



MEISTERKONZERTE
AACHEN

— **Klavierabend** —

Dmitry Masleev



Ihr Himmel voller Geigen.

Karten für die besten
Klassik-Veranstaltungen
www.reservix.de

Über
50.000
Events!



reservix
die ticketexperten

Dienstag, 2. Februar 2016, 19:30 Uhr
Eurogress, Aachen

Klavierabend

*1. Preisträger des XV. Internationalen
Tschaikowski Wettbewerbs 2015*

Dmitry Masleev, Klavier

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Partita Nr 1

B-Dur BWV 825

*Präludium // Allemande // Corrente // Sarabande // Menuet
I – Menuet II – Menuet I da capo // Giga*

Robert Schumann (1810–1856)

Klaviersonate Nr 2 f-moll op 14

*Allegro // Scherzo. Molto comodo // Quasi Variazioni.
Andantino de Clara Wieck // Finale. Prestissimo possibile*

Franz Schubert (1797–1828) / Franz Liszt (1811–1886)

Barcarolle op 72 („Auf dem Wasser zu singen“)

Franz Liszt (1811–1886)

Aus den Études d'exécution transcendante Nr 8 „Wilde Jagd“

— *Pause* —

Peter Iljitsch Tschaikowski (1840–1893)

Stücke für Klavier op 72

*Nr. 14: Elegischer Gesang // Nr. 16: Walzer im Fünfvierteltakt //
Nr. 15: Un poco di Chopin // Nr. 18: Tanzszene: Einladung zum
Trepak*

Nikolai Medtner (1879–1951)

Sonata reminiscenza a-Moll op.38 Nr 1

**Camille Saint-Saëns (1835–1921) / Franz Liszt
(1811–1886) / Vladimir Horowitz (1903–1989)**

Totentanz

*Bitte beachten Sie, dass jegliche Ton- und Bildaufnahmen des
Konzerts nicht gestattet sind.*



„Kompromisslos und verdient“

Jury des XV. Internationalen Tschaikowski Wettbewerbs



Ausdruck zwischen Poesie und Brillanz

Johann Sebastian Bach hatte die 40 bereits überschritten und war seit drei Jahren als Thomaskantor in Leipzig tätig, als 1726 erstmals eines seiner Werke gedruckt wurde. Es war die Partita Nr. 1 für Klavier. Ihr folgten zunächst in Einzelpublikationen fünf weitere Partiten, bevor sie 1731 als Sammlung erschienen. Diese trug den Titel: „Clavier Übung bestehend aus Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigue, Menuetten und anderen Galanterien; Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertigt“ und dazu prangt auf dem Deckblatt nicht ohne Stolz der Vermerk „Opus 1“. Das Wort „Übungen“ verweist weniger auf die – dennoch vorhandenen – technischen Schwierigkeiten, als auf die Vortragsweise. Im gerade angebrochenen Zeitalter der Empfindsamkeit galt es, den Vortrag besonders lebendig und (an-)sprechend zu gestalten. Ziel war es stets, den Hörer mit den (eigenen) in der Musik zum Ausdruck gebrachten Gefühlen zu berühren – knapp 100 Jahre später sollte sogar Beethoven noch im Geiste der Empfindsamkeit auf dem Manuskript seiner Missa solemnis vermerken: „Von Herzen – möge es wieder zu Herzen gehen“.

In den Partiten Bachs manifestiert sich eine sublimierte Suitenkunst, die fraglos den Höhepunkt der im Barock verwurzelten Gattung und zugleich deren Überwindung verkörpert. Bach behandelt die Tanzsätze mit großer Freiheit und formt sie, wie beispielsweise die beiden Menuette der Partita Nr. 1, zu individuellen Charakterstücken um. Andere Sätze wie die Sarabande tragen noch deutlich die Züge der zum Gebrauch gedachten Tanzmusik, werden jedoch in ihrem Ausdrucksgehalt über die reine Funktionalität erhoben. Bemerkenswert ist Bachs Integration der damals ausgesprochen modernen italienischen Tastenmusik. Die Corrente zollt dem leichtfüßigen italienischen Gattungstyp Tribut und die Gigue erinnert an die Schreibart Domenico Scarlatis – dem zweiten großen „Urvater“ der Klaviermusik neben Bach.

Robert Schumann bewunderte Bach vor allem für seine kontrapunktischen Fertigkeiten. „Spiele fleißig Fugen guter Meister, vor allen von Joh. Seb. Bach. Das „wohltemperirte Clavier“ sei dein täglich Brod. Dann wirst du gewiß ein tüchtiger Musiker“, riet er seinen Schülern. Freilich wuchs Schumann in einem ganz anderen künstlerischen Klima auf als Bach. Das Zeitalter der Romantik war angebrochen und Schumann, ein junger Mann mit vielen Interessen, heftigen Leidenschaften und einem Hang zu Alkoholexzessen, suchte in seiner Musik vor allem die Verschmelzung von Poesie und Gefühlsausdruck. Dies galt umso mehr für die turbulente Zeit in seinem Leben, in der er um Clara Wieck kämpfen musste. Während die gefeierte Klaviervirtuosin zwar für den Komponisten entbrannt war, sprach ihr Vater Friedrich Wieck 1836 ein rigoroses Verbot aus: Schumann sei seiner Tochter nicht würdig und dürfe sie von daher weder sehen, noch ihr schreiben und sie erst recht nicht heiraten. In dieser aufwühlenden Lebensphase beendete Schumann seine Klaviersonate f-Moll (Chronologisch ist sie die letzte seiner drei Sonaten, allerdings wurde sie noch vor der an zweiter Stelle entstandenen g-Moll-Sonate veröffentlicht.), die er Clara gegenüber offen als „einen einzigen Herzensschrei nach Dir“ bezeichnete.

Diesen „Herzensschrei“ in eine ansprechende Form zu bringen, war für Schumann keine leichte Aufgabe. In ihrer ersten Fassung hatte die Sonate fünf Sätze, davon zwei Scherzi, die der Komponist auf Anraten seines Verlegers strich. Fortan nannte er das Werk „Concert sans orchestre“, ein Titel, der primär auf die orchestrale Anlage des Kopfsatzes und den stürmisch-leidenschaftlichen Impetus anspielte. Doch der Widmungsträger Ignaz Moscheles bemerkte: „Das Werk hat weniger die Erfordernisse eines Concerts und mehr die charakteristischen Eigenheiten einer großen Sonate. Der Ernst und die Leidenschaft, die im Ganzen herrschen, stehen sehr im Gegensatz mit dem, was ein Concert-Auditorium unserer Zeit erwartet.“ Erst 1853 entschloss sich Schumann auf Anfrage eines anderen Verlegers, der die Rechte an seinem Opus 14 erworben hatte, zu einer abermaligen Revision. Er fügte das zweite der gestrichen Scherzi wieder ein und nannte das Werk nun „Grande Sonate“.

Die Sonate ist in ihrem Ausdrucksgehalt eine sehr persönliche Komposition, in der sich die Spannung des Konflikts mit Friedrich Wieck, die leidenschaftliche Liebe zu dessen Tochter und die Traurigkeit über die erzwungene Distanz zur Geliebten vermischen. Selbst im Scherzo ist kein Platz für unbeschwerte Heiterkeit, vielmehr nimmt es eine trotzig Haltung ein. Der erste und letzte Satz sind von einem stürmischen Appassionato-Gestus geprägt, während sich der dritte Satz zunächst wie ein resignativer Trauermarsch gibt, um dann in den Variationen eine leidenschaftliche Steigerung zu erfahren. Das verbindende Element dieser drei Sätze ist ein Andantino-Thema von Clara. Die Sonate ist, wie Schumann verriet, vom Geiste und „von den Kämpfen, die ihn Clara gekostet“ ganz und gar durchdrungen.

Einer, der sich sehr positiv über Schumanns Große Sonate äußerte, war Franz Liszt. Obgleich diese beiden Künstlerpersönlichkeiten auf den ersten Blick absolut konträr erscheinen – auf der einen Seite der stille Melancholiker, intim und poetisch komponierend, und auf der anderen Seite der schillernde Starpianist, der sein Publikum mit brillanten Virtuosenstücken hypnotisierte –, hatten sie einige Gemeinsamkeiten. Wie Liszt strebte auch Schumann zunächst eine Pianistenkarriere an; wie Schumann war auch Liszt nicht nur Musiker, sondern ebenso Literat und Dichter. Beide hegten nicht nur eine Bewunderung füreinander, sondern auch für die Musik Franz Schuberts, einem Komponisten, der unmittelbar nach seinem frühen Tod beinahe in Vergessenheit geraten wäre, hätten nicht Enthusiasten wie Schumann (er brachte Schuberts Große C-Dur-Sinfonie ans Licht der Öffentlichkeit) und Liszt seinen Namen propagiert.

Das kompositorische Schaffen Liszts weist eine Besonderheit auf: Nur rund ein Sechstel sind Originalkompositionen, die weitaus größere Werkgruppe bilden sogenannte Transkriptionen und Paraphrasen, also solche Stücke, die mit den Worten des Komponisten, „zwischen einer mehr oder minder strengen Bearbeitung und einer ‚freien‘ Fantasie“ anzusiedeln sind. Liszt übertrug vor allem Lieder und Opernmusik auf sein Instrument, aber auch Instrumentalstücke wie Camille Saint-Saëns' „Danse macabre“ und ganze Sinfonien wie die Beethovens. Er erzielte damit auf der Bühne einen synergetischen Effekt:

In seinen sich auf den Leib geschriebenen Arrangements boten ihm die Werke optimal Raum und Möglichkeit, seine virtuoson Fähigkeiten in Szene zu setzen. Liszts großes Verdienst – in einer Zeit lange vor Erfindung des Tonträgers – liegt jedoch in der Tatsache, dass indem er auch Transkriptionen unbekannter Werke auf seinen internationalen Tourneen spielte, er das schier überbordende Interesse an seiner Kunst und seiner Person nutzte, um die Musik anderer Komponisten zu propagieren und hier muss Schubert an erster Stelle genannt werden. Am Beispiel der Barcarolle (1837/38) „Auf dem Wasser zu singen“ lässt sich gut erkennen, wie Liszt das Original erst exponiert, um es anschließend nach und nach in ein eigenes – durchaus virtuoson – Gewand zu kleiden. Eine vierte Strophe fügte er dem Lied hinzu, um es nach einem dramatisch effektvollen Ausbruch im dreifachen Forte leise verklingen zu lassen – das Original verhält sich insgesamt deutlich melancholischer.

In seinen Originalkompositionen ging Liszt bis an die Grenzen des pianistisch Machbaren und handelte sich dadurch das Unverständnis des Großteils seiner Zeitgenossen ein. Seine *Études d'exécution transcendante*, die über einen Zeitraum von 25 Jahren entstanden, bleiben der Gattung eines Übungsstücks dahingehend verpflichtet, als sie teils enorme technische Anforderungen stellen. Zugleich erfahren sie in Anknüpfung an Frédéric Chopins Etüden eine starke Ausdruckserweiterung, die sie zu einer Art Sinfonische Dichtungen en miniature macht. Die „Wilde Jagd“ im Presto furioso zählt zu den besonders anspruchsvollen Etüden. Sie beschreibt ein wildes Treiben – man mag sich, im Sinne des poetisch denkenden Komponisten, eine Schar von Spukgestalten vorstellen, die unter Geschrei und Peitschenknallen vorüberzieht.

Selbstverständlich darf im Programm eines Tschaikowski-Wettbewerbsgewinners Musik des Namensgebers nicht fehlen, zumal Peter Tschaikowskis Bewunderung für die Klaviermusik Schumanns einen weiteren sinnstiftenden Bogen schlägt. Es ist ein bedauernswerter Umstand, dass Tschaikowskis Solo-Werke für Klavier im Schatten der Sinfonien und Klavierkonzerte stehen und nur sehr selten zu hören sind, denn sie gehen in ihrer Expressivität – der Meinung einiger hartnäckiger Kritiker zum Trotz – weit über bloße Salonmusik hinaus.

Die 18 Stücke op. 72 schrieb Tschaikowski 1893 ein halbes Jahr vor seinem Tod, während er gleichzeitig an seiner 6. Sinfonie, der berühmten „Pathétique“, arbeitete. Dass der „Valse à cinq temps“ wie der zweite Satz der Sinfonie ungewöhnlicherweise in einem Fünfermetrum notiert ist, offenbart zumindest punktuell die geistige Nähe der beiden Werke. Obwohl Tschaikowski in einem Brief an Modest Mussorgsky mitteilte, er wolle „in der Zwischenzeit [also während der Komposition der Sinfonie], um etwas Geld zu verdienen, ein paar Klavierstücke und Romanzen schreiben“, erwecken die 18 Stücke eher den Eindruck einer sehr persönlichen Sammlung im Sinne eines klingenden Tagebuchs. Jedes der Stücke ist einem anderen Freund oder Kollegen Tschaikowskis gewidmet. Zudem erweist er in diesem Opus namentlich Schumann und in dem mazurkenartigen „Un poco di Chopin“ dem großen polnischen Klaviervirtuosen Referenz. Der Beginn des intimen „Chant élégiaque“ wiederum erinnert unweigerlich an Liszts „Liebestraum“. Das Finalstück „Scène dansante“ mag zeigen, weshalb viele Pianisten auch heute noch dem Werk Tschaikowskis aus dem Weg gehen: Hier ist brillante Technik gefragt, sie sich auch von teil recht unbequemen Bewegungen nicht beeinträchtigen lässt.

Während Tschaikowski zwar eine mehr als solide Ausbildung als Pianist genossen, aber nicht

Die Virtuosenlaufbahn eingeschlagen hatte, betätigte sich der 1880 in Moskau geborene deutschstämmige Russe Nikolai Medtner als Pianist und Komponist gleichermaßen. Wie seine Generationskollegen Sergej Rachmaninow und Alexander Skrjabin zählte er zu den herausragenden Künstlern und Intellektuellen seiner Zeit. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts genoss er als Interpret wie Komponist (allen voran von über 100 Klavierwerken!) in Russland geradezu Kultstatus. Umso tragischer erscheint die Tatsache, dass er nach seiner Emigration in den Westen (zunächst 1921 nach Deutschland, dann 1935 nach England) völlig in Vergessen geriet und verarmte. Heute sind seine Werke bedauerlicherweise nur selten im Konzertbetrieb anzutreffen.

Fast möchte man meinen, Medtner hätte dieses Schicksal vorausgesehen, als er seine drei, unter Rückgriff auf früheres Material zusammengestellten Klavierzyklen opp. 38 bis 40 als „Vergessene Weisen“ betitelte. Eine

von ihnen ist die 1920 entstandene Sonata-Reminiszenza (op. 38 Nr. 1), die durch ihren Titel gleich noch einmal auf den Aspekt des Erinnerns verweist. Das einsätziges Stück könnte sogar als ein Selbstportrait des Komponisten verstanden werden: Hauptmerkmal seiner Musik ist ein elegischer Tonfall, mal grüblerisch, mal verträumt, aber stets mit einem gewissen Ernst, der hier im Dienst der wehmütigen Rückschau steht. Generell könnte man Medtners Stil als eine Verschmelzung von westlicher Tradition und russischem Geist beschreiben. Seine Vorbilder hießen Beethoven und Schumann, auch eine gewisse Nähe zu Brahms ist spürbar, überhaupt verstand er sich als Traditionalist. Besonders interessant ist mit-hin Medtners harmonische Gestaltung, in der er oft mit unerwarteten, aber niemals erschreckenden Wendungen überrascht.

Vor dem Hintergrund, dass Saint-Saëns sich, wie Medtner, als Traditionalist sah, mag es verwundern, dass der Franzose, der sich mutig für seine Kollegen Schumann und Liszt einsetzte, seinerzeit durchaus als innovativ galt. Der „Danse macabre“, ein markerschütternder Totentanz für Orchester, löste ob seiner Modernität bei der Pariser Uraufführung 1875 sogar empörte Pfiffe und Buhrufe aus! Erst einige Jahre später – der junge Wilde, Claude Debussy riss das Ruder der französischen Musiknation an sich – rückte Saint-Saëns in die verstaubte Ecke der Konservativen, die sich militant weigerten, den radikalen Neuerungen der nächsten Generationen zu folgen. Dass Franz Liszt offenbar nicht nur die Qualität des „Danse macabre“ erkannte, sondern fraglich auch Gefallen an dem Sujet fand (er hatte selbst bereits einen Totentanz für Klavier und Orchester komponiert), veranlasste ihn, eine Transkription für das Klavier anzufertigen. Zwar tritt der Tod in dieser Version nicht mehr als Fiedler in Erscheinung, der wild aufspielend die Verstorbenen aus ihren Gräbern zum Tanz ruft, dafür wird der auch bei Saint-Saëns stark ausgeprägte perkussive Aspekt der Komposition (er nutzt Xylophone, um den Klang von aneinanderschlagenden Knochen zu evozieren) akzentuiert. Die sich stetig steigernde Eigendynamik des effektvollen Stücks erfährt in Liszts Transkription virtuos-brillante Ausprägung.

Susanne Ziese



Dmitry Masleev

Der Pianist Dmitry Masleev, Gewinner des ersten Preises beim XV. Internationalen Tschaikowski Wettbewerb 2015, genoss im Rahmen des Wettbewerbs nicht nur das internationale Rampenlicht, sondern auch die volle Unterstützung des Publikums, der Jury und der Medien. Die Neue Musikzeitung berichtet über diese Leistung: „Eine geradezu ans Metaphysische reichende Musikalität zeigte sich da und verwandelte den Raum in eine Atmosphäre des Unwirklichen. Das setzte sich in der Finalrunde mit Tschaikowskys b-Moll-Konzert und Prokofjews 3. Klavierkonzert auf anderer ästhetischer und stilistischer Ebene fort. Der Jubel und die Entspannung auf den Gesichtern – vor allem der Juroren – sagten es: Es war ein würdiger erster Preisträger gefunden.“

Seit dem internationalen Wettbewerb im Juli 2015 durfte Dmitry Masleev das Publikum nicht nur in New York, London, Rotterdam, München oder Stockholm – mit seiner, laut der Financial Times, „virtuosen Brillanz“ – begeistern, sondern auch in Peking und vielen Städten Russlands auftreten. Mit großer Ehre folgte er Maestro Gergievs Einladung, Mozarts D-moll und Prokofjews Konzert Nr. 3 mit dem Mariinsky Orchester in St. Petersburg zu spielen. In den kommenden Monaten wird Dmitry Masleev beim Klavierfestival Ruhr auftreten und wird das Istanbul Festival eröffnen. Er freut sich, zudem über die anstehende Deutschland-Tour, sowie weitere Konzerte in Paris, London, Rom, Milan, Brüssel, Tokio, Sao Paolo, Moskau und New York.

Dmitry Masleev wuchs in Ulan-Ude, einer sibirische Stadt zwischen dem Baikalsee und der mongolischen Grenze auf und genoss nicht nur die Ausbildung am Moskauer Konservatorium unter Professor Mikhail Petukhov, sondern absolvierte auch ein Studium an der Internationalen Musikakademie am Comer See.



+ + +

Dmitry Masleev verzichtet am heutigen Konzertabend auf seine Gage. Diese wird auf seinen Wunsch hin und in seinem Namen durch die Meisterkonzerte Aachen GmbH in vollem Umfang an die gemeinnützige Vereinigung Gift of Life gespendet.

Dmitry Masleev und die Meisterkonzerte Aachen würden sich freuen, wenn Sie sich auf der Internetseite www.giftoflife.eu über die Aktivitäten der Stiftung informieren.

+ + +

Imprint

Informationen & Karten: Telefon 0241/23813

Geschäftsführung: Linda Abberton

Programmplanung: Linda Abberton, Harold Clarkson, Jonas Grunau

Mitarbeit: Klaus Dollnig, Julia Francke-Weltmann

Herausgeber: Meisterkonzerte Aachen GmbH
Jakordenstr. 6 · 50668 Köln · info@meisterkonzerte-aachen.de
www.meisterkonzerte-aachen.de

Die Meisterkonzerte Aachen GmbH ist ein Gemeinschaftsprojekt der IMG Artists GmbH und Artists International

Gestaltung: WIENBERLIN – Studio für Gestaltung

Foto Credits: Agentur, Decca/Gilbert François, Michael Patrick O'Leary



MEISTERKONZERTE AACHEN

— VORSCHAU —



Freitag, 4. März 2016, 19:30 Uhr

Novosibirsk Philharmonic Orchestra

Valentina Lisitsa, Klavier

Thomas Sanderling, Dirigent

Rachmaninoff – Klavierkonzert Nr. 2 c-moll op 18

Tschaikowski – Sinfonie Nr. 6 h-moll op 74 „Pathétiques“



Montag, 2. Mai 2016, 19:30 Uhr

Hilary Hahn

Hilary Hahn, Violine

Cory Smythe, Klavier

Mozart – Sonate für Klavier und Violine Nr. 27

Bach – Violinsonate Nr. 3

Copland – Sonate für Violine und Klavier

Davidson – Blue Curve of the Earth

Informationen & Karten: 0241/23813
www.meisterkonzerte-aachen.de



MEISTERKONZERTE
AACHEN



IMG *Artists*



ReserviX
www.reservix.de



pullman
HOTELS AND RESORTS

AACHEN QUELLENHOF