

die Tiefe weitet. Das Prinzip wird im zweiten Satz auf die räumliche Dimension der Musik angewandt. Die vorherrschende Einstimmigkeit fächert sich immer wieder mehrstimmig auf, Akkorde setzen harte, unregelmäßige Akzente und führen damit ein Rhythmusmotiv ein, wie es auch Bergs *Adagio* begegnet. Der Titel des dritten Satzes, eines vielfach verfremdeten Walzers, könnte über dem ganzen Werk stehen: *Serenade*. Auf die alte Kunst gepflegter Unterhaltung in der und durch die Musik verweist nicht nur die vergleichsweise lockere Satzart der Stücke, sondern auch die Wiederkehr von Gedanken aus dem Anfangssatz im Schlusstück, das Pendereckis mit *Abschied* überschrieb. Der Satz mobilisiert Erinnerungen an die anderen Sätze des Quartetts, aber auch an Bergs Stücke, zum Beispiel an das "Lied ohne Worte" mit seiner typischen Begleitfigur.

Vorbild Brahms

Brahms` Klavierquartett c-Moll rührt an die Grenzen des Genres. Nicht selten simuliert es orchestrale Fülle, es strapaziert den Rahmen tonaler Harmonik bis zum Bersten: es jagt die Musik durch Extreme, führt sie zu Ausbrüchen und Abstürzen, droht mit Stillstand dort, wo die Komposition am dichtesten wird; es hält ungleiche rhythmische Unterteilungen hart und unbarmherzig gegeneinander, die leidenschaftliche Innenspannung des Werkes droht die Gattung der Kammermusik immer wieder zu sprengen; selbst das Einfache klingt, als habe es der Musik die Sprache verschlagen, als müsse sie sich an ihren Sinn wieder herantasten, harmlos wirkenden Spielfiguren kann man in dieser Komposition nicht trauen.

Das Quartett hat eine lange Entstehungsgeschichte. Erste Entwürfe reichen bis in das Jahr 1855, in die Zeit von Brahms` heftiger Zuneigung zu Clara Schumann, zurück. Was sie genau enthielten, wie viel von ihnen sich in die letzte Fassung retten konnte, ist unbekannt, denn die Skizzen teilen das Schicksal des frühen Briefwechsels zwischen Johannes Brahms und Frau Schumann: sie wurden vernichtet. Nur aus einem Brief Joseph Joachims, der mit Motivzitate geschmückt war, weiß man, dass das Werk ursprünglich in cis-moll stehen sollte. Aus diesem Konzept hielt sich die Tonart des langsamen Satzes. Es wurde als Liebeserklärung an Clara Schumann bezeichnet, Brahms deutete in einem späteren Brief an einen Freund den Zusammenhang an. Mit seiner entrückten Tonart bildet das *Andante* den gedanklichen Mittelpunkt des Werkes. Das *Allegro non troppo* baut seine beiden kontrastierenden Themen zu längeren Komplexen aus,

besonders der zweite enthält in sich mehrere Gegensätze, changiert zwischen Dur und Moll, lagert verschiedene rhythmische Schichten übereinander, umfasst zwei relativ selbständige Gedanken. Die verschiedenen Abschnitte dieses Sonatesatzes gehen direkt ineinander über, trotz seiner Abstürze, trotz seiner Verfestigungen ist dieser Satz ein durchgängiger Prozess. – Dreiteilig ist das *Scherzo*, sein mittlerer Abschnitt wird über durchführende Passagen in die Reprise des ersten Teils zurückgeleitet. Das *Finale* beginnt leise, wie aus der Ferne. Als Seitengedanken enthält es ein choralartiges Thema, das die Streicher vortragen. Es wird am Schluss ins Hymnische gesteigert, behält aber nicht das letzte Wort: Erinnerungsbilder beschließen das Werk, Figuren und Gedanken des Abschieds.

Habakuk Traber

Spectrum Concerts Berlin

Tel: 030 / 782 51 42
 Fax: 030 / 782 44 69
 Email: info@spectrumconcerts.com
 Internet: www.spectrumconcerts.com

Eintritt € 19,-
 Ermäßigt € 14,-

Anfragen und Reservierungen
 bei Dresden Heritage e.V.
 Tel.: 0351 / 476 90 11
 E-Mail: villa-salzburg@t-online.de

Gestaltung: S. Reichle, März 2005

Konzert



Spectrum Concerts Berlin

gastiert bei Dresden Heritage e.V.

"Spectrum Concerts Berlin -
 one of the finest Konzertadressen in town."

DER TAGESSPIEGEL



Villa Salzburg

Mittwoch, den **04.05.2005**

18.30 Uhr Einführung im Saal
 mit **Habakuk Traber**

19.00 Uhr Konzertbeginn

Empfindung und Konstruktion

Komponierte Musik ist eine Kunstform und als solche stets das Ergebnis geistiger Arbeit. Das tiefe Gefühl und der gute Einfall allein machen noch kein Werk. Im Klang-Kunst-Stück verbinden sich Spontaneität mit gedanklicher Genauigkeit, Empfindung mit einer spezifischen Art von Intellektualität. Wie intensiv Musik die Dauerspannung zwischen Gefühl und Verstand, zwischen Subjektivität und Objektivität austrägt, dafür gibt das Spectrum-Programm am 4. Mai ein eindrückliches Beispiel.

ALBAN BERG (1885 – 1935)

Vier Stücke für Klarinette und Klavier op. 5, 1913

Mäßig

Sehr langsam

Sehr rasch

Langsam

TISON STREET (* 1933)

Trio für Violine, Viola und Violoncello, 1963

KRZYSZTOF PENDERECKI (* 1933)

Quartett für Klarinette und Streichtrio

I. Notturmo *Adagio*

II. Scherzo *Vivacissimo*

III. Serenade *Tempo di valse*

IV. Abschied *Larghetto*

PAUSE

ALBAN BERG (1885 – 1935)

Adagio für Violine, Klarinette und Klavier, 1935

JOHANNES BRAHMS (1833 – 1897)

Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncello

in c-Moll op. 60, 1875

Allegro non troppo

Scherzo. Allegro

Andante

Finale. Allegro comode

Lars Wouters van den Oudenweijer *Klarinette*

Annette von Hehn *Violine*

Hartmut Rohde *Viola*

Frank Sumner Dodge *Violoncello*

Daniel Blumenthal *Klavier*

Widmung an Alban Berg

Unter den Musikern der so genannten Zweiten Wiener Schule – dem Komponistenkreis um Arnold Schönberg – war **Alban Berg** der einzige der eigentliche Ausdrucksmusiker, der Expressionist. Zugleich verlieh er seinen Werken oft strenge Strukturen. Jeder Komposition spannte er ihr eigenes Koordinatensystem auf, in dem sich ihre Ereignisse bewegen, ihren Sinn und ihre Logik gewinnen.

Die **Vier Stücke für Klarinette und Klavier**, die Berg 1913 als 28-Jähriger komponierte, zählt in ihrer extremen Kürze zu den expressionistischen Miniaturen. In ihrer Anlage kann man – extrem verdichtet und auf das Allerwesentlichste reduziert – die viersätzig Form der klassischen Sonate als Schattenriss erkennen: einen Eröffnungssatz, der sich aus Kontrasten in Tempo und Bewegung entwickelt, ein sehr langsames zweites Stück, ein "Lied ohne Worte". Das dritte, sehr rasche Stück, vertritt das Scherzo, lässt auch dessen formale Dreigliederung durchscheinen. Das vierte Stück beginnt tastend, als wolle es zum "Lied ohne Worte" zurückfinden, spielt dann jedoch mit dem Kontrast zwischen Klangfeldern, melodischen Bewegungen und ihren Verschlingungen. Der Epilog spinnt einen Gedanken immer weiter aus und verliert sich so in die Weitung der Zeit.

Für kein anderes Werk stellte sich Berg so viele Vorgaben wie für sein Kammerkonzert, dessen mittleren Satz (**Adagio**) er **für Violine, Klarinette und Klavier** als selbständiges Stück umarbeitete.

In kein anderes Werk hat er so viel "hineingeheimnist" wie in dieses – "die Anhänger der Programm Musik würden ihre Freude daran haben", meinte er. Die Koordinaten, die er sich setzte, betreffen das thematische Material, Form und Verlauf, Proportionen und Symbolik. Das Material für die musikalischen Themen ist aus den Anagrammen von Arnold Schönberg, Anton Weber und Alban Berg, dem "inneren Kreis" der Zweiten Wiener Schule, hergeleitet. Dabei nahm Berg aus den drei Namen diejenigen Buchstaben, die auch als Notenbezeichnungen verwendet werden, ordnete sie zur Tonfolge, erweiterte und variierte diese zu einer Vielfalt verschiedener Themen. Im Adagio nahm er noch das Anagramm für Mathilde, der verstorbenen Frau Arnold Schönbergs, dazu. Ab der Mitte läuft dieses Stück spiegelverkehrt in seinen Anfang zurück. Das Verfahren verdankt sich der geschriebenen Existenz der Musik, denn derartige Symmetrien geben räumliche und flächige Verhältnisse wider, aber keine des zeitlichen Ablaufs. In Bezug auf die Musik handelt es sich um Analogiebildung, die auf ihrer grafischen

Veranschaulichung, auf ihrer Erstarrung in Zeitlosigkeit beruhen. Verwirklicht wird ein Ideal, das Bergs Kollege Weber einmal formulierte: Einerseits ist – mit Ausnahme einiger Freiheiten – im ersten und zweiten Teil alles gleich, andererseits ist alles anders. Die Wendestelle markiert ein zwölf Mal glockenartig wiederholter tiefer Ton, "eine Art esoterischer Mitternacht" (Pierre Boulez). Doch wozu die ganze Kunstfertigkeit? Nur ein geistreiches Spiel (durchaus eine Qualität für sich)? Bergs Adagio "besteht in einem so übergroßen Reichtum an Themen, die so eng aneinander gebunden sind, dass man leicht darüber in Verwirrung geraten kann" (Adorno). Die strenge Struktur dient der inneren Logik und damit der Mittelbarkeit der musikalischen Gedanken.

Tison Streets Streichtrio

Das **Streichtrio**, das **Tison Street**, der vielfach ausgezeichnete Harvard-Absolvent aus Boston, 1963 als 20-Jähriger schrieb, teilt mit Bergs *Adagio* die Einsätzigkeit und die symmetrische Anlage der Form. Aus dem langsamen Beginn, an dem die Violine die ruhig schwingende Melodie, die Bratsche eine bewegte Gegenstimme, das Cello schließlich einen Kanon zur Geige übernimmt, steigert sich der Puls des Stückes nach und nach, um sich dann von der Mitte aus Stufe um Stufe wieder zu beruhigen bis zu dem offenen Schluss, der wieder in den Anfang zurückführen könnte. Das ausdrucksvolle Stück ist in freier Zwölftonigkeit komponiert. Sie dient wie bei Berg dazu, den verschiedenen Themen und Verläufen eine innere Gemeinsamkeit, dem Werk als ganzen Leitlinie und Rückgrat zu geben. Schaltstelle in diesem musikalischen Prozess, dessen Tonsprache hörbar an Alban Berg geschult ist, bildet ein kurzes "Lied ohne Worte" von sprachähnlicher Eindringlichkeit.

Krzysztof Pendereckis Klarinettenquartett

Krzysztof Pendereckis Klarinettenquartett, achtzig Jahre nach Bergs *Vier Stücken* komponiert, wirkt, als wolle es dies weiterdenken. Die vier Sätze sind ähnlich kurz gehalten. Das eröffnende Klarinetten Solo entwickelt sich aus einer Wiegefigur, einem zerlegten Klang, wie er sich bei Berg des Öfteren findet. Der Gedanke weitet sich, gewinnt nach und nach größeren Umfang an Länge und an Höhe, so, wie sich der Schlussteil in Bergs *Vier Stücken* in