

## SCHUBERT IMPROMPTUS

Was gäbe es über die acht Impromptus von Franz Schubert noch zu sagen, das nicht längst bekannt wäre? Wer Klavier spielt, lernt sie - oder doch die meisten von ihnen - bereits als Kind in der Klavierstunde kennen, und wenn es darin auch manches zu üben gibt, was nur auf den ersten Blick als leicht erscheint, so gelten diese Stücke im allgemeinen doch als höchstens mittelschwer.

So dachte auch ich, als ich mich als Kind erstmals mit Schuberts Klaviermusik beschäftigte. Ich fand die Impromptus sehr schön, eigentlich leicht zu spielen, jedenfalls nicht so schwer wie die Wanderer-Fantasie und die großen Sonaten, vor denen ich mich noch ein wenig fürchtete, aber auch nicht so bedeutend - eben, wie man sagt: „Hausmusik“.

Doch diese Einschätzung änderte sich im Laufe der Zeit, und schließlich wurde mir klar, dass diese „Impromptus“, ihrem Namen nach zu urteilen scheinbar leicht hingeworfene Kompositionen, in Wahrheit zum Höchsten und Tiefsten gehören, was die gesamte Klavierliteratur aufzuweisen hat.

Natürlich wuchsen mit dieser Erkenntnis auch die Schwierigkeiten der Interpretation, nicht obwohl, sondern gerade weil die spieltechnischen Anforderungen, für sich genommen, tatsächlich bald bewältigt waren - doch dann fangen ja die Gestaltungsprobleme bei großer Musik in der Regel erst an.

Und so haben mich diese „Klavierstücke“ (wie sie Schubert selbst genannt hat) bis heute begleitet und immer wieder neu zur Nachgestaltung angeregt und herausgefordert. Sie sind Musik für Klavier, natürlich, aber immer auch wesentlich mehr: Sie weisen über das Instrument hinaus, selbst dort, wo sie pianistisch virtuos gesetzt sind, wie in den schwingenden Tonleitern des Es-Dur-Stückes aus op. 90 oder in den brillianthen Passagen des tänzerisch bewegten f-Moll-Impromptus op. 142 Nr. 4.

Unerschöpflich ist der Reichtum an melodischen Einfällen, wie wir sie vielfach aus Schuberts Liedern kennen. Das Ges-Dur-Impromptu aus op. 90 ist geradezu in seiner Gesamtheit ein auf dem Klavier zu singendes Lied, es könnte, wie später bei Mendelssohn, durchaus „Lied ohne Worte“ heißen.

## KLAVIERSTÜCKE V. ROBERT SCHUMANN

Robert Schumann ließ sich bekanntlich zu seinen Kompositionen oft auch durch außermusikalische Eindrücke wie Szenen und Figuren aus Literatur, Theater und Gesellschaft auf vielfältige Weise anregen. So begegnen uns gleich in seinem ersten großen Zyklus „Carnava“ (1834/35 - die Opuszahlen sind für die Reihenfolge der Entstehung nicht maßgebend) in einem bunten Bilderbogen viele Gestalten und Charaktere, erfundene (Florestan, Eusebius) wie reale (Chiarina = Clara Wieck, Estrella = Ernestine v. Fricken, Chopin, Paganini), oder auch Figuren der

Doch nicht nur die Forderung nach kantabler Gestaltung auf einem seiner Natur nach eigentlich nicht kantablen Instrument (deswegen ist ja das Spiel einer einfachen Melodie manchmal so schwer) muß der Pianist erfüllen. Wie schon bei Beethoven gilt es oft auch bei Schubert, durch das Klavier ein Orchester zu suggerieren. So drängt sich mir etwa zu Beginn des ersten Impromptus c-Moll die Vorstellung von Holzbläsern und Streichern, erst im Wechsel, dann im Zusammenklang, geradezu auf. Später treten auch Blechbläser hinzu. Ich könnte viele weitere Beispiele, auch in den anderen Stücken, nennen. Doch so sehr der Klaviersatz oft zum „Instrumentieren“ reizt, so ist er doch zugleich immer auch ein glänzender *Klaviersatz*, glänzend allerdings nicht in erster Linie durch spielerische Virtuosität, obwohl es diese nach dem klassischen Vorbild des von Schubert besonders bewunderten Beethoven auch gibt, sondern glänzend vor allem in seiner Vielfalt an harmonischen und klanglichen Farben, einer Vielfalt, die dem Reichtum dieser Musik an romantischen Stimmungen und Ausdrucksnuancen entspricht.

Je länger wir uns mit Schuberts Impromptus beschäftigen, desto beglückender erfahren wir die Stärke und Tiefe der menschlichen Empfindungen, die sie uns mitzuteilen vermögen. Nach und nach beginnen wir zu begreifen, dass diese oft so einfach und gleichsam „natürlich“ scheinende Musik in Wahrheit erst am Ende eines langen und schwierigen Weges, wohl schon in Ahnung des nahen Todes, Gestalt finden konnte. Wir erleben die ungeheure innere Dynamik des Unheimlichen, die zuweilen hinter der liebenswürdigen Geste überwältigend hervorbricht (op. 90 Nr. 2, Schluss!), die Spannungen zwischen Gelassenheit und Leidenschaft (moderato und appassionato in op. 142 Nr. 1), die Mannigfaltigkeit der musikalischen Charaktere (Variationen op. 142 Nr. 3) - und über allem und in allem die unauslöschliche Sehnsucht des Sterblichen nach dem verlorenen Paradies.

F. W. Schnurr (Einführungstext zur CD mit Impromptus von F. Schubert 1994)

damals erst 13-jährigen Clara Wieck, sondern deren Bass, der - nach dem Vorbild der Beethovenschen Eroica-Variationen - zu Beginn erst einmal allein vorgestellt wird. Nach und nach entzünden sich dann virtuose Spielfreude ebenso wie innige Poesie bis zum kontrapunktisch mit glänzender Meisterschaft gesetzten Finale („quasi satira“) und dem überraschenden Schluß, in dem das Thema sich gleichsam in Luft auflöst. In einer späteren Überarbeitung (1850) ersetzte Schumann diesen sehr originellen Schluß und einige weitere Details durch andere Lösungen, strich zwei Variationen (die 3. und die

Commedia dell'arte (Pierrot, Arlequin, Pantalon et Colombine), und sie alle bewegen sich im Rahmen eines Maskenballes, den Schumann in der böhmischen Stadt Asch, dem Geburtsort seiner damaligen Verlobten Ernestine, erlebt hatte. Die Buchstaben des Städtenamens Asch ergaben, in Noten umgesetzt, den motivischen Leitfaden, der die Komposition strukturell zusammenhält, denn natürlich ist im übrigen, dem karnevalistischen Milieu entsprechend, die Form locker und frei, voller Überraschungen und Extravaganzen. Scherz und Ernst, Ironie und innige Empfindung sind eng ineinander verwoben, interpretatorischer Phantasie und spontaner Gestaltungsfreude kaum Grenzen gesetzt, und so spiele und erlebe ich dieses grandiose Werk noch nach 40 Jahren immer wieder neu.

Als eine der schönsten Episoden des „Carnaval“ empfinde ich die Hommage an Chopin, den Schumann bewunderte und dessen Freundschaft er (vergeblich) suchte. Es ist noch wenig bekannt, dass er um die gleiche Zeit auch Variationen über ein Nocturne von Chopin konzipierte, die er leider nicht zu Ende führte. So blieb die Komposition Fragment und wurde von Joachim Draheim, der sie behutsam um acht Takte ergänzte, in dieser Form erst im vergangenen Jahr in der Edition Breitkopf veröffentlicht. Es handelt sich bei unserer Aufnahme meines Wissens um eine Ersteinstrumentierung.

Ebenfalls als eine Reihe von Variationen entpuppen sich die Impromptus op.5 aus dem Jahre 1832. Variiert wird zunächst nicht die Melodie der hübschen „Romanze“ der

## BEETHOVENS OP.31

Schon vor Beethoven und nach ihm, bis in unser Jahrhundert hinein, war es durchaus nichts Ungewöhnliches, dass ein Komponist bzw. sein Verleger nicht nur einzelne Stücke, sondern auch mehrsätzigere Werke wie Sonaten oder Suiten gewissermaßen als „Paket“ veröffentlichte und unter einer einzigen Opus-Zahl zusammenfaßte. Dies mochte jeweils praktische Gründe haben, etwa um ein Abonnement zu füllen oder der besonderen Ehrung eines hohen Widmungsträgers zu dienen, aber es war damit in aller Regel nicht die Vorstellung verbunden, dass diese Werke jeweils im Zusammenhang als Zyklus aufgeführt werden sollten. So finden sich auch bei Beethoven, besonders in seinem Frühwerk, viele solcher Werkgruppen: Drei Klaviertrios op. 1, je drei Klaviersonaten op. 2 und op. 10, je drei Violinsonaten op. 12 und op. 30, drei Streichtrios op. 9, sechs Streichquartette op. 18, um nur diese Beispiele zu nennen. Für den Konzertvortrag wählt man normalerweise jeweils nur ein Werk aus und ergänzt das Programm aus anderen Bereichen. Doch ist es in einigen Fällen auch reizvoll, eine solche Gruppe komplett aufzuführen. Dies gilt für die beiden Klaviersonaten „quasi una fantasia“ op. 27, die sowohl formal als auch inhaltlich aus dem üblichen Rahmen fallen, und vielleicht noch mehr für die drei Sonaten op. 31, die man als einen großen Zyklus auffassen kann. Sie alle entstanden um die Jahre 1801/02, also in einer Zeit, in der Beethoven nach seinen eigenen Worten „einen anderen Weg beschreiten“ wollte.

10.) ganz und führte stattdessen nur eine neue (3.) Variation ein. Obwohl das Werk als Ganzes dadurch zweifellos an Geschlossenheit gewonnen hat, haben wir uns bei unserer Aufnahme dennoch für die ursprüngliche Fassung entschieden, zumal sie in zeitlicher Nachbarschaft zu den anderen Werken unseres Programms steht.

Die Arbeit an den „Exercices“ - Etüden in Form freier Variationen über ein Thema von Beethoven - umspannt die gesamte Entstehungszeit der hier eingespielten Klavierwerke Robert Schumanns. Es gibt drei nur zum Teil identische handschriftliche Entwürfe zwischen 1831 und 1833, die bezeugen, wie intensiv der Komponist sich mit dem Schaffen Ludwig van Beethovens beschäftigt hat, und er erwähnt später eine vermutlich 1835 angefertigte Reinschrift, die jedoch bisher unbekannt geblieben ist. Robert Münster hat die insgesamt 15 Stücke aus den Quellen zusammengetragen und 1976 im Henle-Verlag veröffentlicht. Dabei hat er eine Reihenfolge des Vertrags empfohlen, die mir so überzeugend erscheint, dass ich sie für unsere Einspielung unverändert übernommen habe. Es ist vor allem das Thema des zweiten Satzes der 7. Symphonie, das Schumann nicht losgelassen hat, aber es klingen auch Motive aus dem 1. Satz der 7., dem 2. Satz der 6. und dem 1. Satz der 9. Symphonie an. So sind diese „Exercices“ in ihrer Mischung von spielerischer Brillanz und sehnsuchtsvoller Reminiszenz ein bewegendes Zeichen der glühenden Bewunderung, die das Genie Schumann dem Genie Beethoven entgegengebracht hat.

F. W. Schnurr (Einführungstext zur CD mit Klavierstücken von R. Schumann 1993)

Wie dem auch sei: Allein ein Blick in die Noten genügt, um zu erkennen, dass sich über die zehn Sätze der drei Sonaten ein riesiger Bogen spannt, unter dem sich kein Formtypus, kein musikalischer Charakter wiederholt, an dessen Beginn ein quasi präludierender Eröffnungssatz und an dessen Ende ein feurigvirtuosos Presto stehen und dessen Mitte ein großes, von tiefer Empfindung getragenes Adagio bildet. Betrachtet man die drei Sonaten in ihrem Verhältnis zueinander, also als „Triptychon“, so erscheint die erste Sonate als relativ leichtgewichtiges (und daher vielfach unterschätztes) Werk von ungetrübter Heiterkeit mit einer zauberhaften Serenade (ungewöhnlich die Bezeichnung „Adagio graziose“!) und einem rokokohaft verspielten Rondo, in dem sich schließlich der unbändige Beethovensche Humor bahnbreicht, das aber noch nichts von den dämonischen Abgründen verrät, die mit der zweiten Sonate unvermittelt aufbrechen.

Hier sind die Kontraste schon im ersten Thema (largo - Allegro) wahrhaft beklemmend, das Rezitativ in der Reprise erscheint wie eine einsame menschliche Stimme im Sturm schicksalhafter Gewalt (doch sollte man den Beinamen „Sturm-Sonate“ behutsam interpretieren - Beethoven hat nicht von einem Unwetter gesprochen, sondern auf ein Theaterstück hingewiesen: „Lesen Sie Shakespeares' Sturm“!), und auch im Finale ist das Tempo (allegretto im 3/8-Takt) zwar gemäßigt, was aber die Verbindung von dynamisch erfüllter Poesie und unaufhaltsam fortreibender Bewegung nur noch unheimlicher wirken läßt.

Mein Lehrer Hans Richter-Haaser, der gerade die Sonaten op. 31 gern unmittelbar nacheinander in einem Programm spielte, fand sich eines Tages nach einem solchen Konzert durch einen Zuhörer bestätigt, der ihm erzählte, sein Großvater sei Schüler von Franz Liszt gewesen und dem habe Liszt gesagt, man solle diese Sonaten niemals voneinander trennen, da sie als „Triptychon“ konzipiert und nur so verständlich seien. Ob diese Triptychon-Idee Liszts eigene Erfindung war oder möglicherweise sogar auf Beethoven selbst zurückgeführt werden könnte, blieb ungewiß, aber wer weiß? Liszt war schließlich Schüler von Carl Czerny, und dieser war Schüler von Beethoven.

## BEETHOVENS SONATEN OP.101 UND 106

Beethovens Klaviersonate A-Dur, veröffentlicht im Jahre 1816 als op.101, wird allgemein als Beginn seines Spätwerks angesehen. Schon immer hatte Beethoven mit jedem Werk, so auch mit jeder Klaviersonate, etwas individuell Neues geschaffen. Dabei war er mit den traditionellen Formen der mehrsätzigen Sonate oft sehr frei umgegangen. Aber die Radikalität, mit der Beethoven nun in seinem Opus 101 musikalische Formelemente verdichtete und zugleich bisher unbekannte Ausdrucksbereiche eröffnete, war mehr als die bloße Fortsetzung des früheren Weges: Sie bedeutete einen entscheidenden Schritt in eine neue Epoche der Musik.

Gleich im ersten Satz der A-Dur-Sonate mit seinem scheinbar improvisierten Anfang, der die Haupttonart nur streift und gleich zur Dominante E-Dur drängt, glauben wir zuweilen bereits Schumann zu hören. Dieser Satz, voll blühender Melodik und „mit innigster Empfindung“ zu gestalten, wirkt gar nicht wie ein Sonatensatz, als der er sich erst bei genauerer Analyse zu erkennen gibt. So sehr sind strenge Form und individueller Ausdruck miteinander verbunden. Auch der federnde Rhythmus des rasch dahinfliegenden zweiten Satzes („vivace alla marcia“) weist auf Schumann voraus. Aber auch hier erscheint jegliche musikalische Extravaganz durch strenge polyphone Formen gebändigt, bis hin zur kanonischen Imitation im Mittelteil. Der nur zwanzig Takte umfassende dritte Satz („langsam und sehnsuchtsvoll“), der über eine flüchtige Erinnerung an den Anfang der Sonate zum Finale führt, gehört zu den tiefsten Eingebungen Beethovens. Das Finale („mit Entschlossenheit“), gewichtigster Satz der Sonate und Ziel ihrer gesamten Entwicklung, gipfelt in einem großen, schwungvollen Fugato in grimmigem a-Moll, das nach der Reprise offenbar das letzte Wort behalten möchte. Doch in einer hinreißenden Wendung kehrt das lyrisch empfindsame A-Dur des ersten Anfangs zurück und bringt mit spielerischen Figuren und klangvollen Akkorden die Sonate zum glücklichen Ende.

Nicht nur für den ausführenden Pianisten, auch für den Zuhörer gehört das Opus 101 zu den schwierigsten und geistig anspruchsvollsten Sonaten Beetho-

Danach in der Es-Dur-Sonate, dem dritten Bild des „Triptychons“, die Rückkehr zur Heiterkeit der ersten Sonate, nun aber noch reicher an subtilen Nuancen und hintergründigen Schattierungen. Im ersten Satz glaubt man zuweilen Mozart zu hören und dann wieder Klänge, die von Brahms sein könnten. Dem Scherzo im 2/4-Takt und mit der Bezeichnung „allegretto vivace“ (fast paradox wie das „Adagio grazioso“ in der ersten Sonate), einem Meisterstück an Charme und geistvollem Witz, folgt kein langsamer Satz mehr, sondern stattdessen ein ruhiges Menuett („moderato e grazioso“), bevor das furiose Finale den ganzen Zyklus glanzvoll beschließt.

F. W. Schnurr (Einführungstext zur CD mit den Klaviersonaten op.31 von L. v. Beethoven 1995)

Tatsächlich dauerte es mehr als ein halbes Jahrhundert, bevor es namentlich Hans von Bülow gelang, sie einem größeren Publikum näher zu bringen.

Noch ein letztes Mal kehrt Beethoven zur traditionellen viersätzigen Sonatenform zurück, die er ins Riesenhafte ausweitet. In allen Sätzen spielen Motive aus terzen bzw. Dezimen eine beherrschende Rolle, und auch darüber hinaus gibt es viele thematische und tonartliche Beziehungen, so dass das ganze Werk trotz seiner komplizierten Struktur und zeitlichen Ausdehnung bei näherem Kennenlernen durchaus überschaubar wird.

Das Eingangsthema des grandiosen Kopfsatzes ist identisch mit dem Beginn einer nur skizzierten Huldigungskantate für den Erzherzog Rudolph von Österreich, dem auch diese Sonate gewidmet ist: „Vivat, vivat, Rudolfus!“. Auf dem dramatischen Höhepunkt der Entwicklung, kurz nach der Reprise, erscheint dieses ursprünglich triumphale B-Dur-Thema, jedoch verwandelt zu einem Aufschrei der Verzweiflung in h-Moll, wozu Beethoven an anderer Stelle notiert: „h-Moll = schwarze Tonart“. Es folgen ein wahrhaft atemberaubendes kurzes Scherzo und ein großes Adagio sostenuto in fis-Moll, „vielleicht das Schönste, was unserem Instrument geschenkt worden ist“ (Edwin Fischer) und dessen Tiefen wir nicht mit Worten erfassen können.

Nach alledem ein entsprechend gewichtiges Finale zu komponieren, musste als eigentlich unlösbare Aufgabe erscheinen. Beethoven löste sie im Falle der neunten Sinfonie mit Hilfe der menschlichen Stimme, durch Vertonung von Schillers „Ode an die Freude“. Im Rahmen eines Klavierwerkes konnte nur die strengste aller Formen das Problem lösen: die Fuge. Also komponierte er nach allen Regeln der Kunst, doch „con alcune licenze“ (mit einigen Freiheiten), ein riesige Doppelfuge. Auch wenn der Hörer die Verarbeitung der Themen durch Vergrößerung, Engführung, Umkehrung, Krebsgang etc. nicht immer sofort erkennt, wird er doch von der elementaren Kraft dieses Finales überwältigt sein.

Was Beethoven über seine Missa Solemnis schrieb, gilt gewiss auch hier: „Von Herzen - möge es wieder zu Herzen gehen!“ So leiten uns unsere Empfindungen vom strahlenden Beginn des Kopfsatzes über das dämonische Scherzo und durch die Tiefen des Adagios zum tragischen Ringen der Fuge, bis aus dem Zusammenbruch am

vens. Er widmete sie seiner Schülerin Dorothea v. Ertmann, die er als Interpretin seiner Werke besonders hoch schätzte und die vielleicht die „ferne Geliebte“ seines berühmten Liederzyklus gewesen sein könnte.

Erst drei Jahre später erschien die nächste Klaviersonate des Meisters, die „Große Sonate für das Hammerklavier“ in B-Dur, op.106, kurz „Hammerklaviersonate“ genannt, als Beethovens größte Sonate vielfach bewundert und wegen ihrer extremen Schwierigkeit wohl auch gefürchtet. (Mit „Hammerklavier“ ist übrigens nicht etwa ein anderes Instrument gemeint: Beethoven wollte damit lediglich die gebräuchliche Bezeichnung „Pianoforte“ durch ein deutsches Wort ersetzen.) „Da haben Sie eine Sonate, die den Pianisten zu schaffen machen wird, die man in fünfzig Jahren spielen wird,“ schrieb Beethoven an seinen Verleger.

## BEETHOVENS LETZTE SONATEN

Zeit seines Lebens hat Beethoven immer wieder um neue musikalische Ausdrucksmittel und Formen gerungen. Das Klavier, das er virtuos beherrschte, war dabei in der Regel das Instrument, für das er die jeweils ersten Meisterwerke einer Schaffensphase komponierte, und die Form der Sonate das Experimentierfeld, auf dem sein schöpferisches Genie neue Lösungen fand, die er dann auf andere Gattungen wie das Streichquartett oder das Sinfonieorchester übertrug.

Aus dieser Sicht erscheint als absoluter Gipfel seines Sonatenwerks die grandiose, alle Konvention sprengende „Große Sonate für das Hammerklavier“ op. 106 aus dem Jahre 1818. Darüberhinaus schien nichts mehr möglich. Dennoch komponierte Beethoven in den folgenden Jahren kurz nacheinander noch drei Klaviersonaten, mit denen er die Hammerklaviersonate weder zu überbieten versuchte noch hinter sie zurückfiel, mit denen er sich vielmehr von ihr entfernte, um noch einmal Neues, bis dahin Unerahntes zu erfinden.

Diese Sonaten op. 109, 110 und 111, veröffentlicht in den Jahren 1821 bis 1823, lassen zwar in ihren Kopfsätzen noch gewisse Vorgaben der Sonatenform erkennen, gehen im weiteren Verlauf aber ganz andere Wege, wobei Fugen (op. 110) und Variationen (op. 109 und 111) als bestimmende Formen hervortreten. So verschieden die drei Sonaten im übrigen sind, eines haben sie alle gemeinsam: Die Schlichtheit der thematischen Erfindung und die Konzentration der Form ebenso wie die Vielfalt der musikalischen Ausdrucksmittel auf engstem Raum.

So erscheint am Beginn der E-Dur-Sonate nach einem Takt- und Tempowechsel bereits in Takt 9 das zweite Thema, das in eigenartiger Verbindung von strenger Form und freier Improvisation schon im Takt 16 die Durchführung erreicht. Nach Reprise und Coda zieht unmittelbar anschließend das ebenso knapp gehaltene Prestissimo des zweiten Satzes rasch vorüber, bevor sich der farbige Bilderbogen von fünf Variationen über ein liedhaftes Thema entfaltet, dessen Wiederholung die ganze Sonate mit tiefer Verinnerlichung beschließt.

Schluss wie der Phoenix aus der Asche sich das Deziemenmotiv des Anfangs sieghaft erhebt und den Kreis schließt.

F. W. Schnurr (Einführungstext zur CD mit den Klaviersonaten op.101 u. 106 von L. v. Beethoven 1996)

Auch in dieser Sonate dann ein „hartes“ Scherzo, weiterhin aber, nach einer geheimnisvollen Einleitung, ein ergreifendes Arioso und anschließend eine machtvoll erhebende Fuge, deren Thema dem Beginn der Sonate nachgebildet ist. Doch ist dies noch nicht alles: Noch einmal erklingt der Gesang des einsamen Menschen, diesmal „ermattet, klagend“, bis ferne Glockenschläge den Verzweifelnden ins Leben zurückrufen (wir erinnern uns an die berühmte Szene in Goethes „Faust“), und nun erst, nach zögerndem Wiederbeginn, kann die Fuge zum triumphalen Schluß führen.

„Was hätte danach noch kommen können,“ würden wir wohl fragen, wenn Beethoven nicht „die 111“ geschrieben hätte: Zunächst formal ein Rückgriff auf die frühe Sonate pathétique mit der majestätischen Einleitung, doch in der Harmonik eigenartig schwebend, bis mit dem Allegro die Haupttonart c-Moll erreicht ist. Auch dieses Allegro con brio ed appassionato erinnert an Früheres (eben an die „Appassionata“), doch treten nun kontrapunktische Elemente und improvisierende Momente stärker hervor. Nach diesem großartigen Satz dann das eigentliche Wunder: die Arietta, die einfacher und gesanglicher nicht sein könnte (molto semplice e cantabile), und doch ist sie die Keimzelle einer der tiefstsinngigsten Variationsreihen, die wir kennen. Immer bewegter und dynamisch intensiver wird die Musik, bis am Ende der dritten Variation eine Steigerung nicht mehr möglich ist. Da, in einem plötzlichen Zusammenbruch, öffnet sich ein neuer, gleichsam transzendenter Raum mit lichten Höhen und geheimnisvollen Tiefen - gleicht dies dem „Segen oben vom Himmel herab“ und „dem Segen von der Tiefe, die unten liegt“, von dem die biblische Genesis spricht?

Noch einmal entfaltet sich herrlich das Arietta-Thema, bevor es sich gleichsam im Nirwana auflöst. Thomas Mann hat diesen Schluß den „Abschied von der Sonate“ genannt. Es ist ein Abschied, der jedes Wort verstummen läßt.

F. W. Schnurr (Einführungstext zur CD mit den letzten Klaviersonaten von L. v. Beethoven 1995)

Auch die As-Dur-Sonate weckt zunächst liebliche Empfindungen-„con amabilità (sanft)“ überschreibt Beethoven das Anfangsthema, dem sogleich eine wundervoll schwingende Melodie und spielerische Figuren folgen, die dem Satz seinen besonderen Wohlklang verleihen.

## KLAVIERWERKE VON J. S. BACH

Es ist heute aus guten Gründen üblich, Klavierwerke von Johann Sebastian Bach und anderen Barock-Komponisten vorzugsweise auf Originalinstrumenten zu spielen, also auf dem Cembalo oder auf dem Clavichord. Dennoch ist es nicht überflüssig geworden, insbesondere Bach weiterhin auch auf dem modernen Flügel zu spielen, im Konzert, im Aufnahme-studio und vor allem im Unterricht. Denn es gibt kaum einen Komponisten, dessen Werke zur Bildung des musikalischen Bewußtseins und des künstlerischen Geschmacks so hilfreich sind wie die von J.S.Bach. Er selbst hat beispielsweise seine zwei- und dreistimmigen Inventionen ausdrücklich zu pädagogischen Zwecken geschaffen: Sie sind als Einführung in die Kunst der Komposition gedacht, da jeder Musiker damals auch komponierte, und sie dienen, was für heutige Klavierschüler unvermindert wichtig geliebt ist, der Erlernung des „cantablen“ Spiels.

Doch nicht nur die Inventionen, auch viele andere kleinere Werke schrieb Bach für seine Schüler. Dies bezeugen unter anderem die „Notenbüchlein“ für seinen Sohn Friedemann und seine zweite Frau Anna Magdalena. Das Notenbüchlein für Friedemann Bach (Cöthen 1720) enthält sechs kleine Präludien, die exemplarisch in bestimmtes Spielweisen und Verzierungsregeln einführen. Eines dieser Stücke, das in g-Moll, hat Bach sogar Note für Note mit Fingersätzen versehen. dass selbst solche übungsstücke kleine Meisterwerke sind, versteht sich bei Bach von selbst. Im ersten Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach (1722) finden sich fünf der insgesamt sechs Folgen kleinerer Tanzsätze, die wir unter dem Namen „Französische Suiten“ kennen. Wir können an ihnen damals gebräuchliche Tanzformen exemplarisch studieren, aber auch lernen, wie man auf dem Klavier artikuliert, phrasiert und rhythmisch charakterisiert. Dazu muß man wissen, dass scharfer Rhythmus damals noch nicht durch den erst später eingeführten zweiten Verlängerungspunkt notiert wurde und dass ein Pausenzeichen überhaupt keinen Punkt erhielt. Nur dem jeweiligen Zusammenhang kann man daher entnehmen, ob bei einfacher Punktierung ein Rhythmus im Verhältnis 3:1 oder 7:1 gemeint ist. Ich versuche beispielsweise in der Sarabande der hier eingespielten 5. Französischen Suite, diesem Umstand gerecht zu werden, denn eine der Notierung nach heutiger Lesart folgende Ausführung wäre mit Sicherheit nicht überall richtig.

Dasselbe gilt für das Adagio der Toccata in D-Dur, die wahrscheinlich schon in Arnstadt (vor 1708) entstand. Sie ist im übrigen ein glänzendes Virtuosenstück des jungen Bach, das im Wechsel von Improvisation und strengem Fugato, von „cantablen“ und spielerisch brillanten Abschnitten auch auf dem Konzertflügel seine Wirkung nicht verfehlt.

Noch etwas früher (1704) entstand das Capriccio B-Dur „über die Abreise seines sehr geliebten Bruders“. Programmatische Stücke wie die kurz zuvor erschienenen „Biblischen Historien“ von Johann Kuhnau waren damals sehr beliebt. Dennoch blieb dieses Capriccio das einzige Werk seiner Art in Bachs Schaffen. Es war für den Neunzehnjährigen wohl nur ein Scherz (aber welcher genialer Scherz!) bei Gelegenheit der Abreise seines älteren Bruders Johann Jakob, der sich als Oboist bei der Garde des schwedischen Königs verpflichtet hatte. In der bildhaften Anschaulichkeit dieser Musik, die schon Goethe rühmte, liegt ein besonderer Anreiz, das Stück mit den klangmalerischen Mitteln des Klaviers zu gestalten. Relativ wenig bekannt ist die in unsere CD aufgenommene Fantasie und Fuge in a-Moll. Auch weiß man nicht genau, wann sie entstanden ist, zweifellos aber in der Zeit reifer Meisterschaft, vermutlich erst in Leipzig (ab 1723). „Fantasie“ bedeutet hier nicht etwa eine freie Form, im Gegenteil: Sie ist teilweise fünfstimmig und strenger gearbeitet als ein Präludium, möglicherweise auch für Orgel gedacht. Die vierstimmige Doppelfuge exponiert nacheinander zwei gegensätzliche Themen, die schließlich miteinander verbunden werden. Auch hier nähert sich der Klavierklang dem der Orgel an. Mit diesem großartigen Werk ist auf unserer CD die Reihe der Originalwerke für Klavier abgeschlossen. Zu den nun noch folgen Bearbeitungen, sei mir ein persönliches Wort gestattet:

Bach-Bearbeitungen waren in meiner Studienzeit (um 1950) grundsätzlich verpönt, sie wurden als zeitlich gebunden (was sie sicher auch sind) und als geschmacklos (was sie sicher nicht sind) empfunden. Heute, nicht obwohl, sondern vielleicht gerade weil es so viele gute Aufnahmen historisch authentischer Aufführungspraxis gibt, ist die Scheu vor Bearbeitungen geschwunden, und wir erkennen wieder, nicht nur in den Bearbeitungen von Busoni, den Reiz einer jeweils persönlich charakteristischen und pianistisch farbigen Darstellung einer Musik, die in ihrer Substanz unter solchen stilistischen „Fragwürdigkeiten“ nicht nur nicht leidet, sondern zusätzliche Aspekte ihrer Genialität freigibt. Freilich unter der Voraussetzung, dass auch der Bearbeiter etwas Geniales in sich trägt, wie zum Beispiel Wilhelm Kempff. Seine Bach-Bearbeitungen, die ich an einem wunderbaren Tag in Positano noch von ihm selbst gespielt hören durfte, haben mich seitdem (1961) nicht losgelassen. Drei davon, dazu der Choral „Jesu, meines Herzens Freude“ in der durch Dinu Lipatti berühmt gewordenen Fassung von Myra Hess, stehen daher am Schluß dieser CD.

F. W. Schnurr (Einführungstext zur CD mit Klavierwerken von J. S. Bach 1996)

## KLAVIERSTÜCKE VON JOHANNES BRAHMS

Das Programm dieser CD spannt einen Bogen von dem ersten Klavierwerk von Johannes Brahms, das nicht der strengen Selbstkritik des Komponisten zum Opfer gefallen ist, bis zu seinem letzten Stück für Klavier allein: vom furiosen Scherzo es-Moll bis zu jener großartigen Rhapsodie, die zwar in triumphalem Es-Dur beginnt, doch ebenfalls in schroffem es-Moll schließt. (Zufall?)

Robert und Clara Schumann waren durch Joseph Joachim auf das junge Genie bereits vorbereitet, das sie am 1. Oktober 1853 in Düsseldorf besuchte, um sich ihnen vorzustellen. Dennoch kann man sich leicht ausmalen, in welche Begeisterung die Schumanns geraten mußten, als sie neben der C-Dur-Sonate auch dieses Scherzo in seiner hinreißenden Wildheit und zugleich anrührenden Empfindsamkeit hörten, wobei man davon ausgehen kann, dass Brahms als der glänzende Pianist, der er war, seine oft sehr schwierigen Werke in jeder Hinsicht kompetent vorzutragen vermochte. Auch wenn in manchen Teilen das Vorbild Chopin (der ja im übrigen von Schumann hoch verehrt wurde) deutlich hervortrat, war dies doch insgesamt ein neuer Ton, eben ganz und gar Brahms.

Schnell erwachsen zwischen der Familie Schumann und dem jungen Brahms freundschaftliche Gefühle, die noch vertieft wurden, als Robert Schumann nach wenigen Monaten einen Selbstmordversuch beging und in die Heilanstalt Eendenich bei Bonn eingewiesen werden mußte. Er besuchte nicht nur häufig den älteren Freund, sondern er gab seiner Verehrung für ihn auch dadurch Ausdruck, dass er Variationen über das erste der „Albumblätter“ aus Schumanns „Bunten Blättern“ op.99 komponierte. Sie sind in Klang und Atmosphäre ganz vom Geiste Schumanns bestimmt und zugleich mit vielerlei kontrapunktischen Formen durchsetzt, die jedoch nie vordergründig um ihrer selbst willen erscheinen, sondern vielmehr dem romantischen Schwärmen ein ordnendes Element eingeben. Hierin kündigt sich schon der große Klassizist an. Außer dem fis-Moll-Thema wird noch ein weiteres Stück aus den „Albumblättern“ zitiert (Variation 9), und auch die Reverenz an Clara Schumann fehlt nicht: Am Ende der 10. Variation erkennen wir ein Thema der dreizehnjährigen Clara, das Robert Schumann zwanzig Jahre zuvor als Grundlage seiner Impromptus op.5 gedient hatte.

Auch nach Robert Schumanns Tod im Juli 1856 dauerte die Freundschaft zwischen Johannes Brahms und Clara Schumann, von gelegentlichen Trübungen abgesehen, lebenslang fort. Neben vielen Briefen ist eines der schönsten Dokumente dieser Freundschaft die von Brahms selbst besorgte Klavierfassung des Variationsatzes in d-Moll aus dem 1860 entstandenen Streichsextett op.18, denn Brahms schenkte sie Clara Schumann zum Geburtstag. Wiederum kann man sich leicht vorstellen, mit welcher Freude die große Pianistin dieses herrliche Stück mit seiner großen Steigerung in Klang und Bewegung, seiner rührenden Zartheit in der Dur-Variation und der tiefen Verinnerlichung seiner Coda aus dem Manuskript spielte. Welch ein Geburtstagsgeschenk!

War Brahms' Klavierstil in seinen Frühwerken noch durch oft rauhe Klänge, weite Sprünge und schwierige Pedalprobleme gekennzeichnet, so nahm er in seinem späteren Schaffen allzu heftige Extreme mehr und mehr zurück, füllte klanglich leere Räume durch fließende Figuren aus und schuf zwischen großen Kontrasten oft vermittelnde Übergänge. Typisch sind in seinen späten Werken Tempoangaben mit dem Zusatz „ma non troppo“. Und die Bezeichnung *ff* findet man nur noch selten. Mehr und mehr zog sich der Meister, der im menschlichen Umgang bei aller Güte bekanntlich sehr schroff sein konnte, in sich zurück. So muten seine Stücke op.118 und op.119 zuweilen wie Selbstgespräche und intime Reflexionen an, die jedoch auch in leidenschaftliche Gefühlsausbrüche umschlagen (op.118 Nr.4) oder durch subtilen Humor aufgeheitelt (op.119 Nr.3) werden können. Als biographischen Hintergrund mag man die heimliche und unerfüllbare Liebe zu der Frau eines guten Freundes vermuten. Das letzte Intermezzo aus op. 118 (auch dieses Stück steht in es-Moll!) könnte in seiner tragischen Größe geradezu das Fazit eines an schmerzlichen Enttäuschungen reichen Lebens sein.

F. W. Schnurr (Einführungstext zur CD mit Klavierstücken von J. Brahms 1993)