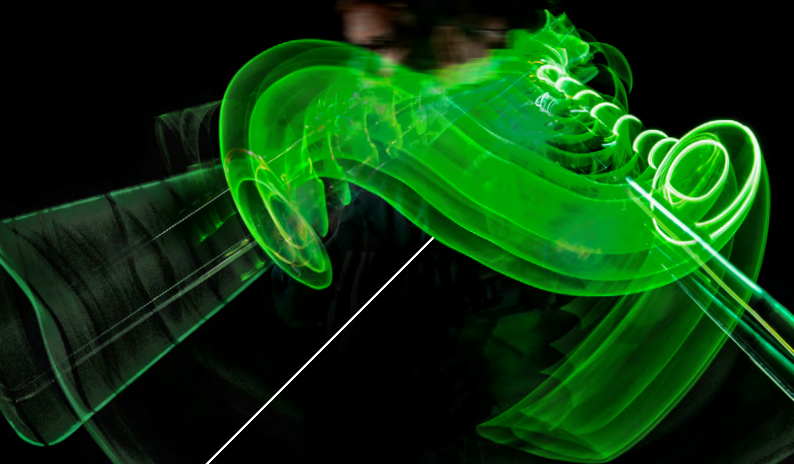


09

Symphonie- konzert



BIELEFELDER

PHILHARMONIKER

09

9. Symphoniekonzert

Fr, 11. Juni 2021 / Live um 20 Uhr

Fr, 18. Juni 2021 / Digitaltag von 8 bis 24 Uhr

Sa, 26. Juni 2021 / ab 18 Uhr

Mi, 30. Juni 2021 / ab 18 Uhr

Bielefelder Philharmoniker

Klavier /

Martin Helmchen

Leitung /

Alexander Kalajdzic

Diese Produktion wurde unterstützt vom



Paul Hindemith

Fünf Stücke für Streichorchester op. 44/4

1. Langsam
2. Langsam – Schnell
3. Lebhaft
4. Sehr langsam
5. Lebhaft

Frank Martin

Pavane couleur du temps

für Streichorchester und Klarinette

Cathy Milliken

Teares für Kammerorchester (Uraufführung)

Robert Schumann

Klavierkonzert a-Moll op. 54

- I. Allegro affetuoso
- II. Intermezzo
- III. Allegro vivace



Interessanter und neuzeitlicher Übungsstoff

»... Hindemith, Strawinsky und Varèse sind zwar gut – doch ich bin bese« dichtete Georg Kreisler 1959 in seinem tatsächlich bitterbösen Lied *Der Musikkritiker*. Was dem anarchistisch veranlagten Unterhaltungskünstler mutmaßlich an Paul Hindemith gefallen haben dürfte, war, dass der Anfang der Zwanzigerjahre tatsächlich als »Bürgerschreck« gehandelt wurde, doch sagt ein solches Etikett eigentlich mehr über das damalige Konzertleben und die Wahrnehmung seiner Nutznießer*innen aus als über ihn selbst. Es lohnt sich, hier ein wenig hinter die Kulissen zu schauen, um zu verstehen, wie es dazu kam.

Geboren 1895 in Hanau als Sohn eines Anstreichers, musste Paul Hindemith als Kind viele Entbehrungen hinnehmen. Doch sein Vater förderte sein musikalisches Talent (das eigene auszuleben, war ihm verwehrt geblieben) und Paul, der mit der Geige aufgewachsen war, wurde als Zwanzigjähriger Konzertmeister im Frankfurter Opernorchester – mitten im Ersten Weltkrieg. 1918 wurde er eingezogen und im Elsass stationiert, wo er als Militärmusiker zwar keinen Waffendienst zu verrichten hatte, wohl aber

die Schrecken des Kriegsgeschehens unmittelbar erlebte, was ihn tief verstörte. Später berichtete er, was er bei der Nachricht von Debussys Tod empfunden hatte, als er mit einem aus Soldaten bestehenden Streichquartett eben dessen Quartettmusik einstudierte: »Wir fühlen aber hier zum ersten Mal, dass Musik mehr ist als Stil, Technik und Ausdruck persönlichen Gefühls. Musik griff hier über politische Grenzen, über nationalen Hass und über die Gräuel des Krieges hinweg. Bei keiner anderen Gelegenheit ist es mir je mit gleicher Deutlichkeit klar geworden, in welcher Richtung sich die Musik zu entwickeln habe.«

Der Krieg mochte Hindemith in kompositorischer Hinsicht geläutert haben, vergleicht man seine Frühwerke mit denen aus den Jahren 1918 und 1919 – gebrochen hat er seine schöpferische Kraft nicht, im Gegenteil. Giselher Schubert schreibt: »Als Unterhaltungsmusiker in Kurkapellen, Konzertmeister im Neuen Theater, das auf Operetten spezialisiert war, und im Opernorchester, das zugleich die repräsentativen Symphoniekonzerte der Frankfurter Museumsgesellschaft und des Cäcilienvereins betreute, als Mitglied des Rebner-Quartetts und als geradezu besessen Violine, Bratsche oder Klavier spielender Kammermusikpartner seiner Freunde, sah sich Hindemith mit dem gesamten, primär das 19. Jahrhundert umfassenden musikalischen Repertoire des in Frankfurt dominierenden gehobenen Bürgertums konfrontiert.« Er war zu Beginn der Zwanzigerjahre nichts weniger als ein musikalischer »Hans Dampf in allen Gassen«, der neben dem Musizieren eine beeindruckende Zahl an Kompositionen hervorbrachte: »Der Sinn und Zweck meines ganzen Daseins ist nur noch der: immer Neues hervorzubringen«, schrieb er Mitte 1919 an eine Freundin.



Paul Hindemith, 1923

07 / Hindemith / Fünf Stücke für Streichorchester

Das galt in quantitativem wie qualitativem Maße, da Hindemith seine musikalische Handschrift konsequent weiterentwickelte und dabei einen Stil etablierte, der später mit »Neue Sachlichkeit« beschrieben wurde. Sein Außerkräftsetzen von periodischen Formen und harmonischen Funktionen zugunsten einer »Bewegungskontinuität« sowie das kokette Parodieren von Repertoire-Musik provozierte die Hörerwartungen ebenso wie unkonventionelle Instrumentenbesetzungen. Dass dergleichen nicht nur Zustimmung beim Publikum auslöste, liegt auf der Hand, doch war das Provozieren kein Selbstzweck; es ging um Größeres.

Frustriert von den immer gleich gestrickten, oberflächlichen Konzertprogrammen verließ Hindemith das Rebner-Quartett und gründete mit Reinhold Merten, Korrepetitor an der Frankfurter Oper, die »Gemeinschaft für Musik«, die sich ausschließlich mit ganz neuer oder sehr alter Musik befasste, frei nach dem Vorbild von Schönbergs »Verein für musikalische Privataufführungen«. Mit dem von ihm gegründeten Amar-Quartett setzte er sich ebenfalls für Neue Musik ein.

1921 stellte sich Hindemith mit seinem Streichquartett op. 16 bei den Donaueschinger Musiktagen vor und trat dem Programmausschuss dieses Festivals bei, womit er es in dieser Phase entscheidend prägen sollte. Parallel dazu wurden seine Einakter *Mörder, Hoffnung der Frauen* und *Das Nusch-Nuschi* in Stuttgart sowie ein Jahr später *Sancta Susanna* in Frankfurt uraufgeführt, die seinen Ruf als »Bilderstürmer« festigten und ihn zum Aushängeschild einer neuen musikalischen Avantgarde machten. Neben dieser Beschäftigung hatte Hindemith sein Herz der Unterhaltungsmusik vermach und schrieb unzählige Foxtrotts, Shimmies,

**»Ach wissen Sie,
der Augenblick, als Hindemith
Anfang der zwanziger Jahre
auf der Bildfläche erschien,
seine ersten Quartette
und so weiter, das war famos.
Frische Luft und
kein Pathos mehr ...
Ich fand Hindemith persönlich
sehr sympathisch!«**

Otto Klemperer

Bostons, Ragtimes und weitere Modetänze, die er mit seinen Freunden aufführte. Leider sind sie nicht erhalten, doch dass ihm der Schalk gelegentlich im Nacken saß, zeigt nicht zuletzt sein schon erwähntes Faible für musikalische Parodien, etwa die *Ouvertüre zum Fliegenden Holländer, wie sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt* für Streichquartett, die er 1927 verfasste.

In ebendiesem Jahr berief ihn Leo Kestenberg, umtriebiger Musikreferent im Preußischen Kultusministerium, an die Hochschule für Musik in Berlin, um die Kompositionsklasse zu übernehmen. Hindemith sagte zu, obwohl ihm Frankfurt als aufgeschlossener gegenüber Neuer Musik ans Herz gewachsen war. Berlin galt Anfang der 1920er-Jahre als musikalisch konservativ und Kestenbergs nicht nachlassender Energie und guter Strategie war es zu verdanken, dass sich das sukzessive änderte. Namen wie Otto Klemperer, Wilhelm Furtwängler, Bruno Walter und Erich Kleiber standen für eine neue Generation von Interpreten und Musiktheater-schaffenden, die diese Umwälzung in Szene zu setzen in der Lage waren.

Bereits im Oktober 1926 hatte sich Hindemith verstärkt für Laienmusik zu interessieren begonnen, namentlich für die Musikantengilde, die aus der musizierenden Jugendbewegung hervorgegangen war und eine riesige Organisation bildete. Der Schott-Verlag, der seit 1919 seine Werke verlegte, ermutigte ihn, sich mit den musikalischen Bedürfnissen von Laien zu beschäftigen, daraus entstanden Hindemiths *Schulwerk für instrumentales Zusammenspiel* op. 44 sowie die *Sing- und Spielmusik für Liebhaber und Musikfreunde* op. 45. Den vierten Teil der ersten Sammlung bilden die *Fünf Stücke für Streichorchester in der ersten Lage*

für *Fortgeschrittene*, kleine musikalische Juwelen, die sich eines gänzlich anderen Tonfalls befleißigen, als sein oben geschilderter avantgardistischer Personalstil es vermuten ließe. »Diese Musik ist weder für den Konzertsaal noch für den Künstler geschrieben. Sie will Leuten, die zu ihrem eigenen Vergnügen singen und musizieren oder die einem kleinen Kreis Gleichgesinnter vormusizieren wollen, interessanter und neuzeitlicher Übungsstoff sein«, schrieb der Komponist im Vorwort zu *Frau Musica* op. 45/1, was für beide Sammlungen Gültigkeit besitzt. So bescheiden sich die fünf Stücke op. 44/4 nach außen geben, so gekonnt stellen sie Hindemiths Ausdrucksspektrum in dieser Zeit dar. Die durchschnittlich je zweiminütigen Stücke sind in einer kontrastreichen Dramaturgie aneinandergereiht, in freier Tonalität gehalten und teils mit einer Kontrapunkttechnik nach barockem Vorbild durchgearbeitet. Das vierte Stück (Sehr langsam) trägt elegische Züge und das fünfte (Lebhaft) schwingt sich mit großer Geste zu einem veritablen Finale auf.





Die Farbe des Wetters

»... In dieser verzweifelten Lage blieb der armen Prinzessin nichts übrig, als sich an ihre Patin, die Fliederfee, um Rat und Hilfe zu wenden. Und in der Nacht schlich sie aus dem Palaste, spannte einen Hammel, der ihr Vertrauen besaß und der alle Wege kannte, vor ihren Wagen und fuhr im Mondschein davon.

Noch vor Mitternacht kam sie bei der Fee glücklich an. Diese wusste natürlich schon, um was es sich handelte, ließ sich aber doch alles ausführlich erzählen und versicherte dann der Prinzessin, dass sie ganz ruhig sein könne und dass ihr nichts Böses geschehen werde, wenn sie nur ihre, der Fee, Ratschläge pünktlich befolge. »Denn«, sagte sie, »es wäre ein großer Fehler, seinen Vater zu heiraten, und man muss dem auszuweichen suchen, ohne ihm gerade zu widersprechen. Verlange du als Belohnung für dein Jawort von ihm ein Kleid von der Farbe des Wetters. Sage du, es sei einmal dein Geschmack, ein solches Kleid, und du würdest nicht eher ja sagen, als bis er dir dasselbe verschaffe. Niemals, bei aller Liebe und Macht, wird er dir ein Kleid von der Wetterfarbe verschaffen können.«

Dieser Ausschnitt aus dem Märchen *Peau d'âne* (*Die Eselshaut*) von Charles Perrault gibt Aufschluss über den rätselhaften Titel *Pavane couleur du temps*, den Frank Martin für sein Stück verwendet hat: Die »Wetterfarbe«, französisch: *Couleur du temps*, ist ein »Ding der Unmöglichkeit«, wenn auch ein sehr poetisches. Es fächert eine Vielzahl von Bildern oder Assoziationen auf, zumal, wenn man die Doppelbedeutung des Begriffs »temps« franz. »Zeit« mit einbezieht. Martin nimmt damit nicht nur Bezug auf Charles Perrault, dessen Märchen das Weiterlesen durchaus lohnt, sondern auch auf Gabriel Fauré, dessen Pavane von 1887 diese altertümliche Gattung musikalisch gleichsam wiederbelebte. Denn sie war seinerzeit »längst ausgestorben«; bezeichnet sie doch einen feierlichen (höfischen) Schreittanz spanischer Herkunft, der im 16. und 17. Jahrhundert verwendet wurde. Besonders dürfte sich Martin aber an Maurice Ravel orientiert haben. Unter dessen frühen Klavierstücken findet sich ein verwandter Titel, *Pavane sur une infante defunté*. Ravel schrieb das Stück 1899 und erwähnte in diesem Zusammenhang die Welt des Gemäldes *Las meninas* (*Die Hoffräulein*) von Diego Velázquez. Um 1656 entstanden, zeigt es im Zentrum die fünfjährige spanische Prinzessin Margarita in einem für ihr Alter bemerkenswert ausladenden und festlichen Kleid. Ob dessen Farbe allerdings die gefragte »Couleur du temps« sein könnte, weiß nur die Fliederfee ...

Frank Martin, rund eine Generation jünger als Maurice Ravel, schrieb »seine« Pavane 1920 als Streichquintett; instrumentiert hat er sie 1954 für Kammerorchester. Im für diesen Tanz typischen Vierertakt gehalten, befließigt sich die Pavane eines leicht melancholischen Adagietto-Tempos und entfaltet dabei eine nur scheinbar einfache Melodie über



Frank Martin, 1929

einer meist abwärts schreitenden Basslinie. Dieses Thema wird behutsam variiert, intensiviert, bis ein Bruch einsetzt. Der Mittelteil, *poco più mosso* überschrieben, nimmt etwas mehr Fahrt auf, verdichtet mithin den Satz, ohne jedoch den Grundcharakter vollends außer Kraft zu setzen. Eine Art Durchführung mit dramatischeren Phasen mündet in eine idyllisch umspielte Variante des Hauptthemas, mit dessen Ausklang der rund siebenminütige Satz so unaufgeregt endet, wie er begonnen hat.

Als zehntes Kind eines Pfarrers 1890 in Genf geboren, erhielt Frank Martin seine musikalische Ausbildung von Joseph Lauber. Parallel studierte er Mathematik und Physik an der Universität Genf. 1918 verheiratet, verbrachte Martin mit seiner Familie zwei Jahre in Zürich und nach einem kurzen Rom-Aufenthalt zwei weitere Jahre in Paris, bis er 1926 nach Genf zurückkehrte. Er trat als Pianist und Cembalist auf und gründete die *Société de musique de chambre*, die sich die Kammermusik des 17. und 18. Jahrhunderts angelegen sein ließ. 1920 entstand die *Pavane couleur du temps*, der 1919 bereits ein Klavierquintett vorausgegangen war.

Zunächst beeinflusst durch die Musik von César Franck und Gabriel Fauré, entwickelte Martin in den 1930er-Jahren eine Synthese aus Schönbergs Zwölftontechnik und der tonalen Musik. Als bald folgten größer dimensionierte Werke, unter denen Oratorien wie *Le vin herbé*, *In terra pax*, *Golgotha*, *Le Mystère de la Nativité* sowie das Requiem und Musikdramen wie *Roméo et Juliette*, *Athalie* und *Der Sturm* einen Schwerpunkt bildeten. Solokonzerte für Violine, Cembalo, Cello sowie Klavier und Kammermusik für ausgewählte Instrumente runden sein Schaffen ab.

Während des Zweiten Weltkrieges war Frank Martin Präsident der *L'Association Suisse des Musiciens*, danach übersiedelte er in die Niederlande, wo er mit seiner dritten Frau und zwei Kindern in und bei Amsterdam bis zu seinem Tod im November 1974 lebte. Von 1950 bis 1957 unterrichtete er Komposition an der Hochschule für Musik in Köln.

Um die Persönlichkeit des Schweizer Komponisten zumindest kurz in Reichweite zu holen, eignet sich der erste Eindruck seines Biografen Bernhard Billeter hervorragend: »Offensichtlich befand sich der Komponist bei meinem ersten Besuch gerade unter dem Druck eines noch nicht vollendeten Auftragswerks, und mein Besuch kam ihm ungelegen. An jenem Abend ließ er sich aber nichts davon anmerken, er empfing den Eindringling mit einer natürlichen Herzlichkeit und Anteilnahme, die mich überraschte: Aufgrund von Fotografien und einer vorgefassten Meinung hatte ich mir die aristokratische Haltung dieses so eigenwillig seinen Weg gehenden Meisters viel zurückhaltender, verschlossener vorgestellt. Von zwar feingliedrigem, aber zähem, gesundem Körperbau, machte er nicht den Eindruck eines alten Menschen. Sein Gesicht, über das oft ein Lächeln des Einverständnisses huschte, strahlte seine Herzengüte aus.«





Die Faszination des Moments

Sie gehört zu den Gründungsmitgliedern des Ensemble Modern, das längst eine der ersten Adressen für Neue Musik in Europa geworden ist. Vor allem hat sie sich aber in der Nachwuchsförderung einen Namen gemacht: natürlich ist die Rede von Cathy Milliken, der weltweit gefragten Performerin, Komponistin, Kreativdirektorin und Bildungsberaterin. Partizipative Kompositionsprojekte führten sie nach Südafrika, Japan und in den Oman. Bei den Berliner Philharmonikern war sie sieben Jahre lang Leiterin des Education-Programms. Sie ist Teil des Kreativteams der Münchener Biennale für Musiktheater und ehrenamtliches Mitglied in Beiräten des Deutschen Musikrates und des GoetheInstituts.

Cathy Milliken wurde in Brisbane, Australien, geboren und studierte Klavier und Oboe mit dem Schwerpunkt Performance. In Europa setzte sie ihre Studien bei Heinz Holliger und Maurice Bourgue fort und arbeitete nach der Gründung des Ensemble Modern intensiv mit Künstlern wie György Ligeti, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Fred Frith und Frank Zappa zusammen.

In vielfältigen musikalischen Welten zuhause, hat sie große Freude daran, Kreativität und Partizipation zu ermöglichen. Für ihre multinationalen kreativen Projekte hat sie internationale Anerkennung erlangt. Allen ihren Arbeiten ist eines gemeinsam: die Freude am Moment, sei es am Humor, am Klang, an der Geste oder an der Struktur des jeweils erlebten Augenblicks.

Zu ihrem Schaffen zählen Werke für Theater, Oper, Chor, Orchester, Kammerensembles, aber auch Installationen und Musik, die für Radio und Film konzipiert ist. Sie erhielt Kompositionsaufträge der Berliner Staatsoper, der Donaueschinger Musiktage, des Staatstheaters Darmstadt, des South Bank Center London, des ZKM (Zentrum für Neue Medien) Karlsruhe, des Experimentellen Elektronischen Studios Freiburg sowie des CCMIX(enakis) Zentrums in Paris. Ihre Gemeinschaftskomposition *Stadtlied* wurde 2019 in der Elbphilharmonie Hamburg uraufgeführt. Im selben Jahr erhielt sie den YAMAward (Young Audiences Music) für die beste Oper für ein junges Publikum: *Romeo's Passion*. Die hatte sie zusammen mit Robert Lehmeier (Libretto, Inszenierung) 2018 am Hilbrow Theatre in Johannesburg (Südafrika) im Rahmen der Initiative *Umculo* auf die Bühne gebracht.

Robert Lehmeier ist es auch, mit dem Cathy Milliken in Bielefeld an *Der Besucher* zusammenarbeiten wird: Diese Kammeroper entsteht nach seinem Libretto als Uraufführung in der von der Landesregierung geförderten Reihe *First Contact – Faszination Musiktheater* und wird von Kompositionsstudierenden geschrieben, die Cathy Milliken betreut. Premiere ist im April 2022 im Foyer der Rudolf-Oetker-Halle.



Cathy Milliken

Zurück zu ihren eigenen Kompositionen: Teares schrieb sie 2019, inspiriert von John Dowland. Der Lautenist und Komponist des elisabethanischen Zeitalters schrieb mit *Lachrimæ or seaven teares* ein reichhaltiges Variationswerk, das um 1604 veröffentlicht wurde. Dowland weist in seiner Widmung darauf hin, dass es verschiedene Arten von Tränen gibt. »Die Tränen, die Musicke weint«, können angenehm sein; »Tränen werden nicht immer in Trauer vergossen, sondern manchmal in Freude und Freude«. – »A message perhaps relevant in this time now« (»Eine Botschaft, die vielleicht in diesen Zeiten relevant ist«), schrieb Cathy Milliken über diesen Aspekt, der Dowlands mit ihrer Komposition verbindet. Sie hatte sie ursprünglich *Lachrimæ* nennen wollen, doch die Physikalität des Worts »Teares« empfand sie als reizvoller. Notiert hat sie *Teares* für Kammerorchester mit zweifach besetzten Holz- und Blechbläsern (außer Tuba), Pauken, Schlagzeug und schlanker Streichergruppe.

Gleich zu Beginn etablieren Fagotte, tiefe Streicher und Pauken mit liegenden Tönen bzw. raschen Tonwiederholungen eine erste Klangfläche, die in der Folge durch weitere, ähnlich hervorgerufene abgelöst wird. Hohe Streicher mit Flageolettönen, lang ausgehaltene Akkorde der Blechbläser und stellenweise sogar Triangel- oder Cymbaltriller stellen weitere Bestandteile dar, die sich jeweils unterschiedlich mischen. Das Zeitmaß scheint außer Kraft gesetzt zu sein, erst allmählich unterbrechen zarte, aufschwingende kurze Motive der Holzbläser die massive Dichte – oder, alternativ, ein harter Peitschenimpuls vom Schlagzeug. Schleichend ändert sich die Textur. Auskomponierte Glissandi durchmessen den Tonraum abwärts, Vierteltöne werden

gestreift, »Tränen fließen«. Die Streicher bringen Wärme ins Spiel, legen einen dicht gewobenen Klangteppich aus, doch es gibt auch Phasen voller zerrissener Einzelimpulse, die das schmerzliche Vermisstenlassen einer Kontinuität wahrnehmbar machen.

Cathy Milliken schreckt in *Teares* nicht vor einem gewissen Pathos zurück, das mit orgelähnlichen Klangflächen unweigerlich einhergeht, und schafft doch mit spielerischen Details eine Balance, deren Richtungswechsel immer wieder überraschen. Es wohnt dieser Komposition das Paradox aus »Moment« und »Zeitlosigkeit« inne, das beim Zuhören zahlreiche Assoziation auszulösen vermag.





Wegweisender Prototyp

Robert Schuman hatte sich schon in seiner Jugend mit dem Gedanken befasst, ein Klavierkonzert zu schreiben. Da er berechtigte Hoffnungen hegte, als Pianist arbeiten und leben zu können, benötigte er das notwendige musikalische Material. Die seinerzeit viel gespielten Virtuosenkonzerte von Johann Nepomuk Hummel und Friedrich Kalkbrenner interessierten ihn nicht, er hatte andere Ansprüche an ein solches Werk. Noch fehlte ihm bei diesen frühen Versuchen das kompositorische Handwerk, namentlich das der Instrumentierung. 1831 bereiteten Armbeschwerden den pianistischen Ambitionen des 21-Jährigen ein jähes Ende. Seine kompositorischen Visionen ließ er deshalb keineswegs fallen, doch um sie in konkrete Bahnen lenken zu können, brauchte er wegweisende Vorbilder. Als der mit ihm befreundete Ludwig Schuncke im Januar 1834 im Leipziger Gewandhaus Klavierkonzerte von Mozart (d-Moll KV 466) und Beethoven (das fünfte in Es-Dur, op. 73) spielte, vernahm Schumann eine gänzlich andere Architektur, als sie ihm aus den bisher bekannten Werken dieser Gattung vertraut war: Statt der sich selbst genügenden virtuoson Solostimme und einer defensiven Orchesterbegleitung, wie sie üblich war, musizierten die beiden Parteien hier in einem partnerschaftlichen Dialog. Es bedurfte nun

noch einiger Jahre des Reifens sowie der vehementen Ermutigung seiner Braut und späteren Frau Clara, um sich mit Verve und handwerklicher Erfahrung erneut an das Vorhaben Klavierkonzert zu machen.

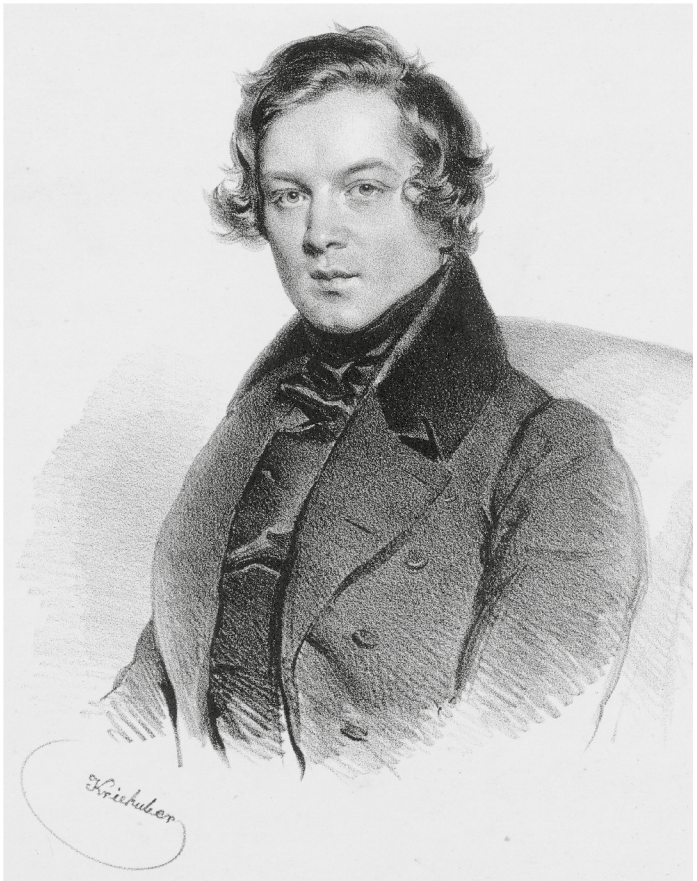
Seine Fantasie dürfte auch dadurch befeuert worden sein, dass sich um diese Zeit das Klavier als Instrument technisch in beachtlicher Weise weiterentwickelt hatte. Zu den Neuerungen zählte, dass die Klaviatur seit etwa 1750 von fünf auf siebeneinhalb Oktaven angewachsen war. Johann Heinrich Pape ersetzte ab 1826 das bisher verwendete Leder auf den Hammerköpfen durch Filz, was ein weiches und stärker nuanciertes Spiel ermöglichte. Der Trend zu höherer Lautstärke und größerem Tonumfang verlangte mehr und dickere Saiten, deren enorme Zugkraft zunächst durch zusätzliche Verstreben und Eisenspreizen, schließlich von einem eisernen Gussrahmen aufgefangen wurde. Die Repetitionsmechanik, die Sébastien Érard 1821 patentieren ließ, erlaubte die Wiederholung eines Tons, ohne die Taste ganz loslassen zu müssen. Überhaupt erlebte der Konzertflügel in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Blütezeit, die mit dem neuen Selbstbewusstsein eines Bürgertums einher-, ja, aus ihm hervorging: Man holte die Konzertkultur aus den Salons der Schlösser heraus, wo sie quasi als Privatsache der herrschenden Schicht bisher beheimatet war, und zelebrierte sie in eigens dafür gebauten Konzerthäusern vor einem weitaus breiteren Publikum als bisher. In den großen und reichsfreien Städten gründeten sich Symphonieorchester, die den Anspruch auf tragfähige Instrumente gleichsam akkumulierten. Zugleich entwickelte sich mit der musikalischen Romantik, für die Schumann ein Vorreiter war, eine Art geistige Gegenbewegung

**»Und so müssen wir getrost den
Genius abwarten, der uns
in neuer glänzender Weise zeigt,
wie das Orchester mit
dem Klavier zu verbinden sei,
dass der am Klavier Herr-
schende den Reichtum seines
Instruments und seiner Kunst
entfalten könne, während
das Orchester dabei mehr als das
bloße Zusehen habe und
mit seinen mannigfaltigen
Charakteren die Szene
kunstvoller durchwehe.«**

Robert Schumann, 1839

zur aufkommenden Industriekultur und ihrer Rationalisierung des Alltags. Die Sehnsucht nach dem Unerklärlichen, Irrationalen, Nächtlichen, Traumhaften sollte die bildende, schreibende und musikalische Kunst des 19. Jahrhunderts wesentlich prägen.

Zurück zu Schumann und seinem Klavierkonzert-Plan: Beflügelt von seiner Hochzeit mit Clara, die sich zu einer herausragenden Pianistin entwickelte, verfiel Robert in einen Schaffensrausch. Im Jahr 1840 entstand nahezu die Hälfte seines nicht geringen Liederwerks und im März 1841 erzielte er einen großen Erfolg mit der Aufführung seiner ersten, der *Frühlingssymphonie*. Bereits am 12. April begann er mit seinem nächsten großen Orchesterwerk, *Ouvertüre, Scherzo und Finale*, »und hat auch schon wieder neue Ideen zu einer Clavierfantasia mit Orchester, die er doch ja festhalten möge! –«, wie Clara im Ehetagebuch notierte. Diese Fantasie instrumentierte Schumann am 19. und 20. Mai 1841. Im August legte er gelegentlich einer Durchspielprobe seiner *Frühlingssymphonie* zwecks Drucklegung den Musikern auch die Fantasie auf die Pulte, die sie mit Clara am Klavier zweimal durchspielten. Einige Tage danach schrieb Schumann an Felix Mendelssohn Bartholdy: »An Musik ist unter solchen Umständen [Geburt eines Kindes] nur wenig zu denken – Doch spiel ich mir manchmal aus meiner Phantasie, die Sie auch sahen. Wir haben sie neulich gehört. Die Musiker spielten wie aus den Wäldern zusammengelaufen (unter uns gesagt), aber nur das Erstmal – das Zweitmal ward's lichter – es hat mir ungemein gefallen.« Warum Schumann erst vier Jahre später, als er mit seiner Familie schon seit ein paar Monaten in Dresden lebte, zwei weitere Sätze zu der Fantasie hinzukomponierte und sie damit zu einem klassischen dreisätzigen



Robert Schumann, 1839

Konzert erweiterte, ist nicht dokumentiert. Vermutlich haben ihn eine schwere gesundheitliche Krise 1844 sowie Claras Drängen, endlich »ihr« Klavierkonzert zu bekommen, dazu beigetragen. Interessanterweise wandte sich Schumann im Sommer 1845 zunächst dem Finalsatz zu und ergänzte erst danach einen relativ kurzen Mittelsatz, der, als *Intermezzo* bezeichnet, denn eine Brückenfunktion erfüllt.

Für den ersten Satz, die ursprüngliche Fantasie, die Schumann für die Endversion im Konzert nur unwesentlich überarbeitet hatte, hatte er in seiner Eigenschaft als Rezensent im Jahr 1836 selbst eine Art Bauplan entworfen. Anlass war die Besprechung zweier Klavierkonzerte von Ignaz Moscheles; Schumann schrieb damals: »Man müsste auf eine Gattung sinnen, die aus einem großem Satz in einem mäßigen Tempo bestände, in dem der vorbereitende Teil die Stelle eines ersten Allegros, die Gesangstelle die des Adagios und ein brillanter Schluss die des Rondos verträten«. Die Solokadenz, sonst Spielwiese selbst gestalteter Bravourereinlagen der Interpret*innen, positioniert Schumann am Übergang von der Durchführung zu Reprise und komponiert sie aus. Zuvor hatte er den Teil, der im Bauplan als »Gesangsstelle« befasst ist, in einer überaus kühnen Tonartendisposition in As-Dur verfasst, der mit der Grundtonart a-Moll sozusagen am wenigsten verwandten Tonart – ein raffinierter Effekt, der dieser Passage etwas Schwebendes, »Traumartiges« verleiht. Es war sicherlich kein ganz einfaches Unterfangen, einem solcherart in sich geschlossenen Werk nach vier Jahren zwei Sätze hinzuzufügen. Das erklärt, warum Schumann sich erst dem abschließenden Allegro-vivace-Satz gewidmet hatte, der ein starkes Gegenstück zum Kopfsatz bildet. Joachim Draheim schreibt: »Dieser Satz des Konzerts zeigt am

deutlichsten Freude an virtuosen Spielfiguren und glitzernder Brillanz, wie man sie aus früheren Klavierkonzerten kennt, und dies sogar in der hohen Diskantlage des Klaviers, die der junge Schumann aus Widerwillen gegen das hohle Geklingel zeitgenössischer Klaviervirtuosen wie Herz und Kalkbrenner verabscheut hatte.« Die Rondogestalt wird mit einem Sonatenhauptsatz verschränkt, das Strophenartige des Rondos erfährt also Verarbeitungsmomente, die das musikalische Material fortentwickeln. Um den im Kopfsatz vorweggenommenen Charakter eines langsamen Satzes nicht zu doppeln, konzipierte Schumann den Mittelsatz als ein kurzes, dreiteiliges Andantino grazioso. Der lyrische Aspekt blüht namentlich in der Cellogruppe auf, die dem Klavier als Soloinstrument gegenübergestellt und mit einer Kantilene beschenkt ist. Der Mittelteil des fast kammermusikalisch instrumentierten Satzes hat pastorale Züge.

Die Uraufführung des Klavierkonzerts am 4. Dezember 1845 im Hotel de Saxe in Dresden mit Clara Schumann am Klavier leitete Schumanns Freund Ferdinand Hiller, dem das Stück im Druck auch gewidmet ist. Der Erfolg stellte sich umgehend ein, und nicht nur das: Das a-Moll-Konzert gilt heute als Prototyp des romantischen Klavierkonzerts und beeinflusste in seiner ausgeklügelten Balance zwischen symphonischer Anlage, konzertanter Virtuosität und konstruktiver Dichte etliche Kollegen – wie etwa Edvard Grieg mit seinem ebenfalls in a-Moll komponierten Konzert op. 16. Clara brachte die Formel auf den Punkt: »Das Clavier ist auf das feinste mit dem Orchester verwebt – man kann sich das Eine nicht denken ohne das Andere.«







Martin Helmchen

ist einer der gefragtesten Pianisten der jüngeren Generation und konzertiert seit Jahrzehnten auf den wichtigsten Podien der Welt. Die Originalität und Intensität seiner Interpretationen, die er mit beeindruckender Klangsensibilität und technischer Raffinesse präsentiert, zeichnen ihn als Musiker insbesondere aus.

1982 in Berlin geboren, studierte er zunächst bei Galina Iwanzowa an der HfM *Hanns Eisler* Berlin, wechselte später zu Arie Vardi an die HMTM Hannover; weitere Mentoren sind William Grant Naboré sowie Alfred Brendel. Einen ersten entscheidenden Impuls bekam seine Karriere, als er 2001 den »Concours Clara Haskil« gewann.

Als Solist hat Martin Helmchen mit zahlreichen renommierten Orchestern konzertiert, darunter finden sich unter anderem die Wiener und Berliner Philharmoniker, das Concertgebouworkest, Gewandhausorchester Leipzig, die Staatskapelle Dresden, das Tonhalle-Orchester Zürich, das NDR Elbphilharmonie Orchester, das Orchestre de Paris, die Wiener Symphoniker, das Philharmonia Orchestra London, das Boston Symphony Orchestra, Chicago Symphony, New York Philharmonic sowie das The Cleveland Orchestra.

Er arbeitet regelmäßig mit Dirigenten wie Herbert Blomstedt, Manfred Honeck, Lionel Bringuier, Jakub Hrůša, Valery Gergiev, Paavo Järvi,



Vladimir Jurowski, Andris Nelsons, Andrew Manze, Christoph von Dohnányi, Edward Gardner, Bernhard Haitink, Andrés Orozco-Estrada, Michael Sanderling und David Zinman.

Einen besonderen Stellenwert hat für ihn die Kammermusik – eine Leidenschaft, für die Boris Pergamenschikow die wesentlichen Impulse gab. Zu seinen engen Kammermusikpartnern gehören seine Ehefrau Marie-Elisabeth Hecker, Julian Prégardien, Christian Tetzlaff, Antje Weithaas, Carolin Widmann und Frank Peter Zimmermann.

Der große Beethovenzyklus zusammen mit Frank Peter Zimmermann wird auch in dieser Saison fortgesetzt, mit Konzerten in Neumarkt, München, Berlin, Düsseldorf, Monte-Carlo, Amsterdam, Stockholm und Luxemburg.

Martin Helmchen ist Exklusivkünstler von Alpha Classics. Im Beethovenjahr 2020 erschienen alle Klavierkonzerte, eingespielt mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin unter Andrew Manze. Frühere Veröffentlichungen enthielten Beethovens *Diabelli-Variationen*, Messiaens *Vingt regards sur l'enfant-Jésus*, Kammermusik von Schubert mit Marie-Elisabeth Hecker und Antje Weithaas, sowie eine Duo-CD mit Marie-Elisabeth Hecker mit Brahms. Des Weiteren hat er für PentaTone Classics zahlreiche CDs aufgenommen, u. a. Klavierkonzerte von Mozart, Schumann, Mendelssohn sowie Kammermusik von Schubert, Schumann und Brahms.

Seit 2010 ist Martin Helmchen Associate Professor für Kammermusik an der Kronberg Academy.



Impressum & Kontakt

Bilder

Fotos Instrumente / Jochen Michael, Christian R. Schulz

Portrait Hindemith / https://thereaderwiki.com/de/Paul_Hindemith

Portrait Cathy Milliken / Uwe Walter

Portrait Schumann / https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/Robert_Schumann_1839.jpg

Portraits Martin Helmchen / Giorgia Bertazzi

Texte und Redaktion

Jón Philipp von Linden

Design & Realisierung

beierarbeit.de

Creative Direction: Christoph Beier

Design: Benjamin Wolf

Kontakt

Bielefelder Philharmoniker

Brunnenstraße 3–9 / 33602 Bielefeld

info@bielefelder-philharmoniker.de

bielefelder-philharmoniker.de

Theater- und Konzertkasse

Altstädter Kirchstraße 14

33602 Bielefeld

Kartentelefon

Telefon 0521 51-5454

Karten online

bielefelder-philharmoniker.de



Werde Fan der Bielefelder
Philharmoniker auf Facebook!

Die deutsche Theater- und
Orchesterlandschaft wurde
2014 in das bundesweite
Verzeichnis des immateriellen
Kulturerbes aufgenommen.



Wissen. Können. Weitergeben.



Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



Follow!

Werde Fan der Bielefelder
Philharmoniker auf Facebook!

[www.facebook.com/](http://www.facebook.com/bielefelderphilharmoniker)

[bielefelderphilharmoniker](http://www.facebook.com/bielefelderphilharmoniker)

bielefelder-philharmoniker.de

