

6. Kammerkonzert

Akiko Suwanai & José Gallardo

13. April 2025

Akiko Suwanai Violine
José Gallardo Klavier

**Duisburger
Philharmoniker**



Akiko Suwanai & José Gallardo

Sonntag, 13. April 2025

19:00 Uhr

Philharmonie Mercatorhalle

Akiko Suwanai Violine
José Gallardo Klavier

„Konzertführer live“
um 18:15 Uhr
im Tagungsraum 6
des Kongresszentrums im CityPalais

Ermöglicht durch

**Verlagshaus
Wohlfarth-Stiftung**

Programm

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Violinsonate Nr. 6 A-Dur op. 30 Nr. 1 (1802)

I. Allegro

II. Adagio

III. Allegretto con Variazioni

Erich Wolfgang Korngold (1897–1950)

Suite für Violine und Klavier op. 11

„Much Ado About Nothing“ (1920)

1. Garden Scene

2. Dogberry and Verges (March of the Watch)

3. The Maiden in the Bridal Chamber

4. Masquerade

Pause

Anton Webern (1883–1945)

Vier Stücke op. 7 (1910, rev. 1914)

1. Sehr langsam

2. Rasch

3. Sehr langsam

4. Bewegt

Robert Schumann (1810–1856)

Violinsonate Nr. 2 d-Moll op. 121 (1851)

I. Ziemlich langsam – lebhaft

I. Sehr lebhaft

III. Leise, einfach

IV. Bewegt

Ludwig van Beethoven:

Violinsonate Nr. 6 A-Dur op. 30 Nr. 1

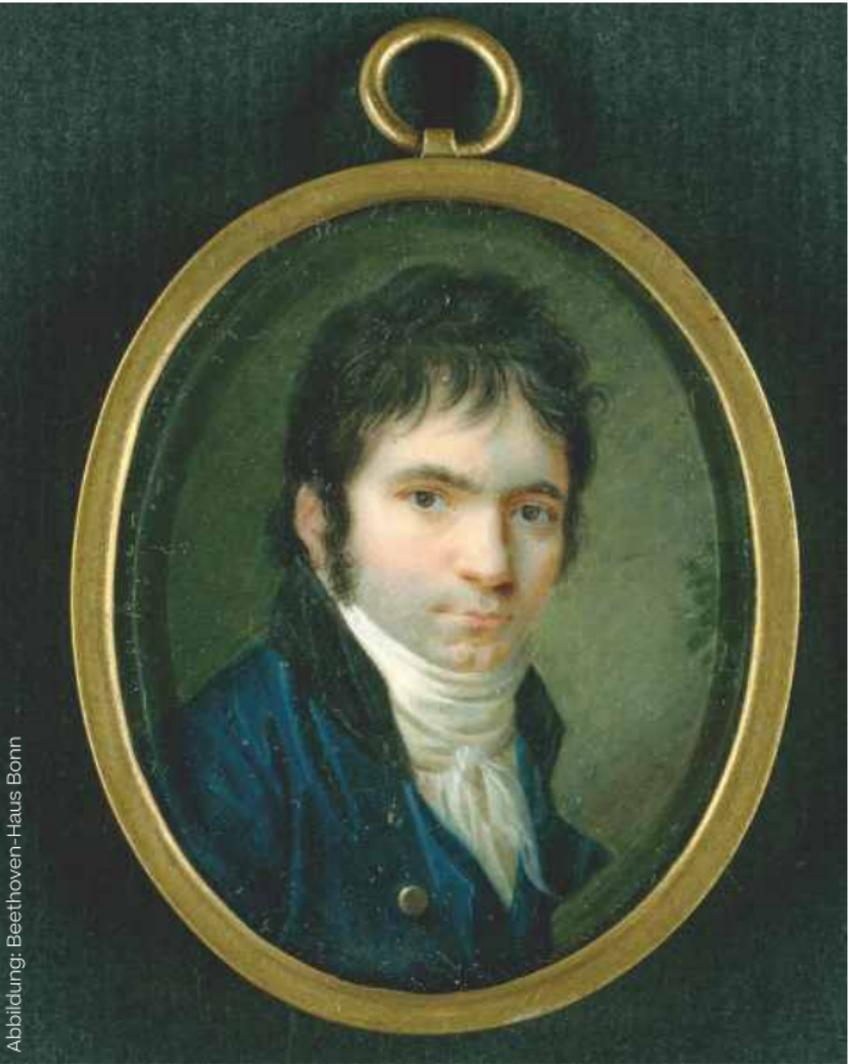
Ludwig van Beethovens Violinsonate op. 30 Nr. 1 fällt in eine Zeit des Übergangs – sowohl was Beethovens musikalisches Schaffen, als auch sein Schicksal betrifft. 1802 entstand nämlich nicht nur op. 30, sondern auch das sogenannte „Heiligenstädter Testament“. In einer Phase tiefster Depression, die mit der seit 1796 zunehmenden Taubheit des Komponisten sowie anderen akuten Leiden zusammenhängt, äußert Beethoven in einem Brief an seine Brüder Verzweiflung und Suizidgedanken – und gibt ihnen todesgewiss Anweisungen zu seinem Nachlass.

Der Brief wurde nie abgeschickt. Beethoven sollte sich seines berühmten, im Vorjahr verkündeten Entschlusses besinnen, dem „Schicksal in den Rachen“ zu greifen. Statt düsteren Gedanken nachzugeben, schöpfte er neue Kraft. Inspiriert von der französischen Revolution und dem in ganz Europa aufkeimenden Wunsch nach Demokratie, begann für ihn seine mittlere Schaffensperiode, die sogenannte „Heroische Periode“.

Beethoven wollte nun „neue Wege“ in der Instrumentalmusik gehen. Die 6. Violinsonate fällt mit den Anfängen auf diesem Weg zusammen. Auf der einen Seite trägt sie noch viele Spuren des frühen Beethovens, ganz dem klassischen Ideal verschrieben, in dem verspielte Leichtigkeit dominiert. Noch ist sie nicht durchdrungen von der für Beethoven typischen, dichten Materialarbeit, die Formen und Texturen werden eingehalten, wie sie von den Vorbildern Haydn und Mozart etabliert wurden. Auf der anderen Seite blitzt hier und da bereits der heroische Beethoven durch, der Napoleon als revolutionären Republikaner schätzte – bis dieser sich selbst zum Kaiser krönte.

Das eröffnende Allegro beginnt sehr klassisch und freundlich, moduliert in seinem Verlauf allerdings immer wieder kühn und erhält so einen mosaikartigen Charakter. Perlende Läufe und Arpeggien im Klavier bilden einen bewegten Gegenpol zur überwiegend gesanglichen Violine.

Das Adagio schließt an diese Gesanglichkeit an, übertrifft sie sogar, indem sie die Kantilenen verdichtet und variiert. In der Begleitung des Klaviers, dessen punktierte Rhythmik die Melodien kommentiert, ist der heroische, energische Beethoven zu erahnen – auch wenn er sich hier noch mit verhaltenem Stolz im Hintergrund aufhält.



Beethoven. Elfenbeinminiatur von Christian Horneman, Wien 1802

An der Stelle des abschließenden Allegrettos stand ursprünglich ein anderer Satz, den Beethoven seiner Sonate op. 47 Nr. 9 schenkte und hier durch ein Allegretto con Variazioni ersetzte. Tatsächlich fällt dieser Satz aus dem Ganzen etwas heraus; eigentlich würde man, wie ursprünglich vorgesehen, ein feuriges Presto erwarten. Das mindert jedoch nicht den Witz und Einfallsreichtum des Allegrettos, das ab der fünften Variation Takt und Tempo wechselt und so für den nötigen Schwung zum Abschluss sorgt.

Erich Wolfgang Korngold: Suite für Violine und Klavier op. 11 „Much Ado About Nothing“

Schwung und Witz findet man auch in Erich Wolfgang Korngolds Suite „Much Ado About Nothing“ op. 11 für Violine und Klavier. Der aus Beethovens Wahlheimat Wien stammende Komponist war trotz seines Erfolgs 1934 in die USA emigriert, um der Bedrohung durch den zunehmenden Antisemitismus in Österreich zu entrinnen – wie viele andere jüdische

Künstler:innen. In den USA konnte Korngold an seinen Erfolg anknüpfen. War er in Europa vor allem wegen seiner Opern bekannt, fand er in seiner neuen Heimat schnell einen Platz in einem der Oper verwandten Genre: der Filmmusik. Tatsächlich war der unmittelbare Grund für Korngolds Übersiedlung eine Einladung, die Musik zu einer Hollywood-Verfilmung von Shakespeares „A Midsummer Night's Dream“ zu arrangieren. Der Film war zwar nicht sonderlich erfolgreich, doch Korngolds Arrangement der Bühnenmusik „Ein Sommernachts Traum“ von Felix Mendelssohn Bartholdy für die Produktion erntete allgemeines Lob.

Bald wurde Korngold zu einem gefeierten Protagonisten des jungen Genres. Zwei Jahre später erhielt er den ersten von zwei Oscars für seine Filmmusik. Der Erfolg hatte Vorgeschichte, denn Korngold hatte bereits in Europa ein Stück weit Erfahrungen sammeln können. 1920 wurde seine erste Bühnenmusik aufgeführt, eine Suite für Kammerorchester zu Shakespeares Stück „Viel Lärm um nichts“. Mehrmals wurde die Musik arrangiert, sogar für die Uraufführung, bei der nicht genug Platz im Theater für das ursprünglich geplante Orchester war. Die erste Publikation des Werks geschah 1920 in Form der Suite für Violine und Klavier, die einige Auszüge in einer Kammermusik zusammenfasst.

Das Theaterstück ist eine klassische Komödie um zwei Liebespaare. Verwechslungen, Intrigen, Verkleidungen und Späße, die fürs Publikum erheblich amüsanter sind, als für die Figuren, führen schließlich dazu, dass alle Liebenden am Ende die richtigen Partner heiraten und der Bösewicht hinter Schloss und Riegel sitzt. Für die Suite für Violine und Klavier wählt Korngold fünf Auszüge und setzt sie in umgekehrte Reihenfolge. Den Beginn der Suite macht die ursprüngliche Eröffnung des vierten Aktes, die Vorbereitung auf eine Hochzeit, die aufgrund einer Intrige in allgemeinem Chaos endet. Die Musik erzeugt vollkommen das Bild einer jungen Braut, wie man sie sich in einem frühen Stummfilm vorstellt – doch Korngold lässt bereits musikalische Andeutungen auf den bevorstehenden Ärger durchklingen.

Kurz davor setzt das zweite Stück an: beim ersten Auftritt des obersten Wachmanns und seines Helfers. Die beiden nehmen ihre Aufgabe unheimlich ernst, aber sind dabei leider ausgesprochen unbeholfen und lächerlich. Diese Komik greift Korngold in einem Marsch auf, der zwar zunächst sehr ernst klingt, doch schnell mit absurden Melodien und fehlplatzierten Akzenten die Unfähigkeit der beiden Charaktere hörbar macht.

Das dritte Stück diene ursprünglich als Vorspiel zum dritten Akt. Hier überhört einer der Protagonisten ein für ihn inszeniertes Gespräch, das seine Überzeugung, nie heiraten zu wollen, erschüttert. Erfüllt von frischer Liebe, aber auch mit einer Spur Selbstironie, offenbart er, wie er im Kern ein gefühlvoller Mensch ist. So hinreißend Korngolds Musik zu dieser Szene ist, sie verliert dabei nicht die Intimität eines Menschen, der ganz allein über seine überwältigenden Gefühle reflektiert.



Die Hochzeit platzt und die Braut Hero fällt in Ohnmacht. Szene aus „Much Ado About Nothing“, Gemälde von Alfred Elmore 1846

Die abschließende „Masquerade“ der Suite diene als Auftakt zum zweiten Akt. Dieser begann mit einem rauschenden Maskenball. Passend dazu überschreibt Korngold den Beginn der Orchesterfassung mit „schmetternd“. Mit dieser burlesken Hornpipe schließt das Stück und lässt keine Zweifel daran, dass Korngold seine beiden Oscars verdient hatte. Die musikalische Sprache ist zwar außerordentlich bildhaft, dabei aber ohne eine Spur von Oberflächlichkeit. Im Gegenteil: Sie gewährt Einblicke in tiefe Emotionalität und kompositorisches Können. Die Bearbeitung für Violine und Klavier ist zwar genau das: eine Bearbeitung – Korngold schafft es jedoch, die orchestralen Klänge und Texturen so zu verarbeiten, dass der Eindruck entsteht, das Stück habe schon immer nur in dieser Fassung existiert.

DEUTSCHE OPER
AM RHEIN

Q

↗ Theater Duisburg

27. Apr – 2. Jun 2025

Marius Schötz /
Marthe Meinhold

Pinocchio

*Eskapaden, Lügen
und noch mehr:
Die neue Kinderoper
für alle ab 6*

theater-duisburg.de

Anton Webern: Vier Stücke op. 7

Zehn Jahre bevor Korngold seine Bühnenmusik op. 11 zur Uraufführung brachte, schrieb Anton Webern seine Vier Stücke op. 7. Wie Korngold war Webern in Wien aufgewachsen, er war – im Gegensatz zu seinem jüngeren Kollegen – sogar dort geboren worden. Auch Webern bereitete der in den 1930ern aufsteigenden Nationalsozialismus Sorgen, doch hier hören die Parallelen auf. Denn im Gegensatz zu Korngold, der als Jude Verfolgung befürchtete, stammte Webern aus einer alten Adelsfamilie. Der Grund für seine Unruhe war das Bewusstsein, dass das NS-Regime seine Musik ablehnen würde. Webern sollte recht behalten: Da er als „Kultur bolschewist“ verunglimpft wurde, musste er seinen Lebensunterhalt vornehmlich mit dem Unterrichten bestreiten, statt die vielversprechende Karriere als Dirigent verfolgen zu können, auf die er hingearbeitet hatte. Seine Werke wurden überwiegend im Ausland aufgeführt, wo man Webern als Komponisten der Avantgarde schätzte.



Reinschrift von op. 7 Nr. 1, Manuskript von Anton Webern 1910

Denn Webern hatte sein Handwerk von niemand anderem als Arnold Schönberg gelernt, dem Erfinder der Zwölftontechnik und Begründer der sogenannten „Zweiten Wiener Schule“, zu deren großen Vertretern Webern heute gezählt wird. Seine Anfänge als Komponist waren, wie bei seinem Lehrer, allerdings fest im romantischen Stil verankert. Wenige Jahre vor op. 7 schreibt Webern noch großzügige, tonale Stücke in Brahms'scher Manier. Im Vergleich dazu klingt op. 7, als hätte sie ein völlig anderer Mensch geschrieben.

Jedes der vier Stücke ist nur wenige Takte lang, das längste dauert gerade eine Minute. Sie sind frei von jeglichen tonalen Zentren, extrem in ihrer Klanglichkeit, komplex in ihrer Rhythmik. Zum Zeitpunkt ihres Entstehens war Webern bereits Alumnus des

Schönberg'schen Unterrichts. Kurz zuvor hatte er eine Anstellung als Dirigent an einem kleinen böhmischen Theater, wo überwiegend leichtgängige Operetten auf seinem Pult gelegen hatten, frustriert aufgegeben. Man könnte also meinen, op. 7 sei Weberns Klang gewordene Ablehnung allen romantischen Schwulstes, die Verwerfung mit seiner romantischen Vergangenheit.

Doch Webern scheint im Herzen immer ein Romantiker geblieben zu sein. Er forderte stets das Maximum an Ausdruck, wenn es um Aufführungen seiner Musik ging, spielte selbst Berichten zufolge mit einer Freiheit und Inbrunst, die seinen penibel notierten Partituren nicht anzusehen war. Gleich sechs Mal kommt in op. 7 die Angabe „sehr zart“ oder „äußerst zart“ vor; in Anbetracht des Umstands, dass er an anderer Stelle ein „kaum hörbar“ verlangt, kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei dieser Angabe um mehr als eine technische Anweisung handelt. Die Melodien der Geige sind stellenweise nahezu schmalzig, die vertrackten Rhythmen wirken wie ein romantisches tempo rubato, das heißt eine absichtlich unrhythmische Spielart.

So sollten die Vier Stücke op. 7 vielleicht eher als eine Art Überspitzung des romantischen Stils betrachtet werden: in der Form zwar extrem verknüpft und somit mit dem Blick auf jeweils einen einzigen Affekt, doch in ihrer Emotionalität so extrem, dass tonale Grenzen nicht mehr ausreichende Expressivität bieten.

Robert Schumann: Violinsonate Nr. 2 d-Moll op. 121

Neben Weberns op. 7 erscheint Robert Schumanns Violinsonate op. 121 exzessiv. In Abgrenzung zu seiner kurz zuvor entstandenen ersten Violinsonate nannte Schumann sie „große Sonate“, in vollem Bewusstsein also um ihre bemerkenswerte Länge, aber auch ihre technischen Ansprüche an die Ausführenden. Der spätere Biograf des Komponisten, Wilhelm Joseph von Wasielewski, berichtet, dass Schumann ihm „lächelnd in seiner gutherzigen Weise“ gesagt habe: „Die erste Violinsonate hat mir nicht gefallen; da habe ich denn noch eine zweite gemacht, die hoffentlich besser gerathen ist.“

Dies ist nicht der einzige Scherz, den Schumann sich im Zusammenhang mit op. 121 gestattete: So ernsthaft der Anfang des ersten Satzes klingt – er ist mit seinen Noten D-A-F-D eine Anspielung auf den Namen des Widmungsträgers, des Geigers Ferdinand David. Das Augenzwinkern ist schnell vergessen; Das Eingangs-

motiv wird methodisch bearbeitet und dominiert gemeinsam mit seinem Kontrapunkt den gesamten Satz. Das Seitenthema, das sonst einen großen Kontrast zum Hauptthema darstellt, wird hier von vornherein ähnlich wie das Hauptthema begleitet und wirkt daher weniger wie eine Gegenposition und vielmehr wie ein nächster logischer Schritt.



Abbildung: Wikimedia Commons

Ferdinand David, Widmungsträger der Violinsonate op 121. Zeichnung von Johann Georg Weinhold

Wenn der erste Satz energisch ist, könnte man den zweiten Satz als „galoppierend“ bezeichnen. Formell entspricht er einem Scherzo oder einem Rondo, in dem der Sechsstücktakt mal ungeduldig, mal melancholisch, mal verspielt wirkt. Gegen Ende bricht aus heiterem Himmel ein Zitat des Chorals „Gelobet seist du Jesu Christ“ aus der Begleitung hervor, als wolle Schumann es nicht bei dem Witz der Sonateneröffnung belassen.

Dabei war die Einführung des Chorals offenbar von langer Hand geplant, denn er liefert auch das Thema zum dritten Satz. Stück für Stück variiert Schumann die Begleitung und verspricht eine sukzessive Steigerung des Affekts – aber so, wie der Choral den Galopp des Scherzos unterbrochen hatte, unterbricht nun der Galopp des Scherzos für einen Moment die wohlige Klanglichkeit des Chorals.

Wer sich nun vornimmt, Schumann nicht noch ein drittes Mal auf den Leim zu gehen, kann beruhigt

sein, denn das Finale greift die Ernsthaftigkeit des ersten Satzes wieder auf. Stürmisch prasselnde Sechzehntel führen durch einen Dialog der beiden Instrumente, bis ein mysteriöser, barock anmutender Zwischenteil Einhalt gebietet. Für eine Weile schwankt Schumann zwischen kanonisch gearbeiteter Polyphonie und drängender Motivik des Eingangs. Lang währt dieser Moment aber nicht: Nach einer kurzen Durchführung geht es wieder zurück in den Gestus des ersten Teils, der erst in einer mitreißenden Coda große Veränderung erfährt und schließlich im lang ersehnten D-Dur seinen Höhepunkt erreicht.

Bei all dem bleibt der Eindruck, man sei Zeuge eines sehr privaten Witzes zwischen Schumann und Ferdinand David. Die Textur der Geigenstimme ist sehr eigenartig, bleibt sie doch viel in mittleren und tiefen Lagen, in denen das Instrument klanglich um Durchschlagskraft ringen muss. Der sparsame Umgang mit brillanten Höhen führt dazu, dass die Violinsonate fast wie eine Violasonate klingt. Erst im letzten Satz wird die Geigenstimme offensichtlich virtuos; bis dahin sind die Schwierigkeiten subtil und werden wenig zur Schau gestellt. Man könnte meinen, Schumann habe für den sehr persönlichen Stil eines guten Freundes geschrieben. Tatsächlich verband die beiden eine tiefe Freundschaft und enge Zusammenarbeit. Zwar spielte David nicht die Uraufführung der Sonate op. 101, diese Ehre war dem berühmten Geiger Joseph Joachim vergönnt; doch die größere Ehre, den Anstoß für die Entstehung des Stücks geliefert zu haben, bleibt bei David und seiner schmeichelnden, ermutigenden Bitte um ein neues Stück: „Es fehlt so sehr an was Gescheidtem Neuen und ich wüßte Niemand der es besser könnte als Du.“

Andreas Gilger



Foto: Marco Borggreve

Akiko Suwanai (Violine)

Seit sie 1990 den Internationalen Tschaikowski-Wettbewerb gewann, genießt die japanische Geigerin Akiko Suwanai eine Karriere mit Orchesterwerken und Kammermusik auf international höchstem Niveau.

In der Saison 2024/25 wird Suwanai Violinkonzerte von Bruch, Berg, Mozart, Tschaikowski und Dvořák aufführen und dabei mit Orchestern wie dem National Symphony Orchestra Taiwan (Märkl), Gürzenich-Orchester (Omaro), NHK Symphony Orchestra (Luisi), Swedish Chamber Orchestra (Downie Dear), Sydney Symphony Orchestra (Matvienko), Deutsche Kammerphilharmonie Bremen (Järvi) und dem Singapore Symphony Orchestra (Wong) zusammenarbeiten.

Als Verfechterin der Neuen Musik wird Suwanai Dai Fujikuras Doppelkonzert für Flöte und Violine mit dem Radio Filharmonisch Orkest (Canellakis) uraufführen, Hosokawas „Genesis“ mit dem Gürzenich-Orchester bestreiten und beim St. Louis Symphony Orchestra (Denève) mit Connessons „Lost Horizons“ gastieren. In vergangenen Saisons hat Suwanai Werke von Takemitsu aufgenommen sowie Werke von Peter Eötvös, James MacMillan, Esa-Pekka Salonen und Krzysztof Penderecki auf Weltersteinspielungen vorgelegt. Mit Universal Music veröffentlichte sie zwei Alben: „Brahms: The Sonatas for Violin and Piano“ (2024) und „Bach's Complete Sonatas and Partitas for Solo Violin“ (2022).

2012 rief Akiko als künstlerische Leiterin das International Music Festival NIPPON in Tokio als Biennale ins Leben. Hier spielte sie Uraufführungen von Stücken wie Karol Beffas Violinkonzert mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen und Fujikuras „Pitter-Patter“ mit Boris Berezovsky.

Suwanai spielt die „Charles Reade“ von Guarneri del Gesù, die ihr der japanisch-amerikanische Philanthrop Dr. Ryuji Ueno großzügig zur Verfügung stellt.



José Gallardo (Klavier)

Der Argentinier José Gallardo ist einer der gefragtesten Kammermusik-Pianisten der Welt. Er ist Träger zahlreicher nationaler und internationaler Preise und konzertiert weltweit an renommierten Festivals und in Häusern wie der Elbphilharmonie in Hamburg, der Philharmonie in Berlin, der Wigmore Hall London oder im Teatro della Pergola Florenz.

Eine rege Konzerttätigkeit und kammermusikalische Zusammenarbeit in Europa, Asien, Israel, Ozeanien und Südamerika verbindet José Gallardo mit Vilde Frang, Barnabás Kelemen, Gidon Kremer, Linus Roth, Benjamin Schmid, Nils Mönkemeyer, Tomoko Akasaka, Andreas Ottensamer, Nicolas Altstaedt, Julius Berger, Maximilian Hornung, Benedict Klöckner, Miklós Perényi, u.a.

Die Süddeutsche Zeitung beschreibt José Gallardo als „Gentleman-Pianist mit der subtilen, gleichwohl interpretatorisch reichen Reduktionskunst des Allerkönnners.“

Impressum

Herausgegeben von
 Stadt Duisburg
 Der Oberbürgermeister
 Dezernat für Umwelt und
 Klimaschutz, Gesundheit,
 Verbraucherschutz und Kultur
 Linda Wagner Kulturdezernentin

Duisburger Philharmoniker
 Nils Szczepanski Intendant der Duisburger Philharmoniker
 Opernplatz (Neckarstr. 1)
 47051 Duisburg
 Telefon 0203 28362-123
 Fax 0203 28362-220
 info@duisburger-philharmoniker.de
 duisburger-philharmoniker.de

Andreas Gilger Redaktion und Layout

Tickets

Theaterkasse Duisburg
 Opernplatz – 47051 Duisburg

Telefon 0203 | 283 62 - 100 (Karten)
 E-Mail karten@theater-duisburg.de

Öffnungszeiten

Mo - Fr 10:00 - 18:30 Uhr
 Sa 10:00 - 18:00 Uhr

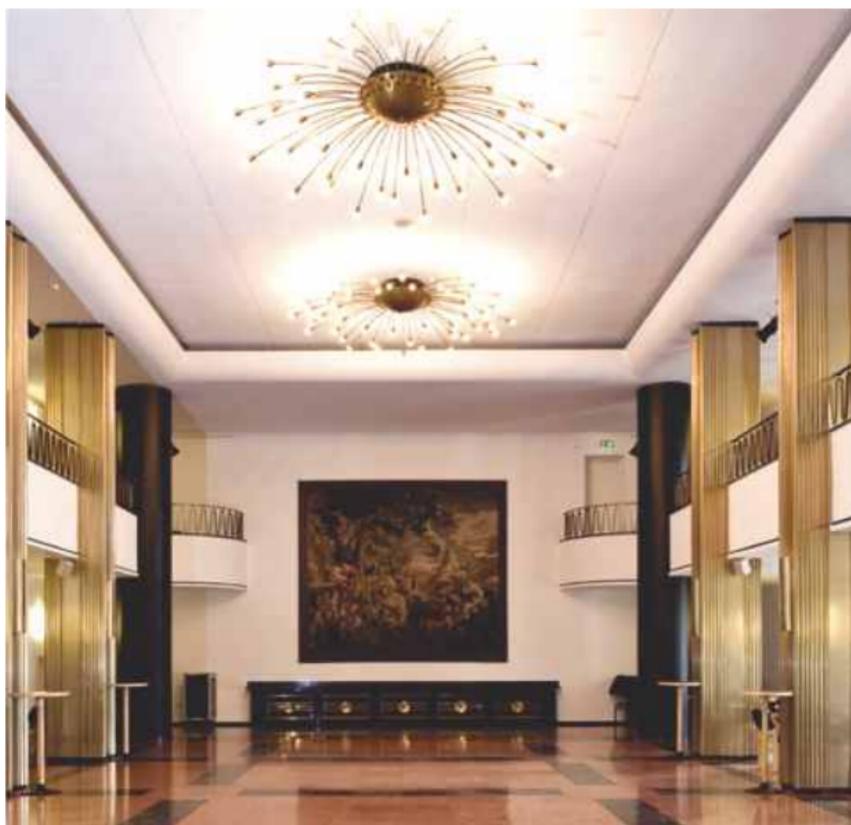
Kulturpartner



Gefördert vom

Ministerium für
 Kultur und Wissenschaft
 des Landes Nordrhein-Westfalen





5. Profile-Konzert

Spätwerke

Sonntag, 4. Mai 2025

11:00 Uhr

Theater Duisburg, Opernfoyer

Eryu Feng Violine
Wolfgang Schindler Violoncello
Chikako Miyado Klavier

Ludwig van Beethoven
Klaviertrio Nr. 7 B-Dur op. 97 „Erzherzog-Trio“
Franz Schubert
Triosatz Es-Dur „Notturmo“ D 897
Johannes Brahms
Klaviertrio Nr. 3 c-Moll op. 101

Mit freundlicher Unterstützung der

**Duisburger
Philharmoniker**

Gesellschaft der
Freunde der Duisburger
Philharmoniker e.V.