

**hr** sinfonie  
orchester

FRANKFURT RADIO SYMPHONY

# **JUNGE KONZERTE 2017/18**

**Abo-Reihe A  
»Wahre Virtuosen«**

**Unterrichtsmaterial  
Netzwerk »Musik und Schule«**

## INHALT

<b>1. EINFÜHRUNG</b>	<b>03</b>
<b>2. »DER ZEIT VORAUS«, 28.09.2017</b>	<b>04</b>
<b>2.1 ELGARS CELLOKONZERT E-MOLL OP. 85</b>	<b>05</b>
<b>2.2 BRAHMS' VIOLINKONZERT D-DUR OP.77</b>	<b>08</b>
<b>UNTERRICHTSANREGUNG</b>	<b>11</b>
<b>3. »IM MULTIVERSUM DER PFEIFEN«, 07.12.2017</b>	<b>12</b>
<b>3.1 REGERS »MOZART-VARIATIONEN«</b>	<b>13</b>
<b>3.2 EÖTVÖS' »MULTIVERSUM«</b>	<b>17</b>
<b>UNTERRICHTSANREGUNG</b>	<b>19</b>
<b>4. »WAHRE VIRTUOSEN«, 31.01.2018</b>	<b>20</b>
<b>4.1 RAVELS »LE TOMBEAU DE COUPERIN«</b>	<b>21</b>
<b>4.2 IBERTS FLÖTENKONZERT</b>	<b>23</b>
<b>4.3 SIBELIUS' 3. SINFONIE</b>	<b>25</b>
<b>UNTERRICHTSANREGUNG</b>	<b>28</b>

## 1. EINFÜHRUNG

Das vorliegende Unterrichtsmaterial zur **Abo-Reihe A »Wahre Virtuosen«** der **Jungen Konzerte** des **hr-Sinfonieorchesters** in der **Spielzeit 2017/18** gibt einen Gesamtüberblick zu den wesentlichen Werken der Reihe. Die Zusammenstellung soll es ermöglichen, die Konzertbesuche langfristig in die Unterrichtsplanung einzubinden. Das Unterrichtsmaterial versteht sich hierbei als *Steinbruch* und *Arbeitshilfe* im Sinne einer Vorleistung an Recherche. Es kann jederzeit durch eigenes Material und Ideen erweitert oder ergänzt werden.

Es erwarten uns spannende Konzerte wie das Eröffnungskonzert mit den **Solisten der Kronberg Academy** am **28.9.17** und **Christoph von Eschenbach**, die spannende Uraufführung von **Eötvös'** monumentalem Orgelkonzert für zwei Orgeln, »**Multiversum**« am **7.12.17** und die virtuose **Soloflötistin des hr-Sinfonieorchesters Clara Andrada de la Calle** mit **Iberts Flötenkonzert** flankiert durch die beiden Poetryslamer **Dominique Macri** und **Dalibor Markovic**.

Die Werkbetrachtungen sollen eine kurze Übersicht und Einführung in die aufgeführten Werke geben. Die Unterrichts Anregungen versuchen verschiedene musikalische Zugangsweisen (hörend, praktisch, analytisch betrachtend) zu berücksichtigen. Verbindender Gedanke ist der Begriff des *Virtuosen*, der aus unterschiedlichen Perspektiven anhand der drei Abonnementkonzerte betrachtet wird. Sei es basal, wie im ersten Konzert, oder differenziert durch die Gedanken Bülow's zum wahren und falschen Virtuosen in der Niederrheinischen Musikzeitung von 1864.

Neben den Werkinformationen hier im Material, erhalten Sie in zeitlicher Nähe zu den Konzerten evtl. noch weitere Informationen sowie die Dramaturgietexte für das Programmheft, sodass eine optimale Vorbereitung möglich sein sollte.

In den Konzerten der Abo-Reihe kann somit an Vorerfahrungen aus dem Unterrichtsgeschehen angeknüpft und diese durch die Begegnung mit Künstlern und den Werken im Konzertsaal vertieft werden.

Jochen Doufrain

## 2. »Der Zeit Voraus«, 28.09.2017

### KÜNSTLER:

**Kian Soltani, Violoncello\***

**Stephen Waarts, Violine\***

**hr-Sinfonieorchester**

**Christoph Eschenbach, Dirigent**

\*Solisten der Kronberg Academy

### KOMPOSITIONEN:

Edward Elgar (1857-1934)

*Cellokonzert e-Moll op. 85 (1917)*

### PAUSE

Johannes Brahms (1833-1897)

*Violinkonzert D-Dur op. 77*

### ABLAUF:

- 19:00 Uhr erster Konzertteil: Moderiert durch Christiane Hillebrandt, hr2-kultur
- 20:00 Uhr zweiter Konzertteil
- 20:45 Uhr Solistentalk moderiert durch Christiane Hillebrandt

**Veranstaltungsende ca. 21:00 Uhr**

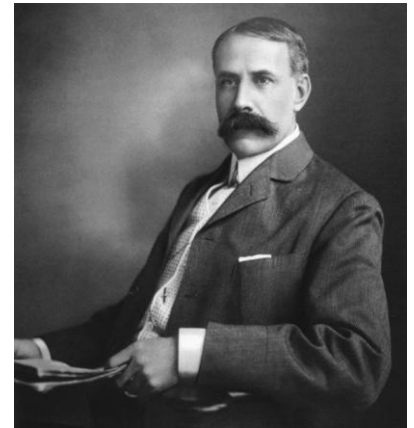


## 2.1. Elgars Cellokonzert e-Moll op. 85

### Das starke Stück - Edward Elgar, Cellokonzert e-Moll

*»Ich kann mir nicht vorstellen, jemals wieder ein neues Stück zu vollenden. Es gibt keinen Anreiz, etwas zu Ende zu bringen.«*

Der englische Komponist Edward Elgar war im Grunde seines Herzens eine traurige Seele. Den Ausdruck fand seine Traurigkeit vor allem in seinem letzten großen Orchesterwerk, dem Konzert für Violoncello und Orchester. Ein Werk voller Tragik und Abschiedsstimmung.



Edward Elgar

1917 liegt ein Schatten über Edward Elgars Leben in London: Seine geliebte Frau ist schwer krank, Freunde sterben, es ist Krieg. Er selbst kommt gerade aus dem Krankenhaus. Da schießen ihm diese Töne in den Kopf. Töne, die ihn nie wieder loslassen werden. Diese Töne sind der Beginn einer großen Erzählung. Als Elgar das Thema einfällt, weiß er noch nicht, was er daraus machen soll: eine Symphonie, ein Solowerk oder ein Konzert? Er lässt es liegen, widmet sich zunächst anderen kammermusikalischen Werken wie z. B. der Violinsonate oder dem Klavierquartett, um sich dann – zurückgezogen in sein Ferienhaus in Sussex – der Orchestrierung des Werkes zu widmen. Immer noch ohne konkrete Vorstellung. Dann drängt es sich auf: das Cello – die Hauptperson und klingender Doppelgänger von Elgar selbst. Es erzählt die Geschichte von Edward Elgar, eine melancholische Geschichte.

*"Es ist eine große Melancholie, ein Bewusstsein für Vergangenheit; das gelebte Leben zu spüren und diese Tragik und dieser Tiefsinn machen dieses Konzert für mich zu etwas ganz Besonderem, und es wird von jedem unmittelbar verstanden.«* (Cellist Daniel Müller-Schott)

Violoncello Solo

- Das *schicksalshafte* Eröffnungsthema des Solocellos

## Elgars Abschied

Als Elgar dieses Werk schreibt, ist der erste Weltkrieg in vollem Gange. Die blutigen Schlachten des Jahres 1916 hatten ihn in eine tiefe Schaffenskrise gestürzt. Entsetzt über die Grausamkeiten des Krieges versiegt vorübergehend seine Schaffenskraft, um im Cellokonzert mit voller Kraft neu zu erstehen. Mit dem Cellokonzert nimmt Elgar Abschied. Abschied vom Komponieren. Es ist sein letztes großes Werk. Ein halbes Jahr nachdem er es fertig gestellt hatte, stirbt seine geliebte Frau Alice. Ein Verlust, der Elgar so tief im Herzen trifft, dass er sich außerstande sieht, weiterhin Musik zu schreiben:

*»Ich kann mir nicht vorstellen, jemals wieder ein neues Stück zu vollenden. Es gibt keinen Anreiz, etwas zu Ende zu bringen.«*



Edward und Alice Elgar

**Quelle:** <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/starke-stuecke-elgar-cellokonzert-100.html> (7.8.17)

### EMPFEHLENSWERT:

- In einem Radiofeature erläutert der Cellist Daniel Müller-Schott Elgars Cellokonzert:  
<https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/starke-stuecke-elgar-cellokonzert-100.html> (7.8.17)



## Elgars letztes bedeutendes Werk 17 Jahre vor seinem Tod...

Edward Elgars Cellokonzert teilt – zumindest in Deutschland – das Schicksal seines Schöpfers: es wird, nicht anders als der Meister selbst, von der Musikpublizistik äußerst stiefmütterlich behandelt. Der Self-made-Man gilt, wiewohl er die englische Kunstmusik nach einer Durststrecke von 200 Jahren wieder zurück auf die internationale Bühne brachte, offenbar als Figur einer randständigen Region der europäischen Kunstmusik, weswegen er in den gängigen Musikführern meist nur cursorisch abgehandelt wird. Sein Cellokonzert wird dabei sogar häufig überhaupt nicht erwähnt. In der Praxis erfreut sich das Werk hingegen erheblicher Beliebtheit. Wesentlich dazu beigetragen hat Elgars Landsmännin Jaqueline du Pré. Sie spielte das Stück im Alter von 17 Jahren erstmals bei ihrem spektakulären öffentlichen Debüt im Jahre 1962. In ihrer nur elf Jahre dauernden Weltkarriere, die durch die Erkrankung an Multipler Sklerose plötzlich abgebrochenen wurde, hat sie das Werk immer wieder aufgeführt und ihm dabei ihren persönlichen Stempel aufgedrückt. Legendar ist die Filmaufnahme aus dem Jahre 1967, die sie als entrückte, teilweise wie in Trance spielende, zugleich aber äußerst präzise Interpretin des Werkes unter der Leitung ihres jungen Ehemannes Daniel Barenboim zeigt.

**EMPFEHLENSWERT:**

- Filmaufnahme mit Jaqueline du Pré und Daniel Barenboim aus dem Jahr 1967:

[https://www.youtube.com/watch?v=OPhkZW\\_jwc0](https://www.youtube.com/watch?v=OPhkZW_jwc0) (7.8.17)



[...] Mit [dem Tod seiner Frau] verlor Elgar jegliche Motivation zur Komposition größerer Werke. Erst zehn Jahre später verspürte er wieder nachhaltigere schöpferische Impulse. Der inzwischen betagte Komponist begann auf Anregung von George Bernhard Shaw, mit dem er befreundet war, mit der Arbeit an einer dritten Symphonie und beschäftigte sich mit einer Oper. Die angefangenen Projekte wurden jedoch durch seinen Tod im Jahre 1934 unterbrochen. Das Cellokonzert ist daher das letzte bedeutende Werk aus der Feder des Komponisten geblieben.

Auch das Werk selbst hatte zunächst mit einigen Problemen zu kämpfen. Es fing damit an, dass die Vorbereitung der Uraufführung, die am 27. Oktober 1919 unter denkbar schlechten Vorzeichen stand. Die Präsentation erfolgte im Rahmen des Konzertes, mit dem das London Symphony Orchestra die Saison eröffnete. Der Hauptteil sollte dabei von dessen neuen Dirigenten Albert Coates, das Cellokonzert von Elgar dirigiert werden. Da Coates einen guten Einstand haben wollte, nahm er die Probenzeit, die zur Verfügung stand, fast ganz für sich in Anspruch. Elgar konnte sein Werk am Tag vor der Uraufführung mit einem Orchester, dessen Dienstzeit bereits abgelaufen war und das dazu die Noten noch nicht gesehen hatte, nur hastig durchspielen. Auch die Zeit für die Einspielspielprobe am folgenden Tag überzog Coates mit ausgiebiger Arbeit am »Waldweben« von Richard Wagner, einem Komponisten, dem Elgar im Übrigen sehr viel verdankte. Der Meister kam erst zum Zug, als die Probenzeit schon um eine halbe Stunde überschritten war. Nur die Rücksicht auf seinen Freund Felix Salmond, der den Solopart spielte, hielt Elgar davon ab, der Forderung seiner Frau nachzugeben, die Aufführung abzusagen. Hinzu kam, dass die Londoner kurz nach dem Kriege Anderes im Sinn hatten, als auf ein neues Werk des patriotischen Autors von »Pomp and Circumstances« zu warten, den sie kurz zuvor noch so hoch gefeiert hatten. Das Konzert war daher schlecht besucht. Der Kritiker des »Observer« stellte denn auch nicht nur dies bedauernd fest, sondern vor allem, dass Coates Teil des Konzerts zwar wunderbar gewesen sei, sich aber »bei Elgar ein so großartiges Orchester wohl noch nie so schlecht dargestellt habe.« Die Reaktion auf das Konzert war insgesamt eher zurückhaltend.

**Quelle:** <https://klheitmann.com/2010/09/09/1919-edward-elgar-1857-1934-konzert-fur-violoncello-und-orchester-e-moll/> (7.8.17)



## 2.2 BRAHMS' VIOLINKONZERT D-DUR OP. 77

### Sin-zert oder Kon-fonie?

#### Das ‚sinfonische‘ Violinkonzert von Johannes Brahms

**[Johannes] Brahms** war ein Frühaufsteher. Er liebte es, in den ganz frühen Morgenstunden spazieren oder schwimmen zu gehen und setzte sich anschließend an den Schreibtisch oder ans Klavier, um zu arbeiten – auch im Urlaub. Jedes Jahr verbrachte er einige Wochen oder Monate in landschaftlich reizvollen Gegenden: in Bad Ischl, im Schweizerischen Thun, in Baden-Baden oder in Pörttschach am Wörthersee. Hier schrieb er in den Sommerferien 1877/78 den größten Teil seines Violinkonzerts.



Johannes Brahms

#### Teamwork am Violinkonzert

Brahms war Pianist und konnte kaum Geige spielen. Für das Violinkonzert suchte er deshalb den Rat eines Fachmanns: bei **Joseph Joachim**, einem der bedeutendsten Geiger seiner Zeit. Er war mit Brahms befreundet und hatte sich schon lange ein Violinkonzert von ihm gewünscht. Aus Pörttschach schickte Brahms Joachim die Violinstimme und bat ihn, sie kritisch durchzusehen. Zwischen jeder Notenzeile war eine Zeile Abstand, in die der Geiger seine Anmerkungen und Verbesserungsvorschläge eintragen sollte.



Joseph Joachim

„Ändern! Leichter!“ schrieb Joachim über eine extrem schwierige Doppelgriff-Passage. An einer anderen Stelle notierte er: »herauszubekommen, aber du mußt hören, ob es Dir genügt«. Brahms war zwar an der Meinung seines Freundes interessiert, die meisten konkreten Änderungsvorschläge missfielen ihm aber, und er suchte nach eigenen Lösungen.

#### Erste Reaktionen

Mit Spannung und Herzklopfen hatte die Musikwelt Brahms' Violinkonzert erwartet. Bei den ersten Aufführungen gab es enttäuschte Gesichter. Viele fanden das Werk zu spröde, zu wenig fassbar, manche hatten sich mehr virtuosen Glanz erhofft. Selbst **Eduard Hanslick**, einer von Brahms' größten Förderern, äußerte sich zurückhaltend. Er fand die Komposition zu komplex: »Manche herrliche [!] Gedanken kommen nicht zur vollen Wirkung, weil sie zu rasch verschwinden oder zu dicht umrankt sind von kunstvollem Geflecht.« Außerdem stand er den technischen Anforderungen des Konzerts skeptisch gegenüber. Dass sich sogar ein Jahrhundertgeiger wie Joseph Joachim über so manche



Eduard Hanslick



Hürde hinweg mogeln musste, gab Hanslick zu denken: »Manchem Virtuosen dürfte die anhaltend hohe und höchste Lage gefährlich werden; es giebt da sogenannte riskirte Stellen, die selbst Joachim nicht immer ganz rein zustande brachte.« Viele Skeptiker bezeichneten das Stück denn auch nicht als »Konzert für« sondern als »Konzert gegen die Violine«.

### Abwarten und zuhören

Und so manch einer bemängelte, der Solist käme in diesem Konzert nicht genug zur Geltung – der Geigenvirtuose Pablo de Sarasate etwa. Er, der es gewohnt war, dass ihm die Aufmerksamkeit des Publikums ganz alleine gehörte, weigerte sich, »mit der Geige in der Hand zuzuhören, wie die Oboe dem Publikum die einzige Melodie des ganzen Stückes [gemeint ist der Beginn des zweiten Satzes] vorspielt.« (s.u. zum 2. Satz) Auch wenn die Anekdote vielleicht nur zur Hälfte wahr ist – sie verrät etwas über die kompositorische Struktur des Violinkonzerts: Der Solist muss auch einmal zurücktreten, zuhören, manchmal sogar »mit der Geige in der Hand«, denn oft spielt das Orchester hier die Hauptrolle. Orchestersatz und Solostimme sind ganz eng miteinander verflochten, gehen aufeinander ein, spielen sich die musikalischen Bälle zu. »Ein Konzert ..., wo sich das Orchester mit dem Spieler ganz und gar verschmilzt«, bemerkte Brahms' Freundin Clara Schumann. Brahms Violinkonzert kehrt der Idee des Virtuosenkonzerts den Rücken und bewegt sich stattdessen in Richtung Sinfonie.

### Zur Musik – Erster Satz

Leise, fast ein wenig zaghaft und in dunklen Klangfarben beginnt der erste Satz. Das Hauptthema verläuft wellenförmig, und wie eine Welle lösen sich seine Umrise allmählich

2 Fagotte  
in C<sub>2</sub>  
mp

4 Hörner  
in D<sub>1</sub>  
mp

4 Hörner  
in E<sub>3</sub>  
mp

auf und münden in eine andere Idee. [...]

Gleichzeitig begegnet dem Hörer ein ungeheurer Reichtum an Stimmungen und Farben: Triumph und Wehmut, Bedrohliches und Lyrisches, Aufblühen und Vergehen.

### Zweiter Satz

Der zweite Satz steht in F-Dur, der klassischen Tonart für Hirtenszenen, Weihnachtsmusiken und ländliche Idylle. Beethovens Pastoral-Sinfonie und die Hirtenszene in Hector Berlioz' Symphonie Fantastique sind berühmte Beispiele dafür. Brahms kennt diese Tradition und knüpft daran an. Max Kalbeck, der erste Brahms-Biograf, charakterisiert dieses Adagio so:

»Sein den Oboen zugeschriebenes Hauptthema hebt sich von dem goldenen Abendhimmel der Bläserharmonie ab wie eine Engelsgestalt [...] ganz so kindlich fromm, unschuldig, zart

2 Oboen



und rein ist der Ausdruck der Melodie.« [...]

### Dritter Satz

"Allegro giocoso« ist der dritte Satz überschrieben: heiter und lustig. Wie viele Konzert-Finalsätze, ist er in Rondo-Form gestaltet: Das wilde und einprägsame Thema wird als

Solo-Violine

1. Violine

2. Violine

Bratsche

Violoncell

Kontrabaß



Refrain immer wieder aufgegriffen.

[Die Solovioline] darf am Ende des Konzerts brillieren: »Seitenlang spaziert sie in Doppelgriffen, eine förmliche Sexten-Etüde mündet in eine Allee von Arpeggien, aus welcher schließlich rapide Scalenläufe wie Raketen aufblitzen«, schreibt Eduard Hanslick. Kein Wunder dass das Finale bei der Uraufführung am meisten Zustimmung erntete. Ein zeitgenössischer Rezensent formulierte es so: »Der 1. Satz ließ das Neue in der Zuhörerschaft nicht entschieden zum Bewußtsein kommen; der 2. Satz schlug sehr durch; der Schlußsatz entzündete großen Jubel.«

## UNTERRICHTSANREGUNG!



Ein **Virtuose** ist jemand, der eine bestimmte Fähigkeit bis zur Perfektion oder mithilfe einer besonderen Musikalität und Technik beherrscht.



Wilhelm Busch »Der Virtuoso«

Das Wort, das heute in erster Linie für Instrumental- oder Gesangssolisten, die über eine außerordentliche technische Meisterschaft verfügen, verwendet wird, gelangte vom Lateinischen (*virtus* = Tugend, Tüchtigkeit) über das Italienische (*virtuoso* = fähig) ins Deutsche. Es bezeichnet allgemein das besonders geschickte oder meisterliche Ausführen bestimmter Tätigkeiten, das jedoch meist mit einem gewissen Wagnis verbunden ist und damit die Bewunderung der Zuschauer hervorruft. Der Musikwissenschaftler Günter Oeterle beschreibt Virtuosität als »permanente Überbietung« des durch Nachahmung Erlernen.<sup>[1]</sup> Musik wird zumeist als **virtuos** bezeichnet, wenn sie hohe Anforderungen an die technischen Fähigkeiten des Spielers stellt, z. B. hohes Spieltempo, schwierige Akkorde, große Sprünge, volles Ausnutzen des Tonumfangs.

Quelle: <https://de.wikipedia.org/wiki/Virtuose> (7.8.17)

- Als Eingang in die Abo-Reihe »Wahre Virtuosen« könnte der Begriff des Virtuosen mit den SuS besprochen und ggf. problematisiert werden.
- Ggf. könnten hierzu auch die Begrifflichkeiten »Star« und »Starkult« besprochen werden.

### 3. »Im Multiversum der Pfeifen«, 07.12.2017

#### KÜNSTLER:

**Iveta Apkalna, Orgel**  
**László Fassang, Orgel**  
**hr-Sinfonieorchester**  
**Peter Eötvös, Dirigent**



#### KOMPOSITIONEN:

Max Reger (1873-1916)  
*Mozart-Variationen op. 132 (1914)*

#### PAUSE

Peter Eötvös (\*1944)  
*Multiversum für 2 Orgeln und Orchester*  
(2017)



#### ABLAUF:

- 18:15 Uhr Ausstellung des Multimedialen Musikprojekts zum Konzert
- 19:00 Uhr erster Konzertteil moderiert durch Schülerinnen und Schüler der Bettinaschule Frankfurt als SPIELZEITSCHULE DES HR-SINFONIORCHESTERS
- In der Pause Ausstellung des Multimedialen Musikprojekts zum Konzert
- 20:10 Uhr zweiter Konzertteil moderiert durch Schülerinnen und Schüler der Bettinaschule Frankfurt als SPIELZEITSCHULE DES HR-SINFONIORCHESTERS

**Veranstaltungsende ca. 21:00 Uhr**



### 3.1 REGERS »MOZART-VARIATIONEN«

Thema aus Mozarts Klaviersonate in A-Dur KV 331, das Reger als Thema für seine Variationen und Fuge op. 132 orchestriert:

2 (118)

**SONATE N° 11**  
für das Pianoforte  
von  
**W. A. MOZART.**  
Röch. Verz. N° 331.

Mozarts Werke. Serie 20. N° 11.

**TEMA.**  
Andante grazioso.



Max Reger an der Orgel



Wolfgang Amadeus Mozart

Andante grazioso. (♩ = 120) Max Reger Op. 132. 1873-1916

Erste Oboe Solo *p* *grazioso*

Zwei Klarinetten in A *p*

Erstes Fagott. *mp* *p*

Andante grazioso. (♩ = 120)

Erste Oboe *(sf)* *p* *pp*

Zwei Klarinetten in A *(sf)* *pp*

Erstes Fagott. *mp* *p* *pp*

1. Violinen. *senza sordino* *grazioso* *p*

2. Violinen. *con sordino*

Bratschen. *senza sordino* *divisi* *p*

Violoncelli. *senza sordino* *divisi* *p*

*divisi*

Die Mozart-Variationen sind Max Regers bekanntestes Werk, das auch regelmäßig im Konzertsaal zu hören ist. Es entstand 1914, als sich Reger von einem der immer häufiger werdenden Zusammenbrüche wegen völliger Überarbeitung erholte. Hierfür hat der Komponist das bekannte Thema aus Mozarts Klaviersonate A-Dur KV 331 als Thema gewählt. Reger bewunderte Mozart als »das größte musikalische Wunder, das die Erde gesehen«.

Acht Variationen und eine abschließende Fuge verarbeiten das prägnante Thema in immer neuen musikalischen Ausrichtungen. Gerade im Genre der Variationen konnte Reger seine Meisterschaft in der Behandlung der musikalischen Form und der Orchestrierung zeigen.

**Quelle:** <http://www.mdr.de/tv/programm/sendung653778.html> (10.8.17)

Max Reger, hier ganz der »Koloss auf tönernen Füßen«, [...] auf das Thema des Kopfsatzes von dessen Klaviersonate A-dur KV 331 (das schon Mozart variiert hatte). Überhaupt, Mozart: Er rückte immer weiter ins Zentrum von Regers Bewusstsein, ins Zentrum seiner Ästhetik. Schon bei der Serenade op. 77 sagte er, sie sei »einfach und klar à la Mozart«, und bei der Sinfonietta op. 90 habe er jeden Tag gebetet, »Gott der Allmächtige möchte uns einen Mozart senden; der tut uns bitter not«. Und als er ebendieses graziöse Siciliano der Mozart-Sonate seinen Veränderungen unterwarf, wollte er »aus dem Liedthema (...) duftigste Gestalten (...) herausblühen lassen« - was ihm, wie wir gerade hören konnten, ja auch gelang.

**Quelle:** <https://www.swr.de/-/id=12652004/property=download/nid=659552/130fddq/swr2-musikstunde-20140214.pdf> (10.8.17)

- Reger führt in seinen Variationen über Mozarts Thema dieses durch 8 Variationen, in denen er das Thema in immer wieder unterschiedlichen Farbschattierungen des Orchesters zeigt, die den Komponisten als großartigen Variationskomponisten ausweisen.
- Reger galt als virtuoser Organist und Improvisator, bekannt geworden ist hier vor allem seine Fantasie und Fuge über B-A-C-H op. 46. Vieles seiner Variationskunst auf der Orgel überträgt er in den Mozartvariationen auf das Orchester, das ihm eine noch größere Farbpalette an Klangfarben liefert als die Orgel.
- In der die Variationen beschließenden Fuge stellt Reger seine ganze Kunstfertigkeit als Kontrapunktiker unter Beweis.
- Zunächst leitet er aus Mozarts Thema ein graziös und scherzand sequenzierendes Fugenthema ab, das, wie in einer Doppelfugenanlage üblich gleichzeitig auch Kontrapunkt des Mozartthemas sein kann:

### Fuge.

**Allegretto grazioso. (♩ = 132)**

1. Violinen. *mf p* *mf p*

1. Vln. *ppp*

- Dieses Thema unterwirft er einem gewaltigen orchestralen Aufbau, in dem die Orchesterfarben wie Register in der Orgel nach und nach hinzutreten.
- Nach der Durchführung in den Streicherstimmen setzen mit dem Fagott (7 vor Ziffer 20) nach und nach die Holzbläser sowie dann die Harfe (1 vor Ziffer 22) ein.
- Auf dem Höhepunkt treten dann Trompeten und Hörner (3 vor Ziffer 24) hinzu.
- In einer gewaltigen Schlussdurchführung (Meno mosso) werden nun Regers Fugenthema (in Holzbläsern und Streichern) und Mozarts Thema (Trompeten miteinander kombiniert):

146

Meno mosso. (♩ = 108)

Fl.

Ob.

Kl.

Fg.

Trp. (C)

Hr. (F)

Pk.

Hrf.

Vln.

Br.

Vcl.

K.B.

Meno mosso. (♩ = 108)

147



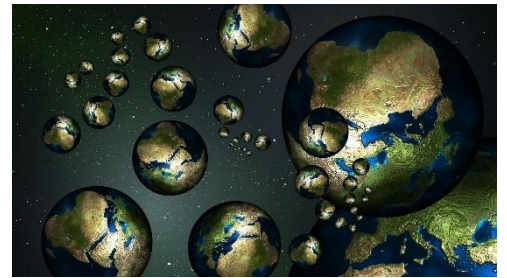
**EMPFEHLENSWERT:**

- Live-Aufnahme der Mozart-Variationen mit Marek Janowski:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Yq-WBZJyRTY>
- Als interessanter Link für alle Orgelaffinen die Mozartvariationen in einer Orgelbearbeitung von Jörg Abbing:  
<https://www.youtube.com/watch?v=8erJRwdbh9M>
- Mozarts Klaviersonate A-Dur KV 331 in einer Aufnahme mit Daniel Barenboim:  
<https://www.youtube.com/watch?v=FZ1mj9IaczQ>
- Als Referenzwerk noch Regers Fantasie und Fuge über B-A-C-H op. 46 mit Martin Lücker:  
<https://www.youtube.com/watch?v=S1ochmyqmC0>



### 3.2 EÖTVÖS' »MULTIVERSUM« (2017)

Der Begriff Parallelwelt oder Paralleluniversum bezeichnet eine hypothetische Welt oder ein Universum außerhalb des bekannten Universums. Die Gesamtheit aller Parallelwelten wird als **Multiversum** bezeichnet. Die Annahme von Parallelwelten (Mehrweltentheorie) wird in der Philosophie seit der Antike erörtert. Zu unterscheiden ist dabei zwischen der Diskussion über theoretisch mögliche Welten unter formalen Gesichtspunkten und den Hypothesen, in denen solchen Welten eine wirkliche Existenz zugeschrieben wird. Auch in der physikalischen Kosmologie wird die Möglichkeit der realen Existenz von Parallelwelten diskutiert. Einer breiteren Öffentlichkeit ist die Vorstellung vor allem aus der Science-Fiction bekannt.



#### EMPFEHLENSWERT:

- Die abstrakten physikalischen Theorien zum Begriff des »Multiversums« werden im beigefügten Clip »Minute physics« so anschaulich wie möglich erläutert. Hoffnung macht, dass es nicht schlimm ist, wenn man eine der Theorien nicht versteht, da ein letztgültiger Beweis sowieso noch nicht erbracht ist oder nie erbracht werden kann 😊:



**Quelle:** <https://www.youtube.com/watch?v=Ywn2Lz5zmYg&feature=youtu.be> (10.8.17)

- Wer physikalisch tiefer gehen möchte, dem seien die Beiträge von Harald Lesch für das ZDF oder Dr. Max für das ZEIT-Wissen-Magazin empfohlen:

**Harald Lesch:** <https://www.youtube.com/watch?v=-jpsCtaGEpE> (10.8.17)

**Dr. Max:** <https://www.youtube.com/watch?v=-jpsCtaGEpE> (10.8.17)

#### An den Grenzen von Physik, Philosophie und Religion: Eötvös' »Multiversum«

- Mit seinem Konzert für 2 Orgeln und Orchester begibt sich Peter Eötvös an die Grenzen von Raum und Zeit, dorthin, wo sich Physik, Philosophie und Religion berühren.
- Im universalen Prinzip der *geringfügigen Abweichung* vom Ausgangszustand ist ja das musikalische Prinzip der Variation vorgeprägt, was Eötvös »Multiversum« mit den »Mozartvariationen« Regers verbindet.
- Der Komponist hat uns am Rande des zurückliegenden Jungen Konzertes am 18.5.17 ein wenig über sein neues Stück verraten:

<https://www.dropbox.com/s/ggu3pkaoijsznn/2017-05-18%2013.34.35.mov?dl=0>

(Aufgenommen am 18.5.17 am Rande des Jungen Konzertes mit Peter Eötvös)

- Aus seinen Erklärungen lässt sich folgende Aufstellung für die verschiedenen *Klanguniversen* des hr-Sinfonieorchesters ableiten:

# Orchesteraufstellung für Eötvös' »Multiversum«:

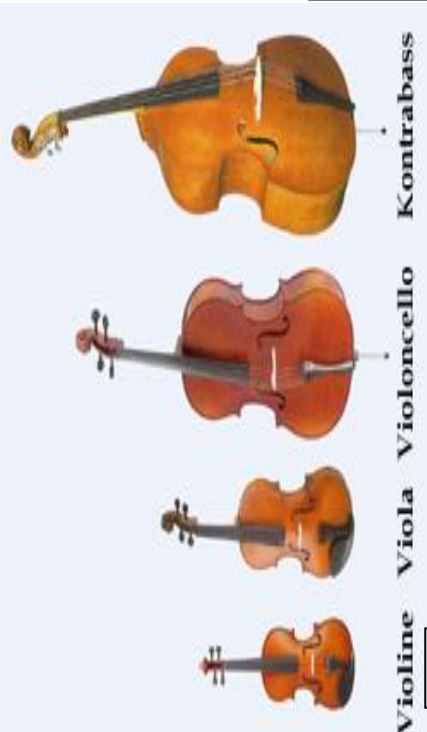


Schlagwerk

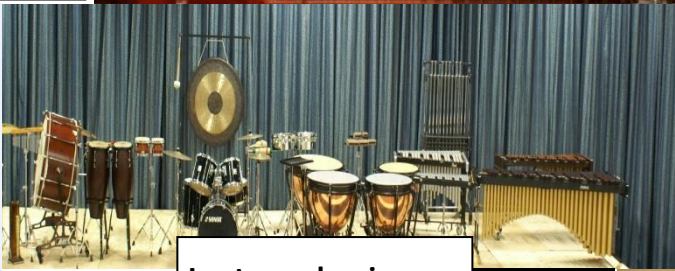


Große Orgel: Iveta Apkalna

Blechbläser



Streicher



Lautsprecher im Raum



Hammondorgel: László Fassang



Peter Eötvös

Holzbläser



## UNTERRICHTSANREGUNG!



- Für den Begriff des Multiversums lohnt sich evtl. die Querverbindung zu den Fächern Physik und/oder Religion/Philosophie für einen Fachvortrag. Die oben empfohlenen Clips liefern aber auch einen guten und schülernahen Einstieg in die komplexe Materie.

### Multiversum als Gruppenimprovisation:

- Wir definieren eine einfache Akkordfolge aus 3 Akkorden (z.B. Kadenz).
- Sowie ggf. einen zugrundeliegenden einfachen Rhythmus.
- Die Akkordfolge wird auf unterschiedliche Klanggruppen im Klassenverband (z.B. Bläser, Streicher, Schlagwerk, Solisten) verteilt.
- Ausgehend von der Definition des Multiversums könnten nun sog. »geringfügige Abweichungen« (Klang, Rhythmus, Spielweise) definiert werden, in denen sich die verschiedenen Klanguniversen unterscheiden. Hier könnte auch das Prinzip der Variation entwickelt und erläutert werden.
- Ein Dirigent (Lehrer oder SchülerIn) koordiniert nun verschiedene Versionen zwischen den einzelnen Klanggruppen, evtl. entwickelt sich aus verschiedenen Durchläufen eine feststehende Version, die in Form einer graphischen Tafelnotation verschriftlicht werden kann.

### **Die Königin der Instrumente (Mozart) wird vorgestellt – Die Orgel als virtuoses Instrument**

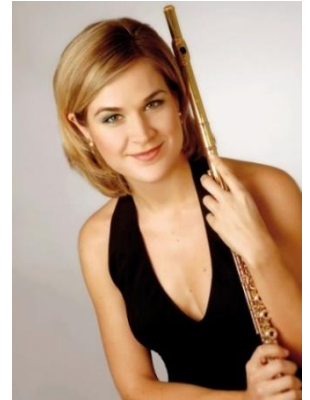
- In der beigefügten *Lach- und Sachgeschichte* ist die Königin der Instrumente wunderbar vorgestellt, sodass sich das Anschauen auch im Unterricht lohnt:

**Quelle:** <https://www.youtube.com/watch?v=0FP1V30DT8c> (10.8.17)

## 4. »Wahre Virtuosen«, 31.01.2018

### KÜNSTLER:

**Clara Andrada de la Calle, Flöte\***  
**Dominique Macri & Dalibor Markovic, Poetry Slam**  
**hr-Sinfonieorchester**  
**Jaime Martin, Dirigent**



**\* Solo-Flötistin des hr-Sinfonieorchesters**

### KOMPOSITIONEN:

Maurice Ravel (1875-1937)  
*Le Tombeau de Couperin (1917)*



Jaques Ibert (1890-1962)  
*Flötenkonzert (1934)*  
*Allegro – Andante – Allegro Scherzando*

### PAUSE

Jean Sibelius (1865-1957)  
*3. Sinfonie op. 52 (1904-1907)*  
*Allegro moderato - Andantino con moto, quasi allegretto - Moderato - Allegro ma non tanto*

### ABLAUF:

- 19:00 Uhr erster Konzertteil moderiert von Dominique Macri und Dalibor Markovic (Poetrylam)
- PAUSE
- 20:15 Uhr zweiter Konzertteil moderiert von Dominique Macri und Dalibor Markovic (Poetrylam)

**Veranstaltungsende ca. 20:55 Uhr**



## 4.1 RAVELS »LE TOMBEAU DE COUPERIN«

### »... an die gesamte französische Musik des 18. Jahrhunderts«

Maurice Ravel: »Le Tombeau de Couperin«. Suite für Orchester (1914-17)

Wohl um sich ein wenig abzulenken, hatte Maurice Ravel 1914 mit der Arbeit an »Le Tombeau de Couperin« begonnen. Er steckte mitten in der Komposition seines Klaviertrios und kam nicht recht damit voran, da las er in der Zeitschrift »Revue musicale« einen Aufsatz über die barocke Tanzform der Forlane samt dem Notenbeispiel einer Forlane von François Couperin.

Etwa zur selben Zeit verfolgte Ravel amüsiert eine öffentliche Diskussion, die Papst Pius X. angestoßen hatte. Er hatte den Tango als »unsittlich« verboten und stattdessen angeregt, die als harmlos geltenden Forlane wiederzubeleben.

Im März 1915 wird Ravel als LKW-Fahrer eingezogen und dient bis zum Frühjahr 1917 an der Front. Nach seiner Rückkehr nimmt er die Arbeit an seiner »französischen Suite« wieder auf, und im November ist die sechssätzig Klaviersuite fertig. Ravel widmet jeden Satz einem gefallenem Kriegskameraden und die abschließende Toccata dem Musikwissenschaftler Joseph de Marliave, dessen Witwe Marguerite Long am 11. April 1919 die Uraufführung spielte.

Trotzdem ist »Le Tombeau de Couperin« weder eine Trauermusik noch eine Parodie des päpstlichen Tangoverbots. Ravel konzentriert sich vielmehr ganz auf Formen und Stile des Barock. »Tombeau« bedeutet Grabstein. In der Musik würdigt man mit einem Tombeau einen verstorbenen Meister. Ravel betonte allerdings, er habe »weniger eine Hommage an Couperin allein, als vielmehr an die gesamte französische Musik des 18. Jahrhunderts« komponiert.

**Quelle:** [http://www.deutschlandfunkkultur.de/an-die-gesamte-franzoesische-musik-des-18-jahrhunderts.1362.de.html?dram:article\\_id=197476](http://www.deutschlandfunkkultur.de/an-die-gesamte-franzoesische-musik-des-18-jahrhunderts.1362.de.html?dram:article_id=197476) (11.8.17)

[...] Da die Stücke sukzessive während des Ersten Weltkriegs entstanden, wurden sie bald zu einer Trauermusik ganz anderer Art: Ravel widmete jeden einzelnen Satz dem Gedenken an einen gefallenem französischen Soldaten aus seinem Freundeskreis. So gewann der Name Tombeau eine ganz aktuelle, tragische Bedeutung. Nach dem Krieg wählte Ravel vier Sätze der Klaviersuite aus, um sie zu orchestrieren.

1919 vollendete er diese Orchesterfassung des »Tombeau«, [...].

**Quelle:** <https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/2926> (11.8.17)

### Klangfenster in die Barockzeit

Überall erkennt man die historisierende Anspielung auf die barocke Cembalomusik: in den Satzbezeichnungen, Formen, und auch in der Spielweise – in den durchgehenden Sechzehntel- und Zweiunddreißigstel-Bewegungen des Präludiums, des Rigaudon, der Toccata. [...] (dazwischen schmuggelt Ravel auch den einen oder anderen Klang aus der Jazz-Welt). Angesichts der kristallklaren Musiksprache, der historisierenden Formen und überbordenden Spielfreude darf man also augenzwinkernd sagen: »Couperin« ja, »Tombeau« nein. [...].



Maurice Ravel



François Couperin (1688-1733)



Papst Pius X.

Quelle: <https://www.swr.de/swr2/musik/musikstueck/maurice-ravel-le-tombeau-de-couperin/-/id=2937886/did=19645702/nid=2937886/14wqf9h/index.html> (11.8.17)

- Satzfolge des »Tombeau de Couperin«:
  1. Prélude (Vorspiel)
  2. Forlane (Schneller Tanz im 6/8-Takt)
  3. Menuet (Schreittanz im 3er-Metrum)
  4. Rigaudon (Schneller Paartanz im 2/4 oder 4/4-Takt)
- Couperins Forlane aus dem »Concert Royaux 4«, die Ravel als Inspiration und Vorlage für sein »Tombeau« diente:



Beginn von Ravels Forlane aus dem »Tombeau de Couperin«:





## 4.2 IBERTS FLÖTENKONZERT

Schon in jungen Jahren hält Jacques Ibert nichts von Fingerübungen am Klavier oder an der Geige und improvisiert lieber frei. Diesen Freigeist spürt man auch in seinem rasanten Flötenkonzert. [...]

»Im ersten Satz weiß man musikalisch nicht, wo das hinführt. Das sind Sprünge von Ochs nach Hase. Man fragt sich: was tut er da? Ist das ein Mozartkonzert aber à la modern? Es ist sehr schwer, das in den Kopf zu kriegen und zu spielen. Es ist von dem Flötisten auch gefordert, wie eine Rakete loszuschießen. Das ist nicht typisch französisch, oder?« (Gaby Pas-Van Riet, Soloflötistin des swr-Sinfonieorchesters)



Jacques Ibert (1890-1962)



- Beginn der Soloflöte in Iberts Konzert

Jacques Ibert schrieb sein Flötenkonzert im Jahr 1934. Und von einem wollte er in dieser Zeit überhaupt nichts wissen: Von der damaligen Avantgarde, mit ihrer Zwölftonmusik und dem Bemühen, möglichst »atonal« zu schreiben – also gar nichts mehr vom traditionellen Dur-Moll-Tonsystem zu bewahren. Für Ibert waren das nur wieder neue Regeln, und er wollte sich auch von denen nicht einengen lassen. Wenn er komponierte, folgte er am liebsten seiner eigenen Vorstellungskraft und Fantasie. Im ersten Satz hört sich das dann so an, als sei die Welt aus den Fugen geraten. Rhythmisch und harmonisch findet das Ohr hier keinen Halt. Eine Herausforderung für die Musiker.

"Der zweite Satz ist wunderschön, ein bisschen Jazz und die Harmonien. (...) Die Flöte kann bei den Holzbläsern sowieso in der farbigsten Palette spielen. Wir können spielen wie Oboe, wir können die Klarinette nachmachen, wir können echt Saxophon spielen (...) und das kann man mit dem langsamen Satz sehr schön zeigen.« (Gaby Pas-Van Riet) [...]

- Beginn des pastoral anmutenden 2. Satzes mit einem kleinen Kanon zwischen Violinen und Soloflöte

Ibert nahm Jazzeinflüsse in sein Werk auf. Aber er interessierte sich auch für die Musik der Renaissance und des Barock. Das merkt man diesem Konzert an: Es ist nur in drei Sätzen angelegt. Und die erinnern in ihrer Anmutung sehr an die barocken Tänze »Allemande – Sarabande – und Gigue«. Der letzte Satz des Flötenkonzertes gleicht sehr dem barocken Sprungtanz – der Gigue – oder auch einem Saltarello. Er verblüfft schon gleich zu Beginn mit einer ungeheuren Spannkraft. In unregelmäßigen Staccato-Akkorden platzt er los und ist darin unberechenbar und dynamisch wie eine Gigue.

- Beginn des 3. Satz, die synkopierenden Orchesterakkorde verweisen auf den Jazz, die Triolenmotive auf die Gigue

Bei der Uraufführung im Jahr 1934 erregte dieser Finalsatz sehr viel Aufmerksamkeit. Er wurde noch im gleichen Jahr zum Wettbewerbsstück am Pariser Konservatorium bestimmt. Denn an diesen technischen Hürden erweist sich, wer ein wahrer Virtuose ist.

»Und es endet dann mit einer Kadenz, die nicht ohne ist, weil das Konzert, schon 20 Minuten geht. Das Schwerste ist die Kondition. Dass die schwersten Sachen zum Schluss kommen und man dann einfach noch die Kraft hat, damit es ein brillantes Finale gibt. Es ist auch eine sportliche Leistung.« (Gaby Pas-Van Riet)

- Ausschnitt aus der Solokadenz

Quelle: <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/starke-stuecke-ibert-floetenkonzert-100.html> (11.8.17)

## 4.3 SIBELIUS' 3. SINFONIE

**Op. 52 Symphonie Nr. 3 C-dur:** 1. Allegro moderato, 2. Andantino con moto, quasi allegretto, 3. Moderato - Allegro ma non tanto. Vollendet 1907; Uraufführung am 25.09.1907 in Helsinki

(Orchester der Philharmonischen Gesellschaft Helsinki, Dirigent Jean Sibelius).

[...]

Schon in den ersten Takten der Symphonie kann man den Einfluss der finnischen Volksmusik erkennen, und Sibelius hatte auch für dieses Werk programmatische Impulse.

Violoncelli.  
Bassi.

Mit liegendem Bogen.  
p Mit liegendem Bogen.

p  
Allegro moderato.

- Volkstümlich anmutendes Unisonothema von Celli und Bässen zu Beginn des ersten Satzes.

Im Januar 1906 spielte Sibelius nach einem beschwingten Abend in Paris für den Maler Oscar Parviainen drei Themen: Trauermarsch (Surumarssi), Gebet an Gott (Rukous Jumalalle) und Großes Fest (Suuri juhla). Der Forscher Markku Hartikainen hat nachgewiesen, dass diese Themata höchstwahrscheinlich mit dem Libretto des *Marjatta*-Oratoriums von Jalmari Finne zu tun haben, das Sibelius trotz mehrerer Versuche nicht vollenden konnte. Das Thema ‚Gebet an Gott‘ fand letztendlich dennoch seinen Weg als Hymnenthema in das Finale der *Symphonie Nr. 3* – und an die Wand von Ainola (Im September 1904 zog Sibelius mit seiner Familie in »Ainola« ein. Er nannte seine umwaldete Jugendstilvilla nach seiner Frau Aino, die ihm sechs Töchter gebar und die ganze Last des gemeinsamen Lebens trug.), denn das Thema inspirierte Oscar Parviainen, ein Bild für Sibelius zu malen.

f poco f  
f poco f  
f poco f  
f poco f  
f poco f

a tempo, con energia



- Hymnenthema aus dem Finale des 3. Satzes (2 nach Ziffer 13)

- Das Gemälde »Bönen till Gud« (Gebet an Gott) von Oscar Parviainen, das an der Wand hinter dem Flügel hängt, erinnerte Sibelius sicherlich an den Tod seiner Tochter Kirsti im Jahr 1900, als sie erst gut ein Jahr alt war. Das Gemälde wurde in Ainola entweder »Der Tod eines Kindes« oder »Der Tod eines kleinen Kindes« genannt. [...]

1906 vollendete Sibelius die symphonische Dichtung *Pohjolas Tochter* (Pohjolan tytär), in deren Entwürfen auch Materialien für die *Symphonie Nr. 3* gefunden wurden. Auf diese Weise hat die als absolute Musik aufgenommene Symphonie, wie bei Sibelius üblich, den ersten Anstoß von verschiedenen programmatischen Ideen bekommen, die jedoch im Laufe des Kompositionsprozesses ihre programmatische Bedeutung verloren hatten, als das Material nach rein musikalischen Kriterien bearbeitet wurde.

Sibelius dirigierte die Uraufführung am 25. September 1907. Die Rezensionen waren widersprüchlich: Karl Flodin lobte das Werk, aber es wurde zum Beispiel in »Helsingin Sanomat« festgestellt, dass der unmittelbare Eindruck nicht so stark gewesen sei, wie bei der *Symphonie Nr. 1*.

Stilistisch näherte Sibelius sich jetzt den Gedanken seines Freundes Ferruccio Busoni, der etwas später darüber schrieb, was neoklassizistische Musik sein könnte. Sibelius' *Symphonie Nr. 3* ist kompakter als seine früheren Werke. Sätze gibt es jetzt drei statt vier, weil das Scherzo und das Finale sich organischer vereinigen als in der *Symphonie Nr. 2*. Romantik wird durch neue Sachlichkeit ersetzt, und die Orchestration ist leichter als vorher, weil zum Beispiel die Tuba und die Harfe wegleiben. Sibelius erwähnte in seinen alten Tagen, dass die *Symphonie Nr. 3* von einem Orchester aufgeführt werden sollte, das weniger als 50 Mann umfasst. [...] Die Symphonie beginnt mit dem schlüssigen Hauptthema der Streichinstrumente, Violoncelli und Bässe (s.o.). Weil es keine harmonische Grundlage gibt, kann die scheinbar in C-Dur laufende Melodie auch für einen Anklang an die Melodien aus dem *Kalevala* (Kalevala) gehalten werden, die Sibelius während seiner Runensammelreise 1892 aufschrieb.

[...] Der langsame Satz (Andantino con moto, quasi allegretto) war nach Meinung des Komponisten langsamer, als die Tempobezeichnung vermuten lässt. Das richtige Tempo wird wohl auf der von Robert Kajanus dirigierten Aufnahme zu finden sein. Der Satz beginnt wie ein einfaches Volkslied, und der georgische Pianist Aleksandr Toradze hat darauf hingewiesen, dass eine ähnliche Melodie auch in der Musik seiner Heimat zu finden ist.

Andantino con moto, quasi allegretto.

2 Flauti.  
2 Oboi.  
2 Clarinetti in A.  
2 Fagotti.  
I, II.  
4 Corni in F.  
III, IV.  
Timpani.

- Beginn des 2. Satzes: Über liegenden Bläserakkorden intonieren die Flöten das volkstümlich finnische anmutende Thema.

Die Einfachheit des langsamen Satzes ist scheinbar: Die Form ist so vieldeutig, dass Forscher darin zum Beispiel eine Suite mit Variationen, ein Rondo und Züge eines sonatenförmigen Satzes gefunden haben. Das Thema tritt vier Mal in unterschiedlichem Licht auf. Die erste Motivgruppe beinhaltet nachdenkliche, beinahe andächtige Stimmungen der Violoncelli. Wenn das Thema zum zweiten Mal verschwindet, kündigen die Terzen schon die spannende Welt des dritten Satzes an.

Der dritte Satz ist bis jetzt harmonisch das Furchtloseste, was Sibelius komponiert hat. Der Komponist selbst hat den Satz als »die Kristallisierung des Gedankens aus dem Chaos« bezeichnet. »Das Chaos« des Anfangs ist ein anhaltendes Spiel der wechselnden Motive und Tempi, in dem Vergangenheit und Zukunft der Symphonie gleichzeitig anwesend sind. Nur die besten Dirigenten können in der Mitte des Finales das Gefühl der Unumgänglichkeit hervorbringen, wenn das Hymnenthema allmählich hervortritt und das Chaos zurückweicht.

The image shows a musical score for the third movement of Sibelius's Symphony No. 5. The score is for the Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor.), and Violin (Viol.). The tempo markings are 'meno allegro più allegro' and 'meno più'. The dynamics range from 'dim.' (diminuendo) to 'pp' (pianissimo). The score shows a transition from a slower, more reflective mood to a more energetic one.

- Zerrissenheit im 3. Satz (13 nach Ziffer 1, *meno allegro più allegro*), während das unruhig treibende Triolenmotiv in den Geigen mäandert, erklingt in den Flöten eine Reminiszenz an den 2. Satz.

Die Hymne bricht mit der Tempobezeichnung *allegro, con energia* durch (s.o.): [...].

Die Hymne wird stilvoll stärker, ohne romantische Übertreibung. [...].

Quelle: [http://www.sibelius.fi/deutsch/musiikki/ork\\_sinf\\_03.htm](http://www.sibelius.fi/deutsch/musiikki/ork_sinf_03.htm) (13.8.17)



## UNTERRICHTSANREGUNG!

Hans von Bülow in der Niederrheinischen Musik-Zeitung vom 9. Juli 1864

### Über wahre und falsche Virtuosen

\*).



Wenn man Verkehrtheiten zu Leibe gehen will, muss man sich in die Täuschung versetzen, dass sie einen zureichenden Grund ihres Daseins aufzuweisen haben, und wenigstens einen halben, einen Scheingrund desselben ausspüren können. Ich will mich zunächst speciel auf das Wort »Virtuos« einlassen und untersuchen, was denn plausibler Weise beigetragen haben könnte, einen Ehrentitel gleichsam in Verruf zu bringen. Eine Mitschuld ist denjenigen Nicht-Künstlern beizumessen, die das Wort »Virtuos« usurpiert haben, weil sie sich begreiflicher Weise nicht gern dazu verstehen mochten, unter ihrem wahren Namen: musicalische Jongleure, instrumentale Kunsttreiter, akustische Hanswurst aufzutreten. Den Präntionen dieser »falschen« Virtuosen der Kehle, der Geige u. s. w., hauptsächlich aber des Claviers, hätte von Anfang an Seitens einer ihres Berufes bewussten Kritik ein energischer Protest entgegengesetzt werden sollen; statt dessen hat man das auszeichnende Wort »Virtuos« degradirt. Die Gefahr liegt nahe, im Streben nach Exemplificirung meiner Behauptung durch Anführung der Namen bestimmter Virtuosen illegitimen Charakters persönlich beleidigend zu werden. Ich will also statt der Eigennamen Ciassennamen — die Ausfüllung dem Scharfsinne des Lesers überlassend geben, speciel nur in den Circus des Clavierspiels herabsteigend. Der Sammelname »Clavierhusar« ist bekannt Beethoven hat ihn erfunden —, die Unter-Abtheilungen haben sich erst in späterer Zeit construiert: Octavenjupiter, Scalenpapst, Terzenritter, Trillerkönig, Präsident der Republiken Staccato und Legato; jedes Detailgebiet der Mechanik hat einen Vertreter seiner höchstvollendetsten Ausbildung aufzuweisen und dürfte somit zur Formation ähnlicher »Würden« Anhalt bieten. Und hiermit habe ich auch schon den Punkt berührt, der das Kriterium des falschen und des echten Virtuosen thums abgibt. Alle jene genannten unbestreitbaren Fürsten und Helden aber meiner Meinung nach mehr als zweifelhafte Virtuosen suchten Interesse zu erregen und zu glänzen durch Darlegung einer aussergewöhnlichen, noch nicht da gewesenen Jabelhalten« Fertigkeit in einer technischen Specialität, zu welcher Neigung, d. h. Anlage der Arm-, Hand oder Fingergelenke befähigten und eiserne Ausdauer der Übung ermächtigten. In dieser Specialität gingen sie technisch auf und künstlerisch unter. Das wahre Virtuosen thum erheischt aber zunächst gleichmäßige Ausbildung und natürlich möglichst entwickelte Ausbildung in allen technischen Specialitäten. Hier ist der berühmte Feuerbach'sche Moralsatz: »Folge allen deinen Neigungen, so wirst du keiner einzelnen zum Opfer fallen«, mit vollem Rechte anzuwenden. Die meisten der vorgenannten Virtuosen sind eben der Specialität, der sie dienten, zum Opfer gefallen. Dienen soll man nun aber eben so wenig einer einzelnen Specialität, als ihrem möglichst vollständigen Complexe, sondern nichts Anderem als der Kunst. Gute Musik gut ausführen, das ist der Beruf des Virtuosen. Die Virtuosität, die technische Fertigkeit ist nicht Zweck, sondern Mittel zu einem höheren Zwecke, und derjenige Virtuose, der das vergisst, ist ein Pseudo-Virtuose, steht auf keiner höheren Stufe als der Jongleur und Taschenspieler. [...] Ich habe als Vorbedingung, als Grundlage des wahren Virtuosen thums genannt: Herrschaft über das Material, Auszeichnung nicht bloß in einer technischen Specialität, sondern gleichmässige Bemeisterung möglichst aller technischen Specialitäten. [...] Ich spreche hier erst lediglich vom Technischen. Ein Clavierspieler, der nun diese Vorbedingung erfüllt hat, ist nun noch eben so wenig ein Virtuose zu nennen, wie derjenige als ein Componist (Tondichter) zu bezeichnen ist, der eine tüchtige Fuge zimmern, einen nach altem Muster regelrechten Sonatensatz schustern gelernt hat. Wenn das Material herbeigeschafft ist zu allererst handelt es sich doch darum —, dann heisst es, dasselbe künstlerisch zu verwerthen. Erst Buchstabentreue, dann Geistes-Reproduction, denn der Buchstabe ist das Material,, die äussere Erscheinung des Geistes. Hier kann ich mich kurz fassen und die Aufgabe des Virtuosen in folgende zwei Hauptmomente zusammendrängen. Seine erste Arbeit hat eine analytische,

mehr wissenschaftliche zu sein: Decomposition des Tonwerkes, wobei also vorzugsweise die Verstandesthätigkeit in Anspruch genommen wird. Die zweite ist eine synthetische, künstlerische: Reconstruction des decomponirten Tonwerkes, wobei die Function der Phantasie, der bewussten individuellen Empfindung einzutreten hat. Hatte dort der Virtuose, wie ich ihn verstehe und allgemein verstanden zu wissen wünschte, der slavische Geistes eigene des Componisten zu werden, so ist hier bei der Recomposition, der eigentlichen Reproduction, nun die Möglichkeit geboten, die angelegte Fessel nicht etwa abzuschütteln, aber mit Leichtigkeit zu tragen, bis zu einem gewissen Grade persönlich, individuel, subjectiv zu erscheinen. Diese Möglichkeit ist nicht bloss geboten, sondern wer sie nicht benutzte, nicht zu benutzen vermöchte, sänke trotz aller geistigen Anstrengung, die er im ersten Theile der Aufgabe geliefert, zur Maschine herab und erwiese sich ungenügend zur Erfüllung seiner Aufgabe als Virtuose. Man sagt von einem ganz untadelhaften Spieler: »er lässt kalt« »es fehlt ihm jenes undefinirbare/e ; wohlan, dieses je ne sais quoi, das ist eben nennen wir's nicht mit dem gedankenlosen Pöbel »Inspiration«, sondern bei seinem wirklichen Namen »Beredsamkeit« in der Sprache des Gefühls. Darin besteht eben das Talent des ausübenden Künstlers, das bekanntlich »angeboren« sein muss, das Talent, d. h., um nochmals die profane Bibel zu citiren, das Wort, die That, statt: die Kraft, die woher der Name Virtuose stammt. Bei falscher, geheuchelter Beredsamkeit sprechen wir den Tadel »Effecthascher« aus. Bei wirklicher Beredsamkeit könnte man sagen »Eindruckswecker«. Eindrücke, starke, innerlich tief eingreifende Eindrücke in der Seele des Hörers zu wecken, das ist die Aufgabe und gleichzeitig der Lohn des reproducirenden Künstlers, der in seiner höchsten Vollendung dann dem Sinne des Wortes gemäss den Beinamen Virtuose erhalten darf. Zunächst Knecht des Tondichters, des Schöpfers des Was, steigt er durch seine Schöpfung des Wie dieses Was zum Range eines Freigelassenen, zuweilen gar zu dem eines Mitbürgers des Componisten empor. [...]

\*) Wenngleich die Ansichten über wahres und falsches Virtuosenenthum, welche dieser Aufsatz (ein Bruchstück aus dem Artikel: »Wörter und Begriffe«, von H« von Bülow in der Wochenschrift »Die Fackel, die im Januar d. J. in Berlin unter der Redaction von Alex. Meyen recht interessant begann) enthält, auch in der Niederrhein. Musik-Zeitung schon öfter von uns und Anderen vertreten worden sind, so ist es doch besonders erfreulich, zu lesen, wie sich einer der ausgezeichnetsten wahren Virtuosen unserer Zeit darüber ausspricht, und zwar auf eine so ernste und dabei geistvolle Weise, dass wir den Wiederabdruck eines Theiles seines Aufsatzes in einem musicalischen Fachblatte zu weiterer Verbreitung und Anregung, das Ganze kennen zu lernen, für zweckmässig halten. Die Redaction.

Quelle: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnabi18640709-01.2.4&e=-----en-20--1--txt-IN-----> (13.8.17)

- Der beigegebene Artikel könnten mit den SuS gelesen und zusammengefasst werden.
- Die Thesen Bülows zum *wahren* und *falschen* Virtuosen könnten auch vor dem Hintergrund des im Konzert Erlebten diskutiert werden.