

KÖLNER PHILHARMONIE



KÖLNER PHILHARMONIE

## Gidon Kremer zum 60. Geburtstag

Gidon Kremer  
Martha Argerich

Sonntag 3. Dezember 2006 20:00



Bitte beachten Sie: Ihr Husten stört Besucher und Künstler. Wir halten daher für Sie an der Garderobe Ricola-Kräuterbonbons bereit und händigen Ihnen Stofftaschentücher des Hauses Franz Sauer aus.

Sollten Sie elektronische Geräte, insbesondere Handys, bei sich haben: Bitte schalten Sie diese zur Vermeidung akustischer Störungen aus.

Wir bitten um Ihr Verständnis dafür, dass Bild- und Tonaufnahmen aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet sind.

Wenn Sie einmal zu spät zum Konzert kommen sollten, bitten wir Sie um Verständnis dafür, dass wir Sie nicht sofort einlassen können. Wir bemühen uns, Ihnen so schnell wie möglich Zugang zum Konzert zu gewähren. Ihre Plätze können Sie spätestens in der Pause einnehmen.

Sollten Sie einmal das Konzert nicht bis zum Ende hören können, helfen wir Ihnen gern bei der Auswahl geeigneter Plätze, von denen Sie den Saal störungsfrei und ohne Verzögerung verlassen können.

**Gidon Kremer zum 60. Geburtstag**

Gidon Kremer *Violine*  
Martha Argerich *Klavier*

Sonntag 3. Dezember 2006 20:00

*Wir danken der Galeria Kaufhof  
– eine Gesellschaft der METRO Group –  
für die Weihnachtsdekoration.*

**Robert Schumann 1810 – 1856**

Sonate für Violine und Klavier Nr. 2 d-Moll op. 121 (1851)

Ziemlich langsam – Lebhaft

Sehr lebhaft

Leise, einfach

Bewegt

**Béla Bartók 1881 – 1945**

Sonate für Violine solo BB 104 (1944)

Tempo di ciaccona

Fuga

Melodia

Presto

Pause

**Robert Schumann**

Kinderszenen op. 15 (1837/38)

Von fremden Ländern und Menschen

Kuriose Geschichte

Hasche-Mann

Bittendes Kind

Glückes genug

Wichtige Begebenheit

Träumerei

Am Kamin

Ritter vom Steckenpferd

Fast zu ernst

Fürchtenmachen

Kind im Einschlummern

Der Dichter spricht

**Béla Bartók**

Sonate für Violine und Klavier Nr. 1 BB 84 (1921)

Allegro appassionato

Adagio

Allegro

## Zu den Werken des heutigen Konzerts

### Robert Schumann: Sonate für Violine und Klavier Nr. 2 d-Moll op. 121

Mehr als 14 Tage brauchte Robert Schumann nicht, kurz nach der ersten auch seine zweite Sonate für Violine und Klavier, sein Opus 121 in d-Moll, fertigzustellen. Wir schreiben den Spätherbst 1851, Schumann ist seit Kurzem Musikdirektor in Düsseldorf, das letzte und schlimmste Kapitel seines Lebens ist aufgeschlagen. Er widmete die d-Moll-Sonate seinem Freund, dem Geiger Ferdinand David, Konzertmeister des Leipziger Gewandhausorchesters. Mit ihm spielte Clara Schumann die erste öffentliche Aufführung; zuvor wurde die Sonate – kaum war die Tinte trocken – im häuslichen Kreis vom Geiger Wilhelm Joseph von Wasielewski vorgetragen, im noblen Musiksaal der Schumann'schen Wohnung an der Alleestrasse.

Dem ersten Satz schickt Schumann eine markant rhythmisierte Einleitung voraus in Gestalt von akkordischen Ausrufezeichen, aus denen heraus sich die Violine zaghaft mit rezitativisch vorgetragener Klangrede löst, so als gehe sie auf die Suche nach verwertbaren Ideen, die sie alsbald in Gestalt einer ernst und schwerblütig vorgetragenen Kantilene über brüchigem Klavier-Fundament findet. Doch dann gerät alles in Bewegung mit großem rhapsodischem Schwung und heftiger Passion. Sie mündet in die eher poetische Inwendigkeit, in das stille, nachdenkliche Zwiegespräch, aus dem sich im weiteren Verlauf mancherlei Gestimmtheiten entwickeln – lebhaftester Dialog, hochfahrender Streit, diskursive Verwicklungen, aber auch verspieltes Pingpong und lächelnde Konversation, stets vorangetrieben von nervöser Energie, immer wieder geprägt dadurch, dass sich Violine und Klavier fortwährend ins Wort fallen und dergestalt eine Auseinandersetzung mit leidenschaftlichem Engagement durchfechten.

Seltsam ist, dass trotz dieser innigen dialogischen Verzahnung beide Partner sich scheinbar selbstständig artikulieren können; das Klavier beschränkt sich in keinem Takt auf bloße Begleitung, die Geige darf ihren Faden gleichsam ununterbrochen fortspinnen, und doch – vor allem wegen dieses Auf-Lücke-Gesetztsein – bleiben beide eines Sinnes und streng bei der Entwicklung des Denkprozesses, zwei- und gleichwohl einstimmig, eingebunden in den heißblütigen Duktus dieses Satzes, der keine Zeit zu haben scheint und mit jagendem Puls auf sein Ziel zuströmt, dorthin, wo nochmals die dicken Aus-

rufezeichen aufgeschichtet werden, um eine wild bewegte Stretta einzuläuten. Danach sind alle beide sichtlich erschöpft. Ja was? Starke Empfindungen, vorgetragen mit schnellem Atem, mit lebhafter Fabulierfreude, mit Lust an turbulenter Diskussion, heftig einander ins Wort fallend und trotz des ungezügelten Eindrucks mit gezügelter Wachsamkeit für die blitzschnelle, sprachwitzige und redengewandte Reaktion in einer rhetorischen Geschmeidigkeit sondergleichen. Partnerspiele auf höchstem Niveau, temperamentvolles Rededuell zweier elegant gekreuzter Klingen.

Der zweite Satz ist mit *Sehr lebhaft* überschrieben, als wäre es im ersten noch nicht lebhaft genug zugegangen. Tatsächlich schaltet er einen Gang höher, wirft einen ratternden Rhythmus an, wählt ein hastiges, beinahe fahriges Tempo, erhöht den Binnendruck und schweift mit größter Erregung durch fahle Klanglandschaften, manchmal als Parforceritt, dann als flüchtiges melodisches Geflatter – bei Licht besehen ein seltsames Spukstück mit geisterhaften Konturen burlesken Zuschnitts. So rasch, wie es hereinhuschte, huscht es auch wieder davon als – wie der Rückblick zeigt – kurzes und irgendwie verrücktes Rondo.

Den dritten Satz will Schumann *Leise, einfach* gehalten wissen. Er beschränkt sich zunächst auf allereinfachste Mittel, auf ein paar gepufte, dünn staksende Akkordfolgen, in denen sich die Umrisse eines tragenden Themas andeuten, des stockend gesummten Choral »*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*«. Ein biographisch-privater Hinweis? Bei Schumann ist dergleichen wörtlich zu nehmen, doch weiter führen solche Spekulationen im Folgenden nicht, das sich als Reihe von Variationen entwickelt, freilich nicht immer »leise« und »einfach«, nimmt man die zuweilen scharf dreinfahrenden Akzente à la lettre, diese schmerzhaft hochschleudernden Protuberanzen. Doch alles in allem bleiben Geige und Klavier ausspielend und auszierend beim Thema, dann und wann in inniger Zweistimmigkeit, halten fest an dessen weicher Empfindung und traurig gestimmtem Grundgestus in zögernder, schlurfender Gangart nahe einem Trauermarsch.

Den vierten Satz überschreibt Schumann mit *Bewegt*. Das ist untertrieben, denn er braust im Sauseschritt. Seine entfesselte Motorik hat den hämmernden Charakter einer Toccata, die mechanische Energie einer Maschine, den Drive einer lange unterdrückten Ungeduld. Fassliche Themengestalten bleiben zunächst nur vage angedeutet,

für üppiges Melos ist hier noch kein Platz. Doch dann schält es sich allmählich heraus, auch fügen sich nach und nach die rhythmischen Reliefs, so als finde der instrumentale Aufruhr allmählich zu sich selbst, und es festigen sich Stimmungen zu fasslichen Empfindungen. Nach der eusebischen Versunkenheit des dritten Satzes führt der jakobinische Florestan hier das herrische Wort, es tönt nach überbordender Leidenschaft, nach männlicher Imposanz und kaum beherrschter Aktivität, sanguinisch durch und durch mit Neigung zu cholerischen Ausbrüchen, pumpt sich auf der Zielgeraden nochmals gewaltig auf und wirft sich einem grandiosen, pathosgeschwelltem Ende entgegen. Wahrlich ein kraftstrotzendes Finale nach dem wohlregulierten Disput im ersten Satz, nach dem Geister-Rondo und dem religiös verschwiegene Klagelaut im dritten Satz.

Der Widmungsträger Ferdinand David wird seine Freude gehabt haben an dieser geigerischen Herausforderung, an der dialogischen Gelenkigkeit des Kopfsatzes, an den technischen Schwierigkeiten im zweiten und vierten Satz und freilich auch an der Sanglichkeit im langsamen. Weniger Freude hatte Ehefrau Clara, obwohl sie doch pianistisch gleichermaßen anspruchsvoll bedient wurde; sie meinte, der erste Satz habe »etwas rhythmisch Peinliches«. Nun ja, sie und ihr Mann lebten nicht nur in der kritischen Endphase ihrer Ehe auf völlig verschiedenen musikalischen Sternen. Insofern möchte man das Choralzitat nicht für einen zufälligen Einfall halten, Schumann hatte Ende 1851 in der Tat große Not. Er wählte den falschen Beruf in der falschen Stadt, seine neue Stelle in Düsseldorf wuchs sich zum Fiasko aus, das gerade geborene siebte Kind machte so wenig glücklich wie das sechste, und Clara rückte von einem Mann ab, dem nahezurücken ihr in den vergangenen elf Jahren nie gelungen war.

### **Robert Schumann: Kinderszenen op. 15**

Schumanns Leiden an Claras musikalischer Oberflächlichkeit zog durch ihr gemeinsames Leben wie trübes Wasser. Manchmal ermahnte er sie im Stil eines Oberlehrers: Was sie als Mädchen sei, das achte sie in der Musik zu wenig, schrieb er, »nämlich das Trauliche, einfach Liebenswürdige, Ungekünstelte. Du willst am liebsten Sturm und Blitz

gleich und immer Alles neu und nie dagewesen. Das Romantische liegt aber nicht in den Figuren und Formen; es wird ohnehin darin sein, ist der Componist nur überhaupt ein Dichter. Am Clavier und mit einigen Kinderscenen wollte ich Dir Alles noch beßer beweisen«. Und dann fügt Schumann noch einen Satz hinzu, der sich wie eine böse Vorahnung liest: »Was ich jedoch überhaupt manchmal fürchte«, schrieb er, »ist, daß wir uns oft vielleicht zanken werden in musikalischen Geschmackssachen, wo jeder Mensch so sehr verwundbar ist«. Oh ja, sie werden sich zanken und in ästhetischen Fragen niemals einen gemeinsamen Nenner finden. Clara war alles andere als ein sensibles Mädchen, in künstlerischer Hinsicht schon mal gar nicht. »Höre Robert«, bat sie ihn, sei's ahnungslos, sei's boshaft, »willst Du nicht auch einmal etwas Brillantes, Leichtverständliches komponieren, und Etwas, das keine Überschriften hat. Sieh, daß Du es kannst, vielleicht Variationen? ... oder ein Rondo?«. Roberts musikalische Welt war ihr fremd und wird es bleiben. Seine Musik ist nicht publikumswirksam, sie brilliert nicht, provoziert nicht den tosenden Beifall.

Zweitens berührte seine Musik heikle Punkte in ihrer Seele: poetische Miniaturen wie *Hasche-Mann*, *Ritter vom Steckenpferd* oder *Kind im Einschlummern* spielten auf Erlebnisse und Gefühle an, die ihr fremd waren: »Meine Jugend habe ich doch eigentlich gar nicht genossen. Ich stand immer so fremd in der Welt, der Vater liebte mich sehr, ich ihn auch, doch was ja das Mädchen so sehr bedarf, Mutterliebe, die genoss ich nie, und so war ich nie ganz glücklich«. Immer blieb sie das gehorsame, das dressierte Püppchen, in dessen Leben kein Platz war für alberne Spiele und kindliche Sehnsüchte. Die *Kinderszenen* seien, schrieb Schumann, »sanft und zart und glücklich« wie ihre gemeinsame Zukunft. Das machte ihr Angst: Angst vor der Ehe mit einem Hypochonder und vor dessen latent homophilen Neigungen. Angst vor einer Ehe mit pausenlosen Schwangerschaften und pausenlosem Geldmangel. Angst vor dem Ende ihrer Karriere als Klaviervirtuosin. Angst vor dem Lebendigbegrabensein in engen vier Wänden. Angst davor, ein Spitzenhäubchen tragen und auf Zehenspitzen gehen zu müssen, wenn der geniale Komponistenmann komponiert. Angst, dass sie in eben jene Falle tappen könnte, die ihr Schumann treu- und offenherzig aufstellte: »Das erste Jahr unserer Ehe«, schrieb er, »sollst Du die Künstlerin vergessen, sollst nichts als Dir und

Deinem Haus und Deinem Mann leben, und warte nur, wie ich Dir die Künstlerin vergessen machen will«.

Dabei hatte alles so schön angefangen im Jahr 1838, als er die *Kinderszenen* zu Papier brachte: »Was hab' ich dabei geschwärmt und geträumt, als sich sie schrieb«, so Schumann. Musik für Kinder? Nein, sondern »Rückspiegelungen eines Älteren für Ältere«. Geschwärmt und geträumt – davon könnte die *Träumerei* zum Beispiel ein schönes Zeugnis ablegen, tut sie aber nicht, wie überhaupt alle 13 Stücke sorgsam komponiert sind – streng kalkulierte Miniaturen, obwohl Charakterstücke in bester romantischer Manier. Motivisch sind sie, aller charakterlichen Verschiedenartigkeit zum Trotz, miteinander verflochten, und was die Titel angeht, so sollte man sie nicht allzu wörtlich nehmen: Schumann selbst hat sie nachträglich hinzugefügt und damit mehr Rätsel aufgegeben als Klarheit geschaffen. Das B-A-C-H-Motiv im ersten Stück legt eine andere Spur als zu *Fremden Ländern und Menschen*, die *Träumerei* ist entgegen ihrem Titelversprechen ein nüchtern gebautes Stück in Form einer Miniatur- »Bergbesteigung«, wo nach mehrfachen Anläufen schließlich das »Plateau« (der Septnonenakkord auf G) erreicht wird. Und was *Der Dichter spricht*, werden wir nie erfahren, allenfalls dass sich dort ein abstrakter Gedanke mit den Mitteln klanglicher Redewendungen als »poetische« Idee in vagen Umrissen zu artikulieren versucht – noch »spricht« der Dichter nicht, vorderhand brütet er unfertige Gedankenfragmente aus. Nicht mehr, nicht weniger. Reicher Ausdruck mit kargen Mitteln. Poetische Mitteilungen in doppeldeutigen Verschlüsselungen und Verdichtungen wie in sprachlicher Poesie, in knapper Form und mit weiten Spielräumen für unsere Assoziationen und Phantasien.

### **Béla Bartók: Sonate für Violine und Klavier Nr. 1**

Mit seiner ersten Sonate für Violine und Klavier, geschrieben im Herbst 1921, gelingt Béla Bartók ein veritables Erfolgsstück. Zusammen mit der Geigerin Jelly Arányi spielt er sie mehrfach auf einer England-Tournee, neunzehn Tageszeitungen berichten von der Aufführung in der Londoner Aeolian Hall, und niemand Geringeres zeichnet

wenig später für die Pariser Erstaufführung verantwortlich als das Ehepaar Messiaen.

Der erste Satz *Allegro appassionato* entspreche zwar der Sonatenform, schreibt Tibor Tallián, »doch sind die Motive nach der Art des avantgardistischen Bartók fortgesponnen, die musikalischen Gestalten ständiger Veränderung unterworfen. Der Stil ist unruhig, sein ›Ich-Ton‹ härter und unverhüllter als in allen früheren Werken. Der innere Aufbau des Satzes führt (z. B. durch die Trennung des Motivmaterials von Klavier und Violine) zu einer bewusst angestrebten Steigerung der inneren Spannung. In der Melodik und der Harmonik gelangt Bartók zu einer äußerst freien Verwendung der zwölf Töne [...]. Ein aufnahmebereites Ohr wird den Satz zwar großartig finden, doch oft verliert man sich in der erklingenden großen Leidenschaft, der Beredsamkeit der weitauslaufenden Melodien und in den phantastischen Gefühlswogen dieses ersten Satzes«. Gefühlswogend von den ersten Takten an, ist die Musik des Eröffnungssatzes geprägt vom schwingungsvoll-passionierten Balladenton, die Erzählinien entwickeln sich in freier Prosa, dem das Klavier einerseits mit rhythmisch markanter Deklamation, andererseits mit impressionistischer Farbenfülle zu Hilfe eilt, derweil die Geige entweder gleichsam schwerelos sich aussingt oder in freier Redeweise vor sich hin zu improvisieren scheint. So entsteht, Sonatenhauptsatzform hin oder her, der Eindruck eines vollkommen ungebundenen Fabulierens, dessen mal leidenschaftlicher, mal meditativer Duktus über alle Formgrenzen hinwegströmt. Auf dieser gleichsam absichtslosen Wanderung zwischen akkordisch scharfgratigen Gesteinsbrocken und in weichen, weit geöffneten melodiedurchfluteten Regionen entsteht der Eindruck einer abenteuerlichen Expedition durch fremde, geheimnisvolle Gegenden voller klanglicher Überraschungen.

Der zweite Satz ist ein *Adagio*. »Der Monolog der Violine am Anfang gehört zu den größten Momenten des Bartókschen Lebenswerkes; es ist der Ton der Einsamkeit, dessen Ausdrucksfülle leidenschaftliche Gesten gar nicht nötig hat, es ist ein Singen in abstraktem, leidendem Frieden. In den ersten drei Takten berührt die Melodie alle zwölf Töne, wie eine Winde weicht sie den Ruhepunkten der diatonischen Melodieführung aus. Einhaltend, bewegt und erneut einhaltend folgt der rhapsodische Mittelteil des Satzes – ein Schluchzen. In

einer Form dieses Melodietyps wurde der Mandarin beweint; dieser individuelle, in tief empfundener Tragik wurzelnde Klagelied-Typus trägt bei Bartók immer einen schweren gemeinschaftlichen Ausdruck« (Tibor Tallián). Es ist der weltabgewandte *Religioso*-Ton aus dem dritten Klavierkonzert, jene reine und spröde Schönheit am Rande der Zerbrechlichkeit; eine herzerwärmende Menschlichkeit der instrumentalen Singstimme, der das Klavier nur schlichte Choraltöne beifügt. Fadendünne Musik, die im monoton-feierlichen, dann vielstimmigen Glockenläuten des Mittelteils Antwort findet. Doch irgendwie kommt sie nicht nach Hause, verstrüppt und verirrt sich und kann den Trost nicht sagen, den zu spenden sie anfänglich versprach, sie erstarrt in verstörendem Alleinsein.

»Als Finale *Allegro* erklingt ein Volkstanz-Rondo enormen Umfangs, ein Perpetuum mobile aus rumänischem Grundmaterial mit bewegt-enger Chromatik und farbigen, elementaren Zwischenspielen, folkloristischer Instrumentaltechnik entsprungen. Somit ist der Schlusssatz den vorangehenden Sätzen diametral entgegengesetzt, doch innerhalb seines eigenen Themenkreises ebenso unversöhnlich. Wegen des ihm zukommenden Platzes in der Sonate – wo mit Schwung das letzte Wort gesprochen wird – will dieser Satz das wunderbare expressionistische Vorhergegangene übertreffen und kommentieren« (Tibor Tallián). Die hier zu Recht angesprochene Volkstümlichkeit ist allerdings rüde gebrochen, stellt sich in schroffer Unverbindlichkeit und schiefgestellter Hässlichkeit aus, als sei sie von einem Zerrspiegel verformt, weswegen sie in besonderer Weise dem expressionistischen Ausdruck zuneigt als tönender Widerschein von Wut, Angst und Verzweiflung und Lichtjahre entfernt ist von jener anderen Volkstümlichkeit in Weinlokalen zum flüchtigen Unterhaltungsvergnügen von Touristen.

Die Sonate liegt auf dem Tisch, als sich Bartók und Menuhin 1943 in New York treffen. »Ohne irgendwelches Aufheben zu machen, nahm er Platz«, berichtet Menuhin, »breitete er die Noten der Sonate, die er mitgebracht hatte, vor sich aus, und da es keine weiteren Formalitäten mehr gab, fingen wir an. Obwohl ich mir vorher von seinem Wesen und seinem Aussehen kein Bild gemacht hatte, hatte mir seine Musik trotzdem seine innersten Wesenszüge und seine Geheimnisse enthüllt: ein Komponist kann nichts verheimlichen – an seiner Musik

sollst du ihn erkennen. Sofort, mit den ersten Tönen, war zwischen uns beiden, wie durch einen elektrischen Kontakt, die Verbindung hergestellt [...]. Ich glaube, es ist wirklich so, dass zwischen einem Komponisten und einem Interpreten sogar ohne irgendeine Absprache stärkere, intimere Bindungen bestehen können als zwischen dem Komponisten und einem Freund. Denn seine Werke sind es, in denen sich sein wahres Selbst, die verborgensten Züge seiner Persönlichkeit offenbaren. Als wir den ersten Satz beendet hatten, stand er auf, kam zu mir herüber und sagte die folgenden Worte, die für Bartók gleichbedeutend sind mit einem impulsiven Ausbruch bewegten Überschwangs. Er sagte: »Ich dachte immer, so werden Werke nur gespielt, wenn ihre Komponisten schon lange tot sind«.

### **Béla Bartók: Sonate für Violine solo**

Und dann erzählt Menuhin noch, dass er Bartók fragte, »ob er eine Sonate für Violine schreiben würde. Er sandte mir das fertige Manuskript im Juni vergangenen Jahres, und im November spielte ich die Uraufführung [...]. Ich fühle mich besonders geehrt, dass es mir vergönnt war, diesen großen Mann während seiner letzten Lebensjahre gekannt zu haben, und ich bin glücklich, dass ich ihm die grenzenlose Verehrung und Ergebenheit des jungen Musikers entgegenbringen konnte«. Es mag als seltsamer Fingerzeig gelten, dass Menuhin im November 1943 die Sonate für Violine und Klavier Nr. 1 neben die C-Dur-Solosonate von Bach stellte, und Bartóks kurz darauf fertiggestellte Sonate für Violine solo ebenfalls die Nähe Bachs sucht.

Der erste Satz *Tempo di ciaccona* knüpft an die Formgesetzlichkeit der alten barocken Chaconne an; bei Bach sind die Chaconnen jene Stücke, wo er über dem Fundament eines gleichförmigen Basses und Harmoniegefüges melodische Auszierungen gestaltet von besonders ariosem Charakter. Anders gesagt: Bachs Chaconnen (z. B. in den Partiten und Suiten) haben quasi romantische Ausdrucksgewalt und Sprachmächtigkeit. Und was macht Bartók? Selbstredend nimmt alles seinen Ausgang beim harmonischen Grundgerüst, eine Weile tönt die Musik nach Bachischer Strenge, allerdings entwickelt er nach und nach daraus eine diskursive Sonatenform, eine Form in der Tradition

Beethovens: »Die Durchführung«, so Günther Weiß-Aigner, »rückt das Kopfmotiv des Hauptthemas in verschiedenes Licht, treibt seine Kernfigur imitatorisch voran und gewinnt aus diesen Vorgängen immer wieder spezifische Impulse virtuoser geigerischer Figuralbewegung und Klangbildung«. So entsteht ein zwittriges Gebilde. Einerseits täuscht es variative Entwicklungen vor, andererseits ist es auf die Schürzung und Lösung eines Konfliktknotens aus, was sich im Gegensatz von harmonisch streng reguliertem Duktus und weicher Sanglichkeit niederschlägt, wobei Bartók in unnachahmlicher Weise dem Instrument mit nur vier Saiten eine kontrapunktisch dicht geknüpfte Vielstimmigkeit abverlangt, welche die physikalischen Grenzen ad absurdum zu führen scheint.

So will es auf den ersten Blick auch unglaublich sein, dass eine Geige als Melodieinstrument par excellence den zweiten Satz als Fugato bewältigen könne. Kann sie aber. Das zentrale, wie ein Signal vortreschende Thema empfiehlt sich zunächst in akademischer Gelehrsamkeit, doch seine weitere Entwicklung respektive Verwicklung geht weit über die Möglichkeiten von Bachs meisterlichem Fugenh Handwerk hinaus. Soll heißen: Der Satz verdichtet sich zur Vierstimmigkeit, das Kernthema macht etliche Metamorphosen durch, homophone und polyphone Fakturen schaffen die Möglichkeit wechselnder Oberstimmen und Spiegelungen, jede Saite erhält die Freiheit der stimmlichen Führung, dennoch kommt unterm Strich keine trockene Fuge heraus, sondern ein reich gefächertes Klangspektrum. Alles in allem entsteht ein trotziges Stück Musik, manchmal mit entschlossenem Zugriff, manchmal mit elegantem Schmelz. Ein unscherzhaftes Scherzo ganz eigener Art mit verwischten Spuren von Tanz. Und geigerische Hochseil-Artistik selbstverständlich, ohne Netz und doppelten Boden.

Der dritte Satz nennt sich *Melodia*. Mit ihm setzt sich Bartók am weitesten von traditionellen Vorbildern ab: »Aus einsamer Gipfelhöhe scheinen sich seinem kühnen Blick westliche und östliche Melodieformen einander zu nähern, visionär sieht er die Verschmelzung ihrer Gestaltungselemente, die Durchdringung ihrer Ausdruckswerte. Er denkt an die vierzeilige Choralweise, der er gerade in seinen letzten Werken sich immer mehr zuwendet, singt sie aber nun in langem, eine Vielfalt melodischer Formen verströmendem Atem aus, er spürt den Anhauch des melischen Geistes einstimmiger Gregorianik ebenso wie

den improvisatorischen Impuls jener östlichen Schaffensgesinnung, die einen melodischen Gedanken in stets neuer Weise zu klingendem Leben erweckt« (Günther Weiß-Aigner). Hier ist die Geige zunächst ganz bei sich, verströmt reine Kantabilität, doch weit stößt sie die Tür auf zu neuen Klangvisionen, wagt sich in die Nähe des fahlen Geräuschs, der mehrstimmigen Korrespondenzen und der hauchenden Stille. *Melodia* scheint in diesem Satz als Oberbegriff zu gelten, als summarische Bilanz all dessen, was musikgeschichtlich bei Tag und bei Nacht je gesungen, gesummt und geträllert wurde einschließlich der Laute von Vögeln.

Der vierte Satz eilt im *Presto*. In ihm verbindet Bartók »den rasch figurierten Finaltypus Bachscher Solosonaten mit der thematischen Vielgliedrigkeit einer frei gestalteten Rondoform« (Günther Weiß-Aigner). Dieser Satz, sagt Tibor Tallián, »ist ein Nachfolger einiger gespenstischer Sätze der Streichquartette«. Der huschenden Flüchtigkeit des Beginns setzen sich nach einer Weile Tanzmuster entgegen, dann ein volkstümlich schlichtes Lied, so naiv, als wäre es unvermutet in den Sinn gekommen. Schließlich folgen virtuos verspielte Arabesken, die den integralen Schluss einläuten, der alle drei Gesten synthetisierend zusammenführt.

Nach der Uraufführung am 26. November 1944 in New York durch Yehudi Menuhin ist Bartók erleichtert: »Es war eine wunderbare Produktion. Ich hatte Angst, es würde zu lang werden. Denken Sie nur, 20 Minuten lang eine Violine zu hören! Aber es war alles in Ordnung, wenigsten was mich anbelangt«.

Nicht in Ordnung indessen ist die politische Weltlage, nicht seine persönliche Situation: »Aus Ungarn kommen niederschmetternde Nachrichten: furchtbare Verwüstung, schreckliche Not, drohendes Chaos. Wie ich die Dinge sehe, ist vorläufig gar nicht an Heimkehr zu denken. Gott weiß, wie viele Jahre es dauern wird, bis das Land sich einigermaßen erholt hat (wenn es dazu überhaupt noch in der Lage ist). Ich möchte doch so sehr nach Hause, und zwar endgültig«. Tragisch, dass er, der mit Leib und Seele seiner Heimat und ihrer Musik verwurzelt ist, dann gewaltsam entwurzelt wird. Auch aus der Sonate für Violine solo ist zu hören: sein kultureller Ackerboden lässt ihn nicht los, nichts und niemand kann die Nabelschnur zu Ungarn durchtrennen. Komponierend hat er eine andere Heimat als Amerika.

János Gyetvai telefoniert mit Bartók nach Kriegsende und fragt ihn, ob er bald nach Hause fahre. Seine immer leise, vornehme Stimme, erzählt Gyetvai, sie habe gezittert wie die Saite eines wunderbaren Instruments: »Ich möchte sehr gern nach Hause fahren«. Aber nach Hause wird er nicht mehr fahren. Er, der stille Asket mit der vulkanischen Seele, dieser noble Herr mit dem blitzenden Gedankenschliff – er geht am 26. September 1945 mittags um 12 anderswo hin, aufrecht wie immer und in aller Bescheidenheit. »Schade«, sagt er zum Schluss, dass ich mit vollem Koffer gehen muss«.

*G Aden*



## Gidon Kremer

Gidon Kremer, 1947 in Riga geboren, begann im Alter von vier Jahren Violine zu spielen, wurde 1965 Meisterschüler von David Oistrach am Moskauer Konservatorium und gewann u. a. 1969 den Paganini-Wettbewerb und 1970 den Tschairowsky-Preis. Seither arbeitet er mit den international renommiertesten Orchestern und Dirigenten. 1981 gründete Gidon Kremer das Kammermusikfestival in Lockenhaus (Österreich) und 1997 die Kremerata Baltica, ein Kammerorchester, das sich aus jungen, hochtalentierten Musikern der baltischen Länder zusammensetzt und mit dem er weltweit bei Musikfestivals und in namhaften Konzerthäusern auftritt. Sein umfangreiches Repertoire

umfasst neben den Meisterwerken der Klassik und der Romantik zahlreiche Kompositionen des 20. Jahrhunderts. Die Werke zeitgenössischer Komponisten wie Alfred Schnittke, Arvo Pärt, Sofia Gubaidulina, Luigi Nono und Aribert Reimann bilden einen besonderen Schwerpunkt in seiner Arbeit. Von 2002 bis 2006 war er künstlerischer Leiter des Baseler Festivals les muséiques. Gidon Kremers Interpretationen, auf mittlerweile über 100 CDs dokumentiert, setzten immer wieder neue Maßstäbe und wurden mit hochrangigen Schallplattenpreisen gewürdigt. So wurde die gemeinsam mit der Kremerata Baltica eingespielte CD *After Mozart* 2002 mit dem ECHO und dem Grammy Award in der Kategorie »Bestes Kammerensemble« ausgezeichnet. Darüber hinaus erhielt Gidon Kremer zahlreiche Ehrungen, darunter der Ernst von Siemens Musikpreis, der Frankfurter Musikpreis, das Bundesverdienstkreuz, der Preis der Accademia Musicale Chigiana, der Deutsche Schallplattenpreis ECHO 1999, der Preis des Musikfests Bremen 1999 und der UNESCO-Preis 2001. Gidon Kremer spielt auf einer Nicola-Amati-Violine aus dem Jahr 1641. Bei uns war er zuletzt im Januar 2005 gemeinsam mit der Kremerata Baltica zu Gast.

## Martha Argerich

Martha Argerich wurde in Buenos Aires geboren und bekam mit fünf Jahren ihren ersten Klavierunterricht durch Vincenzo Scaramuzza. Ab 1955 setzte sie ihre Studien in London, Wien und in der Schweiz bei Bruno Seidlhofer, Friedrich Gulda, Nikita Magaloff, Madeleine Lipatti und Stefan Askenase fort. 1957 gewann sie die Klavierwettbewerbe in Bozen und Genf, 1965 den Chopin-Wettbewerb in Warschau. Seither gilt sie als eine der international bedeutendsten Pianistinnen. Obwohl sie regelmäßig von namhaften Orchestern, Dirigenten und Festivals eingeladen wird, spielt für sie auch die Kammermusik eine zentrale Rolle. Zu ihren Partnern zählen



u. a. Nelson Freire, Alexandre Rabinovitch, Mischa Maisky und Gidon Kremer. Für ihre CD-Aufnahmen hat Martha Argerich zahlreiche Auszeichnungen erhalten, u. a. jeweils den Grammy für die Einspielung der Konzerte von Bartók und Prokofjew, für Prokofjews *Cinderella* mit Mikhail Pletnev sowie für Beethovens Klavierkonzerte Nr. 2 und 3 mit dem Mahler Chamber Orchestra unter Claudio Abbado. Außerdem erhielt sie u. a. die Auszeichnung »Artist of the Year« der Zeitschrift *Gramophone*, den Choc du Monde de la Musique für die Aufnahme ihres Amsterdam-Rezitals und den Titel »Künstlerin des Jahres« der Deutschen Schallplattenkritik. Seit 1998 ist Martha Argerich künstlerische Leiterin eines eigenen Festivals im japanischen Beppu. 1999 rief sie ein internationales Festival mit einem Klavierwettbewerb in Buenos Aires ins Leben und im Juni 2002 gründete sie das Progetto Martha Argerich in Lugano. Sie hat verschiedene Auszeichnungen erhalten, zuletzt 2004 die Ernennung zum Commandeur dans l'ordre des Arts et des Lettres durch die französische Regierung, und 2005 den Praemium Imperiale der Japan Art Association. Auf dem Podium der Kölner Philharmonie war sie zuletzt im Dezember 2000 zu hören.

## KölnMusik-Vorschau

### Montag 4. Dezember 2006 20:00

Leif Ove Andsnes *Klavier*

#### Artemis Quartett

Natalia Prischepenko *Violine*

Heime Müller *Violine*

Volker Jacobsen *Viola*

Eckart Runge *Violoncello*

#### Johannes Brahms

Streichquartett Nr. 2 a-Moll op. 51,2

Quintett für Klavier, zwei Violinen,  
Viola und Violoncello f-Moll op. 34

#### Arnold Schönberg

Sechs kleine Klavierstücke op. 19

#### Anton Webern

Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9

Zu diesem Konzert findet in Schulen ein  
Jugendprojekt der KölnMusik statt, das vom  
Kuratorium KölnMusik e. V. gefördert wird.

### Mittwoch 6. Dezember 2006 20:00

Baroque ... Classique 2

#### Maurice Steger *Blockflöte*

Stefan Schweigert *Fagott*

#### Berliner Barock Solisten

Rainer Kussmaul *Violine und Leitung*

#### Francesco Manfredini

Concerto grosso C-Dur op. 3,12  
für Streicher und Basso continuo

#### Georg Philipp Telemann

Konzert für zwei Violinen, Streicher  
und Basso continuo A-Dur TWV 52:A2

Konzert für Blockflöte, Fagott, Streicher und  
Basso continuo F-Dur TWV 52:F1

Sonate für Streicher Es-Dur TWV 43:Es1

Konzert für Blockflöte, Streicher  
und Basso continuo C-Dur TWV 51:C1

#### Antonio Vivaldi

Konzert für Fagott, Streicher  
und Basso continuo e-Moll RV 484

Konzert für Blockflöte, Streicher  
und Basso continuo C-Dur RV 443

### Freitag 8. Dezember 2006 20:00

Chamber Orchestra of Europe plus ... 3

#### Chamber Orchestra of Europe

Roberto Abbado *Dirigent*

#### Luigi Cherubini

Sinfonie D-Dur

#### Goffredo Petrassi

Konzert für Orchester Nr. 2

#### Ludwig van Beethoven

Sinfonie Nr. 7 A-Dur op. 92

Zu diesem Konzert findet in Schulen ein  
Jugendprojekt der KölnMusik statt, das vom  
Kuratorium KölnMusik e. V. gefördert wird.

### Sonntag 10. Dezember 2006 16:00

Rising Stars – die Stars von morgen 3

Nominiert von der Cité de la Musique Paris

#### Nemanja Radulovic *Violine*

Laure Favre-Kahn *Klavier*

#### Franz Schubert

Sonate für Violine und Klavier  
D-Dur op. post. 137, 1 D 384

#### Johannes Brahms

Sonate für Violine und Klavier  
Nr. 3 d-Moll op. 108

#### Edvard Grieg

Sonate für Violine und Klavier Nr. 3 c-Moll op. 45

#### Pablo de Sarasate

Fantasie sur Carmen op. 25  
für Violine und Klavier

15:00 Empore: Einführung in das Konzert durch  
Bjørn Woll in Zusammenarbeit mit Fono Forum

### Samstag 16. Dezember 2006 20:00

Magdalena Kožená *Mezzosopran*

#### Il Giardino Armonico

Giovanni Antonini *Leitung*

Lieder, Arien und Instrumentalwerke von

#### Wolfgang Amadeus Mozart

Joseph Haydn

Carl Philipp Emanuel Bach

# KÖLNER PHILHARMONIE



KÖLNER PHILHARMONIE

foto: Klaus Böhlyn



**Samstag 16. Dezember 2006 20:00**

**Magdalena Kožená** *Mezzosopran*

**Il Giardino Armonico**

**Giovanni Antonini** *Leitung*

**Wolfgang Amadeus Mozart**

Ouvertüre zur Oper »Mitridate, re di Ponto« KV 87 (74a)

»Non so più« – Arie des Cherubino aus der Oper

»Le nozze di Figaro« KV 492

u. a.

**Joseph Haydn**

Sinfonie g-Moll Hob. I:83 »La Poule«

**Carl Philipp Emanuel Bach**

Sinfonie F-Dur Wq 183, 3

€ 10,- 21,- 33,- 43,- 52,- 62,-

€ 38,- Chorempore (Z) zzgl. VVK-Gebühr

**KölnMusik Ticket** 

Roncalliplatz

50667 Köln

PHILHARMONIE

HOTLINE

0221/280 280

[www.koelner-philharmonie.de](http://www.koelner-philharmonie.de)

**KölnMusik Event** 

in der Mayerschen

Buchhandlung

Neumarkt-Galerie

50667 Köln

**Köln:Ticket**  
0221-2801  
[koelnticket.de](http://koelnticket.de)

**Sonntag 17. Dezember 2006 15:00**

Kinder-Abo 1  
für Kinder von 5 bis 12

**Concerto Köln**

**Ruth Schiffer** *Erzählerin*

**Georg Philipp Telemann**

Klingende Geographie (Auszüge)

u. a.

**Sonntag 17. Dezember 2006 19:00**

50 Jahre Tölzer Knabenchor

**Christian Fliegner** *Tenor*

**Panajotis Iconomou** *Bass*

**Tölzer Knabenchor**

**L'Orfeo Barockorchester**

**Gerhard Schmidt-Gaden** *Dirigent*

**Johann Sebastian Bach**

Weihnachtsoratorium BWV 248

Kantaten I – VI

**Dienstag 19. Dezember 2006 20:00**

Orgel 1

**Thierry Mechler** *Orgel*

Werke von

**Marcel Dupré**

**Thierry Mechler**

Improvisation – Poème Symphonique  
sur thèmes de Noël

**Mittwoch 20. Dezember 2006 20:00**

Philharmonie für Einsteiger 4

**Anne Sofie von Otter** *Mezzosopran*

**Peter Mattei** *Bariton*

**Mahler Chamber Orchestra**

**Daniel Harding** *Dirigent*

»Somethin' Stupid ...« – Excerpts from the  
Great American Songbook

Swingstandards nicht nur zur Weihnachtszeit –  
mit Stücken von

**Leonard Bernstein**

**George Gershwin**

**Cole Porter**

**Jerome Kern**

**Kurt Weill**

**Michel Legrand**

**Montag 25. Dezember 2006 18:00**

**Cyrille Gerstenhaber** *Sopran*

**Wang Weiping** *Mezzosopran, Pipa*

**Christophe Laporte** *Altus*

**Benoît Porcherot** *Tenor*

**Ronan Nédélec** *Bariton*

**Shi Kelong** *Bariton, Schlagzeug*

**Vocalconsort Berlin**

Solisten von XVIII-21 **Musique des Lumières**  
und des **Meihua Ensembles**

**Jean-Christophe Frisch** *Flöte und Leitung*

**Chinesische Marienvesper**

Im Jahr 1610 missionieren europäische Christen in China und möchten dazu religiöse Musik einsetzen. Am Hof in Peking ist europäische Musik bekannt, die dortigen Musiker aber möchten bei der »heidnischen« christlichen Musik nicht mitwirken. Die wenigen konvertierten Chinesen wiederum kennen nur traditionelle chinesische Musik. Es entsteht eine einzigartige Mischung: In der »Kleinen Messe der Heiligen Jungfrau« (»Shengmu xiao rike«) aus dem China des 17. Jahrhunderts verschmelzen Sprachen, Instrumente und musikalische Traditionen beider Kulturkreise. Nach fast 400 Jahren kommt diese Marienvesper nun zurück nach Europa.

**Mittwoch 27. Dezember 2006 20:00**

**Dhafer Youssef** *voc, oud*

**Markus Stockhausen** *trp, flh*

**Ferenc Snétberger** *git*

**Tara Bouman** *clar*

**Jatinder Thakur** *perc*

**Gerdur Gunnarsdóttir** *Streichquintett*

**Gerdur Gunnarsdóttir** *Violine*

**Christine Rox** *Violine*

**Diemut Poppen** *Viola*

**Klaus-Dieter Brandt** *Violoncello*

**Henning Rasche** *Kontrabass*

Jazz, Weltmusik und klassische Töne  
verschmelzen zu einem entspannenden  
Gesamtklang.

## PhilharmonieVeedel



Die Philharmonie geht in die Stadt: Im September 2006 begann in vier Kölner Wohngebieten das Projekt, in dem Kölnerinnen und Kölner aller Altersstufen in ihrem Veedel ganz unterschiedliche Konzerte zum familien- und veedelgerechten Preis genießen können.

»PhilharmonieVeedel« heißt das Projekt, das im Rhein-Gymnasium Mülheim, im Engelshof in Porz, in der Comedia in der Südstadt und im Bürgerzentrum Chorweiler stattfindet. Die Reihe »Baby« richtet sich an Schwangere und Babys mit ihren Müttern und Vätern, die gemeinsam bei klassischer Musik entspannen wollen.

»Familie« ist auf Kleinkinder zugeschnitten, die mit ihren Eltern die Welt der Musik von der Klassik bis zur Moderne spielerisch kennenlernen wollen.

»Schule« ermöglicht Schulklassen, am Vormittag für sich Musik zu entdecken, und »Für alle!« richtet sich an alle Erwachsenen, die am Abend Lust auf ein moderiertes Konzert in unmittelbarer Nähe haben. Für junge Erwachsene ab 18 ergänzt »Trip« die Reihe im Alten Wartesaal in der Innenstadt und bietet groovende Sounds und Experimentelles.

Die nächsten PhilharmonieVeedel-Termine:

### Fantastische Flöten

Flautando Köln

Werke von Orlando di Lasso, Johann Sebastian Bach, Antonio Vivaldi, Ryohei Hirose und Marco Uccellini

22.01.2007 15:00 Comedia

22.01.2007 20:00 Comedia

23.01.2007 15:00 Rhein-Gymnasium

23.01.2007 20:00 Rhein-Gymnasium

24.01.2007 15:00 Bürgerzentrum Engelshof

24.01.2007 20:00 Bürgerzentrum Engelshof

25.01.2007 15:00 Bürgerzentrum Chorweiler

25.01.2007 20:00 Bürgerzentrum Chorweiler

PhilharmonieVeedel wird ermöglicht durch die RheinEnergieStiftung Kultur.

RheinEnergie  
Stiftung | Kultur

Gefördert vom Kuratorium KölnMusik e.V.

## PhilharmonieLunch

Mit PhilharmonieLunch wenden wir uns an alle Kölnerinnen und Kölner, die in der Innenstadt arbeiten und Interesse haben, ihre Mittagspause nicht nur zum Essen oder Einkaufen zu verwenden. Außerdem natürlich auch an alle anderen, die neugierig auf Musik sind.

Die KölnMusik bietet in Kooperation mit dem WDR und dem Gürzenich-Orchester Köln die Möglichkeit, eine halbe Stunde lang kostenlos einen Teil einer Probe zu erleben. Die nächsten PhilharmonieLunch-Termine:

Donnerstag 7. Dezember 2006 12:30

**Gürzenich-Orchester Köln**

**Markus Stenz** *Dirigent*

Donnerstag 11. Januar 2007 12:30

**Gürzenich-Orchester Köln**

**Dmitrij Kitajenko** *Dirigent*

Donnerstag 18. Januar 2007 12:30

**WDR Sinfonieorchester Köln**

**Semyon Bychkov** *Dirigent*

Das Projekt PhilharmonieLunch wird von der KölnMusik in Zusammenarbeit mit dem WDR Sinfonieorchester Köln und dem Gürzenich-Orchester Köln ermöglicht.

**Philharmonie Hotline +49.221.280280**

**[www.koelner-philharmonie.de](http://www.koelner-philharmonie.de)**

Informationen & Tickets zu allen Konzerten  
in der Kölner Philharmonie!

**WDR 3**

Kulturpartner der Kölner Philharmonie

**Herausgeber:** KölnMusik GmbH  
Louwrens Langevoort  
Intendant der Kölner Philharmonie und  
Geschäftsführer der KölnMusik GmbH  
Postfach 102163, 50461 Köln  
[www.koelner-philharmonie.de](http://www.koelner-philharmonie.de)

**Redaktion:** Andreas Günther  
**Textnachweis:** Der Text von G Aden ist ein  
Originalbeitrag für dieses Heft.  
**Corporate Design:** Rottke Werbung  
**Umschlaggestaltung:** Hida-Hadra Biçer  
**Signet 20 Jahre Kölner Philharmonie:**  
Hida-Hadra Biçer

**Gesamtherstellung:**  adHOC Printproduktion GmbH





## Gidon Kremer zum 60. Geburtstag

Mittwoch 6. Juni 2007 20:00

**Kremerata Baltica**  
Gidon Kremer *Violine und Leitung*

**Gustav Mahler**  
Adagio  
aus: Sinfonie Nr. 10 Fis-Dur (unvollendet)  
Bearbeitung für Streichorchester von H. Stadlmayer  
und der Kremerata Baltica

**Arvo Pärt**  
Tabula rasa  
Doppelkonzert für zwei Violinen,  
Streichorchester und präpariertes Klavier

**Giya Kancheli**  
A Little Daneliada

**Astor Piazzolla**  
Las Cuatro Estaciones Porteñas

Vorverkaufsbeginn: Dienstag, 6. Februar 2007

€ 10,- 16,- 27,- 32,- 37,- 42,-  
€ 32,- Chorempore (Z)

KölnMusik Ticket

Roncalliplatz  
50667 Köln  
Philharmonie  
Hotline  
0221/280 280  
[www.koelner-philharmonie.de](http://www.koelner-philharmonie.de)

KölnMusik Event

in der Mayerschen  
Buchhandlung  
Neumarkt-Galerie  
50667 Köln

**Köln:Ticket**  
0221-2801  
[koelnticket.de](http://koelnticket.de)