

Musikverein Regensburg e. V.

Freitag, 23. September 2016, 19:30 Uhr, Vielberth-Gebäude der Universität (H 24)

Leonard ELSCHENBROICH, *Violoncello* Alexei GRYNYUK, *Klavier*

Leonard Elschenbroich, geb.1985, ist heute einer der charismatischsten Cellisten seiner Generation. Anne-Sophie Mutter schwärmt: „Leonard verfügt über eine ganz außergewöhnliche Begabung: Seine musikalische Sensibilität verbunden mit couragierter Virtuosität sind sehr beeindruckend. Darüber hinaus ist seine stilistische Bandbreite weit entwickelt und er überzeugt durch seine ausstrahlungsstarke Persönlichkeit.“ In einer ausführlichen Darstellung wären aufzuzählen seine zahlreichen internationalen Preise, mehrfache Ernennungen zum ‚Artist in Residence‘ (u.a. bei der Philharmonischen Gesellschaft Bremen), seine Zusammenarbeit mit bedeutenden Dirigenten und Orchestern, seine weltweiten Auftritte als Solist und Kammermusiker sowie seine CD-Veröffentlichungen. Als Förderer zeitgenössischer Musik hat Elschenbroich einige Auftragswerke vergeben, z.B. an Suzanne Farrin. Sein Cello, von privater Seite zur Verfügung gestellt, ist das „Leonard Rose“ von Matteo Goffriller 1693.

Der Duopartner von L. Elschenbroich, **Alexei Grynyuk**, wurde in Kiew geboren und gab bereits mit 6 Jahren erste Konzerte. Ab 13 Jahren sammelte er internationale Preise (Sergei Diaghilev Moskau, Vladimir Horowitz Kiew, Shanghai International Piano) und begann eine Solistenkarriere. Man trifft ihn auf allen bedeutenden internationalen Podien (u.a. Moskau Konservatorium, Wigmore Hall London, Salle Cortot Paris) und Festivals in USA, Mexiko, Holland, Russland usw. Er war im Rundfunk zu hören und trat im Fernsehen auf. Der ‚Figaro‘ schrieb über ihn von: „...einem Meister des transparenten und überlegenen Anschlags,...einer erstaunlichen Persönlichkeit und einer überirdischen Virtuosität“. Über sein Rachmaninow-Spiel schrieb man: „Dieses hätte selbst der Komponist geschätzt“.

Alexei wurde ausgebildet am Kiew Konservatorium und der Royal Academy of Music, London und wurde gefördert durch die Alexis Gregory Stiftung.

Programm

Ludwig van Beethoven: Sonate für Klavier und Violoncello F-Dur op. 5 Nr. 1
1770 – 1827
Adagio sostenuto
Allegro
Allegro vivace

Ludwig van Beethoven: Sonate für Klavier und Violoncello g-Moll op. 5 Nr. 2
1770 – 1827
Adagio sostenuto ed espressivo
Allegro molto più tosto presto
Rondo: Allegro

- Pause -

Ludwig van Beethoven: Sonate für Klavier und Violoncello A-Dur op. 69
1770 – 1827
Allegro ma non tanto
Scherzo: Allegro molto
Adagio cantabile – Allegro vivace

Ludwig van Beethoven: Sonate für Klavier und Violoncello C-Dur op. 102 Nr. 1
1770 – 1827
Andante
Allegro vivace
Adagio - Tempo d'Andante - Allegro vivace

Ludwig van Beethoven: Sonate für Klavier und Violoncello D-Dur op. 102 Nr. 2
1770 – 1827
Allegro con brio
Adagio con molto sentimento d'affetto
Allegro fugato

Mit großzügiger Unterstützung durch eine private Spende

Ludwig van Beethoven: Cellosonaten

Zyklische Aufführungen einzelner Gattungen Beethovenscher Werke sind zwar nicht die Regel, aber denkbar, und werden ab und an erprobt. Die Sinfonien verteilen sich dabei auf drei oder besser vier Konzerte, für die Klaviersonaten braucht es dagegen schon, heutige Aufführungsgewohnheiten gerechnet, acht Abende – wie es jüngst der Pianist András Schiff mehrfach praktiziert hat. Problemlos können dagegen die fünf zu drei Opera gebündelten Cellosonaten Beethovens in einem einzigen Konzert erklingen, und dieses Unterfangen Leonard Elschenbroichs am heutigen Abend ist zugleich instruktiv: repräsentieren diese Werke doch drei ganz unterschiedliche Stilperioden in Beethovens Schaffen und lassen bei ihrem Gesamt Vortrag den Entwicklungsbogen seines Komponierens erkennen.

Sonaten für Klavier und Violoncello F-Dur op. 5/1 und g-Moll op. 5/2

Die beiden unter der Opuszahl 5 gemeinsam publizierten Sonaten für Klavier und Violoncello gehören in Ludwig van Beethovens früheste Schaffenszeit. Er schrieb sie im Sommer 1796 während einer Konzertreise nach Berlin und widmete sie dem selbst begeistert Cello spielenden König Friedrich Wilhelm II. von Preußen, wobei möglicherweise auch der am dortigen Hof tätige Cellist Jean-Louis Duport Einfluss auf die Ausgestaltung der Solostimme hatte. Jedenfalls übernahm Duport später einige Merkmale der Cellostimme des Beethoven'schen op. 5 in sein Lehrbuch für das Streichinstrument. Beethoven wurde mit diesem op. 5 zum eigentlichen Begründer der Gattung Cellosonate, sieht man einmal von jenen sechs um 1770/75 in London publizierten und Luigi Boccherini zugeschriebenen Werken ab, die stilistisch jedoch eher noch ins Generalbasszeitalter zurückweisen.

Sehr ungewöhnlich ist die Form der beiden Sonaten: Zum ersten Allegro-Hauptsatz führt jeweils eine weitgespannte, nahezu selbstständige Adagio-Einleitung, die den sonst üblichen langsamen Mittelsatz vorwegnimmt und damit letztlich entbehrlich macht. Dem Allegro-Hauptsatz folgt dann jeweils nur noch ein Final-Rondo.

Die umfangreiche Einleitung in op. 5/1 wartet mit einer Fülle einzelner Gedanken auf, was ebenso für die sehr ausgedehnte Exposition des folgenden Sonatenhauptsatzes gilt. Der Klavierpart, der auf weite Strecken sehr brillant gehalten ist, dominiert, wie auch die im Werktitel ausdrücklich genannte Reihenfolge „Sonate für Klavier und Violoncello“ nahelegt, doch bleiben dem Cellisten noch genügend Möglichkeiten, sich thematisch zu Wort zu melden. Beethoven schafft ein gewisses Gleichgewicht, wenn er zwar dem Klavier das Hauptthema des Allegro überantwortet, aber bei den Seitengedanken dem Cello die Führungsrolle zuerkennt. Auffällig an diesem Satz ist ferner, dass Beethoven nicht erst in der Durchführung harmonisch weit ausschweift, sondern bereits in der Exposition mittels zahlreicher Wendungen in terzverwandte Bereiche für Abwechslung sorgt.

Das an- und zugleich abschließende „Allegro vivace“ wird von einem rhythmisch prägnanten Rondo-Thema eröffnet und gibt sich über weite Strecken ganz unbeschwert, wenn auch eines der Couplets nach Moll ausweicht. Ein typischer Beethoven-Effekt ist es, dass die Musik dieses Rondos kurz vor Schluss in einigen Adagiotakten innehält, bevor sie mit einer Rückkehr zum Anfangstempo effektiv zu Ende stürmt.

In der g-Moll-Sonate op. 5/2 wirkt das eröffnende „Adagio sostenuto ed espressivo“ wie eine große Fantasie oder gar eine leidenschaftliche Operszene. Scharf punktierte Rhythmen und schmerzliche melodische Wendungen künden von innerer Gespanntheit, die sich im konfliktreich verlaufenden „Allegro molto più tosto presto“ mit seinen treibenden Achtel- und Triolenbewegungen in leidenschaftlichen Ausbrüchen entlädt. Das Final-Rondo mit seinem markanten Refrainthema weiß von diesem Pathos nichts mehr: Es führt zurück in die heitere, verspielte Welt des galanten Zeitalters, allerdings angereichert mit einzelnen schärferen Akzenten, die dann doch Beethovens kraftvollere Handschrift verraten.

Sonate für Klavier und Violoncello op. 69 A-Dur

Zwischen dem unter der Opuszahl 5 veröffentlichten frühen Paar von Cellosonaten und den beiden als op. 102 erschienenen, sperrig klingenden Spätwerken repräsentiert die einzeln stehende A-Dur-Sonate op. 69 von 1808 als einziges Cellowerk Beethovens „mittleren Stil“. Er schrieb sie für den mit ihm befreundeten Freiherrn Ignaz von Gleichenstein, der ein guter Cellist war. In dieser Sonate zeigt sich der Komponist wie in manchen anderen kammermusikalischen oder konzertanten Arbeiten aus der gleichen Zeit ganz unpathetisch von seiner „aufgeknöpften“ Seite, obwohl die Komposition etwa zeitgleich mit der fünften Sinfonie in c-Moll, der sogenannten „Schicksalssinfonie“ entstand. Die helle Tonart A-Dur des op. 69 wird zur Grundlage einer Musik voller Glanz und Schwung, Humor und guter Laune.

Mit einem Cellosolo hebt der Kopfsatz an: kein „Allegro con brio“ wie in Beethovens dramatischen Sonaten, sondern ein bedächtiges „Allegro non tanto“, das dem Streichinstrument Raum zu erfüllttem Singen gibt und die sonst in Beethovens Sonatensätzen so typischen dialektischen Spannungen vermeidet, was einzelne schärfere Akzente jedoch nicht ausschließt. Das Klavier übernimmt nach dem Soloeinstieg des Cellos das weitgespannte Hauptthema, dann leitet eine drängende Mollpassage zum lyrischen Seitengedanken über, dessen absteigende Linie von einer aufwärts strebenden Skala kontrapunktiert wird. Ein drittes, von Klaviertriolen grundiertes energisches Thema bildet die Schlussgruppe der Exposition. In der ausgedehnten Durchführung präsentiert sich ein scheinbar neues absteigendes Skalenmotiv, das jedoch bei genauerer Betrachtung als Ableitung aus dem zweiten Thema erkennbar ist. Nach der Reprise beendet eine schwungvolle Coda den Satz.

Das folgende, für Beethovens individuellen Humor typische a-Moll-Scherzo beginnt mit einem bockbeinig synkopischen Thema, das scharfe dynamische Kontraste aufweist. Der Scherzo-Teil wird zweifach von einem Trio unterbrochen, das in Terz- und Sextparallelen schwelgt. Überraschend gestaltet der Komponist den Schluss: als ein allmähliches Verdämmern der Musik ins Pianissimo.

Dem Scherzo scheint ein „Adagio cantabile“ voll breit strömenden Gesangs zu folgen, doch treibt der Komponist hier nur ein Spiel mit den Erwartungen des Hörers, die schnell enttäuscht werden. Die Kantilene erweist sich bald als bloße Einleitung zu einem Finale, das zwar Sonatenform aufweist, aber weitgehend spielerisch-konzertant verläuft und beiden Interpreten Gelegenheit gibt, mit Tonleiterpassagen und Figurenwerk zu brillieren.

Sonaten für Cello und Klavier op. 102/1 C-Dur und op. 102/2 D-Dur

Zusammen mit der zeitlich benachbarten Klaviersonate in A-Dur op. 101 gehören die beiden 1815 komponierten Cellosonaten, die Beethoven unter der Opuszahl 102 gemeinsam veröffentlichte, zu den ersten Werken, in denen sich sein Spätstil manifestiert. War das vorangegangene op. 69 in A-Dur von 1808 in einer Phase entstanden, als in die Sonatensätze Beethovens ein ausgesprochen lyrischer und kantabler Ton einzog, so finden sich in den Sonaten des op. 102 ganz andere Stilmerkmale: Die Satztechnik zeigt vermehrt polyphone Züge, während die traditionelle thematisch-motivische Arbeit in ihrem Gewicht zurücktritt und die Durchführungsabschnitte nicht mehr im Mittelpunkt des Geschehens stehen. Generell wird die herkömmliche Form in diesen Sonaten zugunsten einer flexibleren Verarbeitungstechnik freizügig behandelt.

Es war ein junger Cellist namens Joseph Linke, der Beethoven zu diesen neuartigen Werken inspirierte. Als Mitglied im Quartett von Ignaz Schuppanzigh sollte der geborene Wiener ab 1825 die späten Quartette Beethovens mit aus der Taufe heben, doch bereits zehn Jahre früher wurde der Komponist auf sein Talent aufmerksam und komponierte für ihn im Sommer 1815 seine beiden letzten Cellosonaten op. 102. Zusammen mit Beethovens Schüler Carl Czerny spielte Linke die Uraufführungen, die beim Publikum jedoch eher auf Befremden stießen. Beide Sonaten seien „beim ersten Hören ohnmöglich zu verstehen“, schrieb der Mannheimer Kapellmeister Michael Frey in sein Tagebuch, nachdem er 1815 in Wien der Uraufführung beigewohnt hatte.

Indem Beethoven die erste, in C-Dur stehende Sonate in seinem Autograph als „Freye Sonate“ bezeichnete, wies er nachdrücklich auf den Fantasiecharakter des Werkes hin. Die übliche dreisätzig Anlage des Zyklus mit der Tempofolge schnell-langsam-schnell ist hier umgebildet. Die Kontrastwirkung des langsamen Mittelsatzes wird aufgehoben, indem Beethoven die Rahmensätze jeweils mit Andante-Abschnitten einleitet, in denen sich die beiden ausführenden Instrumente wie improvisatorisch frei bewegen.

Eigentümlich geht Beethoven auch mit der Grundtonart um: Während die „teneramente“, also „zärtlich“ vom Cello eröffnete Einleitung des ersten Satzes in ebenso klarem C-Dur endet, wie sie beginnt, setzt der Allegro-Hauptsatz unvermittelt im parallelen a-Moll mit einem kraftvoll punktierten Unisono-Thema beider Instrumente ein, das erst zu Beginn der knappen Durchführung in die Grundtonart C-Dur zurückfindet.

Sehr knapp gehalten ist auch das folgende Adagio, in dem sich beide Instrumente in weit geschwungenen ornamentalen Figuren ergehen. Nahtlos mündet die Musik ins Einleitungs-Andante des Finalsatzes, das musikalische Verwandtschaft zu den Eröffnungstakten des ganzen Werks zeigt. Wie kontrastreich und doch konstruktiv dicht die ganze Sonate angelegt ist, zeigt der Beginn des Final-Allegros: Sein rhythmisch markantes Kopfmotiv, das den ganzen folgenden Ablauf prägt, steht in scharfem Ausdruckskontrast zum Grundeinfall der fantasievoll schweifenden Andante-Teile, ist jedoch im Tonhöhenverlauf seine direkte Spiegelung.

Äußerlich klarer in ihrer Formanlage wirkt die zweite Sonate in D-Dur, die direkt mit einem hochkonzentrierten Sonatensatz beginnt. Die Spannung, die sich vom ersten rhythmisch anspringenden Motiv im Klavierpart an verbreitet, ist den ganzen Satz hindurch festgehalten. Erst gegen Schluss löst sie sich für einige wenige harmonisch schweifende Pianissimo-Takte

über pulsierenden Tremoli im Klavierbass, bevor der Satz nach einer Steigerung in kräftigem Forte endet.

Der folgende langsame Satz in d-Moll trägt die ungewöhnliche Bezeichnung „Adagio con molto sentimento d'affetto“. „Mezza voce“ ertönt eine choralartige Melodie, die zweimal durch kurze erregte Phrasen unterbrochen wird, die ihre rhythmische Unruhe untergründig in die Wiederholung der Melodie hineinragen. Dieses spannungsreiche Gebilde wird abgelöst durch einen Mittelsatz in D-Dur, in dem sich eine schlicht geführte Melodie im Zwiegesang frei ergießt. Im Anschluss an die Wiederholung des Moll-Teils führt eine geheimnisvoll verschattete Coda nach harmonischem Schweifen unmittelbar hinüber zum Beginn der Fuge, die den Schlusssatz bildet.

Diese knorrige und bärbeißig klingende Fuge ist weder für die Spieler bequem musikalisch zu realisieren noch für den Hörer leicht aufzufassen. Am spröden und manchmal fast abstrakten Liniengeflecht dieses Satzes stießen sich schon die Zeitgenossen Beethovens. Sie nahmen es zum Beweis dafür, dass dieser keine rechte Fuge schreiben könne. Aber damit missverstanden sie die Absicht des Komponisten gründlich: Beethoven unternahm hier seinen ersten Versuch, eine Fuge ganz neuen Typs zu gestalten, die nicht wie ihre barocke Ausprägung auf einem gleichmäßigen dynamischen Niveau angesiedelt, sondern von sinfonischen Spannungen durchzogen ist.