

Emotional Impact:

67 Situationen seit Schumann

DIE AUSSTELLUNG

BRAHMS, Johannes (1833-1897): Klavierquintett f-Moll op. 34 (1864).

REFERENZAUFNAHME: 2013, Live beim Festival Wissembourg (Nikita Mndo-yants, Quatuor Ebène).²⁹⁶ NOTEN: Leipzig: Breitkopf & Härtel 1926 (via IMSLP).²⁹⁷ SITUATION: II. Satz: Andante, un poco adagio (T. 118-126), ca. 24.02-24.45 min.

CASTILLON DE SAINT-VICTOR, Marie-Alexis de (1838-1873): Klavierquintett Es-Dur op. 1 (1864).

REFERENZAUFNAHME: 2009, LIDI 0303310-10 (Laurent Martin, Quator Satie). NOTEN: Paris: Durand o.J. (ca. 1890) (via IMSLP – Erstveröffentlichung Paris: Flaxland 1865). SITUATION: Satz II: Scherzo (T. 278-300), ca. 3.48-4.25 min.

RAFF, Joachim (1822-1882): Klavierquintett a-Moll op. 107 (1864).

REFERENZAUFNAHME: 2003, MDG 304 1181-2 (Ensemble Villa Musica). NOTEN: Leipzig: Schuberth 1864 (via IMSLP). SITUATION: Satz III: Andante, quasi larghetto mosso (Buchstabe A, T. 7-10), ca. 1.52-2.04 min.

SGAMBATI, Giovanni (1841-1914): Klavierquintett Nr. 1 f-Moll op. 4 (1866).

REFERENZAUFNAHME: 1998, ASV CD DCA 1029 (Francesco Caramiello, Ex Novo Quartet). NOTEN: Mainz: Schott 1877 (via IMSLP). SITUATION: Satz III: Andante sostenuto (Buchstabe E, T. 19-22), ca. 9.45-10.10 min.

- MARTUCCI, Giuseppe (1856-1909): Klavierquintett C-Dur op. 45 (1878).
REFERENZAUFNAHME: 1992, Claves CD 50-9210 (Mario Borciani, Giovane Quartetto Italiano). NOTEN: Leipzig: Kistner 1893 (via IMSLP). SITUATION: Satz II: Andante con moto (T. 80-91), ca. 3.41-4.09 min.
- FRANCK, César (1822-1890): Klavierquintett f-Moll (1879).
REFERENZAUFNAHME: 2014, Live beim Festival Wissembourg (Vyacheslav Gryaznov, Quatuor Ebène).²⁹⁸ NOTEN: Paris: Hamelle 1880 (via IMSLP). SITUATION: Satz I: Molto moderato quasi lento (Buchstabe E, T. 5-8), ca. 4.47-4.54 min.
- SINDING, Christian (1856-1941): Klavierquintett e-Moll op. 5 (1885).
REFERENZAUFNAHME: 1994, Edition Abseits EDA 007-2 (Pihtipudas Kvintetti). NOTEN: Kopenhagen: Wilhelm Hansen 1888 (via IMSLP). SITUATION: Satz III: Intermezzo (T. 541-560), ca. 5.46-5.59 min.
- ZAREBSKI, Juliusz (1854-1885): Klavierquintett g-Moll op. 34 (1885).
REFERENZAUFNAHME: 2005, DUX 0530 (The Warsaw Quintet). NOTEN: Warschau: Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej 1931 (via IMSLP). SITUATION: Satz IV: Finale: Presto (T. 320-327), ca. 5.37-5.45 min.
- DVOŘÁK, Antonín (1841-1904): Klavierquintett Nr. 2 A-Dur op. 81 B. 155 (1888).
REFERENZAUFNAHME: 2006, Philips E4757560 (Swjatoslaw Richter, Borodin Quartet – Reissue, Aufnahme von 1982). NOTEN: Berlin: Simrock 1888 (via IMSLP – zahlreiche aktuelle Notenausgaben erhältlich). SITUATION: Satz III: Scherzo (Furiant) (T. 134-161, Poco tranquillo), ca. 1.27-1.50 min.
- SIBELIUS, Jean (1865-1957): Klavierquintett g-Moll (1890).
REFERENZAUFNAHME: 1994, EDA 007-2 (Pihtipudas Kvintetti). NOTEN: Kopenhagen: Wilhelm Hansen 1993. SITUATION: Satz II: Intermezzo, ca. 1.32-1.44 min.
- FRÜHLING, Carl (1874-1947): Klavierquintett fis-Moll op. 30 (1892).
REFERENZAUFNAHME: Es ist keine vollständige Aufnahme öffentlich frei zugänglich, aber zumindest Ausschnitte auf der Website Edition Silvertrust.²⁹⁹ NOTEN: Leipzig: Leuckart 1894 (via IMSLP). SITUATION: Satz II: Andante cantabile, T. 1-8, ca. 0.00-0.30 min.
- SUK, Josef (1874-1935): Klavierquintett g-Moll op. 8 (1893).
REFERENZAUFNAHME: 2004, Hyperion CDA67448 (The Nash Ensemble). NOTEN: Prag: Hudební Matice 1921 (via IMSLP). SITUATION: Satz I: Allegro energico (Ziffer 8, T. 1-8), ca. 2.53-3.07 min.

- GRANADOS, Enrique (1867-1916): Klavierquintett g-Moll op. 49 (1894).
REFERENZAUFNAHME: 2001, Columna Música ICM0082 (Mac McClure, Quartet Glinka). NOTEN: Barcelona: Editorial de Música Boileau 2004. SITUATION: Satz III: Largo – Molto Presto, ca. 1.19-2.01 min.
- NOVÁK, Vítězslav (1870-1949): Klavierquintett a-Moll op. 12 (1897).
REFERENZAUFNAHME: 1994, Centaur CRC 2191 (Jíří Skovasja, The Kubín Quartet). NOTEN: Berlin: Simrock 1904 (via IMSLP). SITUATION: Satz III: Slovenskisch: Allegro risoluto (Buchstabe H, T. 1-8), ca. 2.04-2.18 min.
- RYELANDT, Joseph (1870-1965): Klavierquintett a-Moll op. 32 (1901).
REFERENZAUFNAHME: 2008, Phaedra, DDD 92055 »In Flanders Fields, Vol. 55« (Jozef de Beenhouwer, Spiegel String Quartet). NOTEN: Liège: Léopold Muraille o.J. (ca. 1903) (via IMSLP). SITUATION: Satz II: Adagio religioso (T. 19-26, 102-110), ca. 1.02-1.1.28, 5.08-5.33 min.
- THUILLE, Ludwig (1861-1907): Klavierquintett Nr. 2 Es-Dur op. 20 (1901).
REFERENZAUFNAHME: (Oliver Triendle, Vogler Quartett). NOTEN: Leipzig: Kistner 1901 (via IMSLP). SITUATION: Satz I: Allegro con brio (T. 1-10), ca. 0.00-0.16 min.
- VAUGHAN WILLIAMS, Ralph (1872-1958): Klavierquintett c-Moll (1903).*
REFERENZAUFNAHME: 2002, Hyperion CDA673817/2 (The Nash Ensemble). NOTEN: London: Faber Music 2002 (via IMSLP). SITUATION: Satz I: Allegro con fuoco (Buchstabe Q, T. 8-12 [T. 277-281]), ca. 6.06-6.19 min.
- BERGER, Wilhelm (1861-1911): Klavierquintett f-Moll op. 95 (1905).
REFERENZAUFNAHME: 1994, MDG 308 0506-2 (Jost Michaels, Verdi-Quartett). NOTEN: Leipzig: Kahnt 1905 (via IMSLP). SITUATION: Satz I: Allegro non troppo ed energico (Buchstabe B, T. 8-13), ca. 2.52-3.05 min.
- WALTER, Bruno (1876-1962): Klavierquintett fis-Moll (1905).
REFERENZAUFNAHME: 2016, Naxos 8.573352 (Le Liu, Patrick Vida, Lydia Peherstorfer, Sybille Häusle, Stefanie Huber). NOTEN: Wien: Universal Edition 2013.³⁰⁰ SITUATION: II. Satz: Ruhig und heiter, ca. 0.59-1.09 min.
- BRIDGE, Frank (1879-1941): Klavierquintett d-Moll H. 49a (1907/1912).
REFERENZAUFNAHME: 1996, ASV CD DCA 678 (Allan Schiller, Coull String Quartet). NOTEN: London: Augener 1919 (via IMSLP). SITUATION: Satz I: Adagio – Allegro moderato (Ziffer 4 = T. 72-83), ca. 2.47-3.12 min.

PFITZNER, HANS (1869-1949): Klavierquintett C-Dur op. 23 (1908).

REFERENZAUFNAHME: 1993, Orfeo C 281 931 A (Consortium Classicum).

NOTEN: Leipzig: Peters 1909 (via IMSLP). SITUATION: Satz III: Adagio (Buchstabe K, T. 1-16), ca. 10.50-12.03 min.

SCHMITT, Florent (1870-1958): Klavierquintett h-Moll op. 51 (1909).

REFERENZAUFNAHME: 2000, Musidisc 465 810-2 (Werner Bärtschi, Quatuor de Berne – Reissue, Aufnahme von 1981, Ersteinspielung, Erstveröffentlichung 1982, Accord 149 528). NOTEN: Paris: Mathot 1910 (via IMSLP). SITUATION: Satz II: Lent (6 T. vor Ziffer 15 bis Ende Ziffer 16), ca. 9.03-10.03 min.

LE FLEM, Paul (1881-1984): Klavierquintett e-Moll (1910).

REFERENZAUFNAHME: 2004, Timpani 1C1077 (Alain Jacquon, Quatuor Louvigny). NOTEN: Paris: Mutuelle 1911 (via IMSLP). SITUATION: Satz I: Lent – Modérément animé (T. 19-24), ca. 1.30-1.51 min.

DUPONT, Gabriel (1878-1914): *Poème* (1911).

REFERENZAUFNAHME: 2003, Timpani 1C1072 (François Kerdoncuff, Quatuor Louvigny). NOTEN: Paris: Heugel 1911 (via IMSLP). SITUATION: Satz II: Claire et calme (Ziffer 5, T. 1-Ziffer 6, T. 1), ca. 3.49-4.21 min.

SCHARWENKA, Philipp (1847-1917): Klavierquintett h-Moll op. 118 (1911).

REFERENZAUFNAHME: 1999, MDG 336 0889-2 (Thomas Duis, Mannheimer Streichquartett). NOTEN: Leipzig: Breitkopf & Härtel 1911 (via IMSLP). SITUATION: Satz II: Adagio con intimo sentimento (T. 1-10), ca. 0.00-0.42 min.

TANEJEV, Sergej (1856-1915): Klavierquintett g-Moll op. 30 (1911).

REFERENZAUFNAHME: 2007, Brilliant Classics 93081/2 (Staffan Scheja, Christiaan Bor, Paul Rosenthal, Rainer Moog, Nathaniel Rosen – Reissue, Aufnahme von 1995). NOTEN: Berlin: Russischer Musikverlag 1912 (via IMSLP). SITUATION: Satz IV: Finale: Allegro vivace (Ziffer 226, T. 1-8), ca. 5.39-5.55 min.

HURÉ, Jean (1877-1930): Klavierquintett D-Dur (1912).

REFERENZAUFNAHME: 2009, TIMPANI 1C1166 (Marie-Joséphe Jude, Quatuor Louvigny). NOTEN: Paris: Mathot 1913 (via IMSLP). SITUATION: Satz I (Ziffer 47 bis Takt 9 nach Ziffer 49), ca. 26.42-28.30 min.

RÓZYCKI, Ludomir (1883-1953): Klavierquintett c-Moll op. 35 (1913).

REFERENZAUFNAHME: 2012, Acte Préalable APO253 (Jerzy Godziszewski, Wilanów String Quartet). NOTEN: Krakau: PWM Edition o.J.³⁰¹ SITUATION: II. Satzes: Adagio, ca. 5.34-8.14 min.

CATOIRE, Georgy (1861-1926): Klavierquintett g-Moll op. 28 (1914).

REFERENZAUFNAHME: 2009, Aliud ACD HN 033-2 (Rian de Waal, Christian Bor, Boris Tsoukerman, Michèle Sidener, Godfried Hoogeveen). NOTEN: Moskau: Muzgiz 1921 (via IMSLP). SITUATION: Satz III: Allegro con spirito (Ziffer 60 bis zum Ende), ca. 6.21-7.11 min.

ELGAR, Edward (1847-1934): Klavierquintett a-Moll op. 84 (1918).

REFERENZAUFNAHME: 1997, Naxos 8.553737 (Peter Donohoe, Maggini String Quartet). NOTEN: London: Novello 1919 (via IMSLP). SITUATION: Satz II: Adagio (Ziffer 35), ca. 5.35-6.32 min.

FRIEDMAN, Ignacy (1882-1948): Klavierquintett c-Moll (1918).

REFERENZAUFNAHME: 2016, Hyperion CDA68124 (Jonathan Plowright, Szymanowski Quartet). NOTEN: Kopenhagen: Wilhelm Hansen 1918 (via IMSLP). SITUATION: Satz II: Larghetto, con somma espressivo (T. 399-441), ca. 12.00-14.58 min.

MARTIN, Frank (1890-1973): Klavierquintett (1919).

REFERENZAUFNAHME: 1997, ASV CD DCA 1010 (The Britten-Pears Ensemble). NOTEN: Genf: Henn 1922 (via IMSLP). SITUATION: Satz III: Adagio ma non troppo (T. 7 vor Ziffer 50 bis Ziffer 60), ca. 3.17-4.19 min.

ZILCHER, Hermann (1881-1948): Klavierquintett cis-Moll op. 42 (1918).

REFERENZAUFNAHME: 1999, Largo 5144 (Carl-Heinz März, Nicolay Quartett). NOTEN: Leipzig: Breitkopf & Härtel 1919 (via IMSLP). SITUATION: Satz I: Leidenschaftlich bewegt (Ziffer 7), ca. 2.56-3.35 min.

PIERNÉ, Gabriel (1863-1937): Klavierquintett e-Moll op. 41 (1919).

REFERENZAUFNAHME: 2000, Musidisc 365 807-2 (Akiko Ebi, Quatuor Parisii). NOTEN: Paris: Hamelle 1919 (via IMSLP). SITUATION: Satz II: Sur un rythme de Zortzico (Ziffer 31, T. 1-8), ca. 1.22-1.32 min.

BAX Arnold (1883-1953): Klavierquintett g-Moll GP 167 (1920).

REFERENZAUFNAHME: 1990, Chandos Chan 8795 (David Owen Norris, The Mistry Quartet). NOTEN: London: Murdoch 1922 (via IMSLP). SITUATION: Satz III: Moderate tempo (T. 59-75), ca. 2.25-3.05 min.

MADDISON, Adela (1862-1929): Klavierquintett (1920).

REFERENZAUFNAHME: 2009, Dutton Epoch CDLX 7220 (The Fibonacci Sequence – *Ersteinspielung*). NOTEN: London: Curwen 1925. SITUATION: Satz IV: Allegro vivo, ca. 2.14-3.09 min.

- FAURÉ, Gabriel (1845-1924): Klavierquintett Nr. 2 c-Moll op. 115 (1921).
REFERENZAUFNAHME: 1986, Claves CD 50-8603 (Quintetto Fauré di Roma).
NOTEN: Paris: Durant 1921 (via IMSLP). SITUATION: Satz III: Andante moderato (T. 4 nach Ziffer 4), ca. 3.20-3.22 min.
- KOECHLIN, Charles (1867-1950): Klavierquintett op. 80 (1921 – UA erst 1934; Veröffentlichung 1985).
REFERENZAUFNAHME: 2013, AR Ré-Sé AR20091 (Sarah Lavaud, Antigone Quartet). NOTEN: Paris: Eschig 1985 (via IMSLP). SITUATION: Satz III: La Nature consolatrice... Andante, très calme, lent, très doux (T. 4-8 [bis Ziffer 1]), 0.39-1.12 min.
- CRAS, Jean (1879-1932): Klavierquintett C-Dur (1923).
REFERENZAUFNAHME: 2001, Timpani 1C1066 (Alain Jacquon, Quatuor Louvigny). NOTEN: Paris: Senart 1923 (via IMSLP). SITUATION: Satz II: Calme et paisible (Ziffer 20 bis T. 8 nach Ziffer 21), ca. 4.55-6.16 min.
- HAHN, Reynaldo (1874-1947): Klavierquintett fis-Moll (1923).
REFERENZAUFNAHME: 2001, Hyperion CDA67258 (Stephen Coombs, Chilingirian Quartet). NOTEN: Paris: Heugel 1923 (via IMSLP). SITUATION: Satz II: Andante (non troppo lento) (Ziffer 4, T. 1-20), ca. 3.29-4.17 min.
- KORNGOLD, Erich Wolfgang (1897-1957): Klavierquintett E-Dur op. 15 (1923).
REFERENZAUFNAHME: 1992, Marco Polo 8.223385. NOTEN: Mainz: Schott 1924 (via IMSLP). SITUATION: Satz I: Mässiges Zeitmass, mit schwungvoll blühendem Ausdruck (T. 1-11), ca. 0.00-0.26 min.
- D'INDY, Vincent (1851-1931): Klavierquintett g-Moll op. 81 (1924).
REFERENZAUFNAHME: 1995, Marco Polo 8.223691 (Ilona Prunyi, New Budapest Quartet). NOTEN: Paris: Senart 1925 (via IMSLP). SITUATION: Satz IV: Modérément animé (Ziffer 40, T. 1-4), ca. 3.24-3.32 min.
- SCHNABEL, Alexander Maria (1889-1969): Klavierquintett C-Dur op. 17 (1925).
REFERENZAUFNAHME: 2015, Cornetto COR10041 (Malinconia-Ensemble Stuttgart). NOTEN: o.A. SITUATION: Satz II: Breit und gesangvoll, mit tiefer Empfindung, ca. 4.14-4.31 min.

KORNAUTH, Egon (1891-1959): Klavierquintett op. 35a (1933 – Eigenbearbeitung der Orchestersuite op. 35).

REFERENZAUFNAHME: 2009, Cavalli CCD 276 (Andreas Kirpal, Diogenes Quartett). NOTEN: Wien: Doblinger 1951. SITUATION: II. Satz: Notturmo: Moderato, ca. 0.00-0.45 min.

ENESCU, George (1890-1959): Klavierquintett a-Moll op. 29 (1940 – Umarbeitung bis mindestens 1949, UA erst posthum 1964).

REFERENZAUFNAHME: 2003, Naxos 8.557159 (The Solomon Ensemble). NOTEN: Bucharest: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. 1968 (via IMSLP). SITUATION: Satz II: Andante sostenuto e cantabile (Ziffer 16, T. 16-20), ca. 0.00-0.20 min.

SCHOSTAKOWITSCH, Dimitri (1906-1975): Klavierquintett g-Moll op. 57 (1940).

REFERENZAUFNAHME: 2019, Erato 0190295540760. NOTEN: Moskau: DSH 2014. SITUATION: Satz III: Scherzo: Allegretto, ca. 1.10-1.21 min.

MARTINŮ, Bohuslav (1890-1959): Klavierquintett Nr. 2 H. 298 (1944).

REFERENZAUFNAHME: 2007, Naxos 8.557861 (Karel Košárek, Martinů Quartet). NOTEN: New York: Schirmer o.J. SITUATION: Satz II: Adagio, ca. 3.31-4.20 min.

MEDTNER, Nikolai (1880-1951): Klavierquintett C-Dur op. posth. (1950 – Arbeiten seit 1904).

REFERENZAUFNAHME: 1997, Naxos 8.553390 (Konstantin Scherbakov, Ewald Danel, Milan Tedla, Zuzana Bouřova, Jozef Podhoranský). NOTEN: Moskau: Muzgiz 1963 (via IMSLP – Erstausgabe Frankfurt am Main: Zimmermann 1955, jetzt über Schott zu beziehen). SITUATION: Satz I: Molto placido (Buchstabe G, T. 11-19), ca. 5.39-6.60 min.

BACEWICZ, Grażyna (1909-1969): Klavierquintett Nr. 1 (1952).

REFERENZAUFNAHME: 2011, Deutsche Grammophon CD DDD 0289 477 8332 9 GH (Krystian Zimerman, Kaja Danczowska, Agata Szymczewska, Ryszard Groblewski, Rafał Kwiatkowski). NOTEN: Krakau: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1953. SITUATION: Satz III: Grave, ca. 2.26-2.36 min.

GUBAIDULINA, Sofia (*1931): Klavierquintett (1958).

REFERENZAUFNAHME: 2002, BIS BIS-CD-898 (Rieko Aizawa, Kai Vogler, Mira Wang, Ulrich Eichenauer, Peter Burns). NOTEN: Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski 1990. SITUATION: Satz I: Allegro, ca. 5.04-5.35 min.

SCHNITTKE, Alfred (1934-1998): Klavierquintett op. 108 (1976).

REFERENZAUFNAHME: 2003, ECM 4618152 (Alexei Lubimov, Keller Quartett). NOTEN: Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski 1976. SITUATION: Anschluss des Endes des Werks an seinen Beginn und damit die zirkuläre Konzeption des Stücks.

FELDMAN, Morton (1926-1987): Piano and String Quartet (1985).

REFERENZAUFNAHME: 1993, Elektra Nonesuch 7559-79 320-2 (Aki Takahashi, Kronos String Quartet). NOTEN: Wien: Universal Edition 1995. SITUATION: Satz I, ca. 42.48-1.19.38 min.

LIEBERMANN, Lowell (*1961): Klavierquintett op. 34 (1991).

REFERENZAUFNAHME: 2008, Koch International Classics 7743 (David Kovrevaar, Elizabeth Kipper, Margaret Soper Gutierrez, Matthew Dane, Thomas Heinrich). NOTEN: King of Prussia/PA: Theodore Presser 1992. SITUATION: Satz III: Molto adagio, ca. 1.51-2.49 min.

EBEN, Petr (1929-2007): Klavierquintett (1992).

REFERENZAUFNAHME: 2017, Supraphon SU 4232-2 (Karel Košárek, Martinů Quartet). NOTEN: Kassel: Bärenreiter o.J. SITUATION: Satz II: Allegretto, ca. 0.00-0.30 min.

VENABLES, Ian (*1955): Klavierquintett op. 27 (1996).

REFERENZAUFNAHME: 2010, SOMM SOMMCD 0101 (Mark Bebbington, Coull Quartet). NOTEN: Eigenverlag.³⁰² SITUATION: Satz I: Molto adagio e espressivo – Allegro ma non troppo, ca. 3.32-4.13 min.

GATES, Philip (*1963): Klavierquintett (1997).

REFERENZAUFNAHME: 2008, Melodist 3130CD (Philip Gates, Carducci Quartet). NOTEN: Eigenverlag (via <http://www.philipgates.com/>). SITUATION: Satz II: Grazioso, ca. 0.39-0.55 min.

KAPUSTIN, NIKOLAI (*1937): Klavierquintett op. 89 (1998).

REFERENZAUFNAHME: 2004, Triton OVCT-00011 (Nikolai Kapustin, Vladimir Spektor, Alexander Chernov, Svetlana Stepchenko, Alexander Zagorinsky). NOTEN: Berlin: Boosey & Hawkes o.J. SITUATION: Satz I: Allegro, ca. 4.27-4.40 min.

ADÈS, Thomas (*1971): Klavierquintett op. 20 (2001).

REFERENZAUFNAHME: 2005, EMI Classics 7243 5 57664 2 7 (Thomas Adès, Arditti Quartet – Uraufführungsbesetzung).³⁰³ NOTEN: London: Faber Music 2007. SITUATION: Satz II (Ziffer 18), ca. 3.58-5.05 min.

GAATHAUG, Morten (*1955): Klavierquintett fis-Moll op. 59 (2005).

REFERENZAUFNAHME: 2007, 2L 2L44SACD (Tore Dingstad, Ensemble Bjørvik). NOTEN: NB Noter: Oslo o.J. SITUATION: Satz III: Adagio, ca. 0.48-1.09 min.

ABRIL, Antón García (*1933): *Alba de Los Caminos* (2007).

REFERENZAUFNAHME: 2009, Verso VRS 2075 (Daniel del Pino, Cuarteto Leonor).³⁰⁴ NOTEN: Madrid: Bolamar Ediciones Musicales 2007. SITUATION: Satz II: Allegro brioso (T. 1-15), ca. 0.00-0.20 min.

FRIES, Albin (*1955): Klavierquintett Nr. 1 h-Moll op. 10 (2007).

REFERENZAUFNAHME: 2011, Eigenverlag (Gerhard Schlüsslmayr, Hibiki Quartet).³⁰⁵ NOTEN: Eigenverlag (via IMSLP). SITUATION: Satz II: Andante espressivo (T. 75-89), ca. 5.05-6.08 min.

GOURZI, Konstantia (*1962): *Vibrato 1* und *Vibrato 2* (2010).

REFERENZAUFNAHME: 2014, ECM 2309 (Lorenda Ramou, Ensemble Coriolis). NOTEN: München: Musikproduktion Höflich 2010. SITUATION: Vergleich der Differenzen in den Klavierpartien, deren Verteilung bei gleichbleibendem Streichersatz unterschiedlich ist, in I in traditionellem Sinne festgelegt, in II innerhalb eines vorgegebenen Rahmens frei.

PICKER, Tobias (*1954): *Live Oaks* (2011).

REFERENZAUFNAHME: 2014, Livemitschnitt via YouTube (Aaron Likness, Fidelio String Quartet).³⁰⁶ NOTEN: Mainz: Schott 2011. SITUATION: Satz II (T. 24-28), ca. 27.45-28.04 min.

FRIEDMAN, Jefferson (*1974): *The Heart Wakes* (2014).

REFERENZAUFNAHME: 2014, Livemitschnitt der Uraufführung via YouTube (Simone Dinnerstein, Chiara String Quartet).³⁰⁷ NOTEN: Eigenverlag. SITUATION: Satz VI: Is having, had, departed,³⁰⁸ ca. 23.11-23.33 min.

IER, Vijay (*1971): *Time, Place, Action* (2014).

REFERENZAUFNAHME: 2014, Livemitschnitt via YouTube (Vijay Iyer, Brentano Quartet).³⁰⁹ NOTEN: Mainz: Schott 2014. SITUATION: Satz III, ca. 7.11-7.32 min.

SØRENSEN, Bent (*1958): *Rosenbad – Papillons* (2014).

REFERENZAUFNAHME: 2018, DCAPO RECORDS 8.226135 (Katrine Gislinge, Stenhammar Quartett – Uraufführungsensemble). NOTEN: Kopenhagen: Wilhelm Hansen 2013. SITUATION: Satz II: Calmo con delicatezza, ca. 0.59-1.06, 1.54-2.08, 2.54-3.08, 3.54-4.50 min.

SAY, Fazil (*1970): *Yürüyen Köşk. Hommage à Atatürk* (2017).

REFERENZAUFNAHME: Es liegt noch keine Aufnahme vor. NOTEN: Mainz: Schott 2017. SITUATION: Satz I: Enlightenment (T. 1-9).

VERORTUNGEN:

ANNÄHERUNGEN AN AUSGEWÄHLTE SITUATIONEN

Im Anschluss an den Exkurs des vorangegangenen Kapitels wird im Folgenden stellvertretend für gut zwei Dutzend Ausstellungsgegenstände die Verortung des »emotional impact« in der Musik, sein konkreter Bezugspunkt im Gehörten nicht nur über Angaben zu Tonaufnahmen und Noten offengelegt und darin auffindbar gemacht, sondern nun auch näher beschrieben. Eine Auswahl genügt für hiesigen Zweck. Weswegen ich es dabei belasse. Der Punkt, um den es mir hier geht, ist damit gemacht: Digital-Humanities-Forschung im Bereich der Musik wie das erwähnte Projekt *Dig That Lick* erlaubt es einem nämlich insbesondere, davon ausgehend sehr präzise weiter zu fragen. Dort wird aus einer enormen, Jahrzehnte überspannenden Jazzproduktion extrahiert, wo sich jeweils dieselben Licks in Soli wiederfinden.³¹⁰ Man kann plötzlich, mit Jannidis gesprochen, auch weit jenseits des allgemein bekannten Kernrepertoires an Jazzmusikern und Jazzalben nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden, aber vor allem nach den musikalischen Kontexten fragen, in denen die jeweiligen Licks auftauchen. Das Spannendste für mich an solchen digitalen Projekten ist aber eben dies, dass sie einem nämlich Türen öffnen. Sprungbretter sind. Das freilich ist genau das, was das Bemühen, den besagten »emotional impact« in den Klavierquintetten zu verorten, aus ganz anderer Richtung kommend für mich in gleicher Weise leistet: Ungleich genauer von hier aus Kontexte erkunden und in ihrer Rolle für den jeweiligen Anlass – Lick hier, »emotional impact« dort – befragen zu können. Das Folgende ist also kein Ergebnis. Es ist ein Ausgangspunkt. *To be continued...*

Johannes Brahms (1833-1897):

Klavierquintett f-Moll op. 34 (1864)

Der II. Satze Andante, un poco adagio verhardt in Brahms' Klavierquintett fast schüchtern zwischen einem mächtig dramatischen Allegro non troppo

und einem rasanten Scherzo: Allegro.³¹¹ Es ist der Teil, der für mich am meisten nach Schubert klingt. Jenem der *schönen Müllerin*. Dessen 1853 posthum veröffentlichtes Streichquintett in C-Dur D 956 war in seiner Besetzung mit zwei Celli Ausgangspunkt für jenes verschollene Streichquintett gewesen, mit dem Brahms 1862 das Projekt begann, dessen komplizierter Weg über die Fassung für zwei Klaviere op. 34b Ende 1864 schließlich zum Klavierquintett op. 34 führte. Eher einfache Musik ist dieser II. Satz. Eher Volkston, wie man früher sagte. Hier und da eine schärfere Eintrübung in Moll. Hier und da etwas slawisches Kolorit. Hier und da ein kurzer dramatischer Impuls. Aber doch vor allem schlicht. Zurückgenommen. Zart. Viele Dreiklänge. Viel Stufenharmonik. Viele Terz- und Sextharmonisierungen der Melodie. Der Kontrast zu den beiden das Andante umrahmenden Sätzen könnte kaum größer sein.

Ganz am Schluss (T. 118 mit Auftakt bis T. 126, ca. 24.02-24.45 min) erscheint gleichfalls in einfachster, innerhalb der Schlüsseltakte 120/121 changierender Harmonisierung (Tonika/I./As-Dur – Subdominantparallele/II./b-Moll | Subdominantparallele/II./b-Moll – Tonika/I.) über dem hier als Orgelpunkt durchgehend wiederholten Tonikagrundton as eine viertönige motivische Figur, die bis dahin bereits mehrfach zu hören war. Immer wieder ansetzte. Aber hier nun über 4 Takte zum Strahlen gebracht wird. Durchbricht. Aufblüht. Das erste Mal im Satz frei atmen darf. Um doch genauso rasch wieder zu verklingen. Zurückgenommen zu werden, um den Satz eine Handvoll Takte später schon zu beschließen. Wie ein Aufleuchten von dem, was möglich gewesen wäre. Eine Geste. Ein Blick. Ein Sehnen. Und vorbei. Chance vertan.

Es ist die Schärfe der Intonation in der Referenzaufnahme in den Sexten der Violinen und dem Nachhallen der Bratsche, wenn die Passage für 2 Takte mit ihren Vorhalten auf schwerer Schlagzeit ihren Höhepunkt erreicht, die diese Interpretation für mich aus den Legionen von Aufführungen und Aufnahmen herausstechen lässt, die ich von diesem Werk kenne. Die mir diese Passage überhaupt erst als »emotional impact« erschlossen hat.³¹² Es klingt für mich, als hörte man für einen Moment nicht fünf Musiker. Sondern einen. Der im Hier und Jetzt empfindet. Erlebt. Artikuliert. Keine Darbietung von etwas, das jemand anderes sich ausgedacht hat. Und dies vor langer Zeit. Sondern etwas, das einem selbst passiert. Gerade. In diesem einen Augenblick. Intonation und Binnendynamik der Interpretation der einzelnen Stimmen: Das macht es hier.

Marie-Alexis de Castillon de Saint-Victor (1838-1873): Klavierquintett Es-Dur op. 1 (1864)

Castillon ist ein wenig der ›Frédéric Bazille der französischen Klassischen Musik‹ um 1870.³¹³ Seine wenigen Werke sind dabei Robert Schumanns Romantik ungleich näher als z.B. Camille Saint-Saëns' Klassizismus in dessen für das französische Klavierquintett zu dieser Zeit so zentralen Komposition in a-Moll op. 14, ein Jahrzehnt vor Castillons ca. 1863-64 komponiertem op. 1 entstanden. Aber es ist auch weit weg von Brahms' zeitgleich verfasstem op. 34. Die Schlüsselstelle seines Werks steht stellvertretend hierfür: Wenn bei Castillon die Passage etwa zur Mitte des als zweites folgenden Scherzos erscheint, um die es mir geht (Satz II, 5 Takte nach Buchstabe D, T. 278-300, ca. 3.48-4.25 min), hat man bereits ein leidenschaftliches, kontrastreiches Allegro gehört. Dessen ausnehmend sangliches, sehnsuchtsvolles Hauptthema von großem Nachhall prägt einen Satz, der durch unterschiedlichste Stimmungen und Register getrieben wird. An den konstant präsenten motorischen Impuls des Allegros schließt das Scherzo unmittelbar an, aber nicht an die lyrische Kraft des Hauptthemas, sondern an das Majestätische des dortigen Nebenthemas.

Nichts an der zunächst mehrfach aufgerufenen, geradezu herausfahren- den, fast schroffen Gestik des das Scherzo eröffnenden Themas, noch an der den Kontrast dazu bildenden kleinteiligen, pointiert betonten raschen Motorik bereitet einen freilich auf die Romantik des Moments vor, der ab Buchstabe D folgt. Romantik im Sinne von Eichendorffscher *Mondnacht*, nicht von Hoffmannscher Groteske oder Heinescher Ironie. Die Musik verdunkelt sich schlagartig von C-Dur nach c-Moll. Doch das Satzbild lichtet sich zugleich über diesen Wechsel hinweg. Der so mehr wie eine sachte Eintrübung wirkt. Parallel wird eine Pendelbewegung vorbereitet, welche schließlich in der linken Hand des Klaviers die ganze, ab Tonartwechsel 28-taktige Passage grundiert, ab dem Moment, ab dem die Melodie einsetzt. Cello und zweite Geige ziehen sich für den Augenblick auf sparsame gemeinsame, nur flüchtig hingetupfte Pizzicato-Akkordbrechungen zurück. Die Bratsche hingegen beginnt, parallel die vom Klavier in mittlerer Lage geführte Basslinie der nun von c-Moll aus einsetzenden, recht weichen, starke Affinität zur Dur-Paralleltonart Es-Dur zeigenden harmonischen Progression dieses Abschnitts (c7/b – As6 – B7/as – c7/g – f7 – B7/f-es-f-es) zu betonen und zugleich den für die Wirkung der Melodie in dieser

Passage wesentlichen, genau hier einsetzenden Wechsel zwischen 3/4-Takt- und 4/4-Takt-Phrasen hervorzuheben. Bei diesem Spiel mit metrischen Kontrasten überlagert sich die Harmoniefortschreitung (im steten Wechsel 3/4-4/4-Takt) mit der stets auf Schlag einsetzenden, viertaktigen Melodiephrase, die insgesamt zweimal in der ersten Violine und einmal in der rechten Hand des Klaviers in unterschiedlicher Lage erscheint. Und so metrisch etwas überlappt. Leise Instabilität macht sich auf diese Weise breit. Etwas Suchendes. Ein scharfer Gegensatz zur groben Bestimmtheit des Hauptthemas dieses Satzes. Doch die Melodie ist keineswegs neu: Es ist genau dieses grobe, großspurige Hauptthema. Doch nun zart, vorbeihuschend, melancholisch getönt, nicht recht wissend, wo es hin will. Hin gehört. Welch ein Kontrast! Welch ein Effekt! Hat man dies erst einmal erkannt, kann man das Hauptthema des Satzes mit seinem fast schon herri-schen Habitus nie mehr so eindimensional hören wie es sich doch eigentlich mit aller Kraft zu geben versucht. So erkundet dieses Scherzo letztlich, welch maximale Gegensätze im Ausdruck in derselben melodischen Phrase liegen.

Giovanni Sgambati (1841-1914): Klavierquintett Nr. 1 f-Moll op. 4 (1866)

Fünf Akkorde beschließen in Des-Dur den III. Satz von Giovanni Sgambatis erstem Klavierquintett in f-Moll op. 4: Des-Dur – b-Moll – Ges-Dur maj7 – As-Dur 6/7 – Des-Dur.³¹⁴ Die Akkorde schreiten ab T. 20 nach Buchstabe E in Halben gemächlich voran, der erste Akkord Des schon aus T. 19 kommend. Feierlich. Der Ton f liegt durch, in der 1. Violine und in den Akkordlagen im Klavier. Er bestimmt das Flair der Progression. Denn mit jedem Akkordwechsel erscheint er in neuer Farbe, in anderer Funktion im Akkord: Terz – Quinte – große Septime – große Sexte – Terz.

In diese Gleichmäßigkeit prescht die Bratsche mit ihrem vorletzten Ton. Ein Quartsprung rauf in die Septime der Dominante. Von des nach ges. Nur ein Quartsprung rauf. In einen erwartbaren Akkordton. Des vorhersehbarsten Akkords überhaupt an dieser Stelle. Vom Quintton der Subdominante in den Septimton der Dominante. Aber Musik ist Kontext, Kontext, Kontext. Und dieser verleiht dem ges der Bratsche an dieser Stelle nicht nur maximale Aufmerksamkeit. Der Zusammenhang zwingt diesen Ton zudem in eine Reibung mit dem durchliegenden Ton f. Das zieht das ges schon in

die Richtung von jenem f, in das es sich auch sogleich auflösen wird. Eine Septime eines Dominantseptakkords mit der Schärfe und Energie eines Quartvorhalts zur Tonika.

Giuseppe Martucci (1856-1909): Klavierquintett C-Dur op. 45 (1878)

Giuseppe Martuccis einziges Klavierquintett wurde 1877 in einer beruflich wichtigen Phase komponiert und gilt in Italien gemeinhin als erstes reifes Meisterwerk des damals ja erst in seinen frühen 20er Jahren stehenden Komponisten.³¹⁵ Uraufgeführt am 17. März 1878, gewann er damit den prestigeträchtigen Mailänder Kammermusikwettbewerb der Società del Quartetto. Dem ungeachtet wurde das Werk erst anderthalb Jahrzehnte später, dann aber im für Kammermusik zentralen deutschsprachigen Markt bei Kistner in Leipzig verlegt. Vorausgegangen war eine einschneidende Revision durch den Komponisten zu Beginn der 1890er Jahre. Kaum ein Werk eignet sich besser, die spezifischen Qualitäten von Martuccis Musik vorzustellen, als sein op. 45. Elegante Formbehandlung. Ausgesprochen sanglich gehaltene Melodik einschließlich prägnant-akzentuierter Themen. Vielfarbige, spätromantische, den tonalen Rahmen nie herausfordernde Harmonik reich an Sext-, Sept- und Nonakkorden und effektvollen Vorhaltbildungen, jedoch unter Verzicht auf exponierte chromatische Stimmführung, scharfe Brüche oder grobe Kontraste. Kunstvolle, dabei nie aufdringlich-plakative Instrumentierung. Breites Charakterspektrum von son-nigem Überschwang über leichtfüßig-tänzerischen Gestus bis hin zu sanfter, nie depressiver Melancholie. Ausgewogene, in ihren Proportionen konzentrierte, in sich ruhende Musik.

Immer wieder bricht Martucci den vollen Satz aller fünf Instrumente auf. So auch an der Stelle, die mich hier interessiert. Sie erscheint im zweiten Satz *Andante con moto* bei Buchstabe B nach einem guten Drittel der Aufführungsdauer dieses Satzes (T. 80-91, ca. 3.41-4.09 min). Vorausgegangen ist bis dahin in diesem Satz ein langer Abschnitt (T. 1-49), der bei aller melodischer Prägnanz eher suchend, vorbereitend wirkt. Wie eine Einleitung. In T. 50 hebt das Hauptthema des Satzes an. Majestätisch. Getragen. Zunächst nur durch das vom Klavier begleitete Cello vorgetragen. Ein zweiter Durchlauf durch das Thema folgt im vollen Ensemble. Ein zweitaktige Triolenfigur (T. 78f.) kehrt wieder, die bereits als Überlei-

tungselement zu hören war, korrespondierend vor Beginn von Buchstabe A (T. 29f.). Sie markiert den Anfang besagter Passage. Das neue Thema, das nun mit Buchstabe B (T. 80) anhebt, wird gleichfalls hiernach im ganzen Ensemble behandelt werden. Seine Vorstellung erfolgt jedoch zunächst in der Bratsche, begleitet nur von den beiden Violinen, die drei- bis vierstimmige Akkorde beisteuern. Im Piano, leiser gehalten als das Mezzoforte der Bratsche. Der 3/4-Takt wird zum 9/8-Takt verdichtet.

Das ist die für mich anmutigste Passage, die im ganzen Buch besprochen wird. Der Charakter des Themas verändert sich zu erhabener Größe, wenn es wenig später (ab T. 97) von der ersten Violine bei voller Streicherbegleitung angestimmt wird, dann eine Dezime höher. Bei seiner Einführung wenige Takte zuvor stellt es sich jedoch geradezu schüchtern vor. Wie fragil diese Anmut bei der ersten Vorstellung des Themas ist, wie schwer in der Interpretation zu erzeugen, hört man freilich deutlich in der Gegenüberstellung der weiteren Aufnahmen des Werks mit der angegebenen Referenzaufnahme.³¹⁶ Die Begleitung der Violinen muss trotz der Mehrstimmigkeit federleicht klingen. Kaum mehr als ein Schatten sein, damit ich diese Passage als anmutig erfahre. Die erhebliche technische Herausforderung dieser beiden Partien hat völlig zurückzutreten. Die vermeintliche Hauptsache, die Melodie, steht also im Vordergrund. Ist aber gar nicht entscheidend für mein ästhetisches Erleben dieser musikalischen Situation.

Christian Sinding (1856-1941): Klavierquintett e-Moll op. 5 (1885)

Andere schnelle Sätze, die in diesem Buch aufgegriffenen werden, so wie jene in Castillons op. 1 oder Dvořáks op. 81, Nováks op. 12 oder Schostakowitschs op. 57 ziehen sehr viel ihrer Ausdruckskraft aus dem Kontrast der konträren Ausdruckswelten tänzerischer und lyrischer Passagen. Nicht so Christian Sindings einziges Klavierquintett aus den 1880er Jahren, Ende 1885 in Kristiania (heute Oslo) uraufgeführt.³¹⁷ Einem der selten Fälle, in denen es ein Klavierquintett war, das den Komponisten bekannt machte. Das hier an dritter Stelle stehende Vivace ist ein Reigen ohne Pause. Variation wird über den Wechsel von vollstimmigem und lichtem Satzbild gewonnen sowie über den Kontrast von laut und leise. Rhythmisch akzentuiert bleibt die Musik dieses an Wiederholungen reichen, *Intermezzo* überschriebenen Satzes jedoch die ganze Zeit. Selbst in den kurzen Momenten,

wenn die Musik wie nach den ersten beiden Durchläufen durch das Hauptthema kurz neu ansetzt, um neuen Schwung aufzunehmen. Der Gegensatz könnte nicht größer sein zu dem elegischen, kaum extrovertierte Emotion zeigenden Andante, welches für gut 10 Minuten Aufführungsdauer unmittelbar zuvor erklingt. Schöne Musik. Aber über weite Strecken eben eher zurückhaltend. Mit einer Ausnahme, einer sich ab T. 9 (mit Auftakt) nach Buchstabe C nach immerhin schon gut 60 % Spielzeit (ca. 6.11-8.07 min) jenes Satzes sehr langsam aufbauenden, konzertanten, aber doch auch hier im Gestus majestätisch-getragenen Steigerung. Diese löst sich zudem unversehens in den verbleibenden gut 2 Minuten Aufführungsdauer wieder auf. Es bleibt nur Nachhall. In Zeitlupe. An zuvor bereits gehörtes thematisches Material. Und wenn man sieht, dass für diese verbleibenden gut 2 Minuten in der Partitur nicht einmal eine Seite vorgehalten wird, ist sofort klar, wie ernst, d.h. langsam das *Più Lento* hier gemeint ist, das Sinding vorschreibt.

Das hat für sich stehend schon eine starke Ausdruckskraft. Aber vor allem einen satzübergreifenden Wert. Im Kontrast zum Vorangegangenen wirkt der Beginn des *Vivace* fast wie eine Erlösung. Wie nach einem langen Vortrag. Wenn einen der Applaus urplötzlich aus dem Versunkensein und dem Wandern der Gedanken reißt, man sich unversehens strafft, durchamtet – und los geht es. Das achttaktige Hauptthema setzt dabei im Streichquartett unmittelbar ein und wird zwei Mal wiederholt. *Leggiero* ist das Motto: Leicht, spielerisch. Die ersten 16 Takte bleiben durchgehend auf dem Tonikagrundton g. Die harmonische Progression ist dabei langsam. Alles licht gehaltenes G-Dur. Für 12 Takte. Die feine, zirkuläre Chromatik über die übermäßige Quinte d – dis – e – dis in den Takten 5-8 bleibt ganz Nuance. Dann puscht die Subdominanteparallele a-Moll (über g) noch etwas die Energie. Diese Energie wird weitergeführt. Das Sprungmotiv, in welches das Hauptthema mündet (T. 5 bzw. 12), wird zum Ausgangspunkt der weiteren melodischen Gestaltung. Die Bewegung der raschen, großräumigen Achtelakkordbrechungen (T. 5-8, 12-15), die dem Sprungmotiv zuvor unterlagen, werden gleichfalls weiterverwendet. An die Stelle des Orgelpunkts g tritt jedoch eine absteigende, taktweise fortschreitende, ziemlich markante Basslinie in der linken Hand des Klaviers (fis – e – d – c – h – b – a – as – g) über die Akkordfolge D6/fis – C/e – D – C – G/h – B[°]7 – D7/9/a – D7^b5/as. Die chromatische Reibung, welche die Akkordsymbole andeuten, bleibt jedoch auch hier dezent. Mit dem Zielbasston g wird

eine kleine, zweigeteilte, achteilige Sequenz erreicht (G – G6 – A9/g – D/fis | A/fis – fis6 – D6/fis – A7/e), die wiederum in das besagte Sprungmotiv mündet. Eine achttaktige Steigerung mit diesem führt zurück zum Hauptthema, nun von Klavier und Streichquartett mit vertauschten Rollen und auf der Stufe der Subdominantparallele ausgeführt. Ein kleines Ausmaßern über das Kopfmotiv des Hauptthemas. Und schon setzt der ganze, insgesamt 64-taktige, ganz gleichmäßig gegliederte Eröffnungsabschnitt zur Wiederholung an.

Den Höhepunkt erreicht die hier unmittelbar, ohne jeden Vorlauf ansetzende, stets spielfreudige und obendrein ausgesprochen eingängige Musik mit Griechischem Flair nach fast 6 Minuten Aufführungsdauer, kurz vor Schluss. 540 Takte (einschließlich Wiederholungen) wurden bereits durchlaufen, wenn man diesen Höhepunkt schließlich erreicht (ca. 5.46-5.59 min). Der letztlich nicht mehr ist als ein über mehrere Takte gestreckter Dominant-Sept-Non-Akkord in G-Dur mit mehrfach angespieltem und aufgelöstem Quart-Sext-Vorhalt, der in einem Solotriller des Klaviers auf d endet. Eine kleine Spannung kommt noch dadurch hinzu, dass die Akkordbrechungen der Streicher im 6/8 gegen die Betonungen des Klaviers im 3/4-Grundmetrum des Satzes stehen.

Aber wie so oft bei den Stellen, die in diesem Buch herausgegriffen werden, ist es eigentlich der Kontext, der die besondere Wirkung bringt. Hiesige Passage ist nämlich eine Verlängerung jenes eben beschriebenen, mitreißenden Hauptthemenabschnitts, mit dem das Intermezzo unmittelbar begonnen und den man bis zu diesem Moment bereits vierfach gehört hatte. Der durch diesen neuen Binnenschluss aber nochmal an Emphase gewinnt, indem die Musik nun von subdominantischer auf dominantische Ebene gezogen und um eine verlängerte Schlussformel erweitert wird, die das Ganze nochmals betont. Die Musik jubiliert an dieser Stelle, so laut sie kann. Mit breitem, jugendlichen Lachen.

Antonín Dvořák (1841-1904):

Klavierquintett Nr. 2 A-Dur op. 81 B. 155 (1888)

Dvořáks Klavierquintett Nr. 2 entstand im Spätsommer/Frühherbst 1887.³¹⁸ Es wurde in Prag schon wenig später am 6. Januar 1888 uraufgeführt und noch im selben Jahr bei Simrock in Berlin als Noten herausgegeben. Es entstand in unmittelbarer Reaktion auf intensive Bemühungen, sein erstes

Klavierquintett op. 5 umzuarbeiten, das die Tonart A-Dur mit op. 81 teilt. Mit Dumka und Furiant als Bezeichnungen der Mittelsätze ist das Stück zugleich offen ausgewiesen darin, zu jenem Teil des Schaffens von Dvořák zu gehören, in dem er sich mit slawischer Volksmusik als Inspirationsquelle auseinandersetzt. Die Melodien wie die ganze Gestaltung sind ganz seins. Aber bestimmte Elemente aus dieser lokalen Alltagskultur in Form, Rhythmus und Ausdruck dienen als Ausgangspunkt jener Musik. Werden aber unter den Bedingungen intellektueller, höchst origineller und oft virtuoser Klassischer Musik neu gedacht und auf die Reichweite ihres expressiven Potentials hin befragt. Freilich bleibt viel der Unmittelbarkeit dieser musikalischen Alltagspraktiken erhalten. Ein Teil des Charmes dieser Musik für mich. Der III. Satz ist die wahrscheinlich fröhlichste Musik in diesem Buch. Dass die gewählte Form Furiant einen Volkstanz als Bezugspunkt hat, ist die ganze Zeit über präsent. Wenn Furiant tschechisch wörtlich »Der Begeisterte« heißt, ist Dvořáks Satz der Kronzeuge hierfür. Welch gute Laune.

Auf halbem Weg hat Dvořák freilich 28 Takte Poco Tranquillo eingefügt (ca. 1.27-1.50 min). Ein kurzes Luftholen. Ein federleichtes Hin- und Herwiegen. 12 Takte ganztaktig ausgehaltene Klavierakkorde beginnen, pendelnd zwischen Tonika und Subdominante. Die Energie der Musik zuvor wird jedoch gehalten, da der Streichersatz wie Akkordbrechungen konfiguriert ist. Der rhythmische Puls treibt so im Untergrund voran, obwohl das Klavier aus der Sache erkennbar Luft herauszunehmen versucht. Nach 8 Takten erscheint dabei das Hauptthema des Satzes wieder. Als Erinnerung huscht es leise durch die drei oberen Streicher. Diese münden in Akkordflächen des Quartetts. Hier nun kommt der Clou. Die puristische harmonische Progression wird wiederholt. Aber anders inszeniert. Die rechte Hand des Klaviers bricht über den Streicherflächen die Akkorde glockenklar. Die Melodie freilich ist in die linke Hand des Klaviers gewandert. Und wird dort gleichmäßig in Halben inszeniert. Freilich erscheinen diese Halben im 3/4-Metrum immer erst auf der 2. Schlagzeit. Die ganze Passage erhält hierdurch ein Off-Beat-Feel. Was im Groove und Flow des Satzes einen maximalen Gegensatz bildet zum zupackenden Hauptthema, das sogleich wieder einsetzen wird und ganz auf die Betonung schwerer Schlagzeiten hin konzentriert ist. Was die Leichtigkeit der vorangegangenen Episode im Rückblick nur nochmals betonen wird.

Frank Bridge (1879-1941): Klavierquintett d-Moll H. 49a (1907/1912)

Das Klavierquintett von Frank Bridge existiert in zwei deutlich voneinander verschiedenen Fassungen.³¹⁹ 1904/05 verfasst und hiernach mehrfach aufgeführt, legte der Komponist es beiseite und unterzog es schließlich 1912 einer grundlegenden Revision. Am 29. Mai 1912 wurde diese Version uraufgeführt. Ebenfalls in London in der Royal College of Music Union, wo schon die Premiere der Erstfassung am 28. Mai 1907 gegeben wurde. Fast genau fünf Jahre zuvor. Deutlichsten Ausdruck fand diese Überarbeitung in der Verschmelzung von Adagio und Scherzo zu einem neuen, gemeinsamen Mittelsatz. Aber auch die anderen beiden Sätze wurden partiell revidiert. Der leise Beginn des Eröffnungssatzes im Unisono von erster Violine und Cello etwa kam neu hinzu. Es ist diese zweite Fassung, über die ich hier spreche.

Und der neue Anfang ist wichtig für jene Passage, die etwa drei Minuten später erklingen wird (Satz I, Ziffer 4, T. 72-83, ca. 2.47-3.12 min). Dem neuen, nun sehr zarten Beginn folgt Allegro moderato ein lang angelegter Spannungsaufbau, der seinen Höhepunkt in einer fortissimo zu spielenden Doppeldominante (E7/9) von d-Moll, der Haupttonart des Satzes, in T. 58 (2.16 min) findet. Dieser Höhepunkt mäandert in der Folge aus, gleich den schwächer werdenden Wellen, die ein ins Wasser geworfener Stein provoziert. Das Tempo der harmonischen Progression wird verlangsamt (T. 58: E7/9, T. 62: g, T. 64: c7^b/5). Das Register des vollen Streichquartettsatzes sinkt graduell Schritt für Schritt ab. Mit dem zweigestrichenen fis der ersten Violine und eingestrichenem fis des Cellos am Höhepunkt in T. 58 gestartet, finden sich die beiden Außenstimmen der Streichersatz 10 Takte später fast zwei Oktaven tiefer (g bzw. c) wieder. Ab hier lichtet sich auch die Dichte des Streichersatzes, während im Klaviersatz die kreisenden Akkordarpeggien übergehen in eine viertaktige, aufsteigende, vier Oktaven durchschreitende Akkordbrechung der in T. 68 erreichten neuen Dominante C7/9 – mit dem F-Dur-Dreiklang als neuer Tonika, der Dur-Parallele des bisherigen d-Moll des Satzes, wird in T. 72 jene Passage einsetzen, die hier interessiert. Der ganze Abschnitt ab T. 58 ist sehr delikat. Chromatik wird betont (vgl. die Außenstimmen fis – f, ges – g). Aber die Wirkung ist eher die von matten Pastellfarben, keine von scharfkantiger Dissonanz. Der Taktwechsel 67/68 steht stellvertretend für diese Klangcha-

rakteristik, wenn sich das es und ges des $c7^{b5}$ in das e und g der C7/9-Dominante wandelt. Die daran anschließende F-Dur-Passage, um die es mir hier geht, wird also mit graduellen Schattierungsänderungen vorbereitet, die insgesamt den Effekt haben, als ob die Energie der Musik langsam abbremsst. Obwohl das, was nun ab T. 72 als Seitenthema folgt, gleichfalls von Chromatik durchzogen sein wird (vgl. nur ab T. 79 über dem Orgelpunkt g die Durakkordfolge C – H – B – A – As – G), ist seinem Anfang ein signifikanter Aufhellungseffekt zu eigen. Die C7/9-Dominante hatte ihn bereits vorbereitet. Das reine F-Dur, mit dem das Klavier anhebt, und der plötzliche Wegfall des Streichsatzes, der bis hierhin dominiert hatte, wirken dennoch wie das Heraustreten auf eine Lichtung. Aber nicht in gleißendes Licht. Eher wie ein Hinausluschern auf den verbleibenden Halbschatten.

Dieser ganze erste Satz von Bridges einzigem Klavierquintett ist leidenschaftlich. Aber er ist dabei elegant, anmutig. Und in keinem Moment mehr als hier, im *dolce piano con pedale* des Klaviers ab T. 72ff.: Eine Musik, die Leichtfüßigkeit im Satz und Leidenschaftlichkeit in der Melodiebildung zu verbinden vermag. Dabei bleibt die klangliche Aussage mehr Ahnung als beherztes Statement. Die Betonung der ersten Schlagzeit ist ausschließlich in die hohe Lage der Melodie verlegt. Im 6/8-Metrum wird im Übrigen die schwere Schlagzeit des ersten Achtels ausgespart. Erst jeweils auf der schwachen zweiten Schlagzeit wird zu begleitenden Akkordbrechungen angesetzt. Ergänzt um eingestreute Quartolen und gegen Ende übergebundene Vorhalte, wirkt das Ganze eher ephemere, wie kaum zu greifen. Wenn man sich orientiert hat, ist der Augenblick schon vorbei.

Diese Musik kommt wieder, zuerst im vollen Ensemblespiel und später, ab Abschnitt 17, nochmal unverändert, aber nun in D-Dur und wieder vom Klavier alleine. Hier wirkt die Passage im Vergleich viel resignierter, nach dem, was musikalisch in der Zwischenzeit geschehen ist, aber auch aufgrund des eine kleine Terz tieferen, deutlich dumpferen Registers des Klaviers. Ein eindrucksvolles Beispiel dafür, wie sehr Lage zählt für die Wirkung.

Florent Schmitt (1870-1958): Klavierquintett h-Moll op. 51 (1909)

Schmitts Werk wurde am 27. März 1909 in der Pariser Société Nationale de Musique uraufgeführt.³²⁰ Wir haben es hier mit den Proportionen und Aus-

drucksextremen einer Mahlerschen Sinfonie zu tun. Fast eine Stunde Aufführungsdauer. Jene Stelle, die mir in der für mich trotz aller thematischen Kohärenz beim Hören kaum überschaubaren Fülle an formalen Dispositionen, emotionalen Zuständen, harmonischen Brüchen und satztechnischen Strategien immer ins Ohr springt, erscheint dabei fast genau zur Mitte von Partitur und Referenzaufnahme (Satz II, ca. 9.03-10.03 min). Und es ist ein Moment von ausgenommener Transparenz und Delikatesse, Schmitts Lehrer Gabriel Fauré würdig, dem dieses Werk gewidmet ist.

6 Takte vor Ziffer 15 beginnt sich der Streichersatz plötzlich aufzulösen. Liegetöne. Eine nach der anderen Stimme steigt aus. Darunter durchschreitet das Klavier, über weite Strecken in unisono geführten Oktaven, einen Tonraum von drei Oktaven nach unten. Es spinnt dabei thematisches Material weiter, das unmittelbar zuvor im vollen Ensemble ausgeleuchtet worden war. Wie ein Nachhall. Mit dieser Passage wird der Musik nicht nur ein Gros ihrer zuvor überbordenden, in konzertanter Manier inszenierten Energie entzogen, sondern auch ein Tonartwechsel vorbereitet. Aus dem Bereich von E-Dur mit einer Betonung des gis-Moll-Klangs auf der III. Stufe kommend, erreicht man mit Ende dieser Überleitung auf T. 1 von Ziffer 15 C-Dur. Sechsmal wird hier nun vom Klavier in unterschiedlichen Lagen der C-Dur-Tonikadreiklang harfengleich in Zweiunddreißigsteln in ansteigenden Umkehrungen gebrochen. Über den liegenden C-Dur-Akkord der Streicher in konstant tiefer Lage. Nun folgt der Hauptteil des Abschnitts: Eine Harmonie pro Takt. C-Dur – g-Moll – C-Dur – g-Moll – C-Dur – g-Moll. Mit drei Akkordbrechungen je Takt in wechselnden Umkehrungen im Klavier. Mit einer gleichmäßig voranschreitenden melodischen Linie, die sich aus dem jeweils tiefsten Ton der Akkordbrechung, sprich aus der Folge der Umkehrungen ableitet. Beim dritten Mal C-Dur greift schließlich die 1. Violine diese melodische Binnenlinie in Variation auf. Dann kippt alles in den Beginn der Passage zurück: Die einleitende absteigende Basslinie im Klavier kehrt wieder, nun mit halbem Umfang. Doch die Funktion ist dieselbe. Ein Tonartwechsel wird vorbereitet, nun nach Es-Dur. Dies wird mit Ziffer 16 erreicht. Es wird sodann fast dasselbe noch einmal gespielt, nun in höherer Lage und um eine Wiederholung verkürzt, bevor mit einer letzten, nun nur noch zweitaktigen Basslinie ab Ziffer 17 die Streicher zu übernehmen beginnen. Und die Musik in eine andere Richtung weiterzuziehen beginnt.

Die Akkordfolge, die das Herzstück dieses Abschnitts grundiert, ist eigentlich schlicht. Sie lebt davon, dass der neu etablierten Tonika ihre Dur-dominante vorenthalten wird. Anstelle derer erscheint die Mollvariante. Die melodische Binnenlinie der Akkordbrechungen betont dies, indem sie von der Terz e (bzw. g) zur Mollterz b (bzw. des) führt. Die Geschwindigkeit der Akkordbrechungen tut das ihre. Die Situation hat es ungemein Erhabenes für mich. Aber in einer ausnehmend eleganten Spielart. Unaufdringlich. Nicht der große Pinselstrich, das weite Panorama. Nur eine Nuance. Und eine im Kontext der Kunstfertigkeit dieses Klavierquintetts vergleichsweise einfache Stelle. Aber gerade dies Lichte, das dieser Augenblick in die Partitur einbringt, verfehlt nie seine Wirkung auf mich. Im Übrigen in allen Aufnahmen, die ich kenne, so klar hebt sich dieser Moment aus der Partitur ab.³²¹

Paul Le Flem (1881-1984): Klavierquintett e-Moll (1910)

Gebrochene e-Moll-Akkorde des Klaviers in hoher Lage eröffnen Paul Le Flems Klavierquintett, das am 19. März 1910 in der Société National de Musique in Paris uraufgeführt wurde. Sie plätschern. Wie Nieselregen. Instabil dahinmäandernd in ihrem Gegensatz von binärer und tertiärer Metrik in linker und rechter Hand, im Kontrast des Brummelns des tiefen e in Kontraoktavlage und des Glitzerns der Arpeggien in viergestrichener Oktavlage meilenweit darüber. Größtmöglicher Tonraum, maximale Weite. Die Atmosphäre ist gesetzt. Bretagne. Meer. Herbst. Grau. Man kann sich schwer von der Meerassoziation befreien. Von der Farbe und Bewegung der Musik her. Aufgrund ihrer ganzen geradezu kinematographisch-atmosphärischen Landschaftsinszenierung. Das Tempo des Anfangs ist von Le Flem besonders langsam gewählt: Viertel in 48, Lent. Die Streicher setzen in T. 3 im Unisono ein. Leise. Die Musik lässt sich Zeit. Das Tempo der harmonischen Progression ist gleichfalls langsam.

Die ersten 18 Takte klingen hierdurch wie ein Vorspann. Die Szenerie eröffnet mit einer Landschaft noch ganz ohne Protagonisten. In T. 19 nimmt die Musik dann plötzlich Fahrt auf (ca. 1.30-1.51 min). Immer noch zart. Pianissimo. Aber schneller. Der Satz des Klaviers wechselt von Achteln in Zweiunddreißigstelakkordbrechungen. Die beiden Violinen in Achteltriolen. Das Cello spielt im Pizzicato Grundton und Quintette jenes Ak-

kords, der die ganze Passage T. 19 bis 24 prägt, welche das Ende der Einleitung markiert: a-Moll. Mit dem Auftakt zu T. 25 setzt dann das erste, beherzt vorgetragene Statement des Satzes ein. Davor? Alles Atmosphäre. A-Moll nicht als Dreiklang. Sondern impressionistisch ausgemalt, koloriert mit Quartan, Septimen und Nonen, die unaufgelöst für sich stehen. Letztlich wird das a-Moll nur durch die Basspartie im Cello (T. 19-22, 24) bzw. der linken Hand des Klaviers (T. 23) als solches markiert. Kaum mehr als angedeutet. Im Übrigen brechen Violinen und Klavier in ihrer Begleitung einen e-Moll-Septakkord. Und auch die Melodie der Bratsche ist aus diesem Tonvorrat gestaltet. Das Flirrende der Passage wird hierdurch befördert, dass sich nämlich Subdominante und Tonika in e-Moll quasi überlagern.

Der Höhepunkt dieses Abschnitts ist in T. 23 erreicht, wenn die Melodie der Bratsche, die in T. 20 eingesetzt hatte, ihren Zielton g als Septime des a-Moll-Akkords erreicht und zugleich das Cello vom Pizzicato auf der ersten Schlagzeit *coll'arco* urplötzlich ins gestrichene Spiel zurückwechselt. Die Cellolinie schreitet in gleichmäßigen Vierteln voran: fis – e – d – h. Gefolgt von einem Sprung zurück in die dann in Takt 24 gehaltene Grundquinte a – e. Dass das fis – e im Cello nicht nur wie ein Stoßseufzer, sondern wie ein sich auflösender Sekundvorhalt zum Grundton e klingt, illustriert trefflich das Moment der Überlagerung von Subdominante (a-Moll) und Tonika (e-Moll), die diesen Abschnitt prägt. Der Moment besonderer Poesie ist hier nun die Kollision des g der Bratsche und des Sextvorhalts fis – e im Cello in hoher Lage auf Schlagzeit 1 von T. 23. Diese Reibung verschwindet so rasch wie sie gekommen war. Doch die ganzen anderthalb Minuten Musik bis hierin fühlen sich plötzlich an wie ein Hinarbeiten auf diesen einen ephemeren Augenblick. Wie sich Licht mitunter im rauen Meer bricht, wenn Lichteinfall und Interferenzen verschiedener Wellen für einen kurzen Moment eine Reflexion provozieren wie ein Glitzern, das so schnell vergeht wie es erscheint und mit dem man nicht gerechnet hat, es zu sehen.

Sergej Tanejew (1856-1915): Klavierquintett g-Moll op. 30 (1911)

Leises steht hier neben Lautem, Zartes neben Brachialem, liedhaft Einfaches neben kontrapunktisch Komplexem, Kammermusikalisches neben

Konzertant-Orchestralem, mehrstimmig ausdifferenzierter Satz neben solchem, in dem die fünf Instrumente vollständig zu einer Einheit verschmelzen. Tanejews spätes Klavierquintett ist eine Kathedrale. Und neben dem Klavierquintett op. 18 von Mieczyslaw Weinberg (1945) jener Beitrag zum Genre mit der größten Renaissance im Tonträgermarkt und in den Konzertprogrammen zuletzt.

In exemplarischer Weise ausgestaltet ist diese Spezifik des Denkens in Extremen im Finale: *Allegro vivace* in einer Passage etwa gegen Mitte des Satzes, zwischen den Ziffern 223 und 227. Wenn Tanejew auf kurzem Raum eine lang vorbereitete große konzertante Geste samt vollgriffiger Akkordsprünge des Klaviers in wenigen Takten in einen fast schon impressionistischen, von Trillern durchzogenen Streichersatz überführt, der dann in eine Passage mündet, welche maximale Zartheit ausdrückt. Diese acht Takte der Ziffer 226 sind die lyrische Variante desjenigen Themas, welches in unterschiedlichsten Gestalten quasi als *Idée fixe* bereits vielfach in den gut 40 vorangegangenen Minuten Aufführungsdauer zuvor angeklungen war. Beginnend mit seinem prägnanten melodischen Kopfmotiv im Rahmen des Seitenthemas des ersten Satzes *Allegro patetico* (vgl. Satz I, Ziffern 21, 25). Diese Passage des Finales ist ein Beispiel dafür, dass in diesem Werk viele thematische und motivische Ideen immer wieder aufgegriffen, variiert und schließlich im Finale zusammengeführt werden, um das Werk in seinen enormen Dimensionen zusammenhalten. Das ist aber nicht der Grund, warum ich immer wieder zu ihr zurückkehre. Die viertaktige Trillerpassage Ziffer 225 hat gerade erst in Quart-Sext-Stellung die nun folgende neue Tonart G-Dur etabliert und mit ihrer Diatonik das Klangbild gelichtet, wenn mit Ziffer 226 ein Moment von seltener Schönheit erscheint (ca. 5.39-5.55 min). Ein Augenblick, der ganz auf einer D-Dur-Dominante ruht, deren Quart-Sept-Gerüst d – c – g auf Liegentönen von Cello und Bratsche die ganze Passage überspannt. Das Klavier steuert gleichmäßige Achtelbrechungen bei, die allerlei diatonische Vorhalte einstreuen. Es ist jedoch die einsam darüber thronende, zuvor bereits gehörte, nun aber voll ausgeschriebene viertaktige melodische Linie der ersten Geige, die den Unterschied macht. Die mit einmaliger variiertem Wiederholung über die acht Takte hinweg den Tonraum von fast zwei Oktaven durchschreitet und eine erhabene Sehnsucht ausstrahlt. Musik ist eine Kontextkunst. Doch selten so deutlich wie hier, wo sich dieser kleine Moment erst im Licht der

Kathedrale, die ihn musikalisch umgibt, in seiner Schlichtheit zu voller Größe entfaltet.

Jean Huré (1877-1930): Klavierquintett D-Dur (1912)

Jean Huré gehört zu einer goldenen Generation bretonischer Komponisten um Louis Aubert (*1877), Paul Ladmirault (*1877), Jean Cras (*1879), Rhené-Baton (*1879), Paul Le Flem (*1881) und dem etwas älteren Joseph-Guy Ropartz (*1864), die Kammermusik von einer großen ästhetischen Affinität zueinander hinterlassen haben. Gerade im Bereich der Klavierkammermusik, wie stellvertretend die in diesem Buch aufgegriffenen Klavierquintette von Cras, Huré und Le Flem veranschaulichen. Avancierte Tonalität reich gerade an unaufgelösten Quart-, Sext-, Sept- und Nonakkorden und aufwändig gebrochenem, oft virtuosem Klaviersatz prägen das Klangbild, ohne impressionistisch im Sinne der historisch dominierenden Zeitgenossen Claude Debussy und Maurice Ravel zu klingen. Spröder im Charakter ist das Schaffen dieser Gruppe. Eher Schwarz-Weiß-Photographie als extrovertiert farbenesättigtes Gemälde. Aber stets konturscharf. Und reich an Momenten von großer Intensität.

Die Postludio überschriebene Schlusspartie von Hurés gut halbstündigem, einsätzigem Klavierquintett, uraufgeführt am 23. Mai 1912 in Paris, hat einen solchen Moment (ab Ziffer 47 bis Takt 9 nach Ziffer 49, ca. 26.42-28.30 min). Andante ist das Tempo, D-Dur die Tonart – so wie sie bald 27 Minuten zuvor mit Beginn des Stücks etabliert wurde. Die Tonart wird hier in zunächst einfachster Diatonik wieder frisch gesetzt. Pianopianissimo. Die Bratsche stimmt ein gleichmäßig in Halben und Vierteln vorschreitendes Thema an, das bis hierhin schon vielfach zu hören war. Aber nie in dieser klaren, einfachen, offen vor einem stehenden Liedform. Korrespondierend gleichmäßig die Begleitung des Klaviers, in sachten Akkordbrechungen. Es sind diese Schlichtheit und Gleichmäßigkeit, die im scharfen Kontrast stehen zur der dekomponierten Passage zuvor (Ziffern 45 und 46, ab ca. 24.36 min), die einen langen, sehr leidenschaftlichen Abschnitt (ab Ziffer 35, ca. 20.24 min, zunächst eher schroff, ab Ziffer 40, ca. 22.35 min dann deutlich lyrischer, aber mit gleichbleibend hoher Energie) abbremst und nach Orientierung sucht. Die Musik operiert mit zuvor bereits bekanntem Motivmaterial. Das Ensemble bricht jedoch als Einheit immer

mehr auf, geht in ein Wechselspiel Streicher – Klavier über, bevor nur noch das Klavier bleibt. Das nach Kontur fahndet und mehrere vage Ansläufe mit eben jenem Quartsprung unternimmt, der ab Ziffer 47 dann in der Bratsche das Hauptthema eröffnen und als melodisches Intervall den ganzen Schlussteil überformen und prägen wird. All das führt jedoch zunächst zu nichts. Bis plötzlich, Ziffer 47, das besagte Hauptthema in seinem ganzen liedhaften Glanz einsetzt. Das vom Klavier begleitete Bratschensolo währt am Ende nur 5 Takte. Sein Effekt ist jedoch groß. Die Musik gewinnt schlagartig an Fasslichkeit und Zug, nachdem Huré ihr zuvor alle Energie genommen hatte. Einmal etabliert, treten bis Ziffer 48 zunächst nach und nach die verbleibenden drei Streicher hinzu. In der Folge wird immer mehr an Intensität aufgebaut, die Lautstärke erhöht, die Harmonik verdichtet, bis schließlich der Höhepunkt im Übergang von T. 7 zu T. 8 nach Ziffer 49 erreicht wird, bevor die Musik Schritt für Schritt in ihren langsamen Schluss überführt wird und ausläuft. Welch erhabener Moment ist dieser Höhepunkt stets für mich! Die 1. Violine bindet an ihrem höchsten Punkt auf zweigestrichenem d über, bevor der besagte Quartsprung folgt. Der Beginn der melodischen Linie des Hauptthemas ist so nach vorne verlängert. Das erhöht die Intensität des Intervalls. Der Quartsprung wirkt dadurch wie eine Auflösung. Befördert dadurch, dass auf T. 8 die Dominante erreicht wird und das liegende d der 1. Violine zum Quartvorhalt innerhalb des Dominantakkords umgedeutet erscheint. Es ist ein kurzer Augenblick nur. Aber wie durch einen Spalt öffnet sich plötzlich eine endlose Weite vor einem. Wie, wenn man einen historischen Turm besteigt, eine lange Strecke über dunkle Stufen hinter sich bringt, oben heraustritt und das erste Mal in die Ferne schauen kann. Dabei ist es der skizzierte weite Weg an Musik zuvor, der erst den außerordentlichen Effekt dieses flüchtigen Moments im Übergang von T. 7 zu T. 8 nach Ziffer 49 ermöglicht. Eine beeindruckende dramaturgische Anlage in ihrer Spannweite.

Georgy Catoire (1861-1926): Klavierquintett g-Moll op. 28 (1914)

Im Fall von Georgy Catoires Klavierquintett op. 28 ist es der Schluss des Finals (ab Ziffer 60 bis zum Ende, ca. 6.21-7.11 min). Das dreisätzige Stück ist wohl 1914 entstanden. Für April 1915 sind jedenfalls russische Rezensionen von Aufführungen zu greifen.³²² Und die Veröffentlichung der

Noten folgte 1921 in Moskau. Die Referenzaufnahme, eingespielt 2007, scheint freilich jenseits von Rundfunkübertragungen die Erstaufnahme zu sein. Mit Ziffer 60 endet ein ziemlich turbulentes, zuletzt ausnehmend dramatisches Finale, das über die Ziffern 55-58 eine geradezu konzertante Inszenierung gesehen hatte. Virtuos gerade für den Pianisten. Deren Intensität über Ziffer 59 hinweg allerdings in Lage und Lautstärke Stück für Stück zurückgenommen wird bis zur leeren, tiefen Quinte der Durtonika G-Dur auf Schlagzeit 1 von Ziffer 60. Die ganze Passage hiernach changiert mit den harmonischen Grundfunktionen über den immer präsenten Tonikagrundton g hinweg. Entsprechend groß ist der Effekt, wenn die Subdominantparallele über g für einen kurzen Moment die Quint von e nach es eingetrübt bekommt, 5 Takte vor Ende.

Es ist jedoch das dreifache rasche Echo von 2. Violine, Bratsche und dann 1. Violine über der Subdominantparallele a7/g auf die Eröffnungslinie der 1. Violine ab T. 4 nach Ziffer 60, der meine ganze Aufmerksamkeit gehört. Zusammen mit dem Lagenwechsel der Violinen, den fortwährenden Vorbehaltsbildungen, den Akkordtupfern und -brechungen des Klaviers sowie der beständigen Reibung mit dem stets präsenten Tonikagrundton entsteht ein feines, ganz filigranes, nach Auflösung sehndendes Gespinnst. Es ist so schnell vorbei wie es gekommen ist. Und doch steht man da und fragt sich, was einem da gerade widerfahren ist. Wie Moment wie eine Epiphanie.

Ignacy Friedman (1882-1948): Klavierquintett c-Moll (1918)

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zählte Ignacy Friedman zu den angesehensten Pianisten weltweit.³²³ Insbesondere als Chopin-Interpret. Ein Ruhm, der nur unvollkommen über Tonaufnahmen konserviert ist. Sein Komponieren hingegen ist Insiderwissen. Wie das des Dirigenten Bruno Walter, dessen Klavierquintett sich ebenfalls in der Ausstellung findet.

Doch was für eine herrlich morbide Klanglandschaft betritt man nach 12 Minuten des zweiten Satzes von Friedmans c-Moll-Klavierquintett! Nichts bis dahin hat einen darauf vorbereitet. Die Musik unmittelbar zuvor gibt vielmehr einen treffenden Eindruck von der Ausdrucksvielfalt des Satzes. Ab T. 17 nach Buchstabe C (ca. 6.16 min) war ein schneidig akzentuiertes Menuett mit deutlichem Walzeranklang im 3/4-Takt erklingen.

T. 17 nach Buchstabe D (ca. 7.37 min) ging dieses über in eine elegante Barkarole im 9/8-Takt, die zwischen Dur und Moll hin und her flackert. Ab T. 18 nach Buchstabe E (ca. 9.25 min) folgte, *Vivo con leggerezza*, im 3/2-Takt ein Marsch. Sehr aufgeregte Musik. Mit einem auffallend akzentuierten Sechstonmotiv im Bass (d – cis – f – d – c – d), das trefflich in John Williams' Soundtracks zu *Krieg der Sterne* gepasst hätte. Mit diesem Motiv hatte bereits gut 10 Minuten zuvor der Satz begonnen.

Was die vorgenannten Aggregatzustände in ihrem steten Wechsel bereits andeuten: Es handelt sich bei diesem *Larghetto* um einen Variationensatz. Bei dem besagtes Sechstonmotiv eine prägende Rolle spielt. Bis zum Schluss. Der nun, nach Minuten konstant hochgehaltener, aber fortwährend variiert Intensität mit einem plötzlichen Bruch beginnt. T. 15 nach Buchstabe F (ca. 10.19 min). Radikal dünnt das Satzbild aus. Zunächst bleibt nur ein fis liegen (Klavier), dann ein c (2. Violine) und schließlich ein d (Bratsche). Über diesen leeren Klang hallt eine kurze Sechszehntelwechselfigur mehrfach nach. Bis nur noch der Ton d liegt. *Andante molto serio* hebt in g-Moll eine einstimmige Linie im Klavier an, die Schritt für Schritt mit schließlich beißender Chromatik bis zur Siebenstimmigkeit verdichtet wird. Die ganze Passage hat das Flair einer Fuge, die T. 8 nach Buchstabe G in einer Dominante endet, die auf Schlag 1 mit c, cis und es als Dissonanzen beginnt und sich binnen eines Taktes zum reinen D-Dur lichtet, bevor das ganze Ensemble in ein *unisono* gespieltes g kippt.

Hier nun beginnt nach gut 12 Minuten (T. 399-441, ca. 12.00-14.58 min) jene morbide Klanglandschaft, mit der der Satz beschlossen wird. Eine Oktavbrechung wird eingeführt, in gleichmäßigen Achteln, die das Klavier fast bis zum Ende dieser Schlusspassage spielt. Der erreichte Grundton wird, erst in 2. Violine, dann in der Bratsche, von einer kleinen, triolischen Sechszehntelfigur umspielt. Sie kommt auch hiernach mehrfach wieder. Aufbauend auf Tonfolge und Intervallverhältnis des Hauptthemas, nun nur diatonisch gesetzt, klingt diese Figur eher wie ein Gitarrenriff. Sie hat etwas Schattenhaftes in ihrer Flüchtigkeit. T. 15 nach Buchstabe G erscheint in der 2. Violine das Hauptthema nochmals in ganzer Breite in seiner eigentlichen Form. Dabei ist es gerade der chromatische Eingangsschritt dieses Hauptthemas, der in dieser Schlussvariation abgespalten und zum eigenständigen Stilmittel emanzipiert wird. Oft in scharfen Kontrast zu den Liegetönen bzw. Oktavbrechungen anderer Stimmen gestellt. Diese dissonanten Farben in Verbindung mit dem rhythmisch gleichmäßigen

Voranschreiten, den vielen Liegetönen/Oktavbrechungen und der chromatischen Aufladung der hier durchschrittenen Mollsphäre sind es, die das Morbide der Stimmung hervorrufen. Und Friedman lässt sich hierfür Zeit. 1/6 der gesamten Aufführungsdauer des Satzes wird auf diesen Abschnitt verwandt. Das ist wohl proportioniert. Denn diese sehr spezielle Atmosphäre, die hier erzeugt wird, braucht Zeit, um ihre Wirkung zu entfalten.

**Gabriel Pierné (1863-1937):
Klavierquintett e-Moll op. 41 (1919)**

Der II. Satz in Gabriel Piernés Klavierquintett, am 22. Februar 1919 in der Société National de Musique in Paris uraufgeführt, ist ein spanischer Tanz. Genauer genommen ein baskischer. Ein Zortzico. Aber eher die Erinnerung von Parisern an eine Reise in den Süden als Aufenthalt dort. Mehr ihr Berichten gegenüber Freunden daheim, während sie versuchen, ihnen jene Tanzschritte beizubringen, die sie bei Gelegenheit dort unten gelernt haben. Und sich zurücksehnen, weil sich ihr Körper durch die Bewegungen erinnert. Wie es war. Wie es sich angefühlt hat, dort zu sein. Impressionistische Musik. Zart und warm. Schwerelos. Verspielt. Ein kontinuierliches Drehen und Wehen. Und doch von einem dezenten Hauch Melancholie durchzogen. Wie wenn man realisiert, dass etwas nicht mehr ist. Dass es sich nur noch wie eine Erinnerung anfühlt. Federleicht. Wie ein Strich über die Wange. Und doch wie ein leichtes Seufzen im Lächeln. Eine Musik, die zupackt, aber immer etwas unsicher bleibt in ihrem 5/8-Metrum. Immer etwas haltlos.

Wenn etwa zu Anfang von Ziffer 31 (ca. 1.22-1.32 min) die äußeren Streicher und das Klavier mit klaren Ansagen in Des-Dur den schlichten Wechsel von Dominante zu Tonika konturieren, die beide je vier Takte füllen. 2. Violine und Bratsche aber Chromatik hineinschummeln. Wie die Tonfolge in der 2. Violine über die vier Tonikatakte: as – a | c – ces | b – bes | as. Keine beißenden Dissonanzen. Ganz zart. Versteckt in der Mittellage. Kaschiert zudem über große Lagensprünge. Aber die ungetrübte Heiterkeit der diatonischen Melodie der 1. Violine verändernd sich hierdurch. Weil nicht selige Terzen oder Sexten entstehen. Sondern Intervalle wie Tritoni. Kleines Detail, großer Unterschied.

**Arnold Bax (1883-1953):
Klavierquintett g-Moll GP 167 (1920)**

Autobiographische Deutungen haben (fast) immer etwas Spekulatives.³²⁴ Oft etwas Anstrengendes, da Apologetisches. Sie stehen allzu leicht anstelle einer eigenen Meinung, dem Zulassen einer eigenen Interpretation. Und spätestens seit dem berühmten Aufsatz *Der intentionale Fehlschluss* (1946) von Monroe C. Beardsley und William K. Wimsatt vertritt in der Ästhetik kaum einer mehr ernsthaft, dass es auch nur darauf ankäme für die Beurteilung eines Werks, Beweggründe oder Absichten seines Schöpfers zu kennen: Einmal in der Welt, wird die jeweilige Musik unabhängig. Doch auch wenn Beardsley und Wimsatt über Literatur schrieben, hat mir ihre Position für die narrativ ungleich abstraktere Musik immer erst recht eingeleuchtet. Doch bilden die Intensität, Wucht und oft diabolische Freude in Bax Klavierquintett eine Herausforderung für diesen modernen ästhetischen Glaubenssatz. Es entstand während der Zeit des Ersten Weltkriegs, den Bax, aufgrund einer Herzerkrankung ausgemustert, von fern beobachtete. Viele seiner Freunde jedoch dienten und starben an der Westfront oder in Übersee. Mehr noch war Bax mit seiner Familie nach Dublin übergesiedelt. Und engagierte sich überdies persönlich für die republikanische Sache in jenem polarisierten politischen Klima, das 1916 zum gescheiterten Osteraufstand und wenig später in den Irischen Unabhängigkeits- und dann Bürgerkrieg mündete. Wäre dem nicht genug, war Bax privat zur selben Zeit in eine Affäre mit der Pianistin Harriet Cohen verstrickt, für die er wenig später Frau und Kinder verlassen sollte. Es scheint in jener Phase der Entstehung seines Klavierquintetts keinen Aspekt in Bax Leben zu geben, der nicht maximal aufgewühlt und unausgeglichen war. Und sein Klavierquintett klingt jedenfalls genau so.

Es war wie viele Werke jener Jahre von Bax für Cohen komponiert, die gemeinsam mit dem English String Quartet am 19. Dezember 1917 in London auch seine private Erstaufführung gab. Die offizielle Premiere folgte in Londons Queen's Hall am 12. Mai 1920. Dieses Klavierquintett ist reich an emotionalen Vortragsbezeichnungen. Es gibt in ihm Momente von schroffer Gewalt und solche von morbider Resignation. Augenblicke überbordender Freude und solche ekstatischer Leidenschaft. Szenen melancholischen Sehnsens und solche unverhohlener Bedrohung. Aber Bax bezeichnete sich zeitlebens als überzeugten Romantiker. Und es sind die mephisto-

phelischen Episoden, in denen ich diese Charakteristik bei Bax am deutlichsten höre. Kein Novalischen Hymnen an die Nacht, keine Friedrichschen Allegorien. Aber teuflisch-verspielt im Sinne E.T.A. Hoffmanns, fast schon boshaft im Geiste Heinrich Heines.

Die Passage ab T. 7 nach Buchstabe B mit Auftakt im Finale des Klavierquintetts ist eine solche Stelle (T. 59-75, ca. 2.25-3.05 min). Musik, die später im Satz noch ein zweites Mal wiederkehren wird. Das volle Ensemble ist im Einsatz. Der Komponist verlangt rhythmisch betontes und expressives Spiel. Der formale Aufbau des Abschnitts ist einfach. Periodenbau nach Lehrbuch. Zweitaktiger Vordersatz des Klaviers, zweitaktige Nachsatzantwort der 1. Violine. Der Rest begleitet. Das Spiel wird wiederholt, mit alternativem Nachsatz. Dann übernimmt die Bratsche den Vordersatz. Das Klavier antwortet. Eine Antwort, die beim zweiten Mal von den anderen Streichern übernommen und fortgeführt wird in eine kleine Überleitung des Streichquartetts. 6 Takte, bis der nächste Formteil anhebt. Die jeweils zweitaktige harmonische Abfolge in G-Dur läuft über den durchgehend präsenten Tonikagrundton g, spielt mit dem steten Wechsel von Dur und Moll in den Akkorden der Kadenzstufen und erlaubt hierdurch einiges an Farbigkeit in der motivisch stabil gehaltenen, repetitiv angelegten Melodieführung: C6/g [S] – D7⁴⁻³/g [D] – C6/g [S] – g6 [t] D G – d7^{b5}/g d6^{b5}/g d7/g D4/9/g [d/D] – g⁰ – d7^{b5}/g d6^{b5}/g D4/7/g D7/g – D7/g. Was diese Akkordsymbole nur unvollkommen andeuten können, ist das hohe, delikat umgesetzte Tempo der chromatischen Schattierungswechsel. Sein volles Potential wird jedoch unüberhörbar mit dem Einsatz des Themas in der Bratsche erreicht (T. 67f.). Durch die zweifache Präsentation dieser melodischen Phrase zuvor im Klavier vorbereitet, ist dieser an sich schon sehr prägnante Vordersatz zu diesem Zeitpunkt für den Hörer melodisch bereits klar etabliert. Das macht sich Bax zunutze, um in der Bratschenvariante nun jenes f zu inszenieren, das an dieser Stelle der entscheidende Ton für den Charakter der Musik ist, indem es die hier eigentlich erreichte Dominante D nach Moll verschiebt. Die Eleganz der melodischen Phrase profitiert dabei, jedenfalls für meine Ohren, sehr davon, wenn das Tempo wie in der Referenzaufnahme etwas zurückgenommen und die Passage nicht wie in den anderen Vergleichsaufnahmen zu hören fast gehetzt gespielt wird.³²⁵ »Cantabile. Singing«, wie es in der Partitur heißt. Denn dann erst gewinnt dieser Moment für mich jene Doppelbödigkeit, die ein mephistophelisches

Grinsen ausmacht. Es ist beeindruckend, was für einen beachtlichen Unterschied für die Wirkung an dieser Stelle alleine die Wahl des Tempos macht.

**Gabriel Fauré (1845-1924):
Klavierquintett Nr. 2 c-Moll op. 115 (1921)**

Es ist für mich das eindringlichste Unisono der Geschichte dieses Genres.³²⁶ Takt 4 nach Ziffer 4 im III. Satz. Bei 3.21 min. Andante moderato. Der Aufbau bis dahin hat enorme Ausmaße. Und doch sind es nur 17 Takte. Er beginnt ab Ziffer 3 (ca. 2.03 min). Klavier solo im Wechsel mit unisono geführten langsamen Streicherlinien der oberen drei Streicher. Das Klavier etabliert eine synkopische Begleitung. Die Musik schwebt. Alles ist leicht. Und doch schwermütig. Graduell wird die Intensität angehoben, bis bei ca. 2.50 min (T. 10 nach Ziffer 3) das ganze Ensemble wieder zusammentritt. Der Streichersatz wird hier wieder vierstimmig. Er verdichtet sich aber zugleich durch hinzutretende Chromatik und rhythmische Versetzung der Stimmen. Und gewinnt Schritt für Schritt über eine Oktave an Tonraum.

Das besagte Unisono auf dem Ton h ist das Ziel dieser ganzen Entwicklung. Der Höhepunkt. Es spannt sich über zwei Oktaven auf. Es markiert einen Endpunkt. Und zugleich den Beginn einer hinreißenden achttaktigen Partie in Sequenzen, die erst an Energie gewinnt, bevor sie schrittweise in sich zusammenfällt, um mit Ziffer 5 auf der Tonika G-Dur zu enden. Das Herzstück des Satzes. Hiernach setzt die Musik neu an. In der Aufnahme des Quintetto Fauré di Roma klingt dieser Moment, wenn der Ton h erreicht ist, wie ein Stoßseufzer. Alles löst sich auf. Und doch ist nichts geklärt.

Faurés zweites Klavierquintett hatte am 21. Mai 1921 Premiere. Wie so viele bleibende Stücke französischer Kammermusik in der Société Nationale de Musique in Paris. Doch Fauré, zu diesem Zeitpunkt schon von einem massiven Hörleiten geplagt, konnte das Feine und das Verwundete dieser Musik zu diesem Zeitpunkt selbst schon nicht mehr hören.

**Alfred Schnittke (1934-1998):
Klavierquintett op. 108 (1976)**

Es liegt nahe, Alfred Schnittkes Klavierquintett als Repräsentanten musikalischer Postmoderne zu rezipieren.³²⁷ Dazu trägt schon die zeitliche Nähe

zur Diskussion um die sogenannte Polystilistik bei, die untrennbar mit dem Namen Schnittke verbunden ist und ab 1968 in seinem Denken und Wirken Raum greift. Es geht weniger um Zitate und Allusionen. Sondern um ein Nebeneinander ganz unterschiedlicher Musiktraditionen. Das wird in dem Klavierquintett von Schnittke auch für den Laien leicht nachvollziehbar ausgeführt. Anstatt etwa auf erst zu identifizierende Zitate aus Werken Dritter, wie sie in postmoderner Musik jener Zeit oft so wichtig sind, greift Schnittke auf Klassiker musikgeschichtlicher Referenzialität zurück: Im 2. Satz wird – wie in vielen Kompositionen Schnittkes – das B-A-C-H-Motiv prominent ausgelotet. Des Weiteren begegnet man im Klavierquintett dem spätgregorianischen Dies-Irae-Motiv in Gestalt seiner ersten Töne, die sich im zweiten Satz schrittweise mit dem B-A-C-H-Motiv verschränken (vgl. dort T. 197ff.). Auch das gleich zu Beginn des Klavierquintetts exponierte Kreuzmotiv *cis – d – cis – his – cis* findet sich mit derselben, eine Todes-thematik akustisch symbolisierenden Funktion schon bei Bach. So entstehen letztlich Bezüge zu zahlreichen, ganz unterschiedlichen musikalischen Epochen und Ausdrucksformen, u.a. mittels barocker Seufzer-Figuren, klassischem Sonatenhauptsatz und eben der in der Rezeption fest mit musikalischer Romantik verbundenen Gattung des Klavierquintetts selbst. Geradezu als Musterbeispiele für jene Polystilistik können dabei die ersten beiden Sätze dieses fünfsätzigen Werks gelten:

Die Bitonalität des Beginns des ersten Satzes inszeniert Polystilistik z.B. durch das Übereinanderlagern von an sich zwar einfach identifizierbaren, da klar konturierten musikalischen Elementen. Die im Kontext der musikalischen Konventionen aber, als ungleichzeitig klassifiziert, eben nicht gleichzeitig erwartet werden. Dieser Prozess, dessen Ansatzpunkt an dieser Stelle zunächst auf harmonischer Ebene inszeniert wird, vollzieht sich in einer anhand der Noten auffällig plakativen Weise: Verschiedene Tonarten werden bei deutlichem Lagenabstand auf die beiden Hände des Pianisten verteilt (T. 1-2: *cis-Moll* über *C-Dur*, T. 3-4: *G-Dur* über *g-Moll*, T. 5-6: *Des-Dur* respektive *Cis-Dur* über *D-Dur*).

Im zweiten Satz verlagert sich die Idee der Polystilistik auf die Ebenen von Stilelementen und Epochenkennzeichen. Es trifft ein strukturell recht überschaubar gehaltener *g-Moll-Walzer* von Beginn an auf das B-A-C-H-Motiv, wenig später dann gleichzeitig auf das spätgregorianische Dies-Irae-Motiv. Insgesamt ist der Satz mit der Anhäufung an Sekundreibungen überdies von unverkennbar zeitgenössischem Charakter. Nicht zuletzt

provoziert durch das fortwährende Aufeinandertreffen des Tones h des B-A-C-H-Motivs mit der Mollterz b des g-Moll-Tonikaakkordes. Vier verschiedene musikalische Zeitalter und Milieus sind so in verschiedenen Schichten der Musik des zweiten Satzes präsent und überlagern einander: Spätmittelalterliche Gregorianik (Dies-Irae-Motiv), Barock (B-A-C-H-Motiv), großstädtische Unterhaltungsmusik des 19. Jahrhunderts (Walzer) und Neue Musik des frühen 20. Jahrhunderts (Exponierung nicht tonal begründeter Sekundreibungen).

Dergleichen bietet dem Interpreten Ansatzpunkte für die Interpretation und dem Hörer Ebenen, die er verfolgen kann. Dies ist sehr klug konstruierte Musik. Doch scheint mir das nicht der entscheidende Grund dafür zu sein, dass sich in diesem Fall die Diskographie geradezu überbordend ausnimmt. Zwei Dutzend Aufnahmen! Schnittkes Klavierquintett ist tonträgerseitig der größte Hit des Genres post-1945, wenn es denn in der abseitigen musikalischen Nische der Kammermusik etwas wie einen Hit geben kann. Und das mit einem durchaus sperrigen, anstrengenden, in vielem intellektuellen Stück. Die gleichzeitige, unmittelbar emotionale Kraft dieser Musik jedoch mag hier eine entscheidende Rolle dafür spielen, dass ausgerechnet dieses Werk so viele Künstler interessiert. Mein Zugang erfolgt jedenfalls primär über diese Ebene, auch wenn mir die Polystilistik dieser Musik auch intellektuell viel Spaß bereitet. Doch dieses Stück ist vom Komponisten zuvorderst als Trauermusik angelegt. Am stärksten vielleicht im Finale. Wenn die anmutige Schlichtheit einer vierzehn Mal in hoher Lage wiederholten Klaviermelodie auf eine ausgesprochen dissonante, mit Vierteltonreibungen arbeitende Streicherfaktur in deutlich abgesetzter, tiefer Lage trifft. Das Werk ist Schnittkes verstorbener Mutter zugeeignet und greift immer wieder ihre Vorlieben auf. Der Charakter der Gedenkkomposition reicht bis zur zirkulären Anlage des Klavierquintetts. Diese geht soweit, dass das Werk an seinem Ende einen unmittelbaren Anschluss an den Beginn erlaubt. Man könnte es dadurch theoretisch immer wieder in ununterbrochener Folge wiederholen. Und dies mit Tonaufnahmen auch tatsächlich unschwer ausprobieren. Mit beeindruckender Wirkung. Dieser konzeptuelle Effekt, der in der Praxis von Aufführungen und Tonaufnahmen natürlich nie umgesetzt wird, ist stärker als jener irgendeiner Einzelstelle dieses Stücks auf mich: Eine faszinierende Idee für ein Werk über Tod und Ende.

Thomas Adès (*1971): Klavierquintett op. 20 (2001)

Aufschlussreich ist die Aufstellung der Aufführungen auf der Website des Komponisten Thomas Adès.³²⁸ Seit der Uraufführung am 29. Oktober 2001 beim Melbourne International Festival of the Arts sind 78 Darbietungen verzeichnet und zwei weitere für 2019 angekündigt.³²⁹ Die Präsenz ist über die Jahre ziemlich gleichmäßig. Die Gruppe der Interpreten vergrößert sich stetig. Die Liste durchzugehen, gibt einem einen exemplarischen Eindruck, was es heißt, unter den Bedingungen zeitgenössischer Kammermusik ein Erfolgsstück, ein regelmäßig aufgeführtes Werk zu sein. Das ist interessant, denn Adès' Musik ist trotz seiner Prominenz unter den zeitgenössischen Komponisten durchaus widerständig, beißend, schräg, kompliziert. Diese Musik hat nichts mit Kuschelklassik, Filmmusik oder Neoklassik zu tun. Sie ist anstrengend. Fordernd. Und sucht Extreme. Man vergleiche nur das Spektrum der Dynamiken in der Partitur. Oder die Heterogenität, ja das scheinbare Wirrwarr der metrischen Angaben in den Noten. Oder die Komplexität der rhythmischen Relation der Instrumente. Aber wie andere heutige Komponisten auch, scheut Adès nicht mehr Tonalität um jeden Preis. Sie wird vielmehr als Kontrastmittel immer wieder zugelassen. Und macht diese Musik dadurch anschlussfähig, zugänglich, nahbar.

Markierungen in der Partitur deuten darauf hin, dass man Adès Klavierquintett als dreisätzig Komposition lesen kann (Satz I: Ziffern 1-12, II: 13-18, III: 19-24). Auch wenn diese Musik von gut 20 Minuten Aufführungsdauer ohne Pause gespielt wird und ihre zwei Hauptthemen alle Werkteile hindurch präsent bleiben. Die mit dem Komponisten am Klavier entstandenen Tonaufnahmen weisen jedenfalls eine Dreiteiligkeit über unterschiedliche Tracknummern als solche aus. Folgt man dieser Strukturannahme, findet sich die Passage, die mich stets besonders interessiert, am Ende des zweiten Teils. Die Partitur, die auf der Website des Verlages zur Gänze einzusehen ist, weist dieser Partie die Ziffer 18 zu (ca. 3.58-5.05 min). Sie folgt einem langen Abschnitt 17, zu dessen Beginn das Klavier zunächst auf Einstimmigkeit reduziert und dann ganz aus dem Ensemblespiel genommen wird. Die Streicher erkunden für den Rest von Ziffer 17 im homophonen Satz unterschiedlicher Sonoritäten, ausführlichen Vorgaben hierzu in der Partitur folgend. Die Musik verlangsamt sich und wird leise. Es ist alles präzise ausnotiert, klingt aber wie ein lang angelegtes

Rubato. Mit Ziffer 18 erscheint plötzlich das Klavier wieder. Eine Variante des zweiten Themas. Die Streicher setzen in tiefer Lage ihr Spiel in Klangblöcken fort, nur um gelegentliche kleine motivische Akzente erweitert und metrisch gegeneinander verschoben, so dass ihre Begleitung etwas Waberns bekommt. Das Klavier operiert gleichfalls mit homophonen Akkorden in langsamem Wechsel, aber in höherer Lage und metrisch unabhängig von den Streichern. Das sieht man in der Partitur schon auf den ersten Blick daran, dass hier die Taktstriche von Streichquartett und Klavier versetzt zueinander liegen. Eine darüber vermerkte, alternative rhythmische Notation der Klavierstimme verdeutlicht den unbedingten Willen zur Unabhängigkeit der beiden Ensembleteile nur noch mehr. So wirkt die Klavierstimme an dieser Stelle einerseits kristallklar und präzise, andererseits ein wenig desorientiert. Korrespondierend muten die Dissonanzen in den Klavierakkorden durch die weite Lage des Akkordsatzes fast schon sanft an. Dies ist Musik, die aufwendig zyklisch konzipiert ist und detailreich notiert. An der Stelle mit der stärksten Wirkung auf mich jedoch vor allem atmosphärisch wirkt und einen stark improvisatorischen Gestus hat, obwohl die Partitur keinen Aufwand scheut, Präzision zu fordern und ihr Erreichen durch aufwändige Umschreibung zu fördern. Dieser Kontrast zwischen Machart und Effekt und der desorientierte Charakter der Passage machen ihn für mich aus.

Antón García Abril (*1933):
***Alba de Los Caminos* (2007)**

Uraufgeführt wurde *Alba de Los Caminos* am 22. Juli 2007 in Málaga beim Festival de Música Clásica de Villanueva del Rosario. Antón García Abril war zu diesem Zeitpunkt bereits Mitte 70.³³⁰ Nach einer langen Laufbahn als Komponist und vor allem als Musikpädagoge an Spaniens höchsten Ausbildungsstätten. Überraschenderweise hat *Alba de Los Caminos* alles, was die so jung auftretende Neoklassik will. Das Jetzige. Das Zugängliche. Das Repetitive. Das Tonale. Das Popwissen im Klassikgewand. Diese Musik holt einen ab. Aber sie nimmt einen eben auch mit. Auf etwas, dass die Reise lohnt. Wo etwas passiert. Das Zuhören einfordert. Das anspruchsvoll zu spielen ist. Und hierdurch der Musik umgekehrt mehr ermöglicht.

Die ohne Pause gespielten fünf Sätze sind verschieden im Ausdruck, reich an Farben, Kontrasten und Melodien. In ihrem thematischen Material und ihrer formalen und thematisch-motivischen Disposition sind die Werkteile dabei aufwändig zyklisch miteinander verbunden. Der Charakter ist freilich oft rhapsodisch, wirkt frei wie eine Fantasie. Aber das Stück hat Momente von enormer rhythmischer Energie und Zielstrebigkeit. Ein solcher erscheint mit Beginn des zweiten Satzes (vgl. T. 1-15, ca. 0.00-0.20 min). Wie aus dem Nichts. Mit dem Gestus einer großen Rockband. Die Akkordfolge dieser Passage in Des-Dur über den Orgelpunkt As könnte auch von Gruppen wie The Who stammen. Offen. Monumental. Erhaben. Assus4 – As7sus4 – Desj7/As – Beses/as [notiert als A/gis]. Volles Ensemble. Forte. Schnell: Allegro brio. Im Rhythmus scharf betont und irregulär. Dreitaktige Phrasen. Der Puls wechselt im 2/2-Metrum stetig zwischen 4/4, 3/4 und 2/4, immer wieder zusätzlich versetzt mit der Betonung schwacher Schlagzeiten. Aber doch ist die Musik regulär und symmetrisch genug, um so etwas wie Groove und Flow zu entwickeln. Die tiefen Streicher spielen einen harten, gleichmäßigen Beat. Die Musik treibt so mächtig voran. Klassik mit Punkenergie. Ohne Crossover zu sein. Es ist diese Energie, auf die ich stets höre, die mich in diese musikalische Situation hineinzieht.

**Albin Fries (Gerhard Schlüsslmayr) (*1955):
Klavierquintett Nr. 1 h-Moll op. 10 (2007)**

Albin Fries ist das Pseudonym, unter dem Gerhard Schlüsslmayr seit gut anderthalb Jahrzehnten im spätromantischen Stil komponiert. Beruflich ist er Konzertpianist und seit 1985 als Solokorrepitor an der Wiener Staatsoper tätig, seit 1989 als stellvertretender Studienleiter. Zeitgemäß habe er komponiert, erklärte er mir in einem eMail-Gespräch, bis ein persönliches Erlebnis, eine Geschenkkomposition und deren kühle Aufnahme, in ihm auslöste, für das Ganze nochmals im spätromantischen Stil anzusetzen. Und diese Erfahrung wie eine Befreiung gewirkt habe und eine enorme Schaffensfreude in ihm auslöste. Es sagt viel über das heutige Musikleben im Bereich Klassischer Musik, das ein Künstler von dieser Qualität und diesem professionellen Background es für notwendig erachtet, für ein derartiges Projekt in Retromanier doch besser einen Künstlernamen zu wählen, so provozierend wirkt es auf viele. Die meisten von Fries' Werken sind in

Eigenregie in Tonaufnahmen und Noten über IMSLP zugänglich gemacht und zugleich über einen eigenen Kanal auf YouTube. Ein Musterbeispiel dafür, was das Internet für eine letztlich Nischenkultur wie das Klavierquintett an Gewinn gebracht hat. Insbesondere für quer liegende Sonderfälle wie diesen. Man muss nach wie vor gefunden werden. Interpretieren gewinnen. Sich ein Publikum schaffen. Die Herausforderung bleibt. Wächst eher noch in der Angebotsflut. Aber man kann gefunden werden. Ungleich einfacher als früher. Wie im Fall von Fries mit ein paar Klicks.

Fries hat zahllose Lieder geschrieben, Opern, Klaviermusik. Aber es sind die großdimensionierten Kammermusikwerke, denen meine unverhohlene Zuneigung gehört. Den beiden Klavierquintetten, den zwei Streichquartetten und dem Klavierquartett. Schlicht weil ich sie oft höre. Immer wieder hören mag. In dem, was sie sein wollen, sind sie für mich vollkommene Musik. Sie sind überreich an musikalischen Situationen, die ich hier unter dem Stichwort »emotional impact« ausstellen könnte. Eine typische findet sich im langsamen II. Satz des ersten Klavierquintetts in h-Moll. T. 75-89 (ca. 5.05-6.08 min). Mit dieser Passage kommt ein ziemlich aufgewühlter Abschnitt des Satzes zur Ruhe. E-Dur. Piano. Das Klavier eröffnet solo. Fragiler Satz: Triolen über oft übergebundenen Duolen. Ein feingespunnenes Netz. Alles Nuance. So viel passiert gar nicht. Stufenharmonik. Gleichmäßige Melodieführung mit einem wirkungsvollen, aber doch dezenten kleinen Akzent am Phrasenende.

Es ist nicht einfach, auf einen Blick zu erklären, warum diese Musik nicht trivial klingt. Aber sie tut es nicht. Sie ist anmutig. Sie ist retro, aber nie Fake. Das ist kein postmodernes Referenzspiel. Keine Ironie. Keine Dekonstruktion. Diese Musik will so sein. Sie klingt dabei stets aufrichtig empfunden. Sie ist ernst gemeint. Im Kontext populärer Musik würde man an dieser Stelle authentisch sagen. Es war eine Entdeckung für mich, ästhetisch zu erfahren, dass diese Zuschreibung auch unter den Bedingungen Klassischer Musik, wo ich so gänzlich anders sozialisiert bin in meiner Erwartungshaltung, genauso für mich funktionieren kann wie wenn etwa ein Singer-Songwriter mit einem Lied, das auf denselben Akkorden und Tonfolgen basiert wie schon zahllose vor ihm, mich wirklich berühren kann, weil es glaubhaft mir etwas über den Künstler erzählt. Oder durch die Art seines Tuns über mich. Und Kategorien wie Fortschritt oder Innovation in diesem Augenblick nebensächlich werden. Das Gleiche ist eben nicht dasselbe.

Vijay Iyer (*1971):
***Time, Place, Action* (2014)**

Vijay Iyer, mittlerweile Professor in Harvard und MacArthur Foundation Fellow, ist einer der bekannten zeitgenössischen, seit Mitte der 2000er Jahre besonders viel diskutierten Jazzpianisten.³³¹ Wie viele andere der renommierten Klavierspieler dieser Profession seiner Generation auch, wie etwa Brad Mehldau (*1970), Jason Moran (*1975) oder Robert Glasper (*1978), erkundet Iyer die Grenzen des Jazz zu anderen Musikbereichen und verlässt neben dem Kerngeschäft der Solo- und Ensemblearbeit, die klar im Jazzkontext verortet, mit Jazzmusikern produziert und als Jazz ausgewiesen ist, diesen immer wieder auch ausdrücklich.³³² *Time, Place, Action* gehört zu eben diesen Aktivitäten.³³³ Uraufgeführt am 15. Februar 2014 in Houston, ist dies schon das zweite Werk Iyers für Klavierquintett. Nach *Mutations I-X* (2005), einer zehnteiligen Suite für Klavierquintett und Elektronik.³³⁴ *Time, Place, Action* ist dem afroamerikanischen Schriftsteller und Politaktivisten Amiri Baraka gewidmet. Es ist bislang nicht auf Tonträger veröffentlicht. Nach Fries schon das zweite jener Werke in dieser Ausstellung, für die man hoffen muss, in den Tiefen des Internets fündig zu werden.

Die Sache liegt hier aber noch komplizierter. Denn *Time, Place, Action* changiert in seinen acht Sätzen zwischen notierter Komposition und improvisierten Partien. Es entstand für das Brentano Quartet, das mit Iyer u.a. auch die Uraufführung spielte.³³⁵ In einem längeren Videointerview auf dem YouTube-Kanal von Ensemblemitglied Mark Steinberg gibt Iyer ausführlich Auskunft über sein Konzept für *Time, Place, Action*. Er spricht vor allem über den Fokus des Stücks auf Fragen von Timing und Groove, wenn man gleichzeitig das Tempo moduliert, kombiniert mit den besonderen Herausforderungen für die Ensembleinteraktion in einem teilimprovisierten Kontext.³³⁶ Was intellektuell und abstrakt klingt. Aber einen stark unmittelbaren Effekt hat in den Händen eines Improvisationskünstlers wie Iyer. Gleich drei unterschiedliche Livemitschnitte in derselben Besetzung sind derzeit im Internet verfügbar, die einen Eindruck zu geben vermögen von dem Spielraum, den die Partitur gewährt. Mit deutlich unterschiedlichem Ergebnis.

Meine Referenzaufnahme ist eine Version aus dem April 2014. Sie ist die in meinem Ordner. Eine Übertragung durch WQYR, New Yorks Radio-

station für Klassische Musik. Dort ist es der dritte Formteil, der gespielt wird (ca. 4.32-8.10 min). Nach kurzer Einleitung und mehreren Anläufen mündet die Musik in eine ostinate Figur des Streichquartetts, eine Art stilisierter Tango, über die das Klavier improvisiert. In dieser Interpretation verdichtet sich der Klavierpart ab ca. 7 min zunehmend und geht über in eine ungemein elegante Repetition von leisen homophonen Klavierakkorden (ca. 7.11-7.32 min). In der Version von 2017 spielt Iyer im entsprechenden Werkteil (ca. 34.28-37.50 min), der dort erst als vierter Formteil und fünf Minuten später erscheint, etwas gänzlich anderes. Die für mich besondere musikalische Situation ist in diesem Fall also gar nicht festgelegter Teil des Werkes, sondern Augenblick in einer bestimmten Interpretation und dem dortigen Erkunden des Improvisationsraums geschuldet, den die Partitur gewährt. Ein Grenzfall also, inwiefern man hiermit noch etwas über das Stück selbst sagt. Denn das, was mir an der Referenzaufnahme so besonders hörens Wert erscheint, ist Teil des Werks – schon aufgrund der Streichquartettpartie – und doch zugleich nicht, da nicht regelmäßig zu hörender Bestandteil dieses Klavierquintetts.

Bent Sørensen (*1958):
***Rosenbad – Papillons* (2014)**

Zachary Woolfe verglich 2017 in der New York Times die Musik von Bent Sørensen mit der Malerei von George Seurat.³³⁷ Die Referenz zum großen französischen Pointillisten der Fin de Siècle und der Tradition in der Malerei, die Seurat mitbegründete, finden sich immer wieder in Berichten über Sørensens Musik. So schiefe Vergleiche zwischen den Künsten, Epochen und Stilen stets bleiben müssen: In diesem Fall kann man auf diesem Weg tatsächlich in plastischer Weise eine irritierende, aber charakteristische Eigenschaft von Sørensens Musik überraschend präzise veranschaulichen, die einem auch in vielen Gemälden des Pointillismus begegnet. Diese Bilder zeigen einerseits klar konturierte Figuren und Gegenstände bei streng geometrisch durchkomponiertem Bildaufbau, andererseits verschwimmen ihre Konturen durch die Malweise sofort und dies je stärker, je näher man herantritt. Dabei schwirren sie geradezu, bedingt durch die Arbeit mit kleinsten Farbtupfern und dem Simultankontrast von benachbarten, nebeneinanderliegenden Farbflächen.

Genau solche ästhetischen Charakteristika begegnen einem tatsächlich auch in *Rosenbad – Papillons* wieder.³³⁸ Uraufgeführt am 28. Februar 2014 in Berlin, keine zwei Wochen nach der Premiere von Iyers *Time, Place, Action*. Etwa im zweiten Satz *Calmo con delicatezza*, um den es mir hier geht, eine Musik, die gleichfalls geprägt ist von einem steten Kontrast zwischen Schwirren – hier durch je gut 50 Sekunden lange, atonale Tremolopassagen der Streicher – und Kontur – durch melodisch wie harmonisch klar konturierte Phrasen in romantischer Kadenzharmonik, die in unterschiedlicher Ausführung vier Mal erscheinen (vgl. 0.59-1.06, 1.54-2.08, 2.54-3.08, 3.54-4.50 min). Beim ersten Auftreten wird die Kontur nur angedeutet mittels einer kontextbedingt ungemein poetisch wirkenden melodischen Eröffnungsgeste e – cis – e im Klavier, welche zu einem Tonika-A-Dur-Akkord gehört und deren Schlussston dann zum Quartvorhalt eines Doppeldominant-H-Dur-Akkordes verwandelt wird. Beim zweiten Mal wird die beim ersten Mal nur angedeutete Passage des Klaviers voll ausgeführt. Beim dritten Mal zunächst von den Tremoli der Streicher überlagert und verschattet, wobei das Tremolospiel dann den Klaviersatz ansteckt und in diesen wandert. Beim vierten und letzten Mal schließlich verleiht eben diese Spieltechnik dem Klaviersatz etwas Stockendes, Stotterndes. Die Kadenzharmonik des Klaviers klingt nun verunsichert inmitten der Streicher, was einen melancholischen Effekt hat.

Die konzeptuelle Nähe zu den ästhetischen Charakteristika, für die der Begriff Pointillismus steht, zeigt sich in diesem Klavierquintett noch auf anderer Ebene: der strengen geometrischen Komposition. Denn *Rosenbad – Papillons* gehört zu einer Trilogie: Der Witz der streng geometrischen Komposition ist nicht nur, dass der Klavierpart in allen drei Fassungen der stets siebensätzigen *Papillons* derselbe bleibt, aber sich die Musik der anderen beteiligten Instrumente und damit der Kontext ändert, in dem der Klavierpart operiert und den mal Streichquartett (*Rosenbad*), mal Streichorchester (*Mignon*) und mal gemischtes Streicher-Bläser-Kammerensemble (*Pantomime*) beisteuern. Die Anordnung der Sätze wechselt überdies je nach Trilogieteil, was ohne eine solch streng geometrische Kompositionsweise nicht sinnvoll möglich wäre: Das *Calmo con delicatezza* ist mal der zweite (*Rosenbad*), mal der sechste (*Pantomime*) und mal der letzte Satz (*Mignon*).

Doch steht wie im Pointillismus auch die streng geometrische Kompositionsweise gar nicht im Vordergrund des ästhetischen Erfahrungsraums,

den die Musik hier aufspannt. Ist es dort die spezifische Farbigkeit, konzentrieren sich auch Beschreibungen von Sørensens Musik auf etwas anderes, nämlich atmosphärische Begriffe wie Nebel, Rauch, Echo, Traum, Schattenspiel, Ruhelosigkeit usw., um das Vage, Flüchtige, Flirrende, Präsenze und sich doch Entziehende in ihrem Habitus und Timbre einzufangen. Oder auf Begriffe wie Zerbrechlichkeit, Zartheit und Stille, um ihre Intimität zu kennzeichnen. Auch das ›Nordische‹ wird immer wieder bemüht, um sich an ihre räumliche Weite anzunähern. Oder Vergleiche zu Musik von ästhetischen Ahnen wie Claude Debussy, Jean Sibelius und dem Arnold Schöneberg seiner atonalen Phase bemüht, um die harmonische Freiheit und Instabilität von Sørensens Stil anzudeuten. Was all diese Strategien der Annäherung bereits durchblicken lassen, wird beim Hören dieser Musik sofort klar: Sørensen schreibt eine sehr emotionale, einnehmende, unmittelbar zugängliche Musik von hohem Wiedererkennungswert. Viele Kommentatoren reagieren auffallend irritiert über sich selbst, da es ausgerechnet das Wort Schönheit ist, das in ihren Reaktionen auf Sørensens Musik dominiert, aber eben in einem nicht trivialisierend gemeinten Sinn. Eine Selbstverständlichkeit, mit der diese oft tabuisierte ästhetische Kategorie selten im Kontext zeitgenössischer Kunstmusik erscheint. Zu der Sørensen aber unstrittig gezählt und dabei auch stets ihrer avantgardistischen Seite zugeschlagen wird. Alles Schrofne, Bruchige, scharf Akzentuierte, in dynamische und harmonische Extreme Getriebene, sich Entziehende, Flirrende scheint bei Sørensen nie Hauptsache oder gar Selbstzweck zu sein, sondern im Dienste von Momenten von großer Transparenz und Poesie zu stehen. Wie der angesprochenen melodischen Eröffnungsgeste e – cis – e.

Fazil Say (*1970):

Yürüyen Köşk. Hommage à Atatürk (2017)

Fazil Says Hommage an den Staatsgründer der türkischen Republik, Mustafa Kemal Atatürk, existiert in vier Fassungen: Klavier solo (op. 72a, UA: 6. September 2017), Klavierquintett (op. 72b, UA: 6. September 2017), Klavier plus Streichorchester (op. 72c, UA: 7. März 2019) und Klavier plus Kammerorchester (auf der Verlagsseite bislang nur als vorliegend angemerkt).³³⁹ Say tourt derzeit mit der Fassung für Klavierquintett. Auf Tonträger aufgenommen ist bislang aber nur die Version für Klavier solo.³⁴⁰ Die Noten der Variante für Klavierquintett sind jedoch bereits erschienen

und u.a. über verschiedene Bibliotheken unschwer greifbar. Die Verbindung aus Tonaufnahme der Klavierfassung und Partitur gibt genügend Anlass zur Hoffnung.

Says Klavierquintett findet sich also noch gar nicht im besagten Ordner auf meinem iPod. Es steht nur ganz oben auf der Wunschliste nach einer Tonaufnahme. Allein schon der ersten 9 Takte wegen. Diesem eleganten, impressionistischen Changieren auf II. und III. Stufe in C-Dur im 7/8-Takt. Den beiden messerscharfen melodischen Phrasen, die in T. 5 bzw. 7 eingreifen. Der Klangfarben, die das Streichquartett beisteuert, mit Pizzicati, Glissandi und Vogelgeräuschen. All dies einmal zusammen hören zu können. Say steht hier mit Absicht am Schluss. Um eine Grenze zu markieren. An der Neues entsteht. Und Schritt für Schritt erst erreichbar wird für Hörer. Dabei derzeit noch eine Stufe weniger greifbar ist als Iyers *Time, Place, Action*. Noch einen Schritt vorher liegt. Aber doch schon da ist.

Das Klavierquintett ist ein lebendiges Genre. Ständig kommt neue Musik dazu. Wie zuletzt eben 2007 bzw. 2008 die beiden Klavierquintette h-Moll op. 10 und e-Moll op. 22 von Fries, 2007 Abriils *Alba de Los Caminos*, 2014 Sørensens *Rosenbad – Papillons*, Iyers *Time, Place, Action* oder 2017 eben Says *Yürüyen Köşk*. Überhaupt sind, seit ich Mitte der 1990er Jahre anfang, mich für das Genre zu interessieren, gar nicht so wenige Werke erschienen, die für mich keine bloße Statistik sind. Keine historiographische Fußnote der Vollständigkeit halber für eine Chronik der Gegenwart des Genres. Oder lediglich intellektuelle Herausforderung, mit der ich mich aus welchem historiographischen Grund auch immer beschäftige. Oder Musik, die mich beeindruckt, ohne aber leider wirklich so richtig meins zu werden. So wie z.B. Olli Mustonens (*1967) dreisätziges Klavierquintett (UA: 12. Juni 2015) mit einem herrlich vorantreibendem, *in your face* Drammatico e passionato als Eröffnungssatz, das schlicht knallt und keine Gefangenen macht. Düster. Hart. Unerbittlich. Mit Heavy-Metal-Energie.³⁴¹ Sondern viele Arbeiten, die ich tatsächlich immer wieder höre. So wie die in die Ausstellung zu Beginn des Kapitels aufgenommenen Klavierquintette von Lowell Liebermann (1991) und Ian Venables (1995), Philip Gates (1997) und Nikolai Kapustin (1998), Thomas Adès (2001) und Morten Gaathaug (2005), Konstantia Gourzi (2010), Tobias Picker (2011) und Jefferson Friedman (2014).

Fries, Abriil, Sørensen, Iyer und Say. Liebermann, Gates, Kapustin, Adès, Gaathaug, Gourzi, Picker und Friedman. Von Spätromantik über Jazz

und gemäßigte Moderne bis Postmoderne und Avantgarde – das Spektrum, welches das Genre des Klavierquintetts heute erkundet, welches die zuvor genannten Namen stellvertretend repräsentieren, ist enorm. Und reicht bis zu Chilly Gonzales' Neoklassik-Popalbum *Chambers* (2015). Und das ist nur die Musik, die ich höre. Dabei fehlen in dieser Liste noch all die Namen wirklich harter Avantgardeästhetik, die sich heutzutage gleichfalls immer wieder des Klavierquintetts bedienen. Und die hier nur fehlen, weil dieses Buch keine Geschichte des Klavierquintetts ist, sondern einen Auseinandersetzung mit meinem eigenen Hörverhalten. Mit »emotional impact« auf mich. Und es schlicht unehrlich wäre, fürs akademische Prestige etwa so zu tun, als würde ich diese Musik ebenfalls hören, wenn ich mich nicht beruflich mit dem Genre beschäftige. Was natürlich wenig über die Musik sagt, aber viel über mich und meine Prioritäten als Hörer. Ob es nun die nur Spezialisten vertrauten Protagonisten heutiger Neuer und Neuester Musik sind oder ihre alten großen Namen. Wie Hans Werner Henzes (1926-2012) dreisätziges *Quintetto* (UA: 25. März 1993) z.B. mit seiner faszinierenden Fassungsgeschichte und dem fulminanten Effekt, wenn es als Schluss in voller Geschwindigkeit einfach abbricht und verhallt.³⁴² Oder Elliott Carters (1908-2012) einsätziges, aber in verschiedene Episoden aufgeteiltes Klavierquintett (UA: 18. November 1998), das die Ensembleteile Klavier und Streichquartett in einen scharfen Kontrast zueinander zwingt.³⁴³ Und eine Grobheit in der klanglichen Inszenierung schafft, die ein geradezu voyeuristisches Interesse weckt. Wie wenn man einem fremden Paar beim Streiten zusieht. Und es auch für den Außenstehenden faszinierend ist, zuzuschauen, gleich wie abstoßend oder absurd oder verstörend der Streit auch wirkt – weil es unübersehbar für die Beteiligten um existentielle Emotionen geht.³⁴⁴

Das Klavierquintett ist keine museale, abgeschlossene Praxis. Und mit jedem neuen Beitrag ändert sich das Genre. Und potentiell die »Alternative Musikgeschichte« des besagten Ordners auf meinem iPod. Man hofft darauf. Man tastet sich an neue und neueste Stücke wie Says oder Iyers, Friedmans und Sørensens heran. Man findet erst nur Meldungen von ihnen. Dann Aufführungshinweise. Rezensionen vielleicht. Manchmal Bootlegs auf Plattformen auf YouTube oder als Rundfunkübertragungen. In Ausschnitten oder vollständig. Man beginnt zu ahnen. Und dann kommen die Noten, vielleicht ein Konzert in erreichbarer Entfernung und, mit etwas Glück, am Ende offizielle, hochwertig interpretierte und produzierte Auf-

nahmen. Die etwas bringen, das einen ein zweites Mal hinhören, zu dieser Musik vielleicht sogar immer wieder zurückkehren lässt.

Es sind gute Zeiten für das Klavierquintett. Und für jeden, der wie ich eine Affinität zu diesem Ensembleformat hat. In der Erschließung von Altem. Aber eben auch in der Schaffung von Neuem. Es gibt so viel zu entdecken. So viel mehr als noch vor kurzem. Und all dies verpasst man, wenn man in dem engen Horizont verharrt, dem einen die Leitmedien Klassischer Musik zugestehen. Zeit, sich auf die Suche zu machen. Und eigene Ausstellungen zu entwerfen.

