

KAMMERMUSIK IM
präsentiert von der VR-Bank Landsberg-Ammersee
BIBLIOTHEKSSAAL
DES AGRARBILDUNGSZENTRUMS LANDSBERG AM LECH

SONNTAG 26. MÄRZ 2017, 18 UHR

GENESIS

FELIX DRAESEKE,
JOHANNES BRAHMS
UND LUCIO FRANCO AMANTI

KATJA LÄMMERMANN, TERESA AMANTI, VIOLINE
DOROTHEA GALLER, GISELA STERFF, VIOLA
CLEMENS WEIGEL, FRANZ LICHTENSTERN, VIOLONCELLO

Programm

Felix Draeseke (1835 – 1913):

Streichquintett F-Dur op. 77 (1901)

- Langsam und düster –
Noch einmal so schnell, aber ruhigen Charakters
- Scherzo. Sehr schnell und prickelnd
- Langsam und getragen
- Langsam und düster – Rasch und feurig

– Pause –

Johannes Brahms (1833 – 1897):

Streichquintett G-Dur op. 111 (1890)

- Allegro non troppo, ma con brio
- Adagio
- Un poco Allegretto
- Vivace, ma non troppo presto

Lucio Franco Amanti (*1977):

Streichquintett Nr. 1 *Genesis* (2014)

- Spiritual
- Genesis
- Dodecaphonically yours

„Das ist das erste Mal, dass ich nicht nur begeistert beim Hören einer modernen Komposition geklatscht habe, sondern dass ich dies mache, noch bevor das Stück vorbei ist!“

nach der Uraufführung von Lucio Amantis *Genesis* im April 2014

„Man wird Deiner Musik – von Sachverständiger Seite – stets den gebührenden Respekt entgegenbringen, aber auf besondere Sympathie darfst Du nirgends rechnen.“

Hans von Bülow an Felix Draeseke, 1889

... jedoch steht es zu hoffen, dass wenn die übermüthigen Kraftausbrüche des D.schen Talentes die Periode der Abklärung erreicht haben werden, von diesem Componisten bedeutendere und werthvollere Werke wohl erwartet werden können.

aus dem Eintrag zu Felix Draeseke in Mendels Musiklexikon, 1860

In einer Zeit, wo der Verismus Trümpfe künstlerischer Roheit und tiefender Sentimentalität ausspielte, der Impressionismus aber Orgien sinnlicher Nervenreize feierte bis hin zu krankhafter Sensivität, ja bis zur Erschöpfung alles seelischen Erlebens – in dieser Zeit ist es neben Brahms in der vordersten Linie Felix Draeseke gewesen, der der Epoche raffinierter Klangsinnlichkeit das erste Grundwasser abgrub.

Herrmann Stephani in *Die Musik*, Oktober 1935

Felix Draeseke wurde 1835 in Coburg geboren. Er entstammte einer Familie mit starker theologischer Tradition; beide Großväter waren hohe evangelische Geistliche, der Vater zuletzt Superintendent in Bad Rodach bei Coburg. Draeseke sollte ebenfalls Geistlicher werden, entschied sich aber für die Musik. Als Student am Leipziger Konservatorium kam er mit Wagnerscher Musik in Berührung und war so begeistert, daß er beschloss, dramatischer Komponist zu werden. In seinen Jugendwerken (bis ca. 1861/65) zeigte er sich als ziemlich extremer Anhänger der sog. Neudeutschen oder Weimarer Schule.

1862 übersiedelte Draeseke in die französische Schweiz und arbeitete in Lausanne und Genf. Diese Jahre kann man im Rückblick als Abklärungszeit betrachten. Hier schrieb er seine beiden ersten Sinfonien, und hier fand er auch zur geistlichen Musik. Im Jahr 1876 nahm Draeseke seinen Wohnsitz in Dresden und blieb dort bis an sein Lebensende. Im Jahre 1880 wurde Theorielehrer an der Rollfußschen Damenakademie und 1884 als solcher ans Dresdner Konservatorium berufen, wo er 28 Jahre erfolgreich unterrichtete. Da er sich als ausübender Musiker nicht betätigen konnte, weil er von Jugend auf an einem Gehörleiden litt, das im Alter zu völliger Taubheit führte, fand Draeseke so eine angemessene Stellung.

Im Mai 1894 heiratete Draeseke. 1895 begann er die Komposition des Mysteriums CHRISTUS, ein Monumentalwerk bestehend aus einem Vorspiel und drei Oratorien, das 1899 abgeschlossen vorlag. Während dieser Arbeit entstanden kleinere Orchesterwerke und Kammermusiken wie z.B. die beiden Streichquintette F-Dur (op. 77) und A-Dur das sog. „Stelzner-Quintett“ WoO 25). Im Jahre 1912 erfolgten in Berlin und Dresden die ersten Gesamtauführungen des Mysteriums. Die philosophische Fakultät der Universität Berlin verlieh Draeseke die Ehrendoktorwürde.

Draesekes musikgeschichtliche Bedeutung liegt darin, dass ihm die Synthese von strenger Satzarchitektur und dramatischer Ausdrucksmusik gelungen ist. Er betätigte sich in allen musikalischen Gattungen und schuf in jeder Beispiele von überragender Bedeutung. Felix Draeseke starb 1913 in Dresden.

Udo R. Follert

Eine kurze makabre Auferstehung feierte das Werk Draesekes einmal im dritten Reich, zwanzig Jahre nach seinem Tod: Es ließ sich damals als Markstein sogenannten „kerndeutschen“ Musikschaffens verkaufen, denn es stand ja in der direkten Nachfolge Richard Wagners. Der damalige Biograph Erich Roeder beschreibt ausführlich die Symphonischen Dichtungen Draesekes (...) und nutze die Thematik der germanischen Sagenwelt ungeniert für ideologische Zwecke aus.

Friederike Haupt in den Festspielnachrichten Bayreuth, 1995

Besprechung neuer Musikalien in *Die Musik*, 1903

zur Erstausgabe von Felix Draeseks Streichquintett op. 77 bei Simrock, Berlin:

Immer und immer wieder habe ich mein definitives Urteil über dieses Werk hinausgeschoben, immer wieder es von neuem vorgenommen, um zur Klarheit darüber zu kommen; denn wir haben es hier mit einem Werke zu tun, im Vergleich zu dem Beethovens letzte Quartette leicht zu verstehen sind; darum hat auch Herr Petri, der das Werk auf der Baseler Tonkünstlerversammlung bereits liebevoll aus der Taufe gehoben, es bei einer Aufführung in Dresden zweimal hintereinander an demselben Abend den Hörern vorspielen zu müssen geglaubt, ein Verfahren, das bei einem so durchaus modernen und von der herkömmlichen Schablone abweichenden Werk sicher am Platze ist. Ich fürchte, es wird wegen seiner meisterhaften thematisch-kontrapunktischen Arbeit mehr bewundert als wirklich geistig erfasst und dann auch lieb gewonnen werden. Draeseke hätte gut getan, jedem Satz ein Programm beizugeben; denn um Programmmusik handelt es sich offenbar. (...) Wie dem auch sei, das gewaltige Ringen einer herben Titanennatur spricht aus dem Werke, das an die Ausführenden große Ansprüche, namentlich im Bezug auf die Intonation stellt. Die düstere Einleitung kehrt auch im Finale (zweimal) wieder; in diesem wird ausserdem ein Thema des ersten Satzes auch wieder aufgenommen. Beide Sätze tragen ein entschieden dramatisches Gepräge, nur ganz schüchtern aber wagt sich Frohsinn und Lebensfreudigkeit darin hervor. Eine Art Hexensabbat stellt m. E. das Scherzo dar: wilde Lust umgaukelt den Helden, dem im Trio die reine Liebe zu nahen scheint, ohne ihn jedoch retten zu können; dieses Trio ist eine überaus liebliche Eingebung der Draesekeschen Muse. Der rhythmisch sehr interessante langsame Satz zeigt auch hauptsächlich die überwiegend sorgenvolle düstere Stimmung des ganzen Werks. – Wenn auch unsere Kammermusikvereinigungen mit diesem Quintett ihrem Zuhörerkreis viel geistige Arbeit zumuten, so ist es doch unzweifelhaft ihre ernste Pflicht, es zur Aufführung zu bringen. Überhaupt sollen wir uns weit mehr mit den Werken Draesekes praktisch befassen.

Die 13 Takte der Einleitung (langsam und düster) lassen nicht ahnen, daß ein im Grunde heiter gestimmtes Werk beginnt. Was sich dann aus dem einsam einsetzenden Cis der Viola entwickelt, zeigt den Meister auf der Höhe seiner Kunst.

aus dem Vorwort zur Neuausgabe 1992 im Wollenweber Verlag, München, von Udo R. Follert

Mit seinem **Streichquintett G-Dur op. 111** sah **Johannes Brahms** sein Schaffen im Sommer 1890 für beendet an, allzu voreilig, wie sich zum Wohle der Nachwelt bald herausstellen sollte. Seinem Verleger Fritz Simrock teilte er bei Übersendung des Quintetts kurzerhand mit, dies sei sein letztes Werk, weil es überhaupt Zeit sei aufzuhören. Der sicherlich entsetzte Simrock, der mit jedem neuen Brahmswerk gutes Geld verdiente, musste nicht lange auf einen Sinneswandel des Meisters warten. Dem Meininger Klarinettenisten Richard Mühlfeld hatten er und die Nachwelt es zu verdanken, dass Brahms schon im Sommer 1891 wieder zur Feder griff und seine späten Klarinettenwerke in Angriff nahm.

Das G-Dur-Quintett wirkt wie ein Prolog zu diesen Stücken, insbesondere zum Klarinettenquintett, und es ist zugleich von deutlichen Spuren des Abschieds durchzogen. Brahms komponierte es in Bad Ischl, seiner Sommerfrische der späten Jahre. Beim Abschied von dem Kurort im Salzkammergut habe er, so ließ er Simrock wissen, „viel Notenpapier in die Traun geworfen“. Man vermutet, dass sich darunter auch die Skizzen zur 5. Sinfonie befanden, mit der Brahms Ende der 1880er Jahre schwanger ging, ohne sich letztlich dazu durchringen zu können. Das Gerücht, es sei Einiges von den sinfonischen Themen ins G-Dur-Quintett eingeflossen, konnte nicht bestätigt werden, hat aber angesichts des sinfonischen Charakters gerade des Kopfsatzes einiges für sich.

Vom geradezu überschwänglichen Hauptthema dieses Satzes abgesehen ist die Atmosphäre des Quintetts von zarteren Stimmungen geprägt, die von sanfter Resignation bis hin zu tiefer Trauer reichen. Eine Art melancholischer Heiterkeit und eine dem Csárdás abgelauchte Fröhlichkeit mischen sich ins vielgestaltige „Tongemälde“ dieses vielleicht kontrastreichsten Streicherwerks von Brahms. Es passt zum Charakter eines kompositorischen Schlussworts, als welches Brahms sein Opus 111 verstand, dass die Themen an die unterschiedlichsten Komponisten des 19. Jahrhunderts erinnern: von Richard Wagner über Johann Strauß bis hin zu Beethoven und Mendelssohn. Am Ende seines Lebens und seiner Epoche hielt Brahms in einem Kammermusikstück Rückschau auf ein ganzes Musikjahrhundert.

Das Cellosolo, mit dem der erste Satz beginnt, ist eines der längsten Themen, die Brahms geschrieben hat, eine Melodie, die sich von der tiefen Lage des Instruments bis in die extreme Höhe aufschwingt und den Eindruck erweckt, als könne sie sich nicht emphatisch genug aussingen. Arnold Schönberg hat voller Bewunderung beschrieben, wie die Harmonik im Verlauf dieses Themas „vagiert“, also die unterschiedlichsten Tonarten streift. Noch ein drittes Element neben der harmonischen Vieldeutigkeit und dem emphatischen Cellogesang prägt das Thema: es ist der „Vorhang“ aus wogenden Terzen, den die vier höheren Streicher dem Cellosolo vorausschicken. Sie verleihen dem Thema einen dezidiert sinfonischen Charakter, weshalb Brahms auch darauf bestand, dass die Terzfiguren durchweg forte gespielt werden. Seine Freunde protestierten dagegen, allen voran Joseph Joachim, dem das Werk auf den Leib geschrieben war, ebenso Clara Schumann und Elisabeth von Herzogenberg. Alle meinten, Brahms mache es dem „armen Cello“ zu schwer, gegen die anderen durchzudringen, und schlugen ein Decrescendo vor. Der Meister blieb unerbittlich.

Improvisation kann man nicht improvisieren

Neapels Strandpromenade. Ich mache eine schöpferische Pause und trinke einen Espresso mit dem tollen Musiker und guten Freund Eckart Runge. Nach seiner Premiere und vielen Aufführungen meiner „Jazz Sonata“ gelang es ihm, sich trotz seines vollen Terminkalenders etwas Zeit zu nehmen und mit mir über Musik zu sprechen. Es ist unnötig zu erwähnen, dass es eine sehr interessante Erfahrung war, insbesondere weil wir uns trotz unseres sehr unterschiedlichen Hintergrunds beide dabei ertappten, wie wir die gleichen Fragen stellten: Welches sind die Besonderheiten, die „klassische Musik“ ausmachen? Zeigt diese Form des Ausdrucks nun auf, dass ihre Grenzen tatsächlich nur Einschränkungen sind, die Musiker daran hindern zu wachsen und das Publikum daran hindern, zu verstehen und sich in das Geschehen auf der Bühne hineinziehen zu lassen? Gibt es eine Möglichkeit, sich vorwärts zu bewegen, ohne dass dabei auf der Strecke bleibt, was die Vorstellung von „klassischer Musik“ der Bewahrung und Förderung wert macht? Dem Musical „Zeitgeist“ und der steigenden Zahl angeklickter YouTube-Videos nach zu urteilen, scheint Vieles von dem, „was neu ist“, in die Richtung von Crossover (Jazz oder Pop) und insbesondere in die Richtung von etwas zu zielen, das bisher nur wenig Raum in der „klassischen Musik“ eingenommen hat: Improvisation. Auch wenn diese Kunstform im vergangenen Jahrhundert zu einem Synonym für Jazz geworden ist, so wurde in der Vergangenheit doch von jedem Musiker erwartet, dass er auf seinem Instrument improvisiert. Man sehe sich nur ein Basso continuo aus dem Barock an und wird verblüffende Ähnlichkeiten zum Jazz finden: Es gibt Akkordwechsel (durch Zahlen auf der Basslinie des Cembalos angezeigt), improvisationsbereite Wiederholungen etc. Formen wie Ricercari, Toccate oder Suiten sind sehr häufig einfach ausgeschriebene Improvisationen. Leider ist diese Praxis irgendwann verlorengegangen, und bei der Ausbildung eines „klassischen“ Streichers wird sehr wenig darauf geachtet, diese Technik zu studieren. Viele Studenten und zukünftigen Berufsmusiker streben als Ziel an, genau das zu spielen, was in der Stimme notiert ist, oft ohne zu wissen, was die anderen Spieler gerade tun, und noch weniger, wie die Harmonien funktionieren oder wie das Stück vom Komponisten gestaltet wurde. Wie schade – gibt es doch so viel mehr, was getan werden kann!

Und hier kommen wir zu meinem ersten Streichquintett: Nur wenige Monate nach dieser Kaffeepause bat mich Herr Runge, ein kurzes Streichquintett für ein paar bevorstehende Aufführungen in Berlin mit dem sehr jungen, aber schon bekannten Armida-Quartett zu schreiben. Ich begann sofort mit der Arbeit, und je mehr ich mich damit beschäftigte, desto mehr gingen meine Gedanken in Richtung „Genesis“: zur Schöpfung und den unglaublichen Bildern der ersten Tage der Welt, wie in der biblischen Tradition beschrieben. Als sich diese Idee einmal gesetzt hatte, schrieb sich das Stück fast von selbst. Zunächst eine Einführung, Spiritual, inspiriert durch die alte Gospel-Tradition: Das zweite Cello ist wie ein Prediger, und die anderen Instrumente antworten. Der zweite Teil, Genesis, ist vielleicht der einzige Abschnitt, in dem ich versuche, exakt ein Bild aus dem Bibeltext zu beschreiben: „... die Erde war formlos und leer. Finsternis lag über der Tiefe, und der Geist Gottes schwebte über dem wogenden Wasser“. Dieser Abschnitt enthält einige schöne Solos.

Und schließlich kommen wir zu Dodecaphonically yours: Die Celli bringen uns wieder an einen neuen Ort: ein neues Thema – aber, warten Sie eine Sekunde, ist das eine Zwölftonfolge?! Wir gehen weiter und kommen nach einem Zitat, das sicherlich klar machen wird, warum dieses Stück Franz Schubert gewidmet ist, zu Vamp und dem Solo von Violine I. Dieses Solo stellt Adam dar, der vielleicht die ganze Menschheit repräsentiert und gezwungen ist, die Schöpfung auf der harmonischen Leinwand fortzuführen, die Gott schon festgelegt hat: Diese neue Schöpfung wird sich für immer verändern, wird vielleicht nicht perfekt sein, aber ein Beweis für unser Bedürfnis, uns zu (ver)bessern. (...)

Viel Spaß Lucio Franco Amanti

aus dem Vorwort zum Streichquintett Nr. 1 *Genesis*, erschienen bei Schott, 2015

Lucio Franco Amanti ist ein Allrounder, Musiker, Komponist und Producer.

Den in Kanada geborenen Italiener führte seine musikalische Ausbildung von Napoli nach Paris, Amerika und Berlin. Mit einem Master in Jazz und Cello schlug er neue Wege ein und entwickelte eine neue musikalische Sprache auf dem schmalen Grat zwischen klassischer Musik und Jazz/Improvisation.

Seine Werke für Soloinstrumente, Kammermusik und großes Orchester sowie Film-Werbemusik sind größten Teils von Schott Musik International und BMG verlegt.

Lucio F. Amanti lebt seit drei Jahren zusammen mit seiner Frau in München.

Katja Lämmermann erhielt mit drei Jahren ersten Geigenunterricht nach der Suzuki-Methode. Studium bei Ana Chumachenko an der Münchner Musikhochschule, anschließend bei Miriam Fried an der Indiana University und Donald Weilerstein am New England Conservatory Boston, 2006 Konzertexamen bei Ulf Wallin an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin. Zahlreiche Preise und Auszeichnungen u. a. Wettbewerb Leopold Mozart, Viotti Valsesia, Wettbewerb des deutschen Instrumentenfondes. Preisträgerin beim 54. Musikwettbewerb der ARD in der Kategorie Violine Solo. Solistische Auftritte u.a. mit dem Münchner Kammerorchester, der Südwestdeutschen Philharmonie, Camerata Salzburg und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Kammermusikalische Auftritte u.a. mit Wolfgang Sawallisch, Lorin Maazel, Frans Helmerson. In der „Rising-Stars“-Saison 2002/2003 Debut Recitals u.a. in der Philharmonie Köln, Concertgebouw Amsterdam, Concert Hall Athen, Symphony Hall Birmingham, Palais des Beaux-Arts Brüssel, Wigmore Hall London, Konserthus Stockholm, Mozarteum Salzburg, Konzerthaus Wien und Carnegie Hall New York. Von 2007 bis 2011 war sie stellvertretende Konzertmeisterin beim Deutschen Sinfonieorchester Berlin, seit 2011 ist Katja Lämmermann erste Konzertmeisterin des Orchesters des Staatstheaters am Gärtnerplatz.

Teresa Amanti, in Ludwigshafen am Rhein geboren, studierte an der Musikhochschule in Lübeck und an der „Hanns Eisler“ Musikhochschule Berlin wo sie ihr künstlerisches Diplom erhielt. Außerdem erspielte sie sich ein Vollstipendium der Stiftung „Friends of Music“ und konnte somit ihr Performer Diploma bei Prof. Miriam Fried an der Indiana University/USA mit Auszeichnung absolvieren. Sie ist begeisterte Kammermusikerin und war unter anderem Gründungsmitglied des Gêmeaux-Quartetts unter der Leitung von Prof. Walter Levin. Nach ihrem Orchesterpraktikum im Konzerthausorchester Berlin folgte ein Zeitvertrag im Gewandhausorchester Leipzig. Teresa Amanti ist seit Januar 2012 festes Mitglied der 1.Violinen im Orchester des Staatstheaters am Gärtnerplatz. Sie spielt auf einer Geige von Matteo Popella (Napoli 1700).

