

Kammermusikabend mit Klavierduo und Stimme

Adrienne Soós et Ivo Haag, Klavier

Robert Koller, Bariton

«Der Orient: eine Faszination von langer Dauer»

Das Duo **Adrienne Soós - Ivo Haag**, begleitet vom Bariton **Robert Koller**, ehrt mit dieser Konzertauswahl Constantin Regamey, einen der wichtigsten Akteure des Westschweizer Musiklebens, welcher vor vierzig Jahren verstorben ist.

Ende **November 1848** komponierte **Robert Schumann** das Klavierwerk zu vier Händen «*Bilder aus Osten*» op. 66 und schenkte es seiner Frau Clara zu Weihnachten. Sie selbst war eine virtuose Pianistin und begabte Komponistin. Das 1849 veröffentlichte Werk entstand aus Schumanns Faszination für die *Maqâmât* von **Abu Muhammad al-Qasim ibn Ali al-Hariri**, genannt al-Hariri von Basra. Dieses Werk zirkulierte in Europa, dank der französischen Übersetzung von Silvestre de Sacy (1822) und in Deutsch von Friedrich Rückert (1826/1837), jene Übersetzung, welche Schumann damals besass. Al-Hariri von Basra (1054-1122) ist in der arabischen Literatur berühmt für *Maqâmât*. Die *Maqâmât* sind kurze Erzählungen in gereimter und rhythmisierter Prosa, mit einer zentralen Figur des Protagonisten, welcher seinen Lebensunterhalt durch List und Beredsamkeit verdient. Schumann schrieb jedoch kein spezifisches Programmstück und seine Musik spiegelt die Geschehnisse in den *Maqâmât* kaum. Im Vorwort zur Partitur anerkennt er lediglich Bezüge zu al-Hariris Werk aus Basra; vergleicht «seinen» Helden Abu Seid aber vorab mit Till Eulenspiegel. Er behauptet zudem, dass er die literarische Inspiration nur im letzten Stück und für das Echo verwendet hat, d.h. das letzte *Maqâma*, welches die Reue und die Busse des Helden schildern. Im Übrigen verwendet Schumann die Titel der Stücke in den traditionellen Tempo- oder Interpretationsangaben aus der europäischen Musik, ohne

jedlichen Bezug zu al-Hariri von Basra.

Mit den sechs Impromptus (Stegreife), welche *Bilder aus Osten* bilden, liefert Schumann jeweils poetische Stücke mit sehr unterschiedlichem Charakter. Diese sind von inneren Kontrasten geprägt und weisen keine offensichtlichen orientalistischen Bezüge auf. Der Zyklus beginnt mit einem lebhaften Satz ("Lebhaft"), welcher leidenschaftlich beginnt, dann einen ruhigeren Abschnitt durchläuft und schliesslich wieder in den Anfangssatz übergeht. Mit dem zweiten lyrischen Stück ("Nicht schnell und sehr gesangvoll zu spielen") erinnert Schumann daran, dass er ein Meister des *Liedes* war. Das dritte Stück ("Im Volkston") bietet eine einfache und pseudo-populäre Melodie und Schumann knüpft damit an eine der Hauptinspirationen der Romantiker an. Das vierte Stück, gespielt in langsamem Tempo ("Nicht schnell") entfaltet ein einfaches Thema, das subtil und von einem Gegentakt begleitet wird. Das fünfte Stück ("Lebhaft") kehrt zum schnellen Tempo und einer leidenschaftlichen Atmosphäre zurück, die durch kontrastierende Episoden gekennzeichnet ist, bevor das Hauptthema wiederkehrt. Das letzte Stück ("reutig, andächtig") widerspiegelt den reumütigen Helden. Dieser wird durch den Topos der absteigenden Linien und klagenden Konnotationen, gesammelt mit einer an einen Choral erinnernde Schreibweise in parallelen Bewegungen, gespielt. Seine leidenschaftliche Natur bricht jedoch mehrmals und regelmässig hervor, bevor diese endgültig zur Ruhe kommt.

Constantin Regamey wurde 1907 als Sohn eines Schweizer Vaters und einer russischen Mutter in Kiew geboren. Er studierte Musik bei seinen Eltern, welche beide Pianisten waren.

Im Jahr 1920 ging er nach Polen und studierte in Warschau und später in Paris alte und orientalische Sprachen. Im Jahr 1937 wurde er Privatdozent und Lehrbeauftragter an der Universität Warschau. Gleichzeitig war er Musikkritiker bei der Zeitschrift *Zet*, welche sein erstes Buch über Musik «*Forme et contenu en musique*» (1933) veröffentlichte. Er arbeitete anschliessend mit *Prosto z Mostu* zusammen und wurde Chefredakteur von *Muzyka Polska*. Neben seiner Karriere als Linguist und Orientalist beteiligte sich Regamey aktiv als Kritiker des polnischen Musiklebens. Im Zweiten Weltkrieg entschied er sich, trotz seines Schweizer Passes, in Polen zu bleiben, und beteiligte sich aktiv am Widerstand. Da ihm die Musik verwehrt blieb, begann er für sich selbst zu komponieren. Als Autodidakt (seine ersten Kompositionen entstanden in seiner Kindheit) verstand er seine Werke als Antwort auf Fragen, welche er sich selbst stellte. Im Jahr 1944 und nach dem Warschauer Aufstand wurde Regamey von der deutschen Besatzungsmacht deportiert, später aber und dank seines Schweizer Passes gerettet. Als Bürger von Lausanne liess er sich nach seiner Rückkehr in die Schweiz in der Waadtländer Hauptstadt nieder. Zu Beginn als Lehrbeauftragter tätig, wurde er 1946 zum Professor an der Universität Freiburg und 1949 an der Universität Lausanne ernannt. An beiden Institutionen unterrichtete er bis 1977 in einem beeindruckenden Spektrum von Fächern (Russisch, orientalische Sprachen, Linguistik). Parallel dazu verfolgte er weiter eine Karriere als Musikwissenschaftler, hielt zahlreiche Vorträge und schrieb Artikel und war von 1954 bis 1962 Mitherausgeber der *Feuilles Musicales* de Lausanne aber auch Begleiter am Klavier und Komponist. Da letztlich sein kompositorisches Wirken klein blieb (aus Zeitmangel!), wurden diese regelmässig

Kammermusikabend mit Klavierduo und Stimme

Adrienne Soós et Ivo Haag, Klavier

Robert Koller, Bariton

in der Schweiz aufgeführt. Seine musikalische Leistung wurde 1971 mit dem Komponistenpreis des Schweizerischen Tonkünstlervereins gekrönt. Regamey starb 1982.

1942 komponierte Regamey sein erstes grösseres Werk *Chansons Persanes*. Ursprünglich für Bariton und Klavier konzipiert, wurden die Chansons bald für Bariton und zwei Klaviere bearbeitet, welches den Ambitionen des Komponisten besser entsprach. Diese Version wurde 1942 bei einem geheimen Konzert in Warschau - von Regamey zusammen mit seiner Mutter am Klavier und dem Bassbariton Michel Bulat-Mironowicz - uraufgeführt. Der grosse Erfolg ermutigte Regamey dazu, weiter zu komponieren. Er nahm bei Kazimierz Sikorski Orchestrierungsunterricht und fertigte dabei eine Orchestrierung für Kammerbesetzung an, welche 1947 in Krakau uraufgeführt wurde.

Die *Chansons Persanes* gaben Regamey Antwort auf seine Frage, welche Art von poetischem Text man vertonen sollte, damit das Ergebnis weder dem Text noch der Musik schadet. Er war sich dabei bewusst, dass der Gesang die Dauer der Worte dehnt. Er verwendete daher kürzere Texte und wählte **Vierzeiler (Rubāiyat) von Omar Khayyam** aus (welche 1048- ca. 1131) von M. Wolska aus dem Persischen ins Polnische und von Camille Dudan aus dem Polnischen ins Französische übersetzt wurden). Die Wahl eines Textes mit einer einfachen poetischen Botschaft brachte Regamey dazu, eine Silbenschrift zu fördern und damit das Verständnis beim Zuhören zu verbessern. Der Platz von Melismen (mehrere Noten pro Silbe) wurde im Werk nie dem Zufall überlassen, so auch um die Nachtigall in "*Puissantes roses*" oder den Weinrausch in "*Viens, défends-moi*" zu illustrieren. Der breite Ambitus (Spannweite in der Musik) ermög-

licht es, durch tiefe Töne, die Dunkelheit in "*Les nuits j'observe le ciel étoilé*" zu beschwören. Die Begleitung der Stimme verstärkt dabei das Verständnis der Gedichte, aber auch durch stimmungsvolle Atmosphären, wie der relativ düstere Beginn von "*La vie est un secret*" oder der linke Gang des Rausches in "*Viens, défends-moi*". Regamey produziert auf diese Weise ein nuanciertes Werk von grosser Ausdruckskraft.

Im Jahr 1884 begann **Johannes Brahms** mit der Komposition seiner *Vierten Symphonie*, seinem letzten, aber aussergewöhnlichen Beitrag zu diesem Genre. Diese Symphonie wurde 1885 von der Meininger Hofkapelle uraufgeführt, zu welcher Brahms seit 1881 eine besondere Beziehung aufgebaut hatte. Diese grossartige Beziehung ermöglichte es ihm, seine Werke vor der Uraufführung zu hören und notwendige Korrekturen vorzunehmen. Im **ersten Satz** gestaltet Brahms nach einer für ihn typischen Art und Weise die thematische Entwicklung eines Themas. Die Art besteht aus der Umarbeitung einer einfachen Zelle, welche aus einer absteigenden Terz und einer aufsteigenden Sext besteht und von einer Pause unterbrochen werden. Das zweite Thema hat Fanfarencharakter, welche auf das melancholische Thema folgt. Damit schafft er einen scharfen Kontrast, welcher für den gesamten Satz ausgenutzt wird. Im **zweiten Satz** wechselt Brahms zwei Themen ab: das erste feierlich und das zweite lyrisch. Im **dritten Satz** spielt Brahms, wie er es in *Scherzi* gerne tut, mit sehr ausgeprägten und verschobenen Akzenten. Der «Brahms' Historismus» kommt in seinem gesamten Schaffen zum Ausdruck, insbesondere durch den Einsatz von Variationen. Das Finale (in Form des Passacaglia) der *Vierten Symphonie* stellt zweifellos einen Höhepunkt in seinem Schaffen dar. Er unterzieht das Thema in dreissig Variationen,

wobei er die Kontinuität des musikalischen Diskurses aufrechterhält und bildet dabei thematische, stilistische, dynamische oder harmonischen Ähnlichkeiten in den jeweiligen Variationsgruppen.

1887 transkribierte Brahms seine Vierte Symphonie in eine Fassung für zwei Klaviere, was zu dieser Zeit, als es noch keine Tonbandaufnahmen gab, relativ üblich war. Die Verbreitung und das Kennenlernen eines Werkes geschahen nicht zuletzt über diese Art von Bearbeitungen. Der Brahms-Kreis, welchem unter anderem Clara Schumann und Joseph Joachim angehörten, war ein berufliches und freundschaftliches Netzwerk und zeugt von der Bedeutung dieser Praxis, Komponisten - vor der privilegierten Beziehung zum Meininger Orchester - vor ihrer öffentlichen Aufführung oder Veröffentlichung zu testen und sie einem breiteren Publikum bekannt zu machen, welches gleichzeitig von privaten Klavieraufführungen profitierte. Brahms war sich der Wirkung bewusst, als er sich an die Transkription seiner *Vierten Symphonie* machte, für welche er zwei Klaviere wählte und nicht wie für die Arrangements seiner ersten drei Symphonien ein Klavier zu vier Händen. Mit dieser Besetzung war es ihm möglich, das Wesentliche des Werks zu bewahren und den Zuhörern das "Skelett" zu Gehör zu bringen: eine faszinierende Erfahrung, die ein tieferes Verständnis des Werks für den Zuhörer ermöglicht und, wenn man es kennt, den Reichtum seiner Orchestrierung (und lediglich Lust darauf hat, es zu entdecken) zu schätzen weiss. Es ist eine aussergewöhnliche Gelegenheit, in die musikalische Atmosphäre der Zeit von Brahms' einzutauchen und ein Werk auf diese Art und Weise zu begreifen, so wie es so viele Menschen damals getan haben. Ein Arrangement, das die Form einer fabelhaften Zeitmaschine annimmt!

PD Dr. Delphine Vincent
(Université de Fribourg)