Konzert 6

Beethoven / Schubert / Dünser

Sonntag ¬ 02.10.2016 ¬ 18:00 ¬ Saalbau Homburg

Ludwig van Beethoven
(1770 – 1827)
Streichquartett f-moll op. 95
Allegro con brio
Allegretto ma non troppo
Allegro assai vivace ma serioso
Larghetto espressivo – Allegretto agitato
Vogler Quartett

Franz Schubert
(1797 – 1828)
Richard Dünser
(* 1959)
Sonate für Klavier zu vier Händen und Streichquartett B-Dur
(nach Schuberts Sonate D 617 für Klavier zu vier Händen)

Allegro moderato
Andante con moto
Allegretto
Silver-Garburg Piano Duo,
Vogler Quartett

Franz Schubert:
Fantasie für Klavier zu vier Händen f-moll D 940
Allegro molto moderato
Largo
Scherzo: Allegro vivace
Finale: Allegro molto moderato
Silver-Garburg Piano Duo

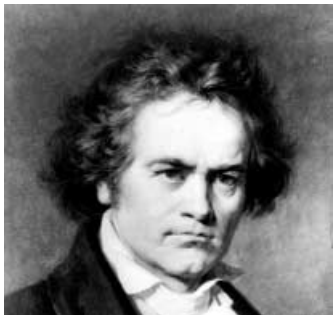
„Es ist Ihnen ja ohnehin alles gewidmet“

Jürgen Ostmann

„Quartetto serioso 1810 im Monath october Dem Herrn von Zmeskall gewidmet und geschrieben im Monath october von seinem Freunde LvBthvn“ - diese Aufschrift trägt das Autograph des f-Moll-Quartetts op. 95. Nikolaus Zmeskáll von Domanovecz, Beamter an der königlich ungarischen Hofkanzlei in Wien, Amateurcellist und selbst Autor von 16 Streichquartetten, war einen der engsten Freunde Ludwig van Beethovens. Einige Musikforscher haben die in der Widmung enthaltene Bezeichnung „Quartetto serioso“ (ernstes Quartett) im Sinne eines besonderen Bekenntnischarakters der Musik gedeutet: Beethoven befand sich um 1810 in einer tiefgreifenden Lebenskrise, unter anderem wegen der Abweisung seines Heiratsantrags an Therese Malfatti – und Zmeskáll wusste von seiner unglücklichen Liebe. Überzeugender lässt sich der Beiname allerdings rein musikalisch erklären: Die ganze Komposition ist geprägt von einem Charakter energischer Entschlossenheit und einer extremen, selbst bei Beethoven seltenen Verdichtung des Ausdrucks; konventionelle Übergänge sind radikal gestrichen. Das Attribut „serioso“ ist einem so kompromisslosen Werk völlig angemessen.

Vor allem im ersten Satz stehen gegensätzliche Motive und Ausdrucksbereiche unvermittelt nebeneinander. Gleich der Anfangstakt bringt mit seiner von allen vier Instrumenten vorgetragenen rollenden Sechzehntelfigur die Keimzelle des ganzen Satzes. Das folgende rhythmische Motiv der zweiten Geige und ein bald einsetzendes lyrisches Thema vervollständigen das Material. Die beiden Mittelsätze, die an Ausdehnung die Außensätze übertreffen, gehen unmittelbar ineinander über. Im zweiten Satz stellt Beethoven der ausdrucksvollen Liedmelodie der ersten Violine eine Fugen-Passage entgegen, die an seine Vorliebe für diese Setzweise in den späten Streichquartetten denken lässt. Das scherzoartige „Allegro assai vivace ma serioso“ nähert sich wieder der Vehemenz des ersten Satzes an. In den beiden Trioabschnitten bringen die drei unteren Stimmen ein choralartiges Thema zur Begleitung der ersten Violine. Am Final-Rondo, das mit einer schwermütigen langsamen Einleitung beginnt, wurde vor allem der bemerkenswerte Schluss viel diskutiert: Nach vier Sätzen „serioso“ mutet die scheinbar banale Wendung nach F-Dur wie ein Scherz an.

Franz Schubert war unter den großen Komponisten der einzige, in dessen Schaffen Stücke für Klavier zu vier Händen eine bedeutende Rolle spielten. Schon für sein erstes erhaltenes Werk, die Klavierfantasie D 1 vom April 1810, wählte er die Besetzung, und unter den Kompositionen seines letzten Lebensjahres 1828 sind Meister-



werke wie die Fantasie D 940 oder das Rondo D 951. Besonders viele vierhändige Stücke schrieb Schubert jedoch 1818 und 1824. In diesen beiden Jahren war er jeweils mehrere Monate lang als Musiklehrer im damals ungarischen, heute slowakischen Zseliz an der Gran angestellt. Dort besaß Graf Johann Carl Esterházy eine Sommerresidenz, die der Komponist am 8. September 1818 in einem Brief kurz beschreibt: „Unser Schloss ist keins von den größten, aber sehr niedlich gebaut. Es wird von einem sehr schönen Garten umgeben. Ich wohne im Inspektorat. Es ist ziemlich ruhig, bis auf einige 40 Gänse, die manchmal so zusammenschnattern, dass man sein eigenes Wort nicht hören kann. Die mich umgebenden Menschen sind durchaus gute [...] Der Graf, ziemlich roh, die Gräfin stolz, die Comtessen gute Kinder.“ Dass die Comtessen Marie und Caroline auch recht gute Pianistinnen gewesen sein müssen, geht aus dem Niveau der Stücke hervor, die Schubert für sie schrieb.

Die Sonate B-Dur, 1823 in Wien als „Grande Sonate“ op. 30 veröffentlicht, entstand aller Wahrscheinlichkeit nach 1818, in Schuberts erstem Zselizer Sommer. Ihr eröffnendes Allegro beginnt mit einer kadenzartigen, fast theatralischen Geste, die jedoch bald zum gesanglichen Hauptthema führt. Das zweite Thema steht nicht in der eigentlich zu erwartenden Tonart F-Dur, sondern in Des-Dur – eine erste Kostprobe von Schuberts harmonischem Erfindungsreichtum, der dann auch die beiden folgenden Sätze prägt. Der Mittelsatz ist ein Andante in der typischen Liedform A-B-A', wobei der Schlussteil A' das Mollthema des Beginns nach Dur versetzt. Ein weiteres Beispiel für Schuberts Variationskunst bietet das lebhafte Finale: Sein Eingangsthema erklingt am Ende in der linken Hand des ersten Klavierspielers, begleitet von phantasievollen Ornamenten der rechten.

Das Silver-Garburg Piano Duo und das Vogler Quartett spielen die Sonate in einer Bearbeitung des Österreichers Richard Dünser. Ausgebildet bei Francis Burt und Hans Werner Henze, lehrt Dünser heute selbst Komposition an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Neben seinen eigenen Stücken schuf er zahlreiche Neuinstrumentierungen von Werken der Romantik und des frühen 20. Jahrhunderts – etwa von Brahms, Mahler, Zemlinsky, Schönberg oder Berg. Bekannt wurde er nicht zuletzt durch seine Vervollständigung von Schuberts unvollendeter Oper „Der Graf von Gleichen“. Von Schuberts Sonate D 617 erstellte er im vergangenen Jahr ein Arrangement für Klavier zu vier Händen und Streichorchester. Die neue Version mit Streichquartett erlebt in Homburg ihre Uraufführung.

LINTZ, WELSCH & KOLLEGEN
Steuerberatungsgesellschaft mbH & Co.KG
• Steuerberatung
• Wirtschaftsprüfung
• Rechtsberatung
Mitglied im:
Ärzte Wirtschafts Forum e.V.
AUSGEZEICHNET TOP Steuerberater FOCUS-MONEY-TEST 2016
Kontakt
Kaiserstr. 54-56
66424 Homburg
Tel.: 06841/696-0
Fax: 06841/696-160
www.lintz-stb.de
admin@lintz-stb.de

Carrera & Wigger KG
Goldschmiede Homburg
Ilmenauer Platz
66424 Homburg

Tel.: 0 68 41 / 6 72 78
Fax: 0 68 41 / 1 55 25
e-mail: carrera-kunst@web.de
www.goldschmiede-carrera.de

In ihrer Originalfassung erklingt danach die Fantasie f-Moll D 940, die Schubert im Frühjahr 1828 schrieb, also nur wenige Monate vor seinem Tod. Mit diesem Werk versetzte er sich gedanklich noch einmal ins sommerliche Zseliz zurück, dachte an seine adelige Klavierschülerin Caroline Esterházy, in die er nach Andeutungen von Zeitgenossen wohl verliebt war. Einmal soll sie ihn halb im Scherz gefragt haben, weshalb er ihr eigentlich noch gar kein Musikstück dediziert habe, worauf Schubert erwiderte: „Wozu denn – es ist Ihnen ja ohnehin alles gewidmet!“ Ein einziges Werk, die Fantasie, sollte dann doch ihren Namen tragen – Schubert verlangte das in einem Brief an seinen Verleger, und das Stück erschien dann auch im März 1829 im Druck, „dédiée ą Mademoiselle la Comtesse Caroline Esterházy de Galántha“.

Heute gilt die Fantasie f-Moll als eines der bedeutendsten Werke der gesamten Literatur für Klavier zu vier Händen. Beeindruckend ist schon ihre außergewöhnliche Form – eine vollständige viersätzige Sonate, deren Sätze oder Abschnitte aber ohne Unterbrechung gespielt werden und miteinander durch wiederkehrende Themen verknüpft sind. Die Fantasie beginnt mit einem „Allegro molto moderato“, das in der Folge den Hauptbeitrag zur zyklischen Einheit leistet: Das Eröffnungsthema klingt später wiederholt an, und ein weiteres Motiv aus dem ersten Abschnitt wird in der Fuge gegen Ende des Werks aufgegriffen. Der zweite Teil, das Largo, soll durch Niccolò Paganinis Wiener Auftritt im März 1828 inspiriert worden sein; sein Rhythmus erinnert an eine französische Ouvertüre. Das folgende „Allegro vivace“ dient als Scherzo, und im vierten Abschnitt führt die schon erwähnte Fuge zu einem mächtigen Höhepunkt.

Franz Schubert: Sonate D 617 für Klavier zu vier Händen und Streichquartett gesetzt

Richard Dünser 7/2016

Für mich stellt die Bearbeitung der Sonate D 617 eine neuerliche Befassung mit Schuberts Musik dar, die mich in meiner kompositorischen Arbeit seit den Anfängen begleitet: nach der Instrumentation der f-moll Fantasie D 940 für Orchester (1983), der Erstellung meiner Fassung von Schuberts unvollendeter Oper Der Graf von Gleichen D 918 (1993 – 1996), den Drei Stücken D 946 I/II und D 625 IV für Kammerorchester und auch in meinem Werk „Nebensonnen“ für Streichorchester (2002), in dem Zitate aus der B-Dur Klavier-Sonate D 960 eine entscheidende Rolle in der Komposition erfüllen.

Die in all diesen Werken zu findenden musikalischen Landschaften mit ihren teils düsteren Stimmungen, dunklen Seelenlandschaften und fragilen Utopien haben mich wie auch manche andere Komponisten des 20. und 21. Jahrhunderts (Webern, Denisov, Zender...) fasziniert und inspiriert.

So wollte ich auch in der Fassung der Sonate D 617 für vierhändiges Klavier und Streichquartett die Architektur und Dramaturgie unterstreichen und die Instrumentengruppen als Dialog führende Partner herausarbeiten – die bestehende Textur wurde zu diesem Zwecke behutsam verändert bzw. erweitert.

Instrumentationen sind für mich wie Übersetzungen in der Literatur, die dann, wenn sie von Künstlern gemacht werden, die ihre eigene Persönlichkeit in das zu übersetzende Werk einbringen, zu originären Nachdichtungen werden können, wie z.B. bei Hölderlin, Stefan George oder Celan, in der Musik etwa bei Bach, Ravel, Schostakowitsch oder Henze.

SR2 KULTURRADIO ... gut zu hören
SR
SWR
DEUTSCHE RADIO PHILHARMONIE Saarbrücken Kaiserslautern

Original und Bearbeitung

Gedanken zu einem musikgeschichtlichen Phänomen

Wolfgang Korb

In der Geschichte der Musik spielen Bearbeitungen schon immer eine große Rolle – sicher eine größere als bei den Schwesterkünsten Literatur oder Malerei.

Das ist natürlich in erster Linie durch den Charakter der Musik als einer Aufführungs- oder (neudeutsch) Performance-Kunst bedingt. (Ohne klingende Realisierung durch Musiker, ohne Interpretation, also bloß in Partiturform sind musikalische Werke höchstens für Musikwissenschaftler von Bedeutung.)

Dass wir geneigt sind, dem Original einer Komposition einen höheren Wert beizumessen als einer der nicht selten mehrfach vorliegenden, unterschiedlichen Bearbeitungen, ist ohnehin eine recht junge Erscheinung, also gerade mal rund hundert Jahre alt.

Vor dem Zeitalter der sogenannten technischen Reproduzierbarkeit, das heißt, bevor eine musikalische Darbietung aufgezeichnet und danach beliebig oft und an jedwedem Ort wiedergegeben werden konnte – und damit stets verfügbar wurde – hatten nur wenige Menschen die Möglichkeit, ein Musikwerk, zumal ein groß besetztes Orchester- oder Musiktheater-Werk, im Original kennen zu lernen. Die musikhungrigen Bürger waren mithin dankbar für (kammermusikalische oder solistische) Bearbeitungen, im Sinne von Reduktionen, die es ihnen erlaubten, beliebte (alte wie neue) Stücke, seien es sogenannte „Meisterwerke“ oder „Gassenhauer“, zu Hause, mit der Familie oder im Freundeskreis zum Klingen zu bringen – mit dem Instrumentarium, das jeweils zur Verfügung stand (ein Klavier gehörte ja erst seit dem späten 19. Jahrhundert zum Inventar jedes bildungsbeflissenen bürgerlichen Haushaltes).

Die Befriedigung von Hausmusik-Bedarf ist aber nur eine Variante des musikgeschichtlichen Grundphänomens „Bearbeitung“. Es gab und gibt auch noch andere Motivationen: neben der Anpassung des Instrumentariums an die jeweiligen Aufführungsbedingungen haben Komponisten zu allen Zeiten die Bearbeitung als eine kompositorisch-praktische, aber eben auch als ästhetische Auseinandersetzung mit vorliegenden Musikwerken, mit der (fremden wie eigenen) Tradition gepflegt; wobei das Ergebnis dieser Auseinandersetzung: die Bearbeitung, durchaus als ein eigenständiges und mitunter das Original sogar überflügelndes Werk Geltung erlangte. (Aus dem Klassik-Bereich möchte ich als einziges schlagendes Beispiel Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“ erwähnen, die den meisten Musikliebhabern doch eher in Ravels Orchesterbearbeitung bekannt sein dürften. Noch viel deutlicher zeigt sich das Verhältnis von Original und Bearbeitung bzw. die Fragwürdigkeit eines Original-Kultes in der sogenannten „U“-Musik – Jazz, Rock, Pop etc. – wo die sogenannten „Cover-Versionen“ quantitativ die Originale bei weitem überwiegen.)

In früheren Epochen, vor allem in der Renaissance und auch noch im Barock, war die „Bearbeitung“ (das „Arrangement“ oder die „Transkription“ – zwei weitere, fast gleichwertige Begriffe für dasselbe Phänomen) für einen Komponisten etwas Alltägliches. Selbst der große Bach, dem es sicher nicht an Erfindungsgabe mangelte, hat sein Leben lang Musik bearbeitet – fremde wie eigene.

In jüngeren Jahren hat er beispielsweise Violinkonzerte von Antonio Vivaldi für die Orgel (für „sein“ Instrument) bearbeitet – nicht als verstohlenes Plagiat, sondern als eine Verbeugung vor dem venezianischen Vorbild. So wie Bach haben ganze Generationen von Komponisten die Bearbeitung fremder Werke als eine „Aneignung“ eines bewunderten Musikstiles, einer bewunderten „Handschrift“ betrieben und betrachtet – nicht um es sich durch Kopie oder Nachahmung künstlerisch leichter zu machen, sondern um auf diese Weise letztlich ihre eigene Handschrift, ihren eigen Stil zu finden, denn Bearbeitung setzt ja nicht zuletzt auch eine kritische Distanz zum Original voraus.

Um bei Bach zu bleiben: es ist ja bekannt, dass er aus aufführungspraktischen Gründen auch immer wieder eigene Werke bearbeitet hat, vor allem in seiner Zeit als Leipziger Thomaskantor, als er unter anderem jede Woche eine neue Kantate zu liefern hatte. Außerdem musste er mit ständigen Wechseln oder Ausfällen bei dem

ihm zur Verfügung stehenden Musikerkreis rechnen und leben.

Das heißt aber nicht, dass der spezifische Klang eines musikalischen Gedankens oder eines ganzen Werkes für Bach unerheblich gewesen wäre. Er hat zum Beispiel die instrumentale Begleitung einer Kantatenarie mit Bedacht gewählt und auch manche musikalischen Details akribisch festgelegt. Das steht nicht im Widerspruch zum angedeuteten Pragmatismus, den er sich immer wieder angelegen sein lassen musste – und es beschnitt ihn auch nicht in der Freiheit, in einem seiner letzten Werke, der „Kunst der Fuge“ auf jegliche Besetzungsangabe zu verzichten.

Aber bei „großer“, bedeutender Musik – von Bach bis Bartók (oder bis heute) – kommt noch etwas anderes ins Spiel: ihre spezifische klangliche Gestalt, also die originale Besetzung, ist zwar eine wichtige aber nicht allein entscheidende Größe (neben all den anderen strukturellen Parametern).
So erklärt es sich, dass eine Bearbeitung mitunter andere Qualitäten des Originals hervorbringen kann: eine andere Sicht- beziehungsweise Hör-Weise.

Meine Motivation für diese Gedanken zum musikgeschichtlichen Thema „Original und Bearbeitung“ verdankt sich der Beobachtung, dass von den dreizehn Musikwerken, die bei den Homburger Kammermusiktagen 2016 auf dem Programm stehen, sieben im Original und sechs in bearbeiteter Form erklingen werden – wobei der Grad der Bearbeitung, des jeweiligen „Eingriffs“ in die originale Gestalt, sich allerdings durchweg bescheiden ausnimmt, das heißt sich in der Regel auf alternative Besetzungen beschränkt. Außerdem überwiegen die Bearbeitungen von eigener (Komponisten-)Hand gegenüber den Bearbeitungen von fremder Hand.

Bachs „Kunst der Fuge“ habe ich als Sonderfall wegen der fehlenden Besetzungsangabe nicht mitgezählt, ebenso wenig wie das Komponistenporträt Taner Akyol, bei dem natürlich das Original im Zentrum steht.

Von Astrid Karger:

Silver-Garburg Piano Duo

Mit Kind und Kegel auf Achse, eine internationale Pianistenkarriere, Sivan Silver und Gil Garburg sind ein Paar und ein Aufsehen erregendes Duo.

Zu „Kattermäng gehören zwei“, weiß Wilhelm Busch, doch Fipps, der Affe „braucht sich bloß allein dabei“, er bedient sich einfach seiner vier Extremitäten.

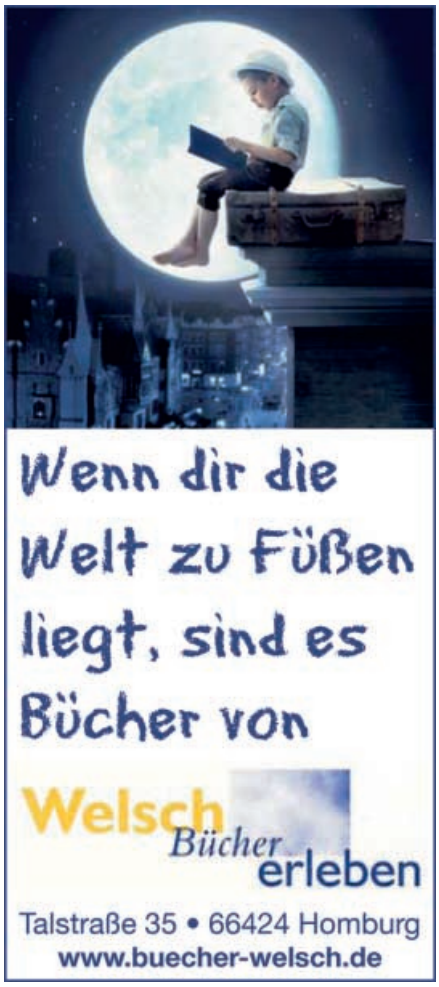
„Kattermängs“ – so klang das Klavierspiel „ą quatre mains“ aus dem hanseatischen Munde von Johannes Brahms. Vierhändig ließen sich auf dem Klavier ganze Sinfonien, Streichquartette oder Opern spielen, eben alles, was man damals nicht als Konserve, auf Schallplatte, CD oder im „stream“ in die eigenen vier Wände holen konnte.

Zu zweit sind Sivan Silver (* 1976) und Gil Garburg (* 1975). Sie lernten sich auf dem Musikgymnasium in ihrer Heimat Israel kennen, gewannen beide einen Klavierwettbewerb, wurden nicht auf Anhieb, aber dann doch Freunde, gingen nach Hannover zum Musikstudium, wurden ein Paar und blieben fast fünfzehn Jahre in Hannover. Seit 2011 leben sie mit ihrem Sohn in Berlin. Am jeweiligen Wohnort werden jedoch meistens die Koffer gepackt. Sie sind eigentlich fast immer unterwegs, haben in ihrer Pianistenkarriere seit 2002 bereits 74 Länder besucht, viele davon mehrfach. Geheiratet haben sie 2008 in Australien, für die kompliziertere Variante mit Rabbi hatten sie einfach keine Zeit. Seit der Geburt des Sohnes reisen sie zu viert, immer mit Au Pair.

Die Einsamkeit anonymer Hotelzimmer, der reisende Künstler oft ausgeliefert sind, kann sie nicht betrüben. Sie haben einander, um sich Halt und Kraft zu geben, sich zu inspirieren und zu stimulieren. In Freiräumen genießen sie es, Museen zu besuchen und das Gastland zu besichtigen. Sie spielen in Manhattan in der Carnegie Hall, im Wiener Musikverein oder in der Berliner Philharmonie. Zuhause ist immer da, wo sie als Familie gerade sind. Im Gespräch erwähnt Gil Garburg, dass sie eigentlich in der Türkei ein Konzert hätten geben sollen, aus Sicherheitsgründen sei es abgesagt worden, so kann er von Berlin aus telefonieren...

Tanzen würden sie, eine Liebesgeschichte erzählen, so Kommentare aus dem Publikum, „lyrische Empfindsamkeit, außergewöhnlich tiefes Verständnis und hinreißende technische Meisterschaft" sagt eine Kritikerstimme. Poesie hat es sicher, wenn die beiden aus dem Klavier ein singendes Instrument machen. Ein „Illusionsinstrument“ sei das Klavier, den Ton, der mit dem Anschlag kommt und schwindet, zum Singen zu bringen, sei die hohe Kunst der Pianisten.

„Anschlag, Balance und Zeit“, nennt Garburg die Parameter, deren Feinheiten er mit seiner Frau ergründet. Als Einheit zu spielen, „zusammen zu atmen“, dem stehen viele Stunden des gemeinsamen Probens, sechs Stunden täglich, voran. Ein „Meister des Pedals“ sei ihr Mann sagt Sivan Silver. Garburg entscheidet für beide, wenn er sich des Pedals bedient. „Wie eine vierarmige Gottheit“, so fühle es



sich an, denn „wenn der Ton genau kommt, wann ich es will und wie ich es will, ist das ein unfassbarer Moment.“ Das Wunder oder die Kunst dabei ist auch, dass „sie macht, was sie will, und es ist genau, was ich will.“

Ein ständiges Hin und Her, ein Nehmen und Geben. „Wir sind wie zwei Dirigenten, die einander dirigieren“.

Unterschiedliche Auffassung von Kompositionen kann zu Streit führen, aber beide haben die Geduld und Leidenschaft, sich über Wochen auch erneut mit Partituren auseinander zu setzen, die sie schon in den großen Sälen gespielt haben.

Sie bewegen sich souverän durch die Jahrhunderte, spielen Bach oder Poulenc, Schubert und Strawinsky. Letztere sogar kombiniert an einem Abend. Strawinsky schätzen sie besonders wegen seiner „Farbe, Kraft und Magie.“

Programmen, die sie selbst gestalten, geben sie gerne durch harte Gegensätze Struktur, zeigen die jeweils „gänzlich andere Art an das Klavierspiel heranzugehen.“ Musikalische, „strukturelle“ Zusammenhänge interessieren sie mehr als stilistische. Für Richard Dünser, der Schuberts Sonate für Klavier zu vier Händen B-Dur D 617 für Klavier zu vier Händen und Streichquartett bearbeitet hat, führen sie dennoch ins Feld, dass er tief „in der österreichischen Tradition verankert“ sei.

Konzert 7

Abschlusskonzert

Montag ¬ 03.10.2016 ¬ 11:00 ¬ Saalbau Homburg

Poetische Fuge, leidenschaftliches Oktett

Jürgen Ostmann

Ludwig van Beethoven
(1770 – 1827)
Große Fuge B-Dur op. 134
(von Beethoven für Klavier zu vier Händen bearbeitet)
Overtura: Allegro – Meno mosso e moderato – Allegro
Fuga: (Allegro) – Meno mosso e moderato – Allegro molto e con brio – Meno mosso e moderato – Allegro molto e con brio – Meno mosso e moderato – Allegro molto e con brio
Silver-Garburg Piano Duo

Franz Schubert (1797 – 1828)
Rondo für Klavier zu vier Händen A-Dur D 951
Allegretto quasi andantino
Silver-Garburg Piano Duo

Felix Mendelssohn Bartholdy
(1809 – 1847)
Oktett Es-Dur op. 20
Bearbeitung für Streichquarett und Klavier zu vier Händen von Carl Burchard
Allegro moderato ma con fuoco
Andante
Scherzo: Allegro leggierissimo
Vogler Quartett,
Silver-Garburg Piano Duo

Musik für Klavierduo erfüllte im 19. Jahrhundert mehrere wichtige Funktionen: Erstens konnten Musikliebhaber zu Hause größer besetzte Werke kennen lernen – insofern spielten damals Klavier-Transkriptionen eine ähnliche Rolle wie heute CDs. Zweitens war im Klavierunterricht das gemeinsame Musizieren von Lehrer und Schüler eine beliebte Übung in Blattspiel und Takthalten. Und drittens galten vierhändige Kompositionen als unverzichtbar für die abendliche Unterhaltung im Salon. All das erklärt wohl, warum die Musikgattung damals zwar kommerziell sehr erfolgreich, künstlerisch jedoch weniger angesehen war. Und es erklärt den allmählichen Niedergang der Musik für Klavierduo im 20. Jahrhundert: Orchestermusik im Konzert wurde immer breiteren Publikumskreisen zugänglich, von Plattenaufnahmen ganz zu schweigen. Das häusliche Musizieren verlor dagegen an Bedeutung, und viele professionelle Pianisten scheuen sich offenbar, ihren Applaus mit einem Kollegen zu teilen. Das Programm des Abschlusskonzerts enthält drei Werke aus der Blütezeit des vierhändigen Klavierspiels: Beethovens „Große Fuge“ für Streichquartett in einer Bearbeitung durch den Komponisten selbst, Schuberts Rondo D 951, ein Originalwerk, und Mendelssohns berühmtes Streicher-Oktett in der Klavier-Streichquartett-Fassung eines zeitgenössischen Arrangeurs.

Ludwig van Beethovens „Große Fuge“ befremdete von Beginn an viele Hörer – so zum Beispiel 1826 den Rezensenten der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“: „Aber den Sinn des fugierten Finale wagt Ref. nicht zu deuten: für ihn war es unverständlich, wie Chinesisch. Wenn die Instrumente in den Regionen des Süd- und Nordpols mit ungeheuern Schwierigkeiten zu kämpfen haben, wenn jedes derselben anders figuriert und sie sich per transitum irregularem unter einer Unzahl von Dissonanzen durchkreuzen, wenn die Spieler, gegen sich selbst misstrauisch, wohl auch nicht ganz rein greifen, freilich, dann ist die babylonische Verwirrung fertig; dann gibt es ein Konzert, woran sich allenfalls die Marokkaner ergötzen können.“ Etwa zwischen September und November 1825 hatte Beethoven die Fuge als Schlusssatz seines Streichquartetts op. 130 komponiert. Auf Drängen seines Verlegers Artaria trennte er dieses mit 741 Takten überdimensionale Finale jedoch ab, schrieb ein neues Finale für op. 130 und ließ die „Große Fuge“ separat als op. 133 erscheinen. Die im August 1826 fertiggestellte Klavierfassung kam unter der Opuszahl 134 heraus.

Auch später rätselten noch viele Kommentatoren, was Beethoven dazu bewegt haben könnte, einen so gewaltigen Fugensatz zu schreiben. Am überzeugendsten ist vielleicht die

Erklärung des Musikwissenschaftlers Warren Kirkendale. Er geht von einer Passage in Johann Georg Albrechtsbergers „Gründlicher Anweisung zur Composition“ aus, die Beethoven einmal für seinen Schüler Erzherzog Rudolph kopierte: „Die Vergrößerung (Augmentatio), die Verkleinerung (Diminutio), die Abkürzung (Abbrevatio), die Zerschneidung (Syncope), die Engführung (Restrictio) des Fugenthemas sind die Hauptfiguren (Zierlichkeiten) und Künste in einer Fuge. Doch kann man selten alle zugleich in einer einzigen Fuge anbringen.“ Diese letzte Bemerkung scheint Beethoven als Herausforderung empfunden zu haben. Jedenfalls enthält seine „Große Fuge“ alle Künste, die Albrechtsberger nennt – ein Kompendium kontrapunktischer Mittel, vergleichbar nur mit Bachs „Kunst der Fuge“. Daneben stehen jedoch auch freiere Teile; sie bringen das poetische Element ins Spiel, das Beethoven selbst einmal forderte: „Eine Fuge zu machen ist keine Kunst, ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzeit gemacht. Aber die Phantasie will auch ihr Recht behaupten, und heutzutage muss in die althergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen.“

Franz Schubert schrieb einen Großteil seiner vierhändigen Klaviermusik in den Jahren 1818 und 1824, als er im damals ungarischen Zseliz als Musiklehrer der Comtessen Marie und Caroline Esterhazy angestellt war. Doch auch nach den beiden Zselizer Aufenthalten pflegte er die Gattung weiter. So entstanden noch in seinem letzten Lebensjahr drei bedeutende Werke: die Fantasie f-Moll (D 940), das Allegro a-Moll (D 947), dem ein Verleger nach Schuberts Tod den Titel „Lebensstürme“ gab, und das Rondo A-Dur (D 951). Musikforscher haben die Vermutung geäußert, das Allegro sollte den Kopfsatz und das Rondo das Finale einer geplanten Sonate bilden; beweisen lässt sich das allerdings nicht.

In jedem Fall kann das Rondo auch sehr gut als Einzelsatz bestehen, und als solcher wurde das im Juni 1828 komponierte Stück zuerst veröffentlicht: Im Dezember, einen Monat nach Schuberts Tod, kam es als „Grand Rondeau“ unter der Opusnummer 107 im Wiener Verlag Artaria heraus. Es beginnt mit einem schlichten, liedhaften Thema im 2/4-Takt, das bei jedem weiteren Auftreten unmerklich variiert wird. Das zweite Hauptthema, akkordisch und zunächst im Pianissimo vorgetragen, ist von ganz ähnlichem,

idyllisch-verträumtem Ausdruck. Den insgesamt sehr einheitlichen Charakter unterbricht nur eine einzige, zudem sehr kurze C-Dur-Episode etwa in der Mitte des Stücks. In ihren Unisono-Oktaven, punktierten Rhythmen und donnernden Akkordbrechungen kommt ein wenig Dramatik auf; doch sie verfliegt so schnell wie ein Sommergewitter. Die friedliche, leicht melancholische Stimmung kehrt zurück, und die Musik verklingt in einem geheimnisvollen Triller in hoher Lage.

Felix Mendelssohn Bartholdys Streichoktett, das in Homburg in der Bearbeitung des Zeitgenossen Carl Burchard erklingt, ist der Geniestreich eines Sechzehnjährigen. 1825, als das Stück entstand, hatte die Familie Mendelssohn gerade ein Palais in der Leipziger Straße – damals am Rand Berlins gelegen, heute im Zentrum der Stadt – bezogen. Zu dem repräsentativen Anwesen gehörte auch eine Gartenwohnung, deren zentraler Saal Schauplatz der berühmten Sonntagsmusiken der Familie wurde. In einer dieser Matineen kam auch das Oktett zu seiner ersten Aufführung. Gewidmet hat Mendelssohn das Werk seinem sieben Jahre älteren Freund Eduard Rietz, von dem er Geigenunterricht erhielt. Diese Bestimmung des Oktetts erklärt auch die Tatsache, dass bei aller Ausgewogenheit der Stimmen die erste Geige doch eine gewisse Vorzugsbehandlung erfährt.

So ist sie es zum Beispiel, die das Eröffnungsthema vorstellt, eine Melodie, die sich über fast drei Oktaven hochschwingt und damit den Charakter eines Kopfsatzes voll wilder Leidenschaft bestimmt. Das folgende Andante in melancholischem c-Moll ist von Siciliano-Rhythmen (wiegender 6/8-Takt) geprägt, während das Scherzo als typisch Mendelssohnsche „Elfenmusik“ schon auf seine Ouvertüre zum „Sommernachtstraum“ vorausweist. Felix' Schwester Fanny merkte dazu an: „Mir allein sagte er, was ihm vorgeschwebt. Das ganze Stück wird staccato und pianissimo vorgetragen, die einzelnen Tremolando-Schauer, die leicht aufblitzenden Pralltriller, alles ist neu, fremd und doch so ansprechend, so befreundet, man fühlt sich so nahe der Geisterwelt, so leicht in die Lüfte gehoben, ja man möchte selbst einen Besenstiel zur Hand nehmen, der luftigen Schar besser zu folgen. Am Schlusse flattert die erste Geige federleicht auf – und alles ist zerstoben.“ Die letzten Worte dieses Kommentars decken Mendelssohns Inspirationsquelle auf, denn sie zitieren den Walpurgisnachtstraum aus dem ersten Teil von Goethes „Faust“: „Wolkenzug und Nebelflor / Erhellen sich von oben. / Luft im Laub und Wind im Rohr, / Und alles ist zerstoben.“ Im Bann des Scherzos steht teilweise auch noch das Presto-Finale mit seinen rastlosen Fugato-Teilen. Gegen Ende taucht sogar das Scherzo-Thema wieder auf, bevor in der Coda die übrigen Motive des Satzes noch einmal kontrapunktisch verwoben werden.

Öffentliche Proben

Walther Jahrreiss, Sibylle Kößler

Wie das so mit dem Fußball funktioniert, weiß jeder: Ehe vor rasendem Publikum der eine den Ball in Richtung Tor schießt, der andere ihn gezielt abnimmt: da ist mächtig viel Training, das Üben vom Zusammenspiel, das Planen der verschiedenen Rollen vorausgegangen.

Aber wie läuft es mit Musik: Spielt solch ein Quartett einfach die ihm bekannten Stücke runter nach dem Motto: ich kann Spielen? Oder wird sich "gefetzt", weil jeder eine andere Vorstellung hat?

Um das herauszufinden gibt es die Möglichkeit, bei öffentlichen Proben dabei zu sein.

Was kann man da erfahren?

Ein wenig verrät schon das Plakat. Zuerst einmal, dass die Musiker, die am Abend so wunderbar zusammenspielen, gar nicht immer einer Meinung sind: da wird lebhaft diskutiert, gelacht, nachdenklich philosophiert. Da kann man erkennen, dass sich aus ein paar, intensiv interpretierten Takten ganz plötzlich der Zugang zu fremder Musik ergibt. Da stellt der eine etwas Wichtiges fest, die anderen notieren es sofort in ihren Noten. Und es ereignet sich ein urdemokratischer Vorgang: jeder wird von den anderen getragen und kann seine Stimme darstellen, später tritt er zurück und lässt den anderen gewähren. Alles ist nur bei höchster gegenseitiger Aufmerksamkeit möglich.

Das „Publikum", das sich während der Proben leise hereingeschlichen hat, um nicht zu stören, lauscht, kichert, klatscht auch mal: da ist die ältere Dame mit ihrem Dackel, der Handwerker im ‚Blaumann', eine Klasse aus der Grundschule und ihre Lehrerin. „Meine Güte" meint sie, „die reagieren völlig anders", als ich erwartet habe. Sie staunt über die aufmerksame Ruhe, die sie bei ihren Schülern beobachtet: Ein Junge, für den es offenbar das erste Mal ist, dass er intensiv mit klassischer Musik in Berührung kommt, staunt aufmerksam, dabei schätzt er sonst eher wildes Toben.

Aber auch für die Musiker gestaltet es sich etwas anders als sonst: Sie spüren schon mal ein wenig die Reaktion auf ihre Musik.

Auf jeden Fall werden Musiker und Publikum vertrauter miteinander. Die einen werden entspannter, die anderen aufmerksamer.

RATS-APOTHEKE
Apotheker Christian Charissé
Talstr. 23 66424 Homburg

24h für Sie da – Tel: 0800 200 5223

Wir unterstützen viele Vereine Homburgs.
Wir unterstützen die Kultur.
Wir unterstützen soziale Projekte.

Dies können wir, weil viele von Ihnen **uns Ihr Vertrauen geben – Danke !**

CHARISSÉ
APOTHEKE
SANUFACTUR

Kartenverkauf

Ermöglicht werden die Kammermusiktage durch den Freundeskreis, durch Spenden, zahlreiche Sponsoren und vor allem auch durch die Beiträge des Vereins. Über weitere Mitglieder freuen wir uns sehr! – Fragen Sie bitte nach dem Eintrittsformular an der Abendkasse.

Internationale Kammermusiktage Homburg

7 abwechslungsreiche Konzerte, 14 hochkarätige Künstler. Das besondere Konzept gestattet große Nähe zur lebendigen, intensiven Arbeitsweise der einzelnen Musiker und deren Verständnis von Musik. Vorsicht ansteckend.

Eintritt

20 € / ermäßigt **10** € / Vereinsmitglieder **15** €
Konzert am 1.10. im Landschloss Fasanerie Zweibrücken mit Flying Lunch: **26 / 21** €
Öffentliche Proben **frei**. ¬ Kinder bis zum 12. Lebensjahr in Begleitung eines Erwachsenen haben freien Eintritt.
Ermäßigungen gelten für Schüler, Studenten und Menschen mit Behinderung.
Die **Abend- bzw. Tageskasse** öffnet 1 Stunde vor Veranstaltungsbeginn

Vorverkaufsstellen

Stadtbusbüro Im Tal-Zentrum
Talstraße 34 ¬ 66424 Homburg ¬ Telefon 06841 / 101 666
Mo bis Fr: 9 – 18 Uhr / Sa: 9 – 14 Uhr

Amt für Kultur und Tourismus Rathaus
Am Forum ¬ 66424 Homburg ¬ Telefon 06841 / 101 168
Mo & Di: 8 – 16 / Mi: 8 – 12 / Do: 8 – 18 / Fr: 8 – 13 Uhr
sowie an Samstagen mit Flohmarkt: 8 – 16 Uhr

Brunnen Apotheke Nur Karten für Rublys Werkstatt
Im Tal-Zentrum ¬ Talstraße 34 ¬ 66424 Homburg
Telefon 06841 / 2228 ¬ Mo bis Fr: 8 – 18:30 / Sa: 9 – 14 Uhr

Kartenbestellung

e-mail mkoessler@t-online.de **Tel.** 06841 / 656 88

Veranstaltungsorte

Landschloss Fasanerie Fasaneriestraße 1
66482 Zweibrücken

Musikschule Homburg Schongauerstr. 1
66424 Homburg-Erbach

Protestantische Stadtkirche Homburg Kirchenstraße
66424 Homburg

Saalbau Zweibrücker Straße 22
66424 Homburg

Rublys Werkstatt Lagerstraße 13
66424 Homburg

Unterstützung

Die Kammermusik Homburg wird ermöglicht durch Sponsoren, zahlreiche öffentliche und private Zuwendungen und die Beiträge der Vereinsmitglieder.
Bitte unterstützen Sie uns durch Ihre Mitgliedschaft oder Spende. Wir informieren Sie gern beim Eröffnungsempfang oder unter **www.kammermusik-homburg.de**.

Spendenkonto

Volksbank Saarpfalz eG
IBAN DE02592912002045570005 ¬ **BIC** GENODE51BEX

www.kammermusik-homburg.de

GASTHAUS SCHÄFFLING
>> ZAPPO <<
INH.: JOACHIM BRAUN
+ ANDREAS ROTH
UNTERE ALLEE 59
66424 HOMBURG
TEL. 06841 – 818 48 05
FAX 81 83 37 11

Damit's nicht mehr kostet...

Impressum

21. Internationale Kammermusiktage Homburg 2016
Das Festival Magazin

Herausgeber: Kammermusikfreunde Saar-Pfalz e. V.
Erste Vorsitzende: Sibylle Kößler
Volhardstraße 25, 66424 Homburg
Tel. 06841 / 656 88 **mail:** mkoessler@t-online.de
Amtsgericht Homburg, VR 935 als gemeinnützig anerkannt

www.kammermusik-homburg.de

Bildnachweis: Titel: Vogler Quartett © Christian Kern / S. 1: Dr. T. Gallo © Saar-Pfalz-Kreis / S. 2: Tim Vogler © Özgür Albayrak / S. 4: Dr. B. Weinheimer © Astrid Karger / S. 5: Vorstand © M. Kößler / S. 7: Komponisten: public domain ¬ T. Akyol © Taner Akyol ¬ Ameise © Ute Freitag / S. 9: © Astrid Karger / S. 10/11: Komponisten: public domain ¬ T. Akyol © Sebastian Dudey ¬ Taner Akyol Trio © Gökhan Sarpkaya ¬ R. Dünser © unbekannt ¬ C. Frantz © Astrid Karger ¬ Z. Kovács © Lázlo Kovács ¬ T. Masurenko © Carmen Yasmin Hoffmann ¬ M. Meyer © Jörg Bongartz ¬ Silver-Garburg Piano Duo © Frank Eidel ¬ Vogler Quartett © Christian Kern ¬ T. Weinheimer © Astrid Karger / S. 13: Saalbau © Sibylle Kößler / S. 14/15: T. Masurenko © Astrid Karger / S. 17: M. Meyer © Jörg Bongartz / S. 18: C. Frantz © Astrid Karger / S. 20/21: Noten © Astrid Karger / S. 23: Rublys Werkstatt © Sibylle Kößler / S. 24: Pianist © Astrid Karger / S. 27: Z. Kovács © Lázlo Kovács / S. 28: Vogler Quartett © Özgür Albayrak / S. 31: Konzert Levine © Özgür Albayrak / S.33: T. Akyol © Sebastian Dudey / S. 34: Taner Akyol Trio © TA3 / S.37: Taner Akyol Trio © Gökhan Sarpkaya / S. 38/39: T. Vogler mit Schülern © Astrid Karger / S. 40: Musikschule © Sibylle Kößler / S. 41: Vogler Quartett im Klassenzimmer © Astrid Karger / S. 43: Protestantische Stadtkirche © Astrid Karger / S. 45: Fasanerie © M. Kößler / S. 46: T. Weinheimer © Astrid Karger / S. 48/49: Flügel © Astrid Karger / S. 51: Komponisten public domain ¬ R. Dünser © unbekannt / S. 52: R. Dünser © unbekannt / S. 57: Silver-Garburg Piano Duo © Frank Eidel / S. 61: Mozart © W. Jahrreiss;

Gestaltung: Ute Freitag ¬ Büro für kleinteilige Lösungen Berlin/ Ballweiler ¬ www.kleinteilige-loesungen.de
Druck: johnen-druck GmbH & Co.KG – Niederlassung Saar Industriegebiet Interkommunale A1, Auf Maien 2, 66557 Uchtelfangen

Die Kammermusikfreunde Homburg danken:
Astrid Karger, Wolfgang Korb, Jürgen Ostmann, Dr. Friedrich Spangemacher, Carola Ulrich und Dr. Balthasar Weinheimer für ihre originalen Textbeiträge!

Sponsoren: Kreisstadt Homburg (als Mitveranstalter) Kreisparkasse Saarpfalz, Homburg ¬ Volks- und Raiffeisenbank Saarpfalz, Homburg ¬ Saarpfalz-Kreis, (Landrat Dr. Gallo) ¬ Saarland - Sporttoto GmbH, Saarbrücken ¬ Saarländischer Rundfunk, Saarbrücken: SR 2 Kulturradio, SR/SWR, Deutsche Radio Phiharmonie ¬ Romantikhotel Landschloss Fasanerie, Zweibrücken

Unterstützer-Kreis : Autohaus Scherer ¬ Blumenhaus Rieß-Leidel ¬ Brunnen-Apotheke Schurig ¬ Bullacher Lichtstudio ¬ Carrera & Wigger KG ¬ Euler ¬ Flatter ¬ Galileo ¬ Goldbach Optik ¬ Hindenberger ¬ Hunzicker ¬ johnen-druck ¬ Jung's Bio ¬ Linz und Welsch ¬ Müller&Jung ¬ Opus Kulturmagazin ¬ Rats-Apotheke Charissée ¬ Regi Heizung ¬ R&S Reifenhandel ¬ Scherer GmbH ¬ Sieber Radsport ¬ Stadtrad ¬ Stadtwerke Homburg ¬ Steffes GmbH ¬ Ulmcke ¬ Veith ¬ Welsch Bücher ¬ WPW ¬ Zappo – Gasthaus Schäffling

WPW

BERATEN PLANEN STEUERN

Beraten

- Bestandsuntersuchung und -bewertung
- Energiekonzepte, thermische Simulationen
- Facility Management Consulting
- Life Cycle Engineering
- Integrale Logistikkonzepte
- Machbarkeitsstudien
- Projektentwicklung
- Sachverständigenwesen
- Thermische Bauphysik
- Wirtschaftlichkeitsuntersuchungen

Planen

- Architektur
- Elektrotechnik
- Energie- und Medienversorgung für Gebäude und Liegenschaften
- Generalplanung
- Generalfachplanung
- Infrastruktur und Tiefbau
- Rückbau und Entsorgung
- Technische Ausrüstung
- Technische Gesamtplanung
- Tragwerksplanung

Steuern

- Bauüberwachung
- Energieaudits
- Inbetriebnahmemanagement
- Nachhaltiges Planen, Bauen und Betreiben; Green- und Blue-Building-Zertifizierung
- Projektmanagement und Projektsteuerung
- SiGe-Koordination
- Steuerung und Optimierung von Bau und Technik („intelligente Bauwerke“)

DGNB Mitglied in der Deutschen Gesellschaft für Nachhaltiges Bauen (DGNB)

Qualitätsmanagement: Zertifiziert seit 1998 nach DIN EN ISO 9001

Berechtigung zur Zertifizierung von Gebäuden nach dem Bewertungssystem Nachhaltiges Bauen (BNB) des Bundes

Familienfreundliches Unternehmen

WPW GEMEINSAM ZUKUNFT GESTALTEN

Ganzheitliches Denken von Anfang an

WPW

Ihr Partner für das Bauen der Zukunft

WPW GmbH • Hochstraße 61 • D-66115 Saarbrücken
Tel. 0681 / 99 20-0 • www.wpw.de
Leipzig • Jena • Mannheim • Freiburg • Köln

"Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum" (F. Nietzsche)

Expert Axel Ulmcke hat umgebaut. Seit 1979 ist das Fachgeschäft für alles was Bilder und Töne macht im Talzentrum Homburg ansässig.
Dabei war Hifi im Kleinen und im Großen immer ein Hauptbestandteil dieses Unternehmens.
Das Team um Axel Ulmcke hat seine Leidenschaft mit getragen und perfektioniert.

Frank Bauer ist für das Sortiment der Lautsprecher und der Hifi Baugruppen verantwortlich. Dabei wieder stark vertreten sind die analogen Plattenspieler. Musikliebhaber entdecken ihre alte Liebe neu. Die Erkenntnis, dass Musik analog natürlicher klingt greift um sich.

Probehören erlaubt. Das Sortiment der Lautsprecher wurde über Jahre auf Messen erarbeitet und wird permanent aufs Neue überprüft. Dabei kann man gut die Kaffeespezialitäten aus der JURA Abteilung mit genießen. Dafür ist Esther Graf zuständig. Christina Graul und Elfriede Nomine sind verantwortlich für die Hifi Kompakt-anlagen, Kopfhörer, Bluetooth Laut-sprecher. Der Trend für kompakte Lautsprecher für unterwegs ist ungebrochen. Kopfhörer ob mit oder ohne Kabel befinden sich seit Jahren im Aufwind.

expert

Axel Ulmcke

Talstr. 38 • Homburg • Tel. 0 68 41 - 60 60 6

Jeder Mensch hat etwas, das ihn antreibt.

Wir machen den Weg frei.

Unsere Beratung klingt wie Musik in Ihren Ohren. Überzeugen Sie sich!

Volks- und Raiffeisenbank Saarpfalz eG

Gemeinsam – Besser

www.vb-saarpfalz.de
info@vb-saarpfalz.de