



Deutschlandfunk Kultur

Debüt

Die neuen
Virtuosen

Mariam
Batsashvili

Di., 21.11.2017, 20.00 Uhr
Kammermusiksaal
der Philharmonie Berlin



**Das Konzert wird von
Deutschlandfunk Kultur
live übertragen.**

Virtuosen mit Persönlichkeit – Junge Musiker beim „Debüt im Deutschlandfunk Kultur“

Als im Jahr 1959 die Verantwortlichen des RIAS (Rundfunk im amerikanischen Sektor) die Konzertreihe „RIAS stellt vor“ erfanden, war nicht abzusehen, dass ihr Modell fast 60 Jahre später noch immer funktionieren würde: Für jedes Debüt-Konzert wurden damals wie heute zwei junge exzellente Solisten und ein Dirigent eingeladen, gemeinsam mit dem Deutschen Symphonie-Orchester in der Philharmonie Berlin aufzutreten. Auch Kammerkonzerte gehören zum Profil der Reihe. Alle Programme werden mitgeschnitten und deutschlandweit live oder zeitversetzt ausgestrahlt.

Um für ein „Debüt“ ausgewählt zu werden, sollten die Künstler – anders als bei internationalen Musikwettbewerben – neben Virtuosität und Bühnenausstrahlung noch etwas Drittes mitbringen: eine „eigene Stimme“. Jacqueline Du Pré und Daniel Barenboim (beide 1963), Jessye Norman (1969) und Simon Rattle (1977), Jewgenij Kissin (1987) und Cecilia Bartoli (1988), Daniel Hope (1993) und Renaud Capuçon (2000), Tugan Sokhiev (2003) und Daniil Trifonov (2013) sind nur einige der prominenten Musiker, die diese individuelle Stimme bereits in jungen Jahren entwickelt haben und deren Namen sich auf der langen Liste der ehemaligen Debütanten finden.

Wir freuen uns, dass es auch in der Saison 2017/18 wieder gelungen ist, junge Musiker nach Berlin zu holen, die sich auf der Höhe der Kunst befinden und sich dabei auf sehr persönliche Weise auszudrücken wissen. Sie werden für ihr „Debüt im Deutschlandfunk Kultur“ aus Frankreich, Großbritannien, Georgien, Estland, Österreich, Spanien und Deutschland anreisen. Es sind herausragende Künstler, denen wir eine Weltkarriere zutrauen. Lassen Sie sich überraschen!

Programm

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Konzert für Klavier solo d-Moll, BWV 974
nach einem Oboenkonzert von Alessandro Marcello
I. Andante e spiccato
II. Adagio
III. Allegro

Franz Liszt (1811–1886)

Sarabande und Chaconne
über Themen aus der Oper „Almira“ von G. F. Händel

Frédéric Chopin (1810–1849)

Grande Polonaise brillante mit vorangehendem
Andante spianato für Klavier op. 22

Pause

Johann Sebastian Bach (1685–1750)/ Ferruccio Busoni (1866–1924)

Chaconne d-Moll
aus der Partita Nr. 2 für Violine solo BWV 1004
Bearbeitet für Klavier von Ferruccio Busoni

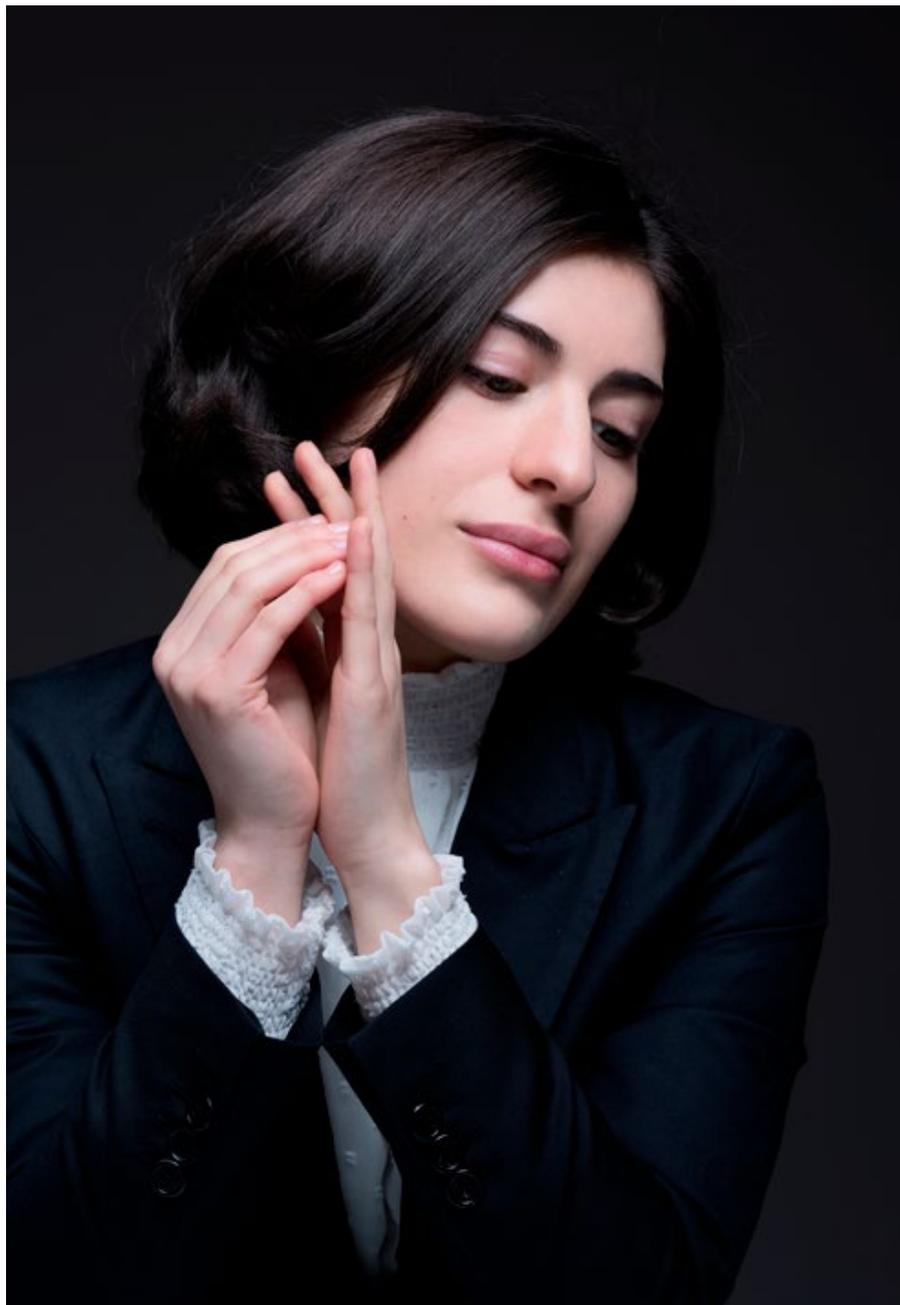
Franz Liszt (1811–1886)

„Après une lecture de Dante: Fantasia quasi Sonata“
Tarantella
aus: „Années de pèlerinage – Deuxième année – Italie“
und dem Zusatz „Venezia e Napoli“

Moderation: Haino Rindler

Der Transport des Flügels
wurde unterstützt von





© Attila Kleb

Mariam Batsashvili



© Attila Kleb

Die 24-jährige Pianistin Mariam Batsashvili zählt zu den großen musikalischen Hoffnungsträgern am Klavier. Geboren 1993 in Tiflis/Georgien, studierte sie zunächst an der Evgeni Mikeladze-Musikschule ihrer Heimatstadt, bevor sie an die Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar zu Grigory Gruzman wechselte. 2011 gewann sie den Franz Liszt-Wettbewerb für junge Pianisten in Weimar; den renommierten Arturo Benedetti Michelangeli-Preis erhielt sie 2015.

Mariam Batsashvili ist Carl-Heinz Illies-Stipendiatin der Deutschen Stiftung Musikleben. Seit 2017 ist sie offizielle Yamaha-Künstlerin. Internationale Aufmerksamkeit erlangte sie, als sie 2014 den 10. Franz Liszt-Klavierwettbewerb in Utrecht gewann.

Erste Orchestererfahrung auf Spitzenniveau konnte die junge Pianistin unter anderem mit dem niederländischen Radio Filharmonisch Orkest unter James Gaffigan, mit dem Rotterdam Philharmonisch Orkest unter Rafael Payare und mit den Brüsseler Philharmonikern sammeln. In rund 30 Ländern gab sie bereits Soloabende, darunter sind China, Südkorea, Indonesien, Brasilien, die USA, Südafrika, Frankreich, Spanien, Norwegen, die baltischen Staaten sowie Benelux und Deutschland. Sie war zu Gast bei zahlreichen Festivals wie dem Beethovenfest Bonn, dem Pianofortissimo Festival Bologna und dem Delft Kammermusikfestival.

In der Saison 2016/17 konzertierte Mariam Batsashvili als „Rising Star“ der European Concert Hall Organisation (ECHO) in den bedeutendsten Sälen Europas, so in den Philharmonien von Paris, Köln und Luxemburg, dem Wiener Musikverein, dem Palais des Beaux-Arts Brüssel, dem Müpa Budapest, dem L’Auditori Barcelona, der Stockholm Concert Hall, dem Southbank Centre in London, dem Konzerthaus Dortmund, der Hamburger Elbphilharmonie und erneut im Concertgebouw Amsterdam. Darüber hinaus begeisterte sie an der Londoner Wigmore Hall und debütierte beim Mailänder Festival „Piano City“. Im Sommer folgten Debüts beim Schleswig-Holstein Musikfestival, bei den Musikfestspielen Mecklenburg-Vorpommern und beim Festival „Piano aux Jacobins“ in Toulouse; zudem brachte sie Rachmaninows 2. Klavierkonzert mit der Staatskapelle Weimar unter Kirill Karabits zu Gehör.

Auch Mariam Batsashvilis Saison 2017/18 ist gespickt mit spannenden Debüts. Neben den Philharmonien von St. Petersburg und Berlin stehen die Tonhalle Zürich und erneut die Londoner Wigmore Hall auf ihrer Agenda. Mit dem MDR Sinfonieorchester, dem Orchestre National de Belgique und dem Württembergischen Kammerorchester Heilbronn wird sie Mozarts Klavierkonzert Nr. 23 KV 488 zur Aufführung bringen. Rezitaltourneen führen sie unter anderem nach Mexiko und in die USA, und beim Rheingau Musik Festival 2018 wird sie erstmals mit Bachs Goldberg-Variationen zu erleben sein.

Vor kurzem wurde Mariam Batsashvili für das britische Förderprogramm „BBC New Generation Artists 2017-2019“ ausgewählt.

Johann Sebastian Bach: Konzert für Klavier solo d-Moll, BWV 974 (nach A. Marcello)



J. S. Bach an der Orgel
Druck, ca. 1725

Herzog Johann Ernst IV. war ein äußerst junger Herrscher. Als Johann Sebastian Bach 1708 in den Dienst des Weimarer Hofes tritt, ist der Regent erst zwölf Jahre alt. Er teilt sich den Titel mit seinem älteren Halbbruder, während ein Onkel die Regierungsgeschäfte führt. Johann Ernst, ein passionierter und begabter Geiger, geht wenige Jahre später nach Utrecht, um an der Universität zu studieren. Auch seine musikalischen Interessen vertieft er. Die Musikzentren Amsterdam und Düsseldorf sind von Utrecht aus gut zu erreichen. Er kauft Noten, vor allem von italienischen und französischen Komponisten und schickt sie nach Hause. Die Weimarer Musiksammlung ist damals unter Kennern berühmt. In der Notenbibliothek finden sich aktuelle Werke von Torelli, Scarlatti, Albinoni, Vivaldi und auch von Alessandro Marcello. Sehr wahrscheinlich stößt der Hoforganist, Kammermusiker und spätere Konzertmeister Johann Sebastian Bach dort auf das Oboenkonzert des venezianischen Universalkünstlers und -gelehrten Alessandro Marcello.

In seiner Weimarer Zeit kopiert und bearbeitet Johann Sebastian Bach eine ganze Serie von Werken fremder Komponisten für Orgel und Cembalo. Der italienische Stil fasziniert ihn. Transkribierend macht er ihn sich zu eigen und sorgt zugleich mit den Versionen für Tasteninstrumente für die Weiterverbreitung. Wie schnell Marcellos Oboenkonzert nach seiner Entstehung in Bachs Hände gelangt, zeigt der Umstand, dass Bachs Cembalobearbeitung noch vor der Druckausgabe des Originals entsteht und heute das älteste erhaltene Manuskript des Werkes ist. Allerdings verwischen sich hier bereits die Spuren des eigentlichen Urhebers. Bachs Version wird als Bearbeitung eines Vivaldi-Konzerts veröffentlicht. Ein Irrtum, der erst spät korrigiert wird. Das dreisätzige Konzert weist eine ungewöhnliche Satzfolge auf. Statt mit einem schnellen Kopfsatz, beginnt es mit einem

Andante. Im Zentrum steht das *Adagio*, der berühmteste Teil sowohl des Originals wie auch der Bearbeitung. Den Schluss bildet ein Bravourstück.

Bei Alessandro Marcello lebte das *Andante* vom Wechselspiel zwischen den zu Beginn *unisono* spielenden Streichern und der Oboe, die das Anfangsmotiv fortspinnt und von den Streichern und der Continuo-Gruppe begleitet wird. Auch in Bachs Übertragung auf das Cembalo bestimmt die langsame Auffächerung der Stimmen und des Raums den Aufbau des ersten Satzes.



Alessandro Marcello
Radierung 1701, Germanisches
Nationalmuseum Nürnberg

Ähnlich sparsam und zugleich effektiv ist das *Adagio* gestaltet. Über repetierten Achteln steigt die Oboenmelodie in die Höhe. Während Alessandro Marcello den Oboisten jedoch bei der Ausgestaltung des Soloparts viel Freiraum lässt, schreibt Johann Sebastian Bach die Verzierungen in den Notentext. Das abschließende *Presto* im tänzerischen 3/8-Takt fordert Melodie und Begleitstimmen zum Wettstreit heraus. Alessandro Marcellos Oboenkonzert gilt heute als Archetypus der Gattung. Johann Sebastian Bachs Bearbeitung hat maßgeblich zur Bekanntheit der Musik beigetragen. Und sie hat in der Vorlage Spuren hinterlassen. Oboisten spielen das Konzert heute mit Bachs Ausarbeitungen, obwohl diese eigentlich für das Cembalo bestimmt waren.

Rechts: Georg Friedrich Händel,
„Almira, Königin von Kastilien“,
Titelblatt des Librettos, Hamburg
1704

Händels Vermächtnis

Franz Liszt: Sarabande und Chaconne über Themen aus der Oper „Almira“ von G. F. Händel

Was für eine Form! Verwirrt und orientierungslos standen die Kritiker der Uraufführung diesen „Bearbeitungen“ Liszts gegenüber. Angekündigt war die Umarbeitung zweier Tanzsätze aus Georg Friedrich Händels erster Oper *Almira*. Tatsächlich entfernt sich Franz Liszt in *Sarabande* und *Chaconne* beträchtlich von den Originalen. Er macht sie zum Ausgangspunkt für eine zweifache Variationsserie, die mit der *Sarabande* beginnt. Es folgen vier Variationen. In der Mitte steht die *Chaconne*, die drei mal variiert wird, bis sich beide Tänze im Schlussteil begegnen, wo sich die *Sarabande* nach Dur wendet. Vielleicht hätte der Titel anders

Der
In Krohnen erlangte
Glücks=Wechsel/
Oder:

ALMIRA,

Königin von Kastilien /

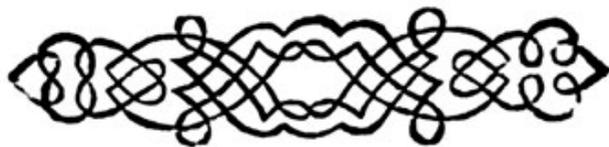
In einem Singspiel

Auf dem grossen Hamburgischen

Schauplatz

Vorgestellet

Im Jahr 1704.



Gedruckt bey Friederich Conrad Gressingern.

lauten müssen, um die Hörer auf die richtige Fährte zu setzen. Den Herausgebern und Wissenschaftlern, die an der ungleichgewichtigen Verteilung der Variationen (erst vier, dann drei) schier verzweifeln und sich an Kürzungen versuchten, hätte er damit aber auch nicht geholfen. Es seiner Nachwelt leichter zu machen, war ohnehin nicht Liszts Anliegen. Um Formkonventionen hat er sich nie gekümmert. Ihre Gestalt verdanken seine Werke der Notwendigkeit des Augenblicks. Und so begegnen sich in dieser Händel-Reminiszenz zwar zwei Tänze aus *Almira*, jedoch in anderer Reihenfolge, als sie in der Oper zu hören waren. Auch die Bezüge zur Handlung fehlen.

Liszt schafft neue Bezüge: Gleich die ersten vier Takte verankern das Geschehen harmonisch in seiner Gegenwart. Erst danach setzen Händels *Sarabande* und ihre Variationen ein. Liszt holt Händels Musik in seine Zeit, spielt mit dem Original. Dunkle Basslinien unterwandern den ursprünglich homorhythmischen Satz, fließende Begleitungen verleihen der *Sarabande* einen träumerischen Charakter, Melodien weichen das schlichte Schema auf, führen es *con fuoco*, mit virtuosen Trillerketten und vollgriffigen Tremoli an die Abgründe der romantischen Seelenauslotung. Dunkel leuchtet es – harmonisch und auch atmosphärisch weit vom Original entfernt und mit der Vortragsbezeichnung *religioso* versehen – in Ges-Dur auf.

Einen skurrilen Wechsel vollzieht Liszt mit dem Übergang zur lebhaften *Chaconne*. Die rhythmische Gestaltung der kurzen Stakkato-Linien ist ebenso exzentrisch wie schlicht. Die eigentliche *Chaconne* – den weit kürzeren Teil dieses Werkes – führt er in rascher Folge von choralhafter Strenge über ein klassisch elegantes Zwischenspiel in scherzhafte Stakkatowechsel. Über den Schluss, der das Doppelwerk zusammenhält, notiert Franz Liszt die Vortragsbezeichnung *Grandioso trionfante*. In diesem effektvollen Finale lässt er zunächst die *Sarabande* aufscheinen, anschließend die *Chaconne* und vereint beide in G-Dur in großen pianistischen Gesten. In variierender Bearbeitung lassen Händels Tanzsätze ihre Herkunft weit hinter sich. Mit dem formal ungewöhnlichen Doppelarrangement zeigt Franz Liszt, wie weit er Händel tragen kann.

Wer „ginn“ sagt, muss auch „Be“ sagen

Frédéric Chopin: Polonaise mit vorangehendem *Andante spianato* für Klavier Es-Dur, op. 22



Frédéric Chopin, Gemälde von Eugène Delacroix (Ausschnitt), 1838, Louvre Paris

Wie in Trance verharrt der erste Teil dieses ungewöhnlichen Zweiteilers. Die Spielanweisung *tranquillo* über dem ersten Takt reicht Frédéric Chopin offenbar nicht, als er seiner bereits beendeten *Grand Polonaise* das *Andante* voranstellt. Nicht nur Ruhe soll die Introduction verströmen. Was er sucht, ist ein Zustand fortwährender seliger Entrücktheit. Die seltene Charakterisierung *spianato* fordert einen ebenmäßigen und schlichten Vortrag. Das *Andante* in G-Dur lässt die anschließende *Polonaise* wie aus einem Traum aufsteigen. Als Frédéric Chopin dieses kristallklar schläfrige Vorspiel komponierte, wusste er bereits genau, was darauf folgen sollte. An seinen Freund Tytus Wojcechowski schrieb er am 13. September 1830: „Ich habe begonnen, eine Polonaise mit Orchester zu schreiben – nein, noch nicht wahrhaft begonnen, sondern nur gonnen, einen Ginn gibt es bereits, nur fehlt mir der Beginn.“ Den „Ginn“, die noch in Warschau begonnene *Polonaise*, beendet Chopin 1831 in Wien. Den „Be“, das *Andante spianato* für Klavier allein, schreibt er erst 1834/35 in Paris nieder, wo er den Zweisätzer am 26. April 1835 im Konservatorium uraufführt. Er selbst hat die *Polonaise* sowohl für Klavier und Orchester als auch für Klavier solo veröffentlicht, sodass beide Versionen gleichberechtigt nebeneinander stehen.

Das *Andante*, in dem sich über einem G-Dur-Dreiklang im Pianissimo eine überaus schlichte Melodie erhebt, verharrt in der Stimmung des Anfangs. Die Verzierungen und Arabesken verdichten die Textur, sie intensivieren das Gefühl, ohne die träumerische Ruhe in Frage zu stellen. Auch das zweite, deutlich kontrastierende volkstümliche Thema wird bei seinen einfachen Wiederholungen von derselben Ruhe getragen. Was diesem *Andante* fehlt, ist eine Reprise. Es verebbt in kurzen Anflügen von Erinnerungen, bevor sich

unvermittelt die *Grande Polonaise* mit einer Fanfare anschließt. In der Orchesterversion machen die Hörner der traumverlorenen Entrückung ein Ende.

Das temperamentvolle Thema im majestätischen Prozessionsrhythmus der *Polonaise* überrascht mit verschwenderischer Notenfülle. Chopin fädelt die Melodietöne wie kleine Perlen auf eine überlange Kette. Die elegante Extravaganz der reich ausgestalteten Melodie lebt vom Kontrast zur würdigen *Polonaise*-Begleitung in der linken Hand. Nach und nach schmückt Chopin das Thema zusätzlich mit Ornamenten und Arabesken. Die *Grande Polonaise* ist seine letzte Demonstration des *Style brillant*. Den Mittelteil bestimmen drei Episoden. Wilde Oktav-Akzente markieren den Wechsel zu einer ruhigen Melodie in A-Dur, die mit dem Hauptthema verwandt ist. Auf nunmehr grollende Oktav-Gesten folgt eine lyrische Melodie in c-Moll. Die dritte Episode in B-Dur bestimmen aufsteigende Zweiklänge in der rechten Hand, gefolgt von stakkatierten Seufzern.

Die *Grande Polonaise* gehört zu Chopins anspruchsvollsten Klavierwerken. Mit ebenso ausgedehnten wie rasanten Läufen bespielt er sämtliche Lagen des Klaviers. Heikle Oktav- und Akkordsprünge, Terztriller und üppig ausgestattete Melodiebögen reihen sich ohne Pause aneinander. Unter alledem pulsiert der drängende Rhythmus des polnischen Nationaltanzes. Er trägt die überbordenden Ausschweifungen, hält sie zusammen, treibt sie an und sorgt dafür, dass auch in den lyrischen Momenten keine Ruhe einkehrt.



„Polonaise unter freiem Himmel“,
Gemälde von Korneli Szlegel

Tiefste Gedanken und gewaltigste Empfindungen

Johann Sebastian Bach/Ferruccio Busoni: Chaconne d-Moll aus der Partita Nr. 2 für Violine solo BWV 1004

Ferruccio Busoni,
porträtiert von Max Oppenheimer
1916, Nationalgalerie Berlin





Ferruccio Busoni, 1913

„Die Chaconne ist mir eines der wunderbarsten, unbegreiflichsten Musikstücke. Auf ein System für ein kleines Instrument schreibt der Mann eine ganze Welt von tiefsten Gedanken und gewaltigsten Empfindungen. Hätte ich das Stück machen, empfangen können, ich weiß sicher, die übergroße Aufregung und Erschütterung hätten mich verrückt gemacht.“ Johannes Brahms, von dem diese Worte überliefert sind, blieb der Wahnsinn erspart. Aber er war von Bachs *Chaconne* besessen und veröffentlichte eine eigene Version für Klavier – allerdings nur für die linke Hand. Seit Bachs spieltechnisch ungemein herausforderndes Violinsolo im 19. Jahrhundert wiederentdeckt wurde, begeistert es das Publikum, bringt Geiger an ihre Grenzen, lässt Wissenschaftler über mystische Zahlenspiele und Choralbotschaften spekulieren und beschäftigt ganze Generationen von Komponisten, die sich das Werk auf den Arbeitstisch legen.

Zwischen 1845 und 1935 kamen mindestens 22 Bearbeitungen der *Chaconne* auf den Markt: für Violine und Klavier, für Klavier zu einer Hand und zwei Händen, für zwei Klaviere, für Orchester und für Geige und Orchester – immer begleitet von der Frage, ob man diesem geheimnisvollen Solitär aus Bachs 2. *Partita* für Violine überhaupt eine Klavierbegleitung oder gar einen ganzen Orchestersatz hinzufügen dürfe.

Ferruccio Busoni übertrug die *Chaconne* 1892 auf das Klavier und widmete sie dem Pianisten und Komponisten Eugene d'Albert. Er schickte ihm die Partitur und fand später diese Antwort in der Post: „Ich habe Ihr Arrangement sofort durchgespielt, nachdem ich es bekommen hatte, und es gefiel mir ausgesprochen, obwohl ich Ihnen gestehen muss, dass es mir nicht so gut gefällt wie Ihr Arrangement der Fuge in Es-Dur. Ich finde, dass die Chaconne kein Arrangement für zwei Hände verträgt. Meiner Meinung nach liegt die einzige Lösung in Brahms' Arrangement für die linke Hand allein. Jede andere Adaption muss notwendigerweise zu modern sein und das ist meiner Ansicht nach der Fall bei ihrem Arrangement. [...] Ein Stück für Violine, das im Violinschlüssel steht, verliert definitiv bei der Einführung von Bässen.“



Musikzimmer von Ferruccio Busoni in seiner Wohnung am Viktoria-Luise-Platz 11 in Berlin-Schöneberg, um 1912, Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin

Ferruccio Busoni, der das Werk geradezu monumental ausgeweitet hatte, ließ sich von der Replik nicht beirren. Er blieb seinem Standpunkt treu. In seinen Überlegungen zum „Wert der Bearbeitung“, die er im November 1910 in Berlin niederschrieb, argumentierte er mit Bachs eigener Bearbeitungspraxis: „Von Bach lernte ich die Wahrheit erkennen, dass eine gute, große, ‚universelle‘ Musik dieselbe bleibt, durch welches Mittel sie auch ertönen mag. Aber auch die zweite Wahrheit, dass verschiedene Mittel, eine verschiedene (ihnen eigene) Sprache haben, in der sie diese Musik immer wieder etwas anderes verkünden ... Jede Notation ist schon eine Transkription eines abstrakten Einfalls. Mit dem Augenblick, da die Feder sich seiner bemächtigt, verliert der Gedanke seine Originalität ... Auch der Vortrag eines Werkes ist eine Transkription, und auch dieser kann – er mag noch so frei sich geberden – niemals das Original aus der Welt schaffen. Denn das musikalische Kunstwerk besteht, vor seinem Ertönen und nachdem es vorübergeklungen, ganz und unversehrt da. Es ist zugleich in und außerhalb der Zeit.“

Das Original – die *Chaconne* – hat weder Busoni noch einer der zahlreichen anderen Bearbeiter und Arrangeure aus der Welt geschaffen. Aber jeder hat seine Spuren und Ausdeutungen im diesem Werk hinterlassen. Wie frei Busoni mit dem „Original“ umging, zeigt seine Bearbeitung, in der er Bachs Musik nicht nur dem Klavier anverwandelt, sondern auch die sonatensatzartigen Strukturen innerhalb der Variationsform akzentuiert. Er habe sich zudem an Bach selbst ein Beispiel genommen, schreibt der Bearbeiter an anderer Stelle. So wie Bach seine – ursprünglich für die Geige allein komponierte – Fuge in g-Moll eigenhändig für Orgel transkribiert hat, habe auch er – Busoni – die tonalen Effekte mit dem Tasteninstrument ausgedeutet. Vielleicht hatte sich Busoni bei der Übertragung sogar Bach selbst vorgestellt, wie er die – unmittelbar nach dem Tod seiner Frau komponierte – *Chaconne* auf der Orgel spielt. Aber auch das mag nur ein Zwischenschritt im kreativen Aneignungsprozess gewesen sein. Bei ihm ist Bachs *Chaconne* nah und fern zugleich. Nah in der Intensität der Auseinandersetzung, fern in der interpretatorischen Freiheit und der Wiedergabe auf dem Klavier. Bei seiner monumentalen Inszenierung des Violinsolos an eine Orgel zu denken, liegt nahe. Aber der Organist ist in diesem Fall nicht Bach selbst, sondern sein später Verehrer Ferruccio Busoni.

Franz Liszt: „Après une lecture de Dante: Fantasia quasi Sonata“ und Tarantella, aus: „Années de pèlerinage“

„Wir lasen abwechselnd Goethe, Shakespeare und Dante“, notiert Gräfin Marie d'Agoult während ihres Aufenthalts in Lugano. Auch im musikalischen Tagebuch ihres Lebensgefährten Franz Liszt schlägt sich die gemeinsame Lektüre der *Göttlichen Komödie* von Dante Alighieri (1265-1321) nieder. Die Klavierkomposition *Après une lecture de Dante* bildet den Abschluss des zweiten Teils der *Années de pèlerinage. Deuxième année: Italie*. Das gegen Ende der 1830er Jahre begonnene und zunächst zweiteilig angelegte Werk überarbeitete Franz Liszt, lange nach der Trennung von Marie d'Agoult, 1849 in Weimar.

Ohne Vorspiel, ohne vorbereitende Floskeln, weisen die ersten zwei Takte den Weg. Ins Klavier gehämmerte Oktaven donnern vom mittleren Register bis zur unteren Grenze der Tastatur. Die Tonfolge *a-es-a-es-a-es* lässt keinen Zweifel, wohin die Reise geht. Der Tritonus, der die Oktave in zwei gleiche Hälften teilt, ist der *diabolus in musica*, das Teufelsintervall. Mit diesem brüskem Einstieg durchschreitet Franz Liszt das Tor zur Hölle, über dem bei Dante die Inschrift prangt: „Lasst, die ihr eintretet, alle Hoffnung fahren!“

Mit diesen fünf Tonschritten katapultiert Liszt seine Hörer in Dantes „Stadt der Trauer“ und des „ewigen Schmerzes“, die in dem gigantischen Trichter liegt, den Luzifer bei seinem Sturz vom Himmel in die Erde gebohrt hat. Liszt wiederholt den hämmernden Abstieg, sobald sich die Musik auch nur in die Nähe eines Hoffnungsschimmers bewegt. Mit dem Motiv der Höllenfahrt erschöpfen sich aber auch schon die konkreten literarischen Entsprechungen. *Après une lecture*

de Dante ist keine Programmmusik, die Dantes Begegnungen mit den unzähligen Bewohnern der Unterwelt nacherzählt. Franz Liszt komponiert nach der Dante-Lektüre ein musikalisches Inferno. Er entwirft einen donnernden, ächzenden und brutalen Raum, produziert von einem an seine Grenzen getriebenen Klavier, das unter den Schlägen zittert. Dichte chromatische Akkorde mischen sich im Nachhall zu disharmonischen Wolken. Dass es aus dieser Tiefe, aus der Dunkelheit kein Entkommen gibt, unterstreicht Liszt mit extrem langen Steigerungen. *Disperato* (verzweifelt) schreibt er mitten in die schier endlosen Crescendo-Prozesse. Für Interpreten sind die Folgen seiner Dante-Lektüre eine athletische Herausforderung.

„La Barque de Dante“,
Gemälde von Eugène Delacroix,
1822, Louvre, Paris



Während der Haupttitel auf das gleichnamige Gedicht von Victor Hugo verweist, bringt der Untertitel – mit einer Anspielung auf Beethoven – die Form der Sonate ins Spiel: *Fantasia quasi sonata*. Die Fantasie, die beinahe eine Sonate sein könnte, braucht, um den Gattungskonventionen zu genügen, ein zweites, kontrastierendes Thema. Und das kann nach dem Sturz in die Tiefe nur der Himmel sein. Es wurde viel spekuliert, welche himmlischen Liebesgeschichten den hellen Episoden dieser Dante-Fantasie Modell gestanden haben. Liszt selbst hat darüber keine Auskunft gegeben. In der Partitur finden sich lediglich Vortragsanweisungen. Sie begleiten die zunächst innigen amourösen Höhenflüge bis in den Liebesrausch.

Dazwischen ruft sich das Höllenmotiv immer wieder in Erinnerung. Auch den Schluss prägen die absteigenden Doppeloctaven. Dann allerdings nicht mehr als Tritoni, sondern – als hätten die Gegensätze aufeinander eingewirkt – als Quinten. Franz Liszt entschärft die Situation. Dem Teufel lässt er nicht das letzte Wort, obwohl die Reise in der Tiefe endet.

Rund drei Jahre nach der Veröffentlichung des zweiten Bandes der *Années de Pèlerinage* schickte Liszt seiner Sammlung noch einen Nachtrag hinterher: drei Klavierstücke unter dem Titel *Venezia e Napoli*. Eines der drei ist die *Tarantella* in g-Moll nach dem gleichnamigen ekstatischen Tanz. Franz Liszt verarbeitet darin ein Thema des damals in Neapel lebenden, französischen Komponisten Guillaume-Louis Cottrau. Eine lupenreine Tarantella ist das kurze Stück dennoch nicht, denn in der Mitte verarbeitet Liszt eins der neapolitanischen Lieder, die Cottrau gesammelt, teils auch nachkomponiert und veröffentlicht hat.

Martina Seeber

Konzertvorschau

Debüt im Deutschlandfunk Kultur

Mi., 10.1.2018

20.00 Uhr

Kammermusiksaal der
Philharmonie Berlin

Notos Quartett

Sindri Lederer, Violine
Andrea Burger, Viola
Philip Graham, Violoncello
Antonia Köster, Klavier

Werke von
Robert Schumann
Garth Knox
Johannes Brahms

Do., 12.4.2018

20.00 Uhr

Kammermusiksaal der
Philharmonie Berlin

Triin Ruubel Violine

Kärt Ruubel Klavier

Werke von
Ludwig van Beethoven
Karol Szymanowski
César Franck

Karten erhältlich unter
T +49 30 20298710

Herausgeber: Deutschlandfunk Kultur
Redaktion: Dr. Christine Anderson
Hörerservice: T +49 221 345 18 31, F +49 221 345 18 39
hoererservice@deutschlandradio.de
deutschlandfunkkultur.de/dasdebuet



Debüt im Deutschlandfunk Kultur
Saison 2017/2018



bundesweit und werbefrei
UKW, DAB+, Kabel, Satellit, Online, App
deutschlandfunkkultur.de

Preis: 2,50 €