

Musikverein Regensburg e.V.

Sonntag, 20. Februar 2022, 19:00 Uhr, Aurelium Lappersdorf

Klavierduo

Yaara TAL und Andreas GROETHUYSEN

Die israelische Pianistin **Yaara Tal** und ihr deutscher Partner **Andreas Groethuysen** bilden heute eines der weltweit führenden Klavierduos und konzertieren in den renommiertesten Veranstaltungsrahmen. Ein besonderes Markenzeichen von Tal & Groethuysen ist die Kreativität in der Gestaltung der Programme, in denen auch immer wieder zu Unrecht vernachlässigte Schätze des Repertoires zu neuer Geltung kommen. Ihr Repertoire für zwei Klaviere ist vielfältig: neben beliebten Kompositionen wie der Mozart-Sonate für zwei Klaviere oder Strauss' Till Eulenspiegel spielen Tal & Groethuysen ebenfalls unbekannte Werke von Komponisten wie Babin oder Casella. Daneben werden auch die Klassiker der vierhändigen Klavierliteratur nicht vernachlässigt: Schubert, Dvoraks Slawische Tänze sowie selten gehörte Bearbeitungen, z.B. Mendelssohns Oktett oder Hebriden-Ouvertüre in der vierhändigen Fassung des Komponisten, oder Brahms' Bearbeitung seines 1. Klavierkonzerts zu vier Händen.

Ein wesentlicher Bestandteil des internationalen Erfolgs des Duos ist die exklusive Zusammenarbeit mit SONY Classical: In 30 Jahren nahm das Duo über 35 Alben auf. Darunter eine ganze Serie von Aufnahmen vierhändiger Klaviermusik, die in bemerkenswerter Anzahl mit dem "Preis der Deutschen Schallplattenkritik" ausgezeichnet wurden. Zwei weitere Einspielungen wurden zuletzt 2020 veröffentlicht: Die Konzerte für 2 Klaviere und Orchester von A. Eberl und J. L. Dussek mit dem hr-Sinfonieorchester unter Reinhard Goebel sowie die „18 Studien über Bachs Kunst der Fuge“ von Reinhard Febel.

Highlights in letzter Zeit waren u.a. Einladungen des hr-Sinfonieorchesters, ein Recital-Abend beim WDR, Konzerte in der Elbphilharmonie, Festivals wie Soli Deo Gloria, der Bachwoche Ansbach und dem Schleswig-Holstein Musikfestival.

Im Wintersemester 2014/15 folgte das Klavierduo dem Ruf für eine Professur "Klavier solo und Klavierduo" am Mozarteum Salzburg, an dem Andreas Groethuysen zudem die Abteilungsleitung „Tasteninstrumente“ innehat.

PROGRAMM

Robert Schumann:
1810 – 1856

Bilder aus Osten op.66
(6 Impromptus für Klavier zu 4 Händen)

Lebhaft

Nicht schnell und sehr gesangvoll zu spielen

Im Volkston

Nicht schnell

Lebhaft

Reuig, andächtig

Johannes Brahms:
1833 – 1897

**Variationen über ein Thema von
Robert Schumann Es-Dur op.23**
(für Klavier zu 4 Händen)

- Pause -

Reinhard Febel:
*1952

**Studien für zwei Klaviere nach Bachs
„Kunst der Fuge“ (Auswahl)**

Robert Schumann: Bilder aus Osten op. 66

Seine „Bilder aus Osten“ schrieb Robert Schumann im Jahre 1848 als Zyklus von sechs „Impromptus“ für Klavier zu vier Händen. Der manische Bücherleser Schumann ließ sich dazu von der Lektüre der „Makamen“ – einer Gattung gereimter Prosa – des persischen Dichters Hariri inspirieren, die er in Friedrich Rückerts deutscher Übersetzung kennengelernt hatte. Abu Said, die Hauptfigur der „Makamen“, eine Art orientalischer „Eulenspiegel“, sei ihm während der Komposition nicht aus dem Sinn gegangen, äußerte Schumann später zu diesem seinem „Versuch, orientalische Dicht- und Denkweise ... auch in unserer Kunst zur Aussprache zu bringen“.

Der Hörer, der von diesem poetischen Hintergrund der „Bilder aus Osten“ nichts weiß, käme wohl nicht sofort auf die Idee, Schumanns Musik mit persischer Dichtung in Verbindung zu bringen. Vordergründige Orientalismen, etwa arabeskenhaftes Melos wird man nicht finden. Der fremdländische Charakter der sechs Impromptus ist eher subkutan zu spüren, etwa darin, dass der „kunstvoll verschlungene Sprachausdruck auf die Musik Einfluss gehabt haben mag“, wie Schumann es nennt. Gemeint sind damit wohl die fein verwobenen polyphonen Strukturen in manchen seiner Stücke, oder die kreisenden Wiederholungen entsprechend den Reimschemata orientalischer Ghasele.

Auffällig ist weiter der Tonartenkreis, den die sechs Impromptus durchschreiten. Schumann wählt gezielt „exotische“ Tonarten mit vielen b-Vorzeichen: Dominant ist b-Moll, das sich erst in der letzten Nummer zu B-Dur aufhellt, und die Nr. 3 steht im parallelen Des-Dur. Auffällig ist gerade bei dieser Nummer die Bezeichnung „Im Volkston“. Es handelt sich hierbei definitiv um ein orientalisches Kolorit, was auffällt, wenn man Schumanns für Cello und Klavier geschriebene „Stücke im Volkston“ op. 102 daneben hält: Diese bewegen sich um die Kerntonarten a-Moll (ohne Vorzeichen) und F-Dur (ein b), was nicht nur bei Schumann, sondern auch bei den Zeitgenossen ein eindeutig „nordischer“ Tonfall ist (man vergleiche etwa Mendelssohns „Schottische Sinfonie“ und Niels Wilhelm Gades „Nachklänge von Ossian“).

Ohne absolutes Gehör ist die „orientalische“ tonartliche Färbung beim Vortrag der „Bilder aus Osten“ freilich nur schwer zu spüren. Und ein genauere inhaltlicher Bezug zu den „Makamen“ des Hariri ist ebenfalls nicht festzustellen. Der Wechsel von mehr lyrischen und kraftvoll akkordischen Stücken erinnert eher an Schumanns frühere Solo-Klaviermusik, in der dieser seine Komponisten-Persönlichkeit in die Doppelrolle des empfindsam-schwärmerischen Eusebius und des impulsiv vorwärtsstürmenden Florestan aufspaltet. Allenfalls die rätselhafte Überschrift der Schlussnummer lässt einen Bezug zu den Schicksalen des Abu Said erahnen. „Reuig andächtig“ soll sie erklingen, „vielleicht als ein „Widerhall der letzten Makame..., in der wir den Helden in Reue und Buße sein lustiges Leben beschließen sehen.“

Johannes Brahms: Variationen über ein Thema von Robert Schumann op. 23

Der Gesundheitszustand Robert Schumanns verschlechterte sich im Februar 1854 rapide. Er litt fortgesetzt unter Gehörshalluzinationen, abwechselnd vermeinte er Engelsgesänge und Dämonenstimmen zu vernehmen. Doch kämpfte er durch schöpferische Tätigkeit dagegen an. In der Nacht des 17. Februar glaubte er, eine

Melodie aus Engelmund zu vernehmen, so wird es in manchen Quellen überliefert, während andere berichten, die „Geister Schuberts und Mendelssohns“ hätten ihm diese Eingebung verschafft. Die Melodie, die enge Verwandtschaft mit dem kurz zuvor entstandenen Mittelsatz seines Violinkonzerts zeigt, nahm Schumann in den folgenden Tagen als Grundlage für eine Folge von Variationen für Klavier, die sein letztes Werk vor dem endgültigen geistigen Zusammenbruch werden sollten.

Im Hinblick auf ihre Entstehungsgeschichte erhielten sie bei ihrer Veröffentlichung den populären Namen „Geistervariationen“. Die Publikation erfolgte freilich erst lange nach Schumanns Tod im Jahre 1942. Schumanns Gattin Clara und der ihr zur Seite stehende Johannes Brahms hatten es nicht gewagt, dieses vermeintlich von seelischer Krankheit überschattete (und vielleicht unvollendete?) Werk in ihre posthume Gesamtausgabe des Schumannschen Œuvres aufzunehmen.

Als Reverenz an seinen Freund und Förderer Robert Schumann nahm Johannes Brahms jedoch Schumanns „Geisterthema“ als Grundlage eines eigenen Variationenzyklus, den er im Jahre 1861, also fünf Jahre nach Schumanns Tod, für Klavier vierhändig komponierte. Er widmete das Werk Schumanns damals sechzehnjähriger Tochter Julie, in die er insgeheim verliebt war, ohne dieser Neigung jedoch deutliche Worte zu geben.

Die zehn Variationen entfernen sich weit vom Schumannschen Thema. Am deutlichsten ist es noch in der ersten Variation zu erkennen, bei der die Melodiestimme in Sechzehntelfigurationen aufgelöst ist. In dichterem Akkordsatz verläuft die zweite, die sich von einem „piano espressivo“-Beginn bis zu einem Fortissimo-Ende steigert. Über einer Sextolenbewegung in der Begleitung ergeht sich in der dritten Variation der Primo-Part in parallelen Terzen und Sexten.

Nach es-Moll trübt sich die vierte ein und lässt klagende Seufzer-Motive sowie am Schluss drohende Trommel-Bässe ertönen. Ins terzverwandte H-Dur lichtet sich dann die Nr. 5 auf, in deren sich im 9/8-Takt wiegendem „Poco piu animato“ zunächst der Secondo-Spieler die Führungsrolle übernimmt.

Kraft- und schwungvoll führt Nr. 6 in die Grundtonart Es-Dur zurück, bevor die Nr. 7 „legato“ und dolce“ mit pendelnden Motiven einsetzt. Mit der Nr. 8 in g-Moll („Poco piu vivo“) baut sich eine allmähliche Schluss-Steigerung auf, die über die punktierten Rhythmen und rasanten Tonleiterfiguren der Nr. 9 bis zum „Alla Marcia“ der Final-Variation führt. Diese beginnt „molto moderato“ fast wie ein Trauermarsch, steigert sich kraftvoll und endet dann wieder im Piano. Hier treten Motive des Schumannschen Themas wieder offen hervor, gleichsam als verklärte Erinnerung, während im Secondopart noch der Marschrhythmus nachhallt.

Reinhard Febel: 18 Etüden über Bachs „Die Kunst der Fuge“

Bachs „Summum opus“, die unvollendet hinterlassene „Kunst der Fuge“ ist eine Musik, die gleichsam im abstrakten Raum entworfen ist, ohne Rücksicht auf eine klangliche Realisation. Das Werk ist eher ein „Kunstabuch“, eine Demonstration „was möglicher Weise über ein Fugenthema gemacht werden könne“, wie es der erste Bach-Biograph Nikolaus Forkel ausdrückte. Die achtzehn auf einem anfänglich vorgestellten

Grundthema basierenden Nummern des Werks sind bei Bach jeweils ohne nähere Spezifikation als „Contrapunctus“ bezeichnet. Dahinter verbergen sich einfache Fugen (Nr. 1-4), Fugen mit Themenbeantwortung in Gegenbewegung (Nr. 5-7), mehrthemige Doppel- und Tripelfugen (Nr. 8-11), Spiegelfugen (Nr. 12-13), bei denen der Gesamtsatz eine Umkehrung der Intervallrichtungen erfahren kann, sowie vier zweistimmige Kanons (Nr. 14-17). Die unvollendete Schlussnummer war wohl als „Quadrupelfuge“ geplant, in der vier Themen am Schluss zusammengeführt werden sollten.

Bachs in Form einer vierstimmigen Partitur geschriebenes Manuskript enthält, wie bereits gesagt, keine Hinweise, wie die „Kunst der Fuge“ aufgeführt werden soll, und so hat sie zahlreiche Bearbeitungen erfahren: Es gibt Orchesterfassungen, aber auch Realisationen mit Streichquartett oder auf Tasteninstrumenten wie Orgel und Klavier.

Nachdem Yaara Tal und Andreas Groethuysen 2007 Bearbeitungen von Bach-Chorälen aus der Hand Reinhard Febels aufgenommen hatten, beauftragten sie gemeinsam mit der „Bachwoche Ansbach“ den Komponisten, für sie Bachs "Kunst der Fuge" einzurichten und weiterzuentwickeln. Eine erste Teillieferung der daraufhin entstandenen achtzehn "Studien" Febels wurde 2015 in Ansbach uraufgeführt.

Febel beschränkt sich in seinen „Studien“ nicht darauf, Bachs originale „Contrapuncte“ auf die beiden Klaviere zu verteilen. Dem Originaltext fügt er klangliche oder rhythmische „Übermalungen“ hinzu, analog, wie in der bildenden Kunst Arnulf Rainer mit Bildern oder Fotos fremder Herkunft verfuhr. Zu den heute als Auswahl erklingenden Nummern der „Achtzehn Studien“ hat Andreas Groethuysen folgende Kommentare abgegeben (wobei die kursiv gesetzten Textpassagen sich auf Bachs Original beziehen):

„Contrapunctus 1/Studie 1. Diese erste, das kolossale Werk ruhig eröffnende Fuge löst Febel rhythmisch auf und lässt über weite Strecken die beiden Klaviere das originale Tonmaterial phasenverschoben in Gegenbewegung spielen. Dadurch ergibt sich eine innere Bewegtheit, eine Art meditativer Unruhe.

Contrapunctus 2/ Studie 2. *Die zweite Fuge unterscheidet sich von der ersten durch eine prägnante Punktierung, die sich durch das gesamte Stück zieht und ihm einen sehr energischen Charakter verleiht.* Febel unterstützt dies, indem zum Original in dem einen Klavier das andere ebenso punktierte Ergänzungen bringt, die zunächst im Hintergrund auf- und abschwelen und sich dann mehr und mehr in den Vordergrund spielen. Diese teilweise fremd anmutenden Ergänzungen werden einzig aus der Obertonreihe der Originalstimmen gebildet.

Contrapunctus 3/ Studie 3. Auch in der dritten Fuge ist bei Febel das originale Tonmaterial wieder in beiden Klavieren vorhanden und wird in phasenverschobener Gegenbewegung in kleinere, ungeradzahlige Notenwerte aufgelöst. Dadurch bekommt diese Fuge eine leicht schwebende, oszillierende Wirkung, die im zweiten Drittel vorübergehend eine dramatische Verdichtung erfährt.

Contrapunctus 7/ Studie 7. *Diese Fuge beginnt mit kleineren Notenwerten, und der Comes antwortet im gewohnten Maß. Spätere Themeneinsätze zeigen aber noch weiter vergrößerte Notenwerte.* Hier spielt bei Febel das eine Klavier ausschließlich die Themen in ihren verschiedenen Größen, wenn auch klanglich leicht verfremdet, während im anderen Klavier nur die kontrapunktischen Gegenstimmen in ihrer 16tel-Bewegung laufen.

Die nächste kleine Gruppe bilden Spiegelfugen, also Fugen, deren Kontrapunktik exakt auch in der Gegenbewegung funktioniert. Im Original sind die beiden Gegenstücke voneinander getrennt. Febel lässt sie dagegen gleichzeitig auf den beiden Klavieren spielen, aber jeweils in zwei leicht unterschiedlichen Varianten.

Contrapunctus 12/ Studie 12. Das Thema der ersten Spiegelfuge ist stark auf das Grundthema bezogen. Hier unterscheiden sich bei Febel die Klaviere vor allem in der Anschlagsart, die durchgehend gegensätzlich angelegt ist – in einem legato, im anderen staccato.

Die nächste Gruppe besteht aus vier ursprünglich zweistimmigen Kanons sehr unterschiedlicher Konstruktion.

Contrapunctus 17/ Studie 17. Dieser Kanon in der Duodezime wird bei Febel zu einer wilden Jagd. Nicht nur ist das Tempo stark erhöht („Presto feroce“), auch werden die ursprünglichen Achtel jazzartig punktiert und die Stimmen teilweise in die Extreme der Klaviatur verschoben.

Ein kolossales Schlussstück, das im Original unvollendet ist, bildet

Contrapunctus 18/ Studie 18. Bach setzt hier die Kontrasubjekte nebeneinander, darunter auch das eindruckliche B-A-C-H-Thema, die er kurz vor dem Abbruch kontrapunktisch zueinander fügt. Febel lässt dieser großen Fuge noch einmal alle Arten der Bearbeitung wie rhythmische Verschiebungen und dynamische Extreme angedeihen, ehe er das Werk nach dem originalen Abbruch wie in ein tiefes Loch sinken und verklingen lässt.“