

Rising star: Carlos Ferreira

Rising stars

20.05.25

Mardi / Dienstag / Tuesday

19:30

Salle de Musique de Chambre

Johannes Brahms (1833–1897)

Sonate für Klarinette und Klavier Es-Dur (mi bémol majeur) op. 120

N° 2 (1894)

Allegro amabile

Allegro appassionato

Andante con moto — Allegro

21'

Robert Schumann (1810–1856)

Fantasiestücke op. 73 für Klarinette und Klavier (1849)

N° 1: *Zart und mit Ausdruck*

N° 2: *Lebhaft, leicht*

N° 3: *Rasch und mit Feuer*

11'

Claude Debussy (1862–1918)

Première Rhapsodie pour clarinette et piano (1909/10)

8'

Lanqing Ding (1990)

La Lune, l'ombre et moi (commande ECHO) (2024)

La Lune

L'Ombre

Moi

10'

Pedro Emanuel Pereira (1990)

Suite «Duas Igrejas» op. 7 pour clarinette et piano

I. Praeludium

II. Fado

III. Interludium

IV. Postludium

12'

^{DE} Aus dem Leben einer Klarinette

Von Nesthäkchen und Primadonnen, Weltschmerz und dem großen Glück in der Kunst

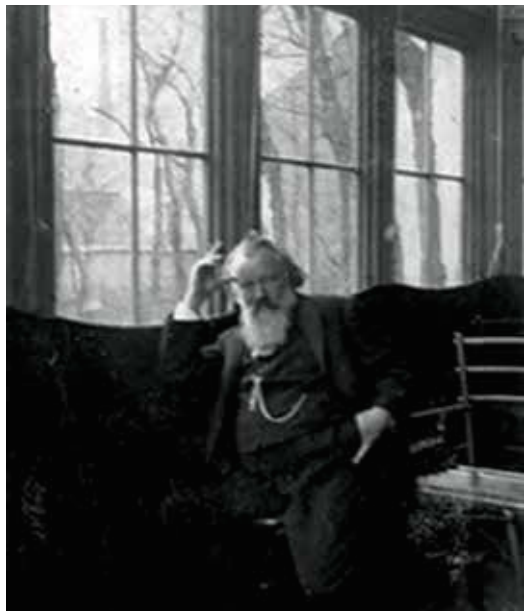
Marvin Josef Deitz

Das Nesthäkchen einer Familie muss oft einiges einstecken – das gilt auch für die Klarinette. Lange wird die «Neue» in der Orchesterwelt argwöhnisch beäugt und darf nur sporadisch mitspielen. Noch Mitte des 18. Jahrhunderts, etwa 50 Jahre nach ihrer Erfindung, wird ihr Klang mit dem einer Trompete verglichen. Und das ist nicht als Kompliment gemeint. Erst mit Mozart und Haydn kann sich die Klarinette ihren Platz zwischen Flöten und Oboen sichern. Und auch ihr Ansehen wandelt sich. 1785 hält Christian Friedrich Daniel Schubart in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* fest: «*Clarinett. Der Charakter derselben ist: in Liebe zerflossenes Gefühl, – so ganz der Ton des empfindsamen Herzens [...]. Der Ton ist süß, so hinschmachtend.*» Nach diesen Zeilen scheint es geradezu folgerichtig, dass dem Instrument im darauffolgenden Zeitalter der Romantik immer mehr Beachtung zukommt. Heute ist die Verwendung der Klarinette so vielseitig wie ihr Timbre: Mal forsch und keck, dann lustig-fröhlich oder sehnsuchtsvoll verzehrend hören wir die Klarinette in Klassik, Jazz, Klezmer und vielen anderen Genres – und als Protagonistin im heutigen Konzert.

Eigentlich möchte **Johannes Brahms** gar nicht mehr komponieren, wie er einem Freund Ende 1891 gesteht: «*Ich hatte in der letzten Zeit Verschiedenes angefangen, auch Symphonien und Anderes, aber nichts wollte recht werden; da dachte ich, ich wäre schon zu alt,*

und beschloß energisch, nichts mehr zu schreiben.» Warum auch? Schließlich ist er mit seinen 58 Jahren alt genug, sich gemächlich zur Ruhe zu setzen und hat als Komponist alles erreicht. Doch auf diese Feststellung folgt eine Erkenntnis: Er muss sich nach niemandem mehr richten, niemandem mehr etwas beweisen. Was für eine Befreiung! *«Und das machte mich so froh, so zufrieden, so vergnügt, daß es auf einmal wieder ging.»* Als er dann Richard Mühlfeld, den Solo-Klarinettenisten der Meininger Hofkapelle kennenlernt, ist ihm auch schnell klar, was er komponieren möchte. In Meiningen lässt er sich von Mühlfeld, so erinnert sich später dessen Bruder, in die *«tonlichen Geheimnisse des Instruments einweihen und immer wieder Mozartsche und Weberische Sachen vorspielen»*. Brahms ist hin und weg. An Clara Schumann schreibt er darauf: *«Man kann nicht schöner Klarinette blasen, als der hiesige Mühlfeld es tut.»* Später nennt er ihn zärtlich *«Meine Primadonna»*. Das Gelernte setzt Brahms dann auch gleich um. 1891 bringt er sein Klarinetten trio und -quintett zu Papier, 1894 die beiden Sonaten op. 120. In seiner Sommerresidenz in Ischl möchte Brahms dem späteren Widmungsträger die beiden Schwesternwerke präsentieren und lädt Mühlfeld per Postkarte ein: *«Ich war nicht so übermütig, ein Konzert für Sie zu schreiben! Wenn alles gut geht, handelt es sich um zwei bescheidene Sonaten mit Klavier!!!????»*

Diese falsche Bescheidenheit ist so typisch Brahms wie so manches musikalische Charakteristikum der zwei Sonaten. Da wäre zunächst das Verhältnis der beiden Instrumente – Klarinette und Klavier –, die sich als gleichberechtigte Partner auf Augenhöhe begegnen. Konzertieren ist für Brahms ein Miteinander, kein Gegeneinander. Typisch ist auch, dass alle drei Sätze auf einem motivischen Keim beruhen und zu guter Letzt, dass der späte Brahms sich auf das Wesentliche zu beschränken versucht, *«nicht gern über ein gewisses Niveau der Gemütsbewegung hinausgeht und grelle Kontraste lieber meidet als aufsucht»*, um es mit Eduard Hanslick zu sagen. Dem Geschmack der Zeit scheint dies weniger zu entsprechen: *«Die Musik, welche uns*



Johannes Brahms 1894

der Meister in seinen beiden Sonaten bescheert hat, verzichtet, wohl absichtlich, auf das Gefallen der grossen Menge», heißt es in einer Leipziger Rezension. Wir hatten es schon: Brahms muss nicht mehr allen gefallen. Auf den zweiten Blick kann die Sonate dann aber doch überzeugen: *«Um so herzlicher wird sie aber von allen Denen gewürdigt werden, welche ihre vielen inneren Schönheiten und Herrlichkeiten verstehen; ihnen bietet sie eine Quelle der reinsten Freuden.»*

Reinste Freuden empfindet **Robert Schumann** im Jahr 1849 – zumindest kompositorisch: *«Niemals war ich tätiger, nie glücklicher in der Kunst.»* Seine *Fantasiestücke* komponiert er in nur zwei Tagen. Sechs Tage nach ihrer Fertigstellung werden sie von seiner Frau Clara und Johann Gottlieb Kotte, Klarinettist der Sächsischen Hofkapelle,

erstmalig aufgeführt. Kaum verwunderlich, dass Schumann dieses Jahr in der Rückschau als das «fruchtbarste» seines Erdendaseins beschreibt. Alles in bester Ordnung. Gegenteiliges spielt sich vor der Dresdner Haustür der Schumanns ab, als Robert diese Zeilen zu Papier bringt: das blanke Chaos.

1849 ist das Jahr der Revolution, die sich in Dresden besonders radikal und gewaltvoll Bahn bricht und am 3. Mai in einem bewaffneten Aufstand gipfelt. Schumann ist für die Revolution: In seinem *Haushaltsbuch* ist von «großen Zeiten» die Rede, von einem «Völkerfrühling». Doch als er am 5. Mai zu einer Sicherheitswache eingezogen werden soll, wird es ihm zu viel. Die Familie zieht sich aufs Land zurück. Hier widmet sich Schumann weiteren kammermusikalischen Werken. Ein Rückzug ins heimische Idyll? Die musikalische Flucht vor dem revolutionären Chaos? Nicht mit Schumann!

Dabei steht die Kammermusik einerseits tatsächlich als musikalisches Sinnbild für die biedermeierliche Lebensform – die konservative Ordnung. Dazu passt die schlichte Struktur und der gediegene Tonfall der Stücke und auch die Tatsache, dass Schumann sie zunächst als *Soiréestücke* betitelt. Auf der anderen Seite entspricht eben diese leichte, eingängige Musik den Anforderungen der revolutionären Demokratiebewegung: freie Kunst für alle!

Schumann entpuppt sich kompositorisch eben doch als Revolutionär: Da wäre zunächst die ungewöhnliche Instrumentenwahl seiner kammermusikalischen Werke dieser Zeit: Klarinette, Oboe oder Horn, jeweils mit Klavier. Dann der Umstand, dass aus den *Soirée-* die drei *Fantasiestücke* wurden. «*Fantasie*» – nach Friedrich Schlegel die Flucht vor den geordneten Gesetzen der Vernunft zurück in das «ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur». Schumann wendet ein in der Klaviermusik längst gängiges Prinzip in der Kammermusik an: die Aufgabe strenger Kompositionsgesetze zugunsten einer freien Behandlung der Form – das Chaos scheint in Ordnung.



Robert Schumann 1839

Zwischen Chaos und Ordnung bewegt sich das Verhältnis zwischen **Claude Debussy** und dem Pariser Konservatorium. Schon mit zehn Jahren wird das junge Talent in die Klavierklasse aufgenommen. Von vornherein fällt es ihm schwer, sich der strikten Ansprache und den strengen Regeln zu fügen. Er geht in Rebellion. Einer großen Karriere soll dies jedoch nicht im Weg stehen. Die Aufführung von *Pelléas et Mélisande* – 1902 in Paris noch kühl zur Kenntnis genommen – wird am 21. Mai 1909 im Londoner Covent Garden zu seinem triumphalen Durchbruch. Der Erfolg spricht sich rum, auch am Pariser Konservatorium: Noch im selben Jahr wird Claude Debussy zum Mitglied des



Claude Debussy am Klavier

Conseil Supérieur bestellt. Man sieht sich eben immer zwei Mal im Leben. Seine Aufgabe: Die Komposition zweier Prüfungsstücke für die Klarinettenklasse. Das erste Stück geht ihm schnell von der Hand. Es ist die *Petite Pièce*, als Blattspielstück eher schlicht und einfach gehalten. Ganz anders das zweite Stück, mit dem die Prüflinge ihr technisches und musikalisches Können unter Beweis stellen sollen: Die *Première Rhapsodie*.

Am 14. Juli 1910 stehen schließlich elf Studierende in den Startlöchern, um sich dem Prüfungsverfahren zu stellen. Debussy ist Jurymitglied: *«Haben Sie Mitleid mit mir»*, schreibt er seinem Verleger Durand, *«am Sonntag muss ich mir meine Rhapsodie elfmal anhören. Ich werde Ihnen davon berichten, wenn ich es überlebe»*. Doch den Trost braucht es gar nicht, wie sich herausstellt: *«Der Klarinettenwettbewerb verlief äußerst zufriedenstellend, und den Gesichtern meiner Kollegen nach zu urteilen, war die Rhapsodie ein Erfolg.»* Am Ende hält er selbst sie sogar für *«eines der schönsten Stücke, das ich je geschrieben habe.»*

Musikalisch ist die Rhapsodie vor allem eines: abwechslungsreich. Entweder, weil sie auf die buntgemischten Geschichten der Rhapsoden zurückgeht, der wandernden Erzähler der alten Griechen. Oder weil das Stück die Prüflinge vor eine möglichst große Bandbreite an musikpraktischen Herausforderungen stellen soll. Oder beides? Oder bedingt eines das andere? Das wissen wir nicht. Eines aber schon: Eine Zweite Rhapsodie wird Debussy nicht schreiben.

Auf einer Geschichte aus längst vergangener Zeit beruht auch *La Lune, l'ombre et moi* von **Lanqing Ding**: auf dem Gedicht «*Einsamer Umtrunk mit dem Mond*» von Li Bai, dem «ewigen» und größten Dichter der chinesischen Tang-Dynastie im 8. Jahrhundert.

Das lyrische Ich sitzt allein zwischen Blumen und prostet dem Mond mit einem Weinkelch zu. Aus zwei wird drei, als sich noch der Schatten hinzugesellt. Doch der Mond trinkt nicht. Der Schatten folgt zwar den Bewegungen, trinkt aber auch nicht. Sei es drum: Für den Moment hat das lyrische Ich nur Mond und Schatten, um sich aufzuheitern. Es wird gesungen und getanzt, bis sich das Trio am Ende darauf einschwört, einst im Himmel vereint zu sein.

Lanqing Ding widmet den drei Protagonisten – Mond, Schatten, Ich – in ihrer Adaption je einen Satz, in denen sie über die rein musikalische Umsetzung weit hinausdenkt: Im Vorwort der Partitur gibt sie den Aufführenden ein detailliertes Lichtkonzept an die Hand und fängt so auch eine visuelle Dimension ein.

Im ersten Satz soll ein schwaches, warmes Licht die Stimmung des Mondes erzeugen, der langsam von unten nach oben wandert. Die Klarinette folgt dieser Bewegung aus den tiefen Lagen in die höheren und steuert ihren Teil zu einer ruhigen, sanften Atmosphäre bei. Sie spielt *libéralement* und *brumeusement*.

Für den zweiten Teil schreibt Langqing Ding ein geheimnisvolles Schattenspiel aus mehreren Schichten vor, die sich durch kleine, unmerkliche Bewegungen verschieben und ihre eigene Dynamik annehmen. So auch die Klarinette, die sich langsam, sehr leise und ohne Taktstriche von Note zu Note bewegt.

Im letzten Teil ist schließlich ein Spotlight auf die Klarinette – das lyrische Ich – gerichtet. Durch einen hellen Lichtkegel soll eine gleichsam isolierte wie intime Stimmung erzeugt werden, aus der eine brüchige, schwankende Stimme erklingt.

Ein ähnliches Lebensgefühl wie Li Bai in seinem Gedicht besingt der Fado aus Portugal. Dort trägt es sogar einen Namen: *Saudade*, auf Deutsch in etwa *Weltschmerz*. Fado wiederum leitet sich von «fatum», «Schicksal», ab. Die Lieder besingen Themen wie Einsamkeit, Abschied, unglückliche Liebe, Trauer um die gute alte Zeit und Hoffnung auf eine bessere. Moll-Tonarten überwiegen, der Gesang steht im Vordergrund, die Gitarre begleitet.

Diese Klänge begleiten im Sommer 2020 auch den Pianisten und Komponisten **Pedro Emanuel Pereira** während einer Reise nach Portinho da Arrábida, südlich von Lissabon. Er hört die Musik von Amália Rodrigues, eine der berühmtesten «Fadista», lauscht dem Meer, dem Wind und kommt auf die Idee, den Fado ins Zentrum seiner neuen Komposition zu setzen: *Duas Igrejas*. Gewidmet ist das Werk seinem Freund und musikalischen Partner Carlos Ferreira, der in einer kleinen Ortschaft namens Duas igrejas, östlich von Porto, das Licht der Welt erblickte.

Im ersten Satz schlägt das Klavier dreimal die Glocken des kleinen Örtchens. Diesen harten und starren Klängen setzt die Klarinette eine akustische «Fata Morgana» entgegen, zart und subtil, die «*uns an die*

Kurzlebigkeit des Lebens erinnert und zum Fado führt, zum fatum, zum Schicksal, das uns auf Schritt und Tritt begleitet», so Pereira. Den eigentlichen Fado hören wir im zweiten Satz: Unterbrochen von Akkorden im Klavier hebt die Klarinette zu immer neuen Klagegesängen an, reich verziert durch arabisch angehauchte Triller. Im dritten Satz stimmt das Klavier ein schmerzverzehrtes Perpetuum mobile an, auf das die Klarinette wieder den Fado-Geist heraufbeschwört. Den schroffen Kontrast bildet abschließend der vierte Satz: «Eine Anspielung auf Freude, Glück und ewige Jugend», in der «die Ironie in den Rhythmen, Dissonanzen und Farben auf fröhliche und kompromisslose Weise omnipräsent ist».

*Marvin Josef Deitz lebt und arbeitet als freier Musikredakteur und -autor in Hamburg. Er erzählt Geschichten über die großen Werke und die kleinen Dinge im Leben von Komponist*innen: Blog-Beiträge für die Berliner Philharmoniker, Essays für die Tonhalle Düsseldorf, Programmhefttexte für die Dresdner Staatskapelle oder Konzerteinführungen in der Elbphilharmonie.*
www.deitz.eu/marvin