

# Musikverein Regensburg e.V.

Sonntag, 1. März 2020, 19.30 Uhr, Vielberth-Gebäude der Universität (H24)

## Boris GILTBURG, *Klavier*

Mit einem erstaunlichen Maß an musikalischer Tiefe, faszinierender Persönlichkeit und intensiver Durchdringung der Musik, der er nachspürt, hat **Boris Giltburg**, der junge israelische Pianist, in den letzten Jahren weltweit und kontinuierlich die Aufmerksamkeit eines immer weiter wachsenden Publikums auf sich gezogen. 2013 gewann er den Internationalen Königin-Elisabeth-Wettbewerb in Brüssel. Längst spielt er weltweit mit renommierten Klangkörpern wie dem London Philharmonic Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, dem Israel Philharmonic Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra oder dem Baltimore Symphony Orchestra. Seit seinem herausragenden ersten Engagement beim Philharmonia Orchestra 2007 ist Boris Giltburg jedes Jahr zu Gast in der Londoner Royal Festival Hall. Tournées führten ihn nach Japan, China sowie nach Nord- und Südamerika.

Boris Giltburg wurde 1984 in Moskau geboren. Mit fünf Jahren erhielt er ersten Klavierunterricht bei seiner Mutter. Von Kindheit an lebt er in Tel Aviv, wo er bei Arie Vardi studiert hat. Bereits als Teenager ging er mit dem Israel Chamber Orchestra auf USA-Tournee.

Zahlreiche Klavierabende weltweit führten ihn u.a. in die Hamburger Elbphilharmonie, den Münchner Herkulesaal, die Carnegie Hall in New York, die Londoner Wigmore Hall, zu Radio France in Paris, ins Concertgebouw Amsterdam, ins Wiener Konzerthaus und in die Tonhalle Zürich sowie zu zahlreichen Festivals.

Boris Giltburg wurde vor seinem Erfolg beim Königin-Elisabeth-Wettbewerb in Brüssel bereits bei anderen internationalen Wettbewerben mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, darunter der Wettbewerb in Santander, wo er 2002 für seine Interpretation von Bartóks drittem Klavierkonzert mit dem London Symphony Orchestra unter Rafael Frühbeck de Burgos den ersten Preis gewann.

Boris Giltburg arbeitet exklusiv mit dem Label Naxos zusammen. Zuletzt erschienen dort hochgelobte Einspielungen von Rachmaninows zweitem und drittem Klavierkonzert mit dem Royal Scottish National Orchestra unter Carlos Miguel Prieto. 2015 erschienen zwei CD's mit Werken Schumanns und Beethovens. Zur Schumann-CD schrieb das Fono Forum: "Diese neue Schumann-Aufnahme zeigt einen Künstler, dessen Interpretationen im Vergleich mit Größen wie Vladimir Ashkenazy und Claudia Arrau bestehen können."

## PROGRAMM

Ludwig van Beethoven  
1770 – 1827

### **Sonate As-Dur op.26**

Andante con Variazioni  
Scherzo: Allegro molto  
Marcia Funebre sulla  
morte d'un Eroe

### **Sonate f-Moll op.57**

Allegro assai  
Andante con moto  
Allegro ma non troppo

*- Pause -*

### **Sonate E-Dur op.109**

Vivace, ma non troppo  
Sempre legato  
Prestissimo  
Andante molto cantabile  
ed espressivo

### **Sonate c-Moll op.111**

Maestoso  
Allegro con brio ed  
appassionato  
Arietta: Adagio molto  
semplice e cantabile

## **Ludwig van Beethoven: Sonate As-Dur op. 26**

In seinen ersten elf veröffentlichten Klaviersonaten folgte Ludwig van Beethoven ganz der überkommenen Form mit einem Sonatenhauptsatz als Beginn und einem Rondo-Finale, zwischen denen ein langsamer und ein Menuett- oder Scherzosatz standen. Doch dann überkam ihn die Lust, freiere Konzepte zu erproben: in den beiden „quasi una fantasia“-Werken op. 27 und unmittelbar zuvor bereits in seinem Opus 26, der Klaviersonate Nr. 12 in As-Dur.

Überraschend ist Beethovens völliger Verzicht auf die Sonatenform in diesem Werk. Er beginnt mit einem Variationensatz, ähnlich wie bereits Mozart in seiner bekannten A-Dur-Sonate verfahren war. Das in dreiteiliger Liedform gefasste Andante-Thema enthält bereits in seinen Abschnittswiederholungen kleine Ansätze zur Variantenbildung durch Auszierungen. Die eigentlichen Variationen, fünf an der Zahl, bieten nicht nur figurative Abwandlung, sondern höchst unterschiedliche Charakterporträts, wobei jedoch der Formgrundriss des Themas stets erhalten bleibt. Das anschließende Scherzo (Allegro molto) entwickelt seine Energie aus einem auftaktigen Motiv mit zwei steigenden, in eine lange Note mündenden Achteln. Aus einer ruhigeren Version dieses Auftaktmotivs mit einem Viertel statt zwei Achteln entwickelt sich im Des-Dur-Mittelteil eine sanft pendelnde Musik.

Die Stelle des langsamen Satzes vertritt ein Trauermarsch in der entlegenen Tonart as-Moll (mit sieben b als Vorzeichen). Beethoven konzipierte diesen Satz nicht als Ausdruck privaten Schmerzes, sondern wie ein offizielles Ritual. Man könnte sich das gravitatische, von schweren punktierten Rhythmen getragene Anfangsthema gut von Posaunen gespielt vorstellen und meint aus dem Klaviersatz sogar grundierende Paukenschläge herauszuhören. Im Mittelteil darf der Pianist auf dem Klavier Trommelwirbel und Salveneffekte nachahmen. Die Marsch-Wiederholung endet nach letzten schmerzlichen harmonischen Wendungen in milden As-Dur-Akkorden.

Diesem Trauermarsch stellt Beethoven ein im ersten Moment etüdenhaft wirkendes Rondo-Finale gegenüber, so dass es für den ausführenden Pianisten nicht einfach ist, die Einheit des Werkes hörbar zu machen. Das Finalrondo als eine Art „Übergang zur Tagesordnung“ nach der vorangegangenen Beerdigungszeremonie zu deuten, befriedigt nicht recht. Einen gangbaren, Verbindung zum Trauermarsch stiftenden Interpretationsweg regte einst der Pianist Edwin Fischer an: „Ich ziehe vor, das Allegro des letzten Satzes zu mäßigen, dem Beethovenschen piano große Bedeutung zu geben und eine Beziehung zum Trauermarsch herzustellen, als ob nach stattgehabter Beisetzung ein milder Regen die Stätte in ein Nebelgrau hüllt...“

## **Ludwig van Beethoven: Sonate f-Moll op. 57 (Appassionata)**

Um Beethovens Sonate op. 57 in f-Moll ranken sich recht romantische Entstehungslegenden. So berichtet sein Schüler Ferdinand Ries, Beethoven habe während eines gemeinsamen Spaziergangs, in Gedanken mit dem Finale dieser Sonate beschäftigt, immerfort vor sich hin gebrummt und geheult und sei zu Hause, ohne den Hut abzusetzen, ans Klavier gestürzt, um dort dann eine geschlagene Stunde lang vor sich hin zu donnern und zu toben.

Ob wahr, ob gut erfunden: diese Geschichte passt nur zu gut zum stürmischen äußeren Erscheinungsbild der „Appassionata“, wie die Sonate später vom Hamburger Verleger Cranz bezeichnet wurde. In dieser „Appassionata“ scheint Beethovens Musik alle klassische Zügelung hinter sich zu lassen und die Grenzen des Ästhetisch-Schönen zugunsten eines ungebremsten Furors hinter sich zu lassen.

Leise und fahl beginnt die Sonate mit einem im Doppel- oktavabstand intonierten Thema aus gebrochenem f-Moll-Dreiklang und anschließender Triller-Kadenz. Erst nach der Wiederholung des Themas, einen Halbton nach oben versetzt, explodieren seine inneren Kräfte in wuchtigen Akkord-Kaskaden. Der Seitengedanke in Des-Dur – Beethoven will ihn „dolce“ gespielt haben – klingt voller und harmonischer, ist aber erkennbar aus dem Hauptthema abgeleitet. Gegen Ende der Durchführung erscheint ein neues Motiv aus vier gehämmerten Noten: eine überraschende Vorwegnahme des Anfangsmotivs der fünften Sinfonie. Dieses Motiv leitet nicht nur zur Reprise über, sondern auch, mit einem für Beethoven typischen kurzen Verlangsamungseffekt, zur Schluss-Stretta, in der das Hauptthema nach letztem Aufbäumen im Pianissimo er stirbt.

Das folgende Des-Dur-Andante hebt still und paradiesisch mit einem hymnischen Gesang an. Die sich anschließenden, mehr und mehr bewegten Variationen bringen mit Sforzato-Vorschriften und Fortissimo-Steigerungen zunehmend Unruhe in das Geschehen. Der Satz endet offen: ein verminderter Akkord, hämmernd repetiert, leitet unmittelbar ins Finale über, dessen rastlose Bewegungsenergie fast ungehemmt in sich kreist. Wie im Kopfsatz folgt eine im Tempo gesteigerte Stretta: ein grelles, rasendes Presto, das unversöhnt mit klirrenden f-Moll-Akkorden endet.

### **Ludwig van Beethoven: Klaviersonate E-Dur op. 109**

Innerhalb des Beethovenschen Spätwerks, das mit der Klaviersonate in A-Dur von 1816 beginnt, nimmt im Bereich der Klaviermusik die E-Dur-Sonate op. 109 eine Mittelposition ein. Nach der gewaltigen Hammerklaviersonate op. 106 mit ihrer riesigen Gesamtanlage führt sie in lyrisch ruhigere Gefilde zurück. Ungewöhnlich ist ihre Satzfolge, die an frühere Konzepte einer „Sonata quasi una fantasia“ erinnert, wie sie Beethoven in op. 26 und 27 erprobt hatte. Zwar beginnt Beethoven mit einem Sonatenhauptsatz, doch folgen dann ein im Tempo gesteigertes Prestissimo (das ebenfalls in Sonatenform steht) und schließlich, als Finale, ein langsamer Satz mit Variationen.

Der Sonatenhauptsatzform gewinnt Beethoven im anfänglichen „Vivace, ma non troppo“ einen neuen Aspekt ab. Ergeht sich das Hauptthema in spielerischem Dialog zwischen Ober- und Unterstimme im Zweivierteltakt, so wechseln mit dem zweiten Thema, das bereits nach neun Takten erscheint, nicht nur Tonart, sondern auch Tempo (Adagio espressivo) und Taktvorzeichnung (3/4 statt bis dahin 2/4). Dieser Kontrast wirkt im gedruckten Notentext freilich krasser als im klanglichen Ergebnis: zur Kunst der Interpretation gehört es, dass der ausführende Pianist diese beiden Themen trotz ihrer unterschiedlichen Notation wie organisch auseinander hervorgehen lässt und alle entsprechenden Wechsel im weiteren Verlauf des Satzes als Einheit von Gegensätzen präsentiert.

Attacca folgt ein bündiges Prestissimo in der Varianttonart e-Moll, wobei ein durchgehaltenes Pedal den Schlussakkord des Kopfsatzes mit dem Prestissimo-Beginn verbindet. In diesem Satz wird über einem passacagliaartigen Bass eine stürmisch drängende Musik entfacht, die voller polyphoner Finessen ist. Der doppelte Kontrapunkt des Hauptthemas, die Verarbeitung als Fugato in der „una corda“ zu spielenden, überraschend leise wirkenden Durchführung sorgen für eine Verschränkung von Sonatenform und kontrapunktischer Anlage, wie sie in Beethovens Spätwerk häufig zu finden ist.

Der abschließende Variationssatz beginnt mit einem sanften Andante-Thema im Sarabandenrhythmus, bei dem Beethoven der herkömmlich italienischsprachigen

Tempo- und Vortragsanweisung bewusst die deutsche Übersetzung hinzugefügt hat: „Gesangvoll, mit innigster Empfindung“. Die folgenden sechs Charaktervariationen setzen zunächst diese „innigste Empfindung“ frei, die sich in einer breiten deklamatorischen Kantilene über einer walzerhaften Begleitung entfalten darf. Im Folgenden nimmt die Bewegung der Musik zu, bis hin zur Nr. 5, einem Fugato im Allegro-Tempo, bevor die Schlussvariation zum Anfangsthema und –tempo zurückfindet. Das zunächst wörtlich zitierte Thema wird durch wuchernde Figurationen und Triller bei gehaltenem Pedal in einen wahren Klangrausch gesteigert, der sich zudem in dichten Pedalnebel hüllt. Wenn sich diese Nebelschleier wieder lichten, tritt das Thema dem Hörer letztmals entgegen: in seiner reinen, ursprünglichen Form, unzerstörbar hindurchgegangen durch alle Verwandlungen.

### **Ludwig van Beethoven: Klaviersonate Nr. 32 c-moll op. 111**

Als der Verleger Moritz Schlesinger, dem Beethoven seine letzte Klaviersonate zur Publikation überließ, die Komposition zugesandt bekam, war er irritiert. In einem Brief an Beethoven vom Juli 1822 schrieb er: „Da ich das Vergnügen gehabt, vor einigen Tagen Ihre Sonate zu erhalten, ...nehme ich mir die Freiheit, ehe ich solche stechen lasse, bey Ihnen gehorsamst anzufragen, ob Sie für dieses Werk nur 1. Maestoso und 2. Adagio geschrieben oder ob vielleicht das abschliessende Allegro zufällig bey dem Notenschreiber vergessen worden.“

„Warum Beethoven zu der Klaviersonate Opus 111 keinen dritten Satz geschrieben hat“: diese Frage ist auch das Thema eines öffentlichen Vortrags, den vor nicht eben zahlreichen Zuhörern der fiktive Musikgelehrte Wendell Kretzschmar hält – in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“. Mit Recht berühmt geworden ist die poetische Beschreibung, die Thomas Mann – durch den Mund Kretzschmars hindurch – dem zweiten Satz von Opus 111 angedeihen hat lassen, einem Variationssatz über ein als „Arietta“ bezeichnetes Thema.

Das Fazit dieses Vortrags, der die Arietta als ein ins Jenseitige entschwebendes Wunder deutet: „Es sei geschehen, dass die Sonate im zweiten Satz, diesem enormen, sich zu Ende geführt habe... Und wenn er sage: ‚Die Sonate‘, so meine er nicht diese nur, in c-Moll, sondern er meine die Sonate überhaupt, ... sie habe ihr Ziel erreicht, über das hinaus es nicht gehe...“

Ein leises Unbehagen schleicht sich bei der Begegnung mit all diesen wunderschön tief sinnigen Deutungen freilich immer ein. Bezeichnend: vom zweiten Satz, dem „Jenseits“ ist ausführlich die Rede, doch weit weniger vom – naturgemäß weniger faszinierenden – „Diesseits“. Der erste Satz der Sonate wirkt beim Hören wie ein Rückblick auf Beethovens früheres Sonatenschaffen, speziell die „Pathétique“ op. 13. Nicht nur die Grundtonart c-Moll ist beiden Kompositionen gemeinsam, sondern auch die Dramatik und der machtvolle pianistische Zugriff. Außerdem beginnen beide Kopfsätze mit einer hochpathetischen langsamen Einleitung, in denen durch punktierte Rhythmen und den Schmerzenstopos verminderter Akkorde jene Spannung aufgebaut wird, die sich im folgenden schnellen Sonatensatz entlädt.

Ein Fund der Beethovenforschung bestärkt noch den Eindruck der „Rückblende“. Der Beethoven-Experte Gustav Nottebohm stellte fest, dass das Hauptthema des Allegros sich bereits in einem Skizzenbuch von 1801/02 findet. Es ist dies ein bei Beethoven mehrfach belegbarer Vorgang: ein flüchtig notierter Einfall hat eine jahrelange Inkubationszeit, bevor er im Rahmen eines neuen Projekts wieder auftaucht.

Noch in einem weiteren Sinn ist dieses Thema „alt“: mit seinem markanten Kopfmotiv c – es – h in Viertelnoten, gefolgt von einer laufenden Sechzehntelbewegung, ähnelt

es einem barocken Fugen-Soggetto. Nun baut Beethoven auf diesem Thema zwar keine Fuge, sondern einen Sonatensatz auf, aber auffällig ist es, welche große Rolle im Satzverlauf die Verarbeitung des Anfangsthemas in zweistimmigem Kontrapunkt spielt, und wie sehr der Satz eigentlich monothematisch verläuft: das zweite Thema, ein kurzer lyrischer Absenker, ist kaum mehr als eine flüchtige Episode.

Vielleicht ist dies der eigentliche Kern der vollendeten Bipolarität in Opus 111, den alle Deuter des Werks empfunden haben: In Kopfsatz und Arietta stehen sich zwei historische Welten gegenüber: die des Barock und die der Klassik, polyphone Linienführung und harmonische Konzeption. Sie stehen sich gegenüber, aber durchdringen einander auch: der Kopfsatz zeigt, wie beim späten Beethoven subjektive Ausdrucksgewalt und polyphone Faktur zusammenfinden, während umgekehrt die harmonisch konzipierte Variationskunst in der Arietta kontrapunktische Elemente in sich aufnimmt: etwa in der Variation Nr. 2, wo nach Art eines Streichquartetts die einzelnen Stimmen nacheinander einsetzen.