

Beethovenfest
Bonn

Residenz: Alexander Melnikov

3.9. - 7.9. 2022

Alle Menschen
25. 8. – 17. 9. 2022

Sa 3.9., 19.30 Uhr
Universität Bonn, Aula
So 4.9., 18 Uhr
Universität Bonn, Aula
Di 6.9., 19.30 Uhr
Rhein Sieg Forum
Mi 7.9., 19.30 Uhr
Kleine Beethovenhalle

Alexander Melnikov
Cembalo, Hammerklavier &
Klavier

Das Beethovenfest Bonn 2022 steht unter der
Schirmherrschaft des Ministerpräsidenten des
Landes Nordrhein-Westfalen, Hendrik Wüst.

Deutsche Post DHL
Group



Sparkasse
KölnBonn



FREUDE.
JOY.
JOÏE.
BONN.

Grußwort Wüerst Kreissparkasse Köln



Liebe Musikfreunde,

das diesjährige Motto des Beethovenfestes lautet: »Alle Menschen«, abgeleitet von Beethovens berühmter musikalischer Umsetzung von Schillers Ode »An die Freude«. Über die Musik sollen alle Menschen angesprochen werden, quer über die Generationen und Kulturen. So präsentieren unter der neuen Intendanz von Steven Walter international etablierte Künstlerinnen und Künstler wie auch aufstrebende junge Talente ihre vielseitigen Programme mit Werken von Barock bis zur Moderne, von Folk über Jazz bis hin zu Eigenkompositionen. Dabei bieten alle vier Spielstätten in Bad Honnef, Königswinter, Rheinbach und Siegburg den Besucherinnen und Besuchern ein besonderes Ambiente.

Die Kreissparkasse Köln fördert auch in diesem Jahr das Beethovenfest im Rhein-Sieg-Kreis, um die Eintrittspreise für möglichst viele Menschen erschwinglich zu halten.

»Das Beste in der Musik steht nicht in den Noten«, sagte einst Gustav Mahler. Erst musikalisches Können und die Freude am Musizieren erwecken die Schönheit der Musik zum Leben. In diesem Sinne wünsche ich Ihnen unvergessliche Konzerterlebnisse.

Alexander Wüerst
Vorsitzender des Vorstands der Kreissparkasse Köln

Sa 3.9., 19.30 Uhr

Programm

Ensemble Resonanz | Riccardo Minasi Dirigent
Anna Prohaska Sopran | Alexander Melnikov Klavier

Lisa Streich (* 1985)
Händeküssen für Barockorchester

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Arien aus den Opern *Le nozze di Figaro*, *Così van tutte*
und *La Clemenza di Tito*

Alban Berg (1885-1935)
Lyrische Suite, Fassung für Streichorchester von Theo
Verbey

Wolfgang Amadeus Mozart
Konzertarie »Ch'io mi Scordi di te« mit obligatem Klavier
KV 505

*(Informationen siehe Programmheft zur Residenz des
Ensemble Resonanz)*

So 4.9., 18 Uhr

Programm

Ensemble Resonanz | Jeroen Berwaerts Trompete
Alexander Melnikov Klavier & Leitung

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
»Alla ingharese quasi un Capricio« für Klavier G-Dur
op. 129, »Die Wut über den verlorenen Groschen«
Allegro vivace

Paul Hindemith (1895-1963)
Thema mit vier Variationen für Klavier und Orchester,
»Die vier Temperamente«
Thema: Moderato – Allegro assai – Moderato
Variation 1, Melancholisch:
Langsam – Presto – Langsamer Marsch
Variation 2, Sanguinisch:
Walzer
Variation 3, Phlegmatisch:
Moderato – Allegretto – Allegretto scherzando
Variation 4, Cholerisch:
Vivace – Appassionato – Maestoso

Dmitri Schostakowitsch (1906-1975)
Konzert für Klavier, Trompete und Streichorchester
c-Moll op. 35
Allegretto
Lento
Moderato
Allegro con brio – Presto

*(Informationen siehe Programmheft zur Residenz des
Ensemble Resonanz)*

Di 6.9., 19.30 Uhr Programm

Alexander Melnikov Cembalo, Hammerklavier & Klavier

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Chromatische Fantasie und Fuge d-Moll BWV 903

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)
Fantasia fis-Moll Wq 67

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Fantasie c-Moll KV 475

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)
Fantasie fis-Moll op. 28 »Sonate écossaise«

Pause

Frédéric Chopin (1810-1849)
Fantasie f-Moll op. 49


Alexander Skrjabin (1872-1915)
Fantasie h-Moll op. 28

Alfred Schnittke (1934-1998)
Improvisation und Fuge op. 38

Im Anschluss:

Alexander Melnikov im Gespräch mit Dr. Christoph Vratz

Gefördert durch die

 **Kreissparkasse
Köln**

Mi 7.9., 19.30 Uhr Programm

Isabelle Faust Violine
Alexander Melnikov Hammerklavier

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Violinsonate Nr. 4 a-Moll op. 23
Presto
Andante scherzoso più Allegretto
Allegro molto

Ludwig van Beethoven
Violinsonate Nr. 5 F-Dur op. 24 »Frühlingssonate«
Allegro
Adagio molto espressivo
Scherzo. Allegro molto
Rondo. Allegro ma non troppo

Pause

Ludwig van Beethoven
Violinsonate Nr. 10 G-Dur op. 96
Allegro moderato
Adagio espressivo
Allegro
Poco Allegretto

Eine große Bereicherung

Interview mit Alexander Melnikov

Viele Pianisten spielen entweder auf historischen Instrumenten oder aber auf Flügeln von heute. Sie wagen den Spagat. Sind Sie ein Universalist?

Ich habe mir diese Frage nie gestellt. Was ich wohl sagen kann: Ich bin neugierig und immer schon neugierig gewesen. Daher fühle ich mich in unterschiedlichen Bereichen zuhause und denke nicht in Schubladen. Große Musik verträgt keine Beschränkungen.

Auch, wenn die Musik selbst oft auf engen Regeln basiert.

Ja, doch ein Komponist wie Johann Sebastian Bach hat sich innerhalb vieler strenger Regeln frei bewegt und große Kunst geschaffen.

Sie haben keine spezielle Ausbildung an historischen Instrumenten absolviert. War das rückblickend ein Vorteil? Nein. Es ist sogar manchmal ganz schrecklich, weil ich mich schäme. Ich habe immer das Gefühl, zu wenig zu wissen. Ich habe anfangs sehr viel ausprobiert, auch mit viel Angst. Gerade beim Hammerflügel ist es jedoch schwer zu definieren, was eine klassische Ausbildung überhaupt ist. Beim Cembalo ist das etwas anders. Für Studierende von heute ist es allerdings nicht gerade einfach, denn gute alte Flügel sind vergleichsweise selten und außerdem delikate in der Betreuung. Ein altes Instrument in tadellosem Zustand spielbereit zu halten, ist nicht ohne.

Wie waren Ihre Anfänge auf historischen Flügeln?

Ich habe anfangs lange Zeit auf einem alten, schlecht aufbereiteten Hammerflügel gespielt, weil es nichts Anderes gab. Ich war ungefähr 18, 19 Jahre alt, als ich mit einem Geiger zusammenkam, der sich brennend für die so genannte ›historische Aufführungspraxis‹ interessierte – ein prägender Anstoß. Dann hörte ich eine

Aufnahme der Mozart-Konzerte mit Melvyn Tan und Sir Roger Norrington. Ich war stark beeindruckt, wie frei man diese Musik spielen kann. In aller Naivität habe ich anfangs vieles ausprobiert, was natürlich falsch war. Aber meine Neugierde hat mich immer weitergetrieben.

Damals war das sicher noch etwas Besonderes, heute ist es ein bisschen à la mode...

... und das hat seine positiven Seiten und auch negative. Denn einen historischen Flügel einfach nur zu benutzen, das reicht nicht. Eine entscheidende Frage ist: Wie spiele ich auf diesem Instrument? Das ist umso schwieriger, als die Konzertsäle heute andere sind als früher. Sie sind größer, die Akustik ist anders und nicht immer ideal für historische Flügel. Auch bei Solokonzerten kann ich nicht einfach einen alten Flügel nehmen an der Seite eines Orchesters, das auf modernen Instrumenten spielt. Das funktioniert einfach nicht.

Es braucht auch Menschen, die diese alten Instrumente technisch betreuen.

Ja, vor allem braucht es Vertrauen, denn nicht alle Mechaniker und Restaurateure kennen sich mit diesen Flügeln aus. Leuten wie Edwin Beunk oder Christoph Kern vertraue ich sofort, anderen weniger. Auch traue ich mir inzwischen zu, einige kleinere Arbeiten, etwa bei der Stimmung, selbst zu übernehmen.

Sie haben in Ihrem Berliner Studio selbst inzwischen mehrere Instrumente stehen. Spielen Sie bitte mal den virtuellen Führer durch Ihre kleine Sammlung. Es gibt dort den Nachbau eines Anton Walter-Flügels. Als ich erstmals auf einer Walter-Kopie gespielt hatte, war es Liebe auf den ersten Blick, aber ich hatte kein Geld. Viele Jahre später, im Rahmen des Mozart-Projekts mit Isabelle Faust, habe ich einen neuen Nachbau in Auftrag gegeben. Daneben habe ich einen Alois Graff-Flügel aus Wien, gebaut um 1830, den ich gern für den späten Beethoven, für Schubert und Mendelssohn verwende. Außerdem einen französischen Érard. Mein erstes selbst gekauftes historisches Instrument war ein Bösendorfer, Baujahr 1875, das ich unter anderem für Musik von Brahms verwende. Aber Vorsicht. Spieltechnisch ist er nicht unproblematisch. Darin ist die so genannte Wiener Mechanik verbaut, die Saitenspannung ist höher, die Tasten sind relativ groß. Schließlich habe ich einen Steinway aus den frühen 1950er-Jahren.

Viele Pianisten spielen ein Leben lang auf einem einzigen Instrument und reisen damit rund um die Welt. Anders bei Ihnen. Sie entdecken immer wieder neue Flügel. Wie lange brauchen Sie, um sich an einem Instrument heimisch zu fühlen?

Streicher sind es gewöhnt, viele Jahre auf einem einzigen Instrument zu spielen. Wir Pianisten haben es da nicht ganz so leicht. Wir müssen lernen, uns schnell umzugewöhnen. Es gibt nicht nur Unterschiede zwischen alten und neuen Instrumenten, auch die modernen Flügel sind alle unterschiedlich. Früher habe ich gesagt: Auf einem Walter-Flügel brauche ich mindestens eine Woche, um mich darauf einzustellen. Das ist heute nicht mehr der Fall. Trotzdem kann ich Ihre Frage nicht pauschal beantworten. Es gibt Instrumente, mit denen man schnell vertraut ist, bei anderen dauert es viel länger.

Hängt das auch vom jeweiligen Repertoire ab?

Teilweise. Wenn Sie die zweite Chopin-Etüde aus Opus 10 direkt nach der ersten spielen, ist das für jeden Pianisten extrem unbequem. Es ist ebenso unbequem, wenn man nach einem Werk von Schubert auf dem Graff-Flügel sofort zu Chopin wechselt auf einem Erard. Früher schien mir das unmöglich. Erst mit der Zeit habe ich mich langsam an solche Wechsel gewöhnt.

Ist das eine Frage der reinen Physis?

Auch. Es ist eine Frage der Muskulatur, die man bei modernen und historischen Flügeln unterschiedlich einsetzen kann: Kommt die Klangbildung mehr aus dem Rücken, mehr aus dem Arm? – Aber mal ganz ehrlich: die Komponisten früher haben oft alle möglichen Instrumente gespielt, Mozart etwa an der Geige und am Klavier. Und der Unterschied zwischen Clavichord und Geige ist nunmal viel größer als der zwischen einem Flügel von 1830 und 1870. Also dürfen wir uns nicht beschweren...

Zeigt sich darin unsere heutige Vorstellung von Perfektionismus?

Ach, es ist ein bisschen wie Marcel Proust einmal sinngemäß behauptet: Wir lieben weniger eine Person als vielmehr das Bild, das wir von ihr haben, als wir uns in sie verliebt haben. So ist es auch bei der Vorstellung von Klang und Klangfarben. Ich hatte einmal die Auswahl zwischen zwei Bechstein-Flügeln, der eine frisch restauriert und in Top-Zustand, der andere fast das Gegenteil.

Der erste war perfekt, aber kalt. Doch an dem zweiten Instrument erschien mir plötzlich alles wie ein Traum. Es ist eben nie schwarz oder weiß.

Wir versuchen heute, historisch möglichst korrekt zu sein und spielen Werke auf Flügeln, die mehr oder weniger zur selben Zeit entstanden sind. Könnten wir noch neue Erfahrungen sammeln, wenn wir weniger ›dogmatisch‹ sind?

Das ist jetzt sehr persönlich, was ich sage. Zunächst: Jede neue Erfahrung ist eine Bereicherung. Manche Werke sind eng an die Instrumente gebunden, für die sie geschrieben worden sind. Mozart verdient eindeutig sein Zuhause an einem Walter-Flügel. Schließlich aber müssen wir uns klarmachen, dass jeder Versuch, historisch zu klingen, eine Illusion bleibt. Wir werden das Vergangene nie eins zu eins abbilden. Gleichzeitig aber müssen wir es immer wieder versuchen, denn das bereichert uns schließlich...

Das Interview führte Dr. Christoph Vratz, Köln.



»Many Pianos« Die Fantasie zwischen Freiheit und Form

Wenn ein Tonkünstler ein Stück, so wie er es allmählig in Gedanken setzt, sofort auf einem Instrumente spielt; oder wenn er ein schon nicht vorhandenes Stück spielt, sondern eines, das er währenddem Spielen erfindet, so sagt man, er fantasirt. Also gehört zum Fantasiren eine große Fertigkeit im Satz, besonders, wenn man auf Orgeln, Clavieren oder Harfen vielstimmig fantasirt. Die auf diese Weise gespielten Stücke werden Fantasien genannt, was für einen Charakter sie auch sonst an sich haben.

(Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1771)

Sie ist das Freilaufgehege für alle Formgläubigen. Sie ist Spielwiese und Testzone. Die Gattung der »Fantasie« – ist sie eine eigene Gattung? – durchzieht die Musikgeschichte seit Jahrhunderten. Es gibt kein Gründungsdatum, aber Anhaltspunkte für eine Entstehung. Erste freie Musizier-Formen im Sinne einer Fantasie finden sich bereits am Ausgang des Mittelalters, im 16. Jahrhundert taucht der Begriff erstmals als eigenständiger Titel auf. Die Fantasie – oder: »Fantasia« – findet sich zunächst vornehmlich im Repertoire für Laute, dann für Orgel. Die Verbreitung ist nicht lokal begrenzt, ob John Dowland in England, Luis de Milán in Spanien, Frescobaldi in Italien oder Sweelinck in den Niederlanden.

Eine historisch wichtige Scharnierstelle ist das 18. Jahrhundert, als sich die Regelmäßigkeit barocker Formen aufzulösen beginnt. **Johann Sebastian Bach** überwindet und verbindet die Grenzen von Freiheit und Form in seiner »Chromatischen Fantasie und Fuge« BWV 903. Anfangs dominieren rasche Läufe, die immer wieder kurze Pausen einlegen. Auf diese toccatenhafte Fantasie folgt eine Fuge, die in chromatischer Tonfolge durch ver-

schlungene harmonische Felder mäandert. Dieses Werk ist ein Sonderfall in Bachs Schaffen. Nicht umsonst stöhnte sein erster Biograf Johann Nikolaus Forkel: »Unendliche Mühe habe ich mir gegeben, noch ein Stück dieser Art von Bach aufzufinden, aber vergeblich. Diese Fantasie ist einzig und hat nie ihres Gleichen gehabt.«

Maßgeblich beteiligt an der Weiter-Entwicklung der Fantasie war **Carl Philipp Emanuel Bach**, sowohl in theoretischer wie in praktischer Hinsicht. In seinem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* widmet er der Fantasie ein eigenes Kapitel und wagt den Versuch einer Definition: »Eine Fantasie nennet man frey, wenn sie keine abgemessene Tacteintheilung enthält, und in mehrere Tonarten ausweicht, als bei andern Stücken zu geschehen pflaget, welche nach einer Tacteintheilung gesetzet sind, aber aus dem Stegreif erfunden werden. Eine freie Fantasie besteht aus abwechselnd harmonischen Sätzen, welche in allerhand Figuren und Zergliederungen ausgeführt werden können.«

C. P. E. Bach war berühmt für seine Improvisationen an Tasteninstrumenten, oft bevorzugte er dafür das leise, aber expressive Clavichord. Als ihn der englische Musikhistoriker Charles Burney Anfang der 1770er-Jahre in Hamburg besucht, zeichnet er anschließend das Bild eines Mannes, der mehrere Stunden lang am Clavichord Fantasien produziert. »Er spielte fast ohne Unterbrechung bis beinahe 11 Uhr abends. Währenddessen wurde er zunehmend animiert und geradezu besessen, dass er nicht nur inspiriert spielte, sondern auch so aussah. Seine Augen waren fixiert, seine Unterlippe fiel und überschäumende Tropfen bildeten sich auf seinem Antlitz.«

Die Fantasie in fis-Moll, entstanden ein Jahr vor Bachs Tod, ist eines seiner längsten Werke. Doch nicht alles folgt dem Prinzip der Freiheit: Drei motivische Elemente kehren im Verlauf mehrfach wieder: ein Adagio (mit einem Akkord in der Linken, der von drei wiederholten Tönen in der Rechten beantwortet wird), ein Allegretto-Teil mit virtuoson Figuren und ein Largo mit sanft schwingenden Bewegungen.

Noch bevor im Sommer 1785 die Arbeit an *Die Hochzeit des Figaro* in ihre entscheidende Phase tritt, vertont **Wolfgang Amadeus Mozart** Goethes »Veilchen« KV 476. Er schreibt das Klavierquartett KV 478 und seine Fanta-

sie KV 475 – drei denkbar unterschiedliche Werke. Es ist die Zeit äußeren Glücks und sich anbahnender innerer Brüche: Allein 1784 hat Mozart in Wien mehr als 20 verkaufte Konzerte gegeben. Er lebt auf großem Fuß. Doch wo Glanz ist, lauert immer auch Schatten. Kaum ein Werk erzählt davon mehr als seine Fantasie.

Mozart findet hier eine völlig neue Sprache, einen erschütternden Ausdruck für individuelle Tragik. Die Fantasie beginnt mit einer wuchtigen Oktave in C, es folgen, wie ein rasches Ausweichen auf die trotzige Anfangsgeste, sechs leise Töne, alle unisono. Es ist ein gespenstischer Beginn, dieser Adagio-Abschnitt, linke und rechte Hand greifen gegenseitig die Impulse auf, Tonwiederholungen erzeugen einen fast bohrenden Gestus, hinzu kommen die harmonischen Reibungen, unverhoffte kleine Pausen, rezitativartige Überbrückungs-Sequenzen – bis dann zum ersten Mal ein Allegro beginnt, das, nach einem rasanten Lauf über die fast komplette Tastatur hinweg, von einem schein-idyllischen Andantino ausgebremst wird. Wieder folgt ein Allegro-Abschnitt, an den sich das Eingangs-Thema anschließt. Das alles ist ungemein virtuos, ungemein abgründig, wahrhaft unerhört.

Über Beethoven mit seinen Sonaten op. 27 (»Sonata quasi una fantasia«), seine »Fantasie« op. 77 und die »Chor-Fantasie« fächert sich das Spektrum an Fantasien in der Romantik immer weiter auf, bei Schubert (etwa mit der »Wanderer-Fantasie«), bei Bruch (»Schottische Fantasie«), bei Schumann (Fantasie op. 17) und bei Liszt, dessen h-Moll-Sonate immer wieder auch als Fantasie gedeutet worden ist. »Im Übrigen aber«, schreibt Robert Schumann, »scheint es, hat die Form ihren Lebenskreis durchlaufen, und dies ist ja in der Ordnung der Dinge, und wir sollten nicht jahrhundertlang dasselbe wiederholen und auch auf Neues bedacht sein. Also schreibe man Sonaten oder Phantasien (was liegt am Namen!)«

In diese Schnittstelle stößt auch **Felix Mendelssohn** vor mit seiner »Sonate écossaise«, der Fantasie op. 28. Er hat das Werk seinem 15 Jahre älteren Freund und Mentor Ignaz Moscheles gewidmet. Entstanden ist das Werk 1833, nach vielen Reisen und noch vor Amtsantritt als Generalmusikdirektor der Stadt Düsseldorf. Als es ein Jahr später im Druck erscheint, findet sich tatsächlich die Bezeichnung »Schottische Sonate«. Ob es die weit

aufgefächerten Akkord-Brechungen zu Beginn, die offenen Quint-Klänge oder die Passagen mit Pedal sind, die das Werk als spezifisch schottisch auszeichnen, bleibe dahingestellt. Mendelssohns Schwester Fanny jedenfalls behauptete, die »Sonate« sei »à la Felix sehr schwer«.

Als **Frédéric Chopin** seine f-Moll-Fantasie op. 49 komponiert, ist er knapp über dreißig Jahre alt. Längst ist er in Paris ansässig und bekannt wie ein bunter Hund. Denn er lebt in einer Beziehung mit der als Lebedame geltenden Schriftstellerin George Sand, die sechs Jahre älter ist als er. Doch Sand gibt Chopin (zunächst) Ruhe und stärkt den Sensiblen. Gemeinsam pendeln sie zwischen Paris und einem Landgut in Nohant.

Die Jahre 1841/42 sind ertragreich. Chopin schreibt seine Nocturnes op. 48, zwei der Balladen, einige Mazurken, die fis-Moll-Polonoise op. 44 und eben die Fantasie op. 49. Sie beginnt mit zwei Marsch-Themen, dann folgt eine Art Prélude, bevor Chopin fünf (!) Themen folgen lässt. Kompakte Durchführung, Zwischenspiel – wieder eine Art Choral –, und dann folgen in einer Wiederaufnahme alle fünf Themen noch einmal. Was Chopin hier unter dem Namen »Fantasie« verkauft, ist das Zeugnis von akribischer Planungskunst und von großer architektonischer Strenge.

Um die Wende zum 20. Jahrhundert klafft bei neu komponierten Fantasien die Diskrepanz zwischen progressiver Neuausrichtung und Rückbesinnung zunehmend auseinander. Reger und Busoni etwa wagen in ihren »Fantasien« eine Beschäftigung mit Bach, andere nehmen das Formmodell Sonate nochmals in den Blick, etwa **Alexander Skrjabin**.

Im Jahr 1900 schreibt er, zwischen der dritten und vierten Sonate, eine Fantasie, die gemessen an seinen sonstigen Einzelstücken für Klavier, mit knapp neun Minuten Spielzeit ungewöhnlich lang ist. Vom Aufbau her erinnert diese Fantasie an eine Sonate. Aller Beliebtheit bei vielen Pianisten zum Trotz: Beim Komponisten selbst geriet das Stück in Vergessenheit. Als der Musikkritiker (und Komponist) Leonid Sabanejew einmal eines der Themen in Skrjamins Haus anspielte, fragte der Komponist verdutzt: »Wer hat das geschrieben? Das kenne ich.« »Es ist ihre Fantasie«, lautete die Antwort. Gegenfrage von Skrjabin: »Welche Fantasie?«

Wie man sich das Fantasieren Skrjamins vorzustellen hat, beschreibt der Schriftsteller Boris Pasternak in einem Essay: »Skrjabin liebte es, wenn er Anlauf genommen hatte, auf seiner Bahn fortzueilen, so wie ein Stein, den man aufs Wasser geworfen hat und der über die Oberfläche hüpfte; fast könnte man sagen, er löse sich von der Erde und schwimme in der Luft. Gewöhnlich schwelgte er in einer vergeistigten Leichtigkeit, einer Bewegung der Schwerelosigkeit, die mancherlei Gestalt annahm und dem Fliegen gleichkam.«

»Improvisation und Fuge« von **Alfred Schnittke** war ein Auftragswerk des Tschaikowsky-Wettbewerbs in Moskau 1965. Doch aufgeführt wurde das Stück dort nicht. Erst zehn Jahre später spielte Vladimir Krajnew die Premiere. Wie viele von Schnittkes Werken aus den 1960er-Jahren, fußt auch dieses auf einer Zwölftonreihe, deren Akkorde anfangs einem strengen Prinzip folgen. Später wird das »Element der Struktur« eliminiert zugunsten von Cluster-Formationen. Die Fugen-Themen sind denkbar gegensätzlich: rumba-ähnlich das eine, der Toccata verwandt das andere. Am Ende der Fuge kehrt jene Musik, mit der die Improvisation begonnen hat, noch einmal zurück, und damit die Frage: Freiheit oder Formgedanke – was dominiert in einer Fantasie?

Text: Dr. Christoph Vratz



Eigene Wege: Ludwig van Beethovens Violinsonaten

Die Keimzelle führt, wieder einmal, nach Bonn. In jungen Jahren erhält Ludwig van Beethoven von seinem Vater Klavier- und Geigenunterricht; später übernimmt ein Verwandter die weitere Ausbildung an Violine und Viola, bevor der junge Ludwig zu Ferdinand Ries, dem ersten Geiger der Bonner Hofkapelle, wechselt und schließlich selbst als Bratschist 1789 in das kurfürstliche Orchester aufgenommen wird. 1798 begegnet er in Wien Rodolphe Kreutzer, dem er später seine Sonate op. 47 widmet und der neben Rode und Baillot als Begründer der französischen Violinschule gilt: »Dieser Kreutzer ist ein guter lieber Mensch [...] Seine Anspruchslosigkeit und Natürlichkeit ist mir lieber als alles Exterieur ohne Interieur der meisten Virtuosen.« Gleichzeitig lässt sich Beethoven von dem Geiger Georg Polgreen Bridgetower beeinflussen, der eine komplett andere Richtung des Geigenspiels vertritt; mit Franz Clement wäre noch ein dritter Solist zu nennen. Sie alle stehen für unterschiedliche Richtungen und Stile in puncto Bogenhaltung und Klangerzeugung. Irgendwo in der Schnittmenge dieser Drei sind wohl die Violin-Ideale des Ludwig van Beethoven zu suchen.

Vor diesem Hintergrund sind seine insgesamt zehn, zwischen 1797 und 1812 entstandenen Violinsonaten zu betrachten. Schon in Bonn hatte Beethoven Mozarts Violinsonaten kennengelernt, sie wurden zu einer Art Vorbild, zumal ihn bei Werken anderer Komponisten die ungleiche Verteilung der Rollen gestört haben dürfte: mit der Geige an erster Stelle und einer ausschließlich auf Begleitung bedachten Klavierstimme. Diese Gewichtung sollte sich nun ändern.

Es gehört zu den Eigenheiten in Beethovens Schaffensprozess, dass er immer wieder zeitgleich an sehr unterschiedlichen Werk-Paaren gearbeitet hat. Man

denke nur an die Sinfonien Nummer fünf und sechs oder die Klaviersonaten op. 54 und 57. Ähnlich ist es bei den Violinsonaten op. 23 und 24. Zu Anfang war die so genannte »Frühlingssonate« op. 24 als Beethovens Opus 23 Nummer 2 gedacht.

Beide Violinsonaten sind nahezu gleichzeitig zwischen 1800 bis 1801 entstanden, im unmittelbaren Umfeld der Klaviersonaten Nr. 22 und 26. Sie wurden im Oktober 1801 als Opus 23 veröffentlicht und dem Grafen von Fried gewidmet, in dessen Salon die musikalische Elite Wiens damals verkehrte und der für seine amourösen Abenteuer ebenso bekannt war wie für sein Vermögen, das er auch für die Kunst ausgab. Erst für eine spätere Ausgabe wurde dann die F-Dur-Sonate mit eigener Opus-Nummer separiert.

Die **a-Moll-Sonate op. 23** stand von Anfang an im Schatten der ungleich heitereren F-Dur-Sonate. Immer wieder wurde »eine gewisse Trockenheit, Farblosigkeit, ein Zerbröckeln in kurze Einschnitte« (Hugo Riemann) moniert, was möglicherweise auch mit der bei Beethoven nur selten anzutreffenden Tonart a-Moll zusammenhängt. Neuartig in diesem Werk ist unter anderem die Ausdehnung der Durchführung im ersten Satz: 92 Takt ist sie lang gegenüber 71 Takten des ersten Teils, der Exposition. Die Sinnhaftigkeit dieser Architektur erschließt sich erst beim Blick auf den Schlussteil, die Coda, die als unmittelbares Ergebnis der Durchführung erscheint.

Auch im zweiten Satz wählt Beethoven die Sonatensatzform: »Andante scherzoso, più allegretto« – was für eine ungewöhnliche Überschrift, von Carl Czerny übersetzt mit »heitr'er, lieblicher Scherz, mit Humor und Zartheit vorzutragen«. Ein Blick in den Kompositionsprozess verrät, wie sehr Beethoven um diesen Satz gerungen und er ihn immer wieder verlängert hat. Erste Skizzen sind auf 41 Takte angelegt, eine dritte Skizzierung weist 87 Takte auf. Treiben wir das Zahlenspiel noch eine Windung weiter: Der Einstiegsabschnitt und die Reprise sind ungefähr gleich lang mit 87 bzw. 88 Takten, die Durchführung aber erstreckt sich auf eher magere 36 Takte. Hier nun wird deutlich, wie sehr Beethoven satzübergreifend komponiert: Einer demonstrativ weit ausholenden Durchführung im ersten Satz stellt er eine umso knappere im zweiten gegenüber!



Vom dramatischen Gestus her schließt der dritte Satz, Allegro molto, wieder an den ersten an. Bei aller Leidenschaft – dieser Schluss ist ein auffallend zerklüftetes Gebilde, mit Fermaten, gebrochenen Akkorden und jähen harmonischen Wendungen. Auch die Form des Satzes lässt sich nicht definitiv bestimmen. Kein Wunder, dass Beethoven vor der endgültigen Fassung drei verschiedene Schluss-Versionen konzipiert hat...

Beethoven ist inzwischen über 30 Jahre alt. In Wien gilt er als musikalische Instanz: als Pianist, dessen virtuose Improvisationen das Publikum zum Staunen bringen, und zunehmend auch als Komponist. Wenn da nur nicht sein nachlassendes Hörvermögen wäre, wodurch ihm Auftritte mit Orchestern zunehmend schwerfallen. Von Sorgen frei scheint hingegen die **F-Dur-Sonate op. 24**, dieses so schwungvolle, leichte, ariose Werk.

Markant an dieser Sonate ist vor allem das Scherzo, wo sich Beethoven als musikalischer Karikaturist betätigt, denn das Zusammenspiel der beiden Instrumente wirkt regelrecht »falsch«. Immer wieder klappert eines der Instrumente nach – sogar der Schlussston ist nicht zusammen – ein glänzendes Beispiel für Beethovens Humor, der gern unterschätzt wird. Das heitere Finale knüpft in Ausdehnung und Charakter an den Kopfsatz an, was zeigt, dass Beethoven diesen Satz nicht als knackigen Kehraus konzipiert haben dürfte.

Erhalten hat sich das Autograf zu dieser Sonate, allerdings nur von den ersten drei Sätzen. Es ist anzunehmen, dass Beethoven die Entstehung der Originalausgabe, die im Oktober 1801 (zusammen eben mit op. 23) in einem Wiener Verlag erschienen ist, genau überwacht hat, so dass dieser Edition eine hohe Bedeutung zukommt.

Nach der »Kreutzer-Sonate« op. 47 vergeht fast ein Jahrzehnt, bis sich Beethoven 1812 nochmals, letztmalig, mit der Gattung Violinsonate auseinandersetzt. Es ist noch die so genannte »mittlere Periode«, die Zeit der siebten und achten Sinfonie, aber auch die Zeit, in der die Gattung Streichquartett pausiert und die Klaviersonaten spärlicher werden. Auch der **Sonate op. 96** merkt man an, dass der Weg bereits in Richtung Spätwerk führt. »Die Violine ist durchaus obligat, und zwar so,

dass man aus der Klavierstimme allein kaum in einzelnen Zeilen klug wird«, heißt es, ein wenig ratlos in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* 1817: »Beyde Stimmen sind aber nicht nur trefflich verbunden, sondern auch, kommen sie zusammen, jeden von bedeutender Wirksamkeit.« Gerade im Finale zeigt sich, wie sehr Beethovens individuelle Klang- und Formvorstellungen sich von bisherigen Strukturgesetzen lösen. Er schreibt Variationen über ein volksliedhaftes Tanzlied. Ist es Zufall, dass er – wie auch nach 32 Klaviersonaten – mit einer Reihe von Variationen eine Gattung für beendet erklärt?

Der Geiger Carl Flesch behauptete einmal, das Werk brauche Spieler mit der Fähigkeit »zu träumen und zu schwärmen, in ihrer Seele muss die blaue Blume wohnen«. Gewidmet hat Beethoven die Sonate dem französischen Geiger Pierre Rode, der sie erstmals im Dezember 1812 im kleineren Kreis aufführt, beim Fürsten Lobkowitz, dem großzügigen Förderer von Haydn und vor allem Beethoven. Öffentlich präsentiert Rode das Werk erst am 7. Januar 1813 – mit Erzherzog Rudolph am Klavier, jenem Erzherzog, der später Erzbischof von Olmütz wurde und mit dem Beethoven freundschaftlich verbunden war.

Text: Dr. Christoph Vratz

Alexander Melnikov

Biografie



Alexander Melnikov absolvierte sein Studium am Moskauer Konservatorium bei Lev Naumov. Zu seinen musikalisch prägendsten Erlebnissen zählen die Begegnungen mit Svjatoslav Richter. Er ist Preisträger bedeutender Wettbewerbe wie dem Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerb (1989) und dem Concours Musical Reine Elisabeth in Brüssel (1991).

Seine musikalischen und programmatischen Entscheidungen sind oft ungewöhnlich. Sehr früh begann Alexander Melnikov sich mit der historischen Aufführungspraxis auseinander zu setzen. Impulse erhielt er von Andreas Staier und von Alexei Lubimov. Regelmäßig steht er mit namhaften Ensembles für Alte Musik auf der Bühne.

Unter den Orchestern, bei denen Alexander Melnikov als Solist gastierte, finden sich alle großen europäischen und US-amerikanischen Ensembles. Er arbeitete mit Dirigenten wie Mikhail Pletnev, Teodor Currentzis, Paavo Järvi, Thomas Dausgaard und Valery Gergiev zusammen.

Mit Andreas Staier erarbeitete er ein reines Schubert-Programm zu vier Händen, das sie gemeinsam aufgenommen haben und regelmäßig im Konzert spielen. Eine intensive Kammermusikpflege mit dem Cellisten Jean-Guihen Queyras gehört für Alexander Melnikov zu den unverzichtbaren Bestandteilen seiner Arbeit.

Wichtig sind ihm auch Kammermusikkonzerte mit seiner langjährigen festen Duopartnerin Isabelle Faust – ihre Aufnahme der Beethoven-Violinsonaten ist zu einer Referenzaufnahme geworden. In der Saison 2021/22 präsentierte Alexander Melnikov erstmals das Projekt »Many Pianos«, ein Programm auf mehreren Instrumenten, die jeweils den Stil ihrer Zeit widerspiegeln.

Isabelle Faust

Biografie

Isabelle Faust bannt ihr Publikum mit ihren souveränen Interpretationen. Jedem Werk nähert sie sich äußerst respektvoll und mit Verständnis für seinen musikgeschichtlichen Kontext und das historisch angemessene Instrumentarium. Größtmögliche Werktreue ergänzt sie durch einen feinen Sinn für die Notwendigkeit, einer Komposition von der Gegenwart her zu begegnen. So gelingt es ihr, verschiedenste Werke gleichermaßen tief zu ergründen und durch die Intensität ihres Spiels einem breiten Publikum zugänglich zu machen.

Nachdem Isabelle Faust in sehr jungen Jahren Preisträgerin des renommierten Leopold-Mozart-Wettbewerbs und des Paganini-Wettbewerbs geworden war, gastierte sie schon bald regelmäßig mit den bedeutendsten Orchestern der Welt. Dabei entwickelte sich eine enge und nachhaltige Zusammenarbeit mit Dirigenten wie François-Xavier Roth, Sir John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe, Andris Nelsons und Robin Ticciati.

Isabelle Fausts künstlerische Neugier schließt alle Epochen und Formen instrumentaler Partnerschaft ein. Dabei dringt sie feinsinnig zum Wesen der Werke vor, die sie interpretiert. Neben den großen sinfonischen Violinkonzerten sind das zum Beispiel Schuberts Oktett auf historischen Instrumenten, György Kurtágs *Kafka-Fragmente* mit Anna Prohaska oder Igor Stravinskys *L'Histoire du Soldat* mit Dominique Horwitz. Mit großem Engagement hat sich Isabelle Faust bereits früh um die Aufführung zeitgenössischer Musik verdient gemacht.

Mit dem Pianisten Alexander Melnikov verbindet sie eine langjährige kammermusikalische Partnerschaft. Unter anderem erschienen gemeinsame Aufnahmen mit Sonaten für Klavier und Violine von Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven und Johannes Brahms.





**Dinge verändern,
damit Gutes bleibt.**

#jootfürmorgen

Global denken. Regional handeln.

Wir richten unser Handeln nachhaltig an der Zukunft aus. Es sind kleine Schritte – aber wir gehen sie.

Was wir dafür tun?

skbn.de/nachhaltigkeit

Weil's um mehr als Geld geht.



**Sparkasse
KölnBonn**



IMMER ANDERS

DAS BEETHOVENFEST FÜR „ALLE MENSCHEN“

22 kostenlose Post Tower Lounge-Konzerte unterschiedlicher Stilrichtungen, der Beethoven-Lauf und das außergewöhnliche Projekt „Post Klassik Vertikal“ im Post Tower am 11. September. Für alle Menschen.

post-bonn.de

**Deutsche Post DHL
Group**

In Kooperation mit

**Beethovenfest
Bonn**



FOKUS HANS SUH

& Mitglieder der
Jungen Deutschen Philharmonie
Mikhail Ovrutsky, Violine

DO.
15.9.2022

19:30 Uhr
Telekom Forum

Tickets unter:
www.beethovenfest.de
sowie unter:
0228 - 20 10 3 44



Made for minds.


Emotional, mitreißend und überraschend.

Auf DW Classical Music sind die Meisterwerke zuhause.
Genieße Konzerte, Interviews und Stars der internationalen
Klassikszene im größten Konzertraum der Welt.

**GROSSE
KLASSIK
AUF YOUTUBE**



Jetzt auf YouTube abonnieren:

 **DWClassicalMusic**



Sonderausstellung im Rahmen des
Beethovenfestes 2022

12.8. bis 18.9.2022

Öffnungszeiten:
Mittwoch bis Montag - 10 bis 18 Uhr
Schüler Eintritt frei

www.beethoven.de
www.beethoven-opus-360.de

BTHVN

BEETHOVEN-HAUS
BONN

entwickelt von



**Weil's
wichtig ist.**

**Wir fördern
Kunst und Kultur
in der Region.**

ksk-koeln.de/unser-engagement

Weil's um mehr als Geld geht.



Kreissparkasse
Köln

„Die Grenzen sind noch nicht
gesteckt, die dem Talent und
Fleiß entgegenriefen:
Bis hierher und nicht weiter!“

Ludwig van Beethoven

**Machen Sie das Beethovenfest
zu Ihrer Herzensangelegenheit
und werden Sie Mitglied im
Freundeskreis!**

Mäzen

Arndt und Helmut Andreas Hartwig (Bonn)

Unternehmen

LTS Lohmann Therapie-Systeme AG (Andernach)
Wohnbau GmbH (Bonn)

Gold

Dr. Axel Holzwarth (Gold)

Silber

Bernd Böcking (Wachtberg) * Dr. Sigrun Eckelmann† und
Johann Hinterkeuser (Bonn) * Mariott Stollsteiner (Heimenkirch)
Jannis Ch. Vassiliou und Maricel de la Cruz (Bonn)

Bronze

Jutta und Ludwig Acker (Bonn) * Dr. Frauke Bachler und Hans-Dieter Hoppe (Rheinbach)
Christina Barton-van Dorp und Dominik Barton (Bonn) * Klaus Besier (Meckenheim)
Anne-Katharina Bieler-Brockmann (Bonn) * Ingeborg Bispinck-Weigand (Nottuln)
Ulrike Bombeck (Jüchen) * Ingrid Brunswig (Bad Honnef) * Lutz Cajé (Bramsche)
Ingeborg und Erich Dederichs (Bonn) * Geneviève Desplanques (Bonn) * Irene
Diederichs (Bonn) * Christel Eichen und Ralf Kröger (Meckenheim) * Dr. Gabriele und
Ulrich Föckler (Bonn) * Prof. Dr. Eckhard Freyer (Bonn) * Silke und Andree Georg
Girg (Bonn) * Margareta Gitizad (Bornheim) * Cornelia und Dr. Holger Haas (Bonn)
Sylvia Haas (Bonn) * Renate und L. Hendricks (Bonn) * Heide Lore und Prof. Werner P.
Herrmann (Königswinter) * Karin Hinrichsen (Bonn) * Dr. Monika Hörig * Georg Peter
Hoffmann und Heide-Marie Ramsauer (Bonn) * Karin Ippendorf (Bonn) * Angela
Jaschke (Hochheim) * Dr. Reinhard Keller (Bonn) * Rolf Kleefuß (Bonn) * Sylvia Kolbe
(Bonn) * Ute und Dr. Ulrich Kolck (Bonn) * Lilith Küster und Norbert Matthiaß-Küster
(Bonn) * Renate Leesmeister (Übach-Palenberg) * Traudl und Reinhard Lenz (Bonn)
Heinrich Mevißen (Troisdorf) * Dr. Josef Moch (Köln) * Katharina und Dr. Jochen Müller-
Stromberg (Bonn) * Dr. Gudula Neidert-Buech und Dr. Rudolf Neidert (Wachtberg)
Dr. Natalie Paulsen (Bad Honnef) * Dr. Dorothea Redeker und Dr. Günther Schmelzeisen-
Redeker (Alfter) * Bettina und Dr. Andreas Rohde (Bonn) * Astrid und Prof. Dr. Tilman
Sauerbruch (Bonn) * Markus Schubert (Schkeuditz) * Simone Schuck (Bonn) * Dagmar
Skwara (Bonn) * Michael Striebich (Bonn) * Silke und Andreas Tiggemann (Alfter)
Frank Voßen und Munkhzul Baramsai (Bonn)

Vor allem nicht mit uns an Ihrer Seite!
Wir beraten Sie persönlich in Steuer-
und Rechtsfragen – hier in der Region
und weltweit.

beethovenfest.de/freundeskreis
freundeskreis@beethovenfest.de

A member of
Nexia
International

www.dhpg.de



BÜRGER *für* **BEETHOVEN**

Die BÜRGER FÜR BEETHOVEN sind mit über 1.700 Mitgliedern der größte selbstständige und rein ehrenamtlich geführte Verein in Bonn und Umgebung. Sie pflegen seit vielen Jahren die Musik Ludwig van Beethovens und sein Andenken in seiner Geburtsstadt.

Mit Ihrer Mitgliedschaft (Jahresbeitrag 25 €):

- sichern Sie sich noch vor Beginn des offiziellen Vorverkaufs Karten für das Beethovenfest.
- bekommen Sie Einladungen zu den vielfältigen Veranstaltungen des Vereins, wie zur Verleihung des Beethoven-Rings oder dem Musiker-Frühstück in der Godesberger Redoute.
- erhalten Sie regelmäßig Informationen und Neuigkeiten rund um das Thema Beethoven.

**Jetzt Mitglied
werden und Vorteile
sichern!**

Schreiben Sie einfach an:
info@buenger-fuer-beethoven.de
oder rufen Sie an unter: 0228 - 366 274

buenger-fuer-beethoven.de



Kleine Dinge bewirken Großes.

Seid dabei! Unsere Energiespartipps!



Hände möglichst
mit kaltem Wasser
waschen.



Heizung jetzt
warten lassen.



Fahrgemeinschaften
zum Arbeitsplatz bilden.

MACHT WAS AUS
GEMEINSAM ENERGIE SPAREN

AUFGEPASST!

Bereits im Alltag kann viel wertvolle Energie gespart werden. Zum Beispiel die Restwärme des Backofens nutzen, lieber warm statt heiß duschen und die Wäsche an der Luft trocknen lassen. Weitere Tipps jetzt auf stadtwerke-bonn.de/machtwasaus

Impressum

Internationale Beethovenfeste Bonn gGmbH
Kurt-Schumacher-Straße 3
53113 Bonn

+49 (0)228 201030
info@beethovenfest.de
beethovenfest.de

Intendant
(für den Inhalt verantwortlich)
Steven Walter

Kaufmännischer Geschäftsführer
Dr. Michael Gassmann

Redaktion
Dr. Annette Semrau
Lilian Gau

Konzept und Gestaltung
BOROS

Druck
inpuncto:asmuth druck + medien GmbH

Text
Der Text ist ein Originalbeitrag für dieses
Programmheft.

Bildnachweise
S. 14, 20, 23 Sebastian Wolf: »Bonner Impressionen«, S. 26 Julien
Mignot, S. 29 Marco Borggreve