K l a v i e r a b e n d

Samstag, 23. Januar 2016, 18 Uhr, Haus Oberallgäu

J á n o s B a l á z s

Programm:

Johann Sebastian Bach	Partita VI, e-Moll, BWV 830 (1724/1725)
Robert Schumann	`Kreisleriana´ op. 16 (1838)
Johannes Brahms	Variationen über ein Thema von N. Paganini, op. 36 (1862/63)
Béla Bartók	`Im Freien´ , Sz. 81, BB 89 (1926)

János Balázs wurde 1988 geboren. Er ist nicht nur einer der jüngsten und besten ungarischen Nachwuchskünstler, sondern er zählt bereits zur jungen Pianistengeneration von internationalem Rang.

Mit acht Jahren begann er Klavier zu spielen. Schon ein Jahr später gewann er einen Klavierwettbewerb im ostungarischen Nyíregyháza. 2002 begann er sein Klavierstudium an der Schule für besonders begabte Kinder der *Franz Liszt Musikakademie* in Budapest. Der erste Preis beim *Internationalen Franz Liszt Wettbewerb* in Pécs eröffnete ihm eine internationale Karriere. Anschließend gewann er noch vier weitere internationale Wettbewerbe. Im Jahr 2011 wurde er mit dem *Junior Prima Preis ausgezeichnet*, dem wichtigsten Preis für junge ungarische Künstler. Sofort folgten die Engagements in die großen europäischen Musikmetropolen: so nach Budapest, Paris, Senlis, Rom, Mailand, London, Berlin, München, Stuttgart, Zagreb, Helsinki, Wien, Graz und Kairo. Bereits vier Mal machte er inzwischen Tourneen in japanische Städte wie Tokio, Nagoya, Gifu, Yokohama und Sendai. Er bereiste mehrfach die Vereinigten Staaten und konzertierte in New York, Washington, Chicago, Los Angeles, Albany (NY) und erneut in Aspen, wo er bereits 2011 einen internationalen Wettbewerb gewonnen hatte. Im Herbst 2012 gewann Balázs den *`Internationalen György Cziffra Wettbewerb´* in Senlis, Frankreich, der von der *`Fondation Cziffra´* veranstaltet wird.

János Balázs spielte u. a. mit den Pannon Philharmonikern, mit dem Symphonischen Orchester des Ungarischen Rundfunks, dem Symphonischen Orchester der Stadt Szeged in Südungarn, mit dem Sinfonieorchester von Nagoya, dem AACA USA Sinfonieorchester, dem Philharmonischen Orchester von Brüssel und dem Sinfonieorchester von Radio Zagreb.

Er veröffentlichte bereits vier CDs mit Werken von Franz Liszt und Frédéric Chopin. Im Rahmen einer großen und besonderen Tournee durch Ungarn spielte er 2010 sämtliche Klavierwerke von Frédéric Chopin. Anfang 2012 erhielt er den ungarischen *`KLASSZ Talent Preis´*, der auch die Veröffentlichung einer fünften CD beinhaltete, die für Promotionszwecke erstellt wurde. Ende 2012 wurde er in die `Verbotene Stadt´ nach Peking und in den `Eliteklub´ der chinesischen Regierung eingeladen. Im Frühling 2013 konzertierte er erstmalig in Soeul, Korea. Im Zeitraum 2013-2015 wird er im Rahmen der *`ECHO Rising Stars´* in den renommierten Musiksälen Europas auftreten.
Wir freuen uns sehr, ihn erstmals in unserer Konzertreihe vorstellen zu können.

Zum Programm:

Anläßlich der Besprechung zum Klavierabend von David Theodor Schmid im November 2013 habe ich Ihnen bereits eine ausführliche Übersicht zu den Kompositionen für Tasten-Saiten-Instrumente von **Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)** gegeben.
Neben den Unterrichtswerken der *zwei- und dreistimmigen Inventionen* sowie des Werktypus des *Wohltemperierten Klaviers* mit den gleichwertigen Satzpaaren *Praeludium* und *Fuge* bilden die *Suiten* und die *Partiten* den zweiten Haupttypus in Bachs Werk für die Tasten-Saiten-Instrumente.
Wie bekannt, schrieb Bach zunächst die *Englischen Suiten*, anschließend die *Französischen* und zuletzt die *Partiten*. Nur letzteren gab Bach den Namen, vermutlich als Hommage an seinen geschätzten Vorgänger im Leipziger Kantorenamt, Johann Kuhnau (1667 – 1722). Dieser hatte bereits 1689 und 1695 je sieben Clavierpartien (Partiten) als Clavierübung veröffentlicht. Bach „wollte auch öffentlich vor der Welt als Kuhnaus Nachfolger erscheinen." (*1, S.635)
Unmittelbar nach Abschluß der *Französischen Suiten*, circa 1725, begann Bach mit der Komposition der *Partiten*. Er schrieb zunächst die *Partiten* in a- und e-Moll, die als die Nummern 3 und 6 in die endgültige Zählung eingingen. Diese beiden *Partiten* trug Bach in das 1725 begonnene zweite Klavierbüchlein für seine zweite Frau Anna Magdalena ein. Die sechs *Partiten* erschienen zunächst ab 1726 in Einzelausgaben, bevor Bach sie 1731 als sechsteiliges Opus 1 zusammenfaßte.

Die Cembalo-, Clavichord- und Claviermusik durchzieht als einzige Gattung die gesamte Schaffenszeit Johann Sebastian Bachs. Welches Instrument dafür verwendet wurde, war eigentlich gleichgültig und letztlich abhängig vom vorhandenen Instrument. Lediglich für die *Overture nach französischer Art*

vor ein Clavicymbel mit zweyen Manualen (im Teil II der *Clavierübung*) und für den Teil IV der *Clavierübung bestehend in einer ARIA mit verschiedenen Verænderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen*, die sogenannten *Goldberg-Variationen*, verlangte Bach ein zweimanualiges Cembalo. Wir hörten dieses Werk vor einigen Jahren in einer denkwürdigen Interpretation durch Andrea Bacchetti in der Fassung für Klavier.
Johann Sebastian Bach hatte die Wahl zwischen einem Cembalo und dem Clavichord oder Clavicy(i)mbal, wobei Bach nach Auskunft des Biographen Forkel „dem Clavichord wegen der großen Mannigfaltigkeit in den Schattirungen des Tons, als das beste Instrument zum Studiren, so wie überhaupt zur musikalischen Privatunterhaltung“ (*2, S.17) den Vorzug gegeben haben soll.
1739 bezeichnete Johann Mattheson in seinem Werk *Der vollkommene Capellmeister* das Klavier als „Hauptinstrument“ und als „das besondere Componisten-Werckzeug“, welches man „täglich bey der Hand haben sollte“, weil es „einen weit deutlichern Begriff vom harmonischen Bau geben könne, als die übrigen.“
Während beim Cembalo die Saiten angerissen werden, was ihm den charakteristischen stärkeren, schärferen und glänzenderen Klang verleiht, schnellen beim Tastendruck auf dem Clavichord kleine, am Hinterende der Tasten befestigte Tangenten´ von unten gegen die Saiten, so daß diese „leicht angeschlagen, aber auch in einer dem gewünschten Ton entsprechenden Länge abgeteilt werden; jenseits der Anschlagstelle ist die Saite durch einen eingeflochtenen Tuchstreifen abgedämpft. Von dem gleichzeitigen Abteilen und Anschlagen der Saite wird sich jeder Geiger einen Begriff machen können, der auf dem Griffbrett seiner Violine fingert. Der Ton des Klavichords war äußerst zart und schwach; dem Mangel an Kraft stand aber die Möglichkeit eines seelenvollen, bis zu einem gewissen Grade singenden Vortrags gegenüber, wie er dem starren Cembalo versagt war.“ (*3, S. 141)
Die Musik Johann Sebastian Bachs ist ein grenzenloser und unerschöpflicher Kosmos musikalischer Gedanken, Emotionen und Klangwelten, auf die die Pianisten in ihren Programmen nicht verzichten können, obwohl sie Bachs Werke zumeist auf modernen Klavieren spielen. Bereits ein Saal der Größe wie im Haus Oberallgäu wäre für ein Clavichord viel zu groß. Aber die Faszination der Musik Johann Sebastian Bachs bleibt unvergänglich. Wir hören die sechste Partita in e-Moll, die er, wie bereits erwähnt, ursprünglich als zweite niederschrieb.

Danach hören Sie die *Kreisleriana* von **Robert Schumann (1810 – 1856)**. Innerhalb seiner Klavierwerke sind die *Kreisleriana* dem romantischen Gedankengut am meisten verpflichtet. Schumann brachte die acht Fantasien innerhalb von fünf Tagen im Sommer 1838 zu Papier und schickte sie mit folgender Widmung nach Paris: „Meinem Freunde F. Chopin zugeeignet“. In der Wohnung von Schumanns späterem Schwiegervater, Friedrich Wieck, waren sich die beiden 1835 in Leipzig begegnet. Der distinguierte Chopin soll dabei einerseits von Schumanns Schweigsamkeit, andererseits von seinen plötzlichen und überschwänglichen Gefühlsausbrüchen irritiert gewesen sein. Jahre zuvor hatte Chopin schon leicht spöttisch und etwas befremdet die Besprechung eines seiner Werke durch Schumann zur Kenntnis genommen: Am 7. Dezember 1831 hatte dieser in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* die *Variationen über `là ci darem la mano´* aus Mozarts *Don Giovanni in* einem begeisterten Artikel unter dem Titel *„Ein Opus 2“* besprochen und damit sein Debut als Musikkritiker gegeben. Kurz zuvor waren diese Variationen in Wien beim Verleger Haslinger als erstes Werk von Chopin erschienen. Schumann bediente sich bei der Rezension einer fiktiven Erzählung, in der zum ersten Mal *Eusebius* und *Florestan* auftreten. Schumann bezeichnete sie als „zwey meiner besten Freunde, die ich jedoch noch nie sah“. Sie verkörpern die zwei Seelen in seiner Brust. Schumann hatte diese beiden fiktiven Gestalten und den zwischen ihnen vermittelnden *Meister Raro* erfunden, um mit dieser dreifachen Spaltung seines Ichs die zu besprechenden Werke aus den verschiedenen Aspekten gegensätzlicher Temperamente zu betrachten. In der Rezension der Chopinschen Variationen schildert Schumann die Eindrücke, die das Werk bei *Eusebius* und *Florestan* hinterließ. Am Ende der Rezension urteilen sie einstimmig: „Da guckt der Genius aus jedem Tacte.“
Obwohl Schumann einerseits stets sehr wohlwollend neue Werke seines bewunderten Zeitgenossen besprach und sie mit großem Engagement gegen die gehässigen Verrisse des Berliner Musikkritikers und Schriftstellers Ludwig Rellstab verteidigte, war er andererseits aber auch immer wieder verwirrt und bekannte „innere Widerstände“, die vereinzelte Werke Chopins

in ihm auslösten. So zum Beispiel auch die *b-Moll-Sonate*.
Es ist nicht verwunderlich, daß umgekehrt auch Chopin Probleme mit Schumanns Klavierwerken hatte. Er soll die ihm gewidmeten *Kreisleriana* monatelang liegengelassen haben, bevor er sie überhaupt ansah. Immerhin bedankte sich Chopin bei seinem deutschen Kollegen mit der *F-Dur- Ballade op. 38*, über die er kühl-distanziert schrieb: „À Monsieur Schumann".

Die *Kreisleriana* sind eine Sammlung von acht, zum Teil so ausgedehnten Fantasien, daß jede für sich stehen könnte. Sie werden durch einen Kreis von B-Tonarten zusammengehalten, wenngleich ihre heftigen Kontraste zwischen Intimem und bizarrer Extrovertiertheit das harmonische Band zu sprengen drohen. Schumann schrieb kein musikalisches Porträt des Kapellmeisters Kreisler, sondern die Fantasien spiegeln die Stimmungen wider, die E.T.A. Hoffmanns *„Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler"* im gleichgestimmten Schumann evozierten und ihn diese wie im Rausch, innerhalb von fünf Tagen, niederschreiben liessen.

Zum tieferen Verständnis für Schumanns *Kreisleriana* möchte ich daher die nicht vom Glück und Erfolg gekrönte musikalische Vita von **Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann** kurz beschreiben. Er wurde **1776** in Königsberg geboren und tauschte später seinen dritten Vornamen auf Grund seiner Verehrung für Mozart in Amadeus um und ging damit als E.T.A. Hoffmann in die Literatur- und Musikgeschichte ein. Mit der tragischen Gestalt des Kapellmeisters Kreisler haben sich immer wieder junge Komponisten und Musiker zutiefst verbunden gefühlt. E.T.A. Hoffmann starb **1822** in Berlin.
Hoffmann wurde in eine Familie von Beamten, Pfarrern und Juristen geboren. Als die Ehe der Eltern früh scheiterte, kümmerte sich der Onkel aus der mütterlichen Linie, Justizrat Otto Wilhelm Doerffer, um den aufgeweckten Jungen. Zwei Lehrer beeinflußten seinen Werdegang entscheidend: der Rektor der reformierten Burgschule und der Domorganist Christian Wilhelm Podbielski, ein Enkelschüler von Johann Sebastian Bach. Ein Jugendroman und frühe Kompositionen Hoffmanns gingen verloren. Die frühe Entwicklung des Vielbegabten ist dokumentiert in den Aufzeichnungen eines Freundes aus Kindertagen, Theodor Hippel, der sich lebenslang um Hoffmann kümmerte und ihn unterstützte.
Mit Auszeichnung bestand Hoffmann sämtliche juristische Examina und kam bereits mit 25 Jahren an das Kammergericht in Berlin, wo er nebenbei seine Musikstudien bei Johann Friedrich Reichardt fortsetzte. Sechs Jahre lang war er dann an preußischen Obergerichten in polnischen Landesteilen tätig. Zwischen den preußischen Offizieren und den zivilen Beamten herrschte ein gespanntes Verhältnis. Bei einem Ball wurden Karikaturen Hoffmanns verteilt, die einige Offiziere aufs Korn nahmen. Der Rechtsreferendar Hoffmann wurde deswegen in das ferne Plock an der Weichsel strafversetzt.
In der zweijährigen Abgeschiedenheit lernte er seine Frau, Michalina, `Mischa´ Trzinska, kennen, „ein liebes liebes Weib, das mir alle Bitterkeiten versüsste und meinen Geist stärkte."
Hoffmann erkannte in dieser Zeit auch, daß er nicht allein zum Juristen geboren sei. Nach der Versetzung nach Warschau malte er die Versammlungsräume der deutschen *`Musikalischen Gesellschaft´* aus, sammelte in einem Dilettantenorchester Erfahrungen als Dirigent und konnte so auch eigene Kompositionen ausprobieren. Ein Werkverzeichnis enthält eine Sinfonie, Ouvertüren, Quintette, Klaviersonaten, Messen, einzelne geistliche Sätze und weltliche Gesänge. Nach zweieinhalb glücklichen Jahren mußten alle preußischen Beamten wegen der einrückenden napoleonischen Truppen Warschau verlassen. Hoffmann ließ zunächst Frau und Kind zurück und kehrte nach Berlin zurück, wo er aber keine Anstellung mehr als Jurist bekam. In größter Not überlebte er ein Hungerjahr in Berlin. Der bescheidene Verkauf einiger Zeichnungen und Kompositionen linderte die schlimmste Not. Diese Periode härtester Prüfung „führte Hoffmann völlig zu sich selbst. Er festigte sein kompositorisches Können und erkannte in sich den Schriftsteller, eingeschlossen den Musikschriftsteller, der sich allerdings erst später entfaltete." (*4)
Zum 1. September 1808 folgte er einem Ruf an das Nationaltheater in Bamberg, wo sein erstes Auftreten als Dirigent vom Flügel aus völlig mißlang. Die Musiker waren einen dirigierenden Konzertmeister gewöhnt. Noch schlimmer war für Hoffmann, daß der Leiter des Theaters, Heinrich Cuno, ein schlechter Geschäftsmann und noch weniger ein Künstler war. Jedenfalls dirigierte Hoffmann von da an keine Opern mehr, sondern lediglich Bühnenmusiken. Er wirkte außerdem als Theaterkomponist, -maler und Maschinist. Unter Franz von

Holbein entwickelte sich Bamberg dann von 1810-1812 zu einer der ersten Bühnen Deutschlands. Trotz immensen Fleißes am Theater, als Privatmusiklehrer, zunehmend auch als Schriftsteller und Musikrezensent und, trotz allgemeiner Beliebtheit, blieb Hoffmann der große Erfolg in Bamberg versagt. Anfang 1813 ging er als Theaterkapellmeister zur *Seconda`schen Truppe*, die abwechselnd in Dresden und Leipzig spielte. In dieser Zeit entstand seine Oper *Undine*. Aber bereits im September verließ Hoffmann die Truppe wegen des völlig amusischen Chefs Seconda.
Mit Hilfe seines Freundes Hippel konnte Hoffmann zum 1. Oktober 1814 als Richter an das Kammergericht in Berlin zurückkehren, wo er in den folgenden acht Jahren bis zum Mitglied des Oberappellationssenats aufsteigen konnte. Obwohl Hoffmann nie seine juristischen Verpflichtungen vernachlässigte, wurde diese Zeit auch künstlerisch die ergiebigste, wenngleich er sich musikalisch auf kleinere Werke beschränkte und größere nur noch plante. Als Schriftsteller schuf er jedoch noch ein umfangreiches Oeuvre, obwohl er nicht mehr alle Aufträge erfüllen konnte. In der erfolgreichen Uraufführung seiner Oper *Undine* am 3. August 1816 am Königlichen Schauspielhaus in Berlin sah er selbst den Höhepunkt seiner ganzen Künstlerlaufbahn. Mit 47 Jahren starb E.T.A. Hoffmann an Tuberkulose und wurde auf dem Berliner Friedhof der Jerusalemgemeinde vor dem Hallischen Tor beerdigt . Seine Freunde stifteten einen Grabstein und schrieben darauf: „ausgezeichnet im Amte, als Dichter, als Tonkünstler, als Maler".

Die Musikwissenschaft sieht in Hoffmann heute den frühesten deutschen Romantiker. Seine Meisteroper *Undine* kam fünf Jahre vor dem *Freischütz* von C.M. von Weber auf die Bühne und hätte sicher mehr als vierzehn Aufführungen am Berliner Schauspielhaus erlebt, wäre nicht ein Brand ausgebrochen, der weitere Aufführungen unmöglich machte. C.M. von Weber äußerte den Wunsch „möge Herr Hoffmann der Welt bald wieder etwas so Gediegenes als diese Oper schenken." Die Urschrift seiner Oper *Aurora* ging in der Feuersbrunst des II. Weltkriegs in Würzburg verloren. Singspiele und weitere romantische Opern, Kammermusik und Klaviersonaten gilt es noch neu zu entdecken. Ganz besondere Bedeutung kommt dem Schriftsteller Hoffmann in der Musikgeschichte zu. Als Verfasser musikalischer Novellen (*Ritter Gluck*) ist er nie übertroffen worden. Als Musikrezensent wurde er richtungweisend für alle nachfolgenden Generationen. Seine Rezension der 5. Sinfonie von Beethoven ist bis heute Vorbild.
Sein *Kapellmeister Kreisler* trägt viele autobiographische Züge. Immer gab Hoffmann mehr Geld aus, als er eigentlich besaß, er war den Frauen und noch mehr dem Alkohol verfallen, und vermutlich war er neben der Tbc auch an Syphilis erkrankt. Kreisler endete schließlich im Wahnsinn. Sein Autor Hoffmann war dagegen gelähmt und lange an einen Lehnstuhl gefesselt. Als die neurologischen Ausfälle seine Arme und Hände erfassten, mußte er die letzten Erzählungen seiner treuen Gattin diktieren. Das Erbe mußte sie wegen der immensen Schulden ausschlagen.
Schumann und viele andere fühlten sich von der skurrilen, widersprüchlichen Gestalt Hoffmanns und seines Kapellmeisters Kreisler, von seinem leidenschaftlichen Eindringen in die Musik, seiner Hingabe, seinen Selbstzweifeln, aber auch von seinen Mißerfolgen und von seinem Leiden unter der Verständnislosigkeit der Umgebung tief berührt und bewegt. Schumann ahnte nicht, daß er am Ende ein gleiches Schicksal erleiden sollte wie die Romangestalt des Kapellmeisters Kreisler.
Wie eingangs schon erwähnt, sind Schumanns acht Fantasien `keine illustrierende Musik zu Hoffmanns Kapellmeister Johannes Kreisler´, sondern die *Kreisleriana* sind zu sehen „als ein musikalisches Seelenporträt Schumanns, dessen Subjektivität einen Extremfall selbst innerhalb der an Subjektivismen nicht armen Musik der Romantik darstellt". (*5, S.185)

Auch der junge **Johannes Brahms (1833 – 1897)** fühlte sich dem *Kapellmeister Kreisler* so sehr innerlich verbunden, daß er in jungen Jahren seine Briefe oft mit `Johannes Kreisler´ unterschrieb. Es ist also durchaus nachvollziehbar, daß Janós Balász die *Paganini-Variationen* von Brahms nach der Pause im Programm folgen läßt. Brahms schrieb diese Variationen 1862/1863 bei seinem ersten Aufenthalt in Wien. Er war am 8. September 1862 zu einer Konzerttournee dorthin aufgebrochen, um sich als Pianist vorzustellen. Er spielte mit dem Hellmesberger-Quartett sein Klavierquartett op. 25 und gab am 29. November noch einen Soloabend. Das Wiener Publikum war vom Pianisten Brahms noch mehr als vom Komponisten angetan, so daß ihm spontan die Stelle des Chormeisters der Singakademie ab der Saison 1863/64 angeboten wurde. Ende

1864 sollte Brahms für drei weitere Jahre verpflichtet werden. Er lehnte aber ab. Brahms fühlte sich durch jedes feste Engagement eingeengt.
Zu den ersten Freunden in Wien zählten der Komponist Peter Cornelius, den Brahms schon aus der Leipziger/Weimarer Zeit her kannte, und der Pianist Karl Tausig, (1841 – 1871), der kurz vor Brahms nach Wien gekommen war und von dort seine ausgedehnten Tourneen unternahm, bevor er 1865 nach Berlin zurückkehrte. Neben Eugen d`Albert und Hans von Bülow war Karl Tausig der bedeutendste Schüler von Franz Liszt, der Tausigs Technik „unfehlbar" und ihn einen „Wunderkerl" nannte. Tausig hatte Brahms nach dem Konzert mit dem Hellmesberger-Quartett und Brahms` Opus 25 einen Brief geschrieben und seiner Freude Ausdruck verliehen, „daß er noch unverdorbene, rückhalt- und neidlose Bewunderung in sich finde." Brahms seinerseits war fasziniert vom virtuosen, geradezu dämonischen Klavierspiel Tausigs, und schrieb daher für ihn die *Paganini-Variationen*.
Über die Freundschaft zwischen Tausig und Brahms berichtet Max Kalbeck in seiner Brahms-Biographie: „Brahms lud sich gern in der fashionabeln Wohnung zu Gast, die Tausig in der Währingerstraße innehatte, nachdem er von Cornelius (..) weggezogen war, spielte mit ihm vierhändig oder lag auf dem Diwan, konsumierte den ältesten Kognak und die neuesten schlechten Witze, rauchte türkischen Tabak dazu und ließ sich von Tausig in die Geheimnisse der Schopenhauerschen Philosophie einweihen, die damals der Jugend den Kopf verdrehte wie später die aphoristische Aberweisheit Nietzsches. Und Tausig wieder besuchte nicht minder häufig seinen neuen Freund in der Czerningasse, in welche Brahms bei Anbruch des Winters gezogen war, und ließ es sich in dem freundlichen Stübchen bei selbstgebrautem schwarzem Kaffee wohlsein, oder begleitete den Naturschwärmer in den verschneiten Prater. Schopenhauers Hauptwerk, *Die Welt als Wille und Vorstellung* durchzustudieren, gewann (Anm.: der vielbelesene) Brahms nicht über sich, er hatte an den *Parerga* genug und fertigte die Phantasmen und Sophismen des radikalen Philosophen mit derselben, von Beethoven übernommenen skeptischen Bemerkung ab, die er dann auch auf Nietzsche anwendete: das Gegenteil der von ihm aufgestellten Behauptungen werde wohl ebenso wahr sein..."(*6 S.38)
Kalbeck fährt fort: „Ein bleibendes Denkmal der Freundschaft zwischen den beiden Künstlern ist uns in den *Variationen über ein Thema von Paganini* erhalten, die 1866 bei Rieter-Biedermann als op. 36 herauskamen. Sie sind im Winter 1862/63 in Wien komponiert worden und Brahms hat ihnen, nicht ohne Absicht, den Haupttitel *Studien für Pianoforte* vorangesetzt. Ein unübertreffliches Meisterwerk der Klavierpädagogik höheren Stils, stellen sie in jedem ihrer zweimal vierzehn Stücke dem durch die verschiedensten Schulen der Geläufigkeit gegangenen Virtuosen fast ebenso viele Probleme der Technik auf, und nur derjenige, der diese alle so zu lösen vermag, daß die Etüde hinter der Variation verschwindet, darf von sich behaupten, er beherrsche sein Instrument vollkommen..."
Brahms schrieb diese Variationen aber nicht nur für Karl Tausig, sondern ebenso für sein Repertoire. Er benötigte für seine Tourneen ein eigenes virtuoses Klavierstück. Über die große Bedeutung, die die Gattung der Variationen auch in seinem Schaffen hatte, möchte ich Ihnen ein andermal berichten.

Zum Abschluß dieses anspruchsvollen Klavierabends spielt J. Balazs für uns Musik aus seiner Heimat. Wir hören eines der schwierigsten und anspruchsvollsten Klavierwerke des großen ungarischen Komponisten **Béla Bartók (1881 - 1945)**.
Bartóks Hauptwerke für Klavier entstanden im äußerst fruchtbaren Jahr 1926. Dazu zählen eine *Sonate*, *Neun kleine Klavierstücke,* das erste *Klavierkonzert* und die *Fünf Klavierstücke, A szabadban*, *Im Freien*, die wir hören werden.
Das Jahr 1926 markiert im Schaffen Bartóks den Beginn der `klassischen mittleren Periode´, die bis etwa 1937 dauerte. Bartók lernte in diesen Jahren bei verschiedenen Festspielen die zeitgenössische Musik kennen, beschäftigte sich gleichzeitig mit der Musik für Tasteninstrumente des italienischen Barock und entdeckte für sich die Musik der Bauern, an der er die „Objektivität" und den „Mangel an Sentimentalität" schätzte.
Das Herzstück der *Fünf Klavierstücke*, *Im Freien*, ist die `Musik der Nacht´. Bartók betritt Neuland, indem er kein Stimmungsbild mehr zeichnet oder die menschliche Empfindung als Reaktion auf die nächtlichen Eindrücke wiedergibt, sondern die Nacht erklingt selbst, mit allen Lauten und Geräuschen der Tiere. Werner Oehlmann schreibt sehr zutreffend: „Die linke Hand malt verwischte Tonflecke aus fünf angrenzenden Halbtönen, in denen der Akzent hin und her wandert. Die rechte Hand ist vielseitig beschäftigt: Gruppen kleiner Sekundensplit-

ter mit glissierter Einschwingung, ein einzelnes Fis der Mittellage, eine unwirsch geschüttelte Sextole von Halbtönen, ein kurzer Vogelruf aus Zweiklängen, eine kleine None im hohen Diskant. In das flimmernde Gewebe mischt sich ein ruhiges Singen, dann tanzender Flötenklang, abgesetzt von Tontrauben, die zum Teil mit der flachen Hand zu schlagen sind. Für das innere Ohr scheint alles dies aus verschiedenen Räumen zu tönen, übereinander, nebeneinander, endlich im Leeren verhallend; Transfigurationen des menschlichen und des Naturlautes, auf den Klavierton bezogen, wie später bei Olivier Messiaen." (*7, S.883)

1911 hatte Bartók sein *Allegro barbaro* geschrieben, bei dem er das Klavier zum Schlagzeug umfunktionierte. Das erste Stück aus *Im Freien*, *`Mit Trommeln und Pfeifen´*, sowie das letzte, *`Hetzjagd´*, stellen diesbezüglich aber alles in den Schatten. Unter einer archaischen Melodie donnern hammerschlagartige Akkorde, eine rollende Bassfigur suggeriert eine wilde, angstvolle Hetzjagd. Die auf-und ablaufenden Achtelbewegungen im zweiten Stück, *`Barcarolla´*, erinnern weniger an ein Gondellied, als eher an eine Fahrt über den Hades. Der dritte Satz,*`Musette´*, hat versöhnlicheren Charakter und läßt an Rameau denken. Die besondere Schwierigkeit liegt hier in der Kombination von Akkorden und Trillern. In jedem der Sätze stellt Bartók den Spieler vor besondere technische Probleme, so daß sich in einem Programm der `Konzertetüden´ im weitesten Sinn von den *Kreisleriana*, über die *Paganini-Variationen* bis zu Bartóks *`Im Freien´* ein Bogen spannen läßt.

Ich wünsche Ihnen beim Zuhören viel Freude.

*1 Philipp Spitta: Johann Seb. Bach, II.Band, S. 635

*2 Johann Mattheson: Der vollkommene Capellmeister, S. 106

*3 Curt Sachs: Handbuch der Musikinstrumentenkunde: Das Clavichord S. 141Die

*4

*5 Werner Oehlmann in Reclams Klaviermusikführer, II. Band 1967 (S.185)

*6 Max Kahlbeck: Johannes Brahms Bd.II, S 38, Verlag H. Schneider Tutzing 1976

*7 Werner Oehlmann s. *4, S.883