



Franz Schubert Robert Schumann
Johannes Brahms

Kammermusik

QUARTET
Voces

mit

Martin Lovett, Violoncello
Alexander Warenberg, Klavier

Ein Konzertzyklus
im Toscana-Saal der Residenz zu Würzburg
22. bis 26. März 1999, 19.00 Uhr



Quartet Voces

Bujor Prelipcean, 1. Violine
Anton Diaconu, 2. Violine
Constantin Stanciu, Viola
Dan Prelipcean, Violoncello

Musik im 19. Jahrhundert, das hieß vor allem: Musik neben oder nach Beethoven, und Komponieren im 19. Jahrhundert, das hieß für viele tonschöpferisch Tätige (zumindest im deutschsprachigen Raum): Komponieren neben oder nach Beethoven. Diese lapidare Feststellung bezieht sich selbstverständlich nicht bloß auf die chronologische Folge der um 1800 (Schubert), 1810 (Mendelssohn Bartholdy, Schumann) oder 1830 (Brahms) geborenen Komponistengenerationen, sondern vor allem auf den mit Beethoven und seinem Œuvre verbundenen Kunstanspruch, mehr noch, auf die mit seinem Namen verbundene Kunstmoral. Sich an beidem zu orientieren und sich messen zu lassen wurde manchem Musiker zur stimulierenden Herausforderung und zur unüberwindbaren Hürde. Die Auseinandersetzung mit dem „Riesen“ hinterließ in der Musik von Schubert, Schumann und Brahms viele Klang-Spuren: Diesen in der Kammermusik zu folgen,

mag heute ebenso ein Anreiz für die Begegnung mit ausgewählten Werken der drei Komponisten sein wie die hörende Erkundung der „Neuen Bahnen“, die sie beschrritten haben.

Im Jahre 1973 schlossen sich vier junge Musiker an der Musikakademie George Enescu in der rumänischen Stadt Iaşi zum Quartett zusammen und gaben sich den Namen *Quartet Voces*. Obwohl schon bald erfolgreich und mit internationalen Preisen in Frankreich, Deutschland und in Rumänien ausgezeichnet, vertiefte das Ensemble sein Zusammenspiel von 1981 bis 1983 als Studiengruppe in der Meisterklasse des *Amadeus Quartetts* an der Musikhochschule Köln. Seither konzertiert das Quartett regelmäßig als Gast wichtiger europäischer Festspiele. Zahlreiche Plattenaufnahmen zeugen von der Breite seines Repertoires. Als Staatsensemble des Rumänischen Rundfunks fühlt sich das *Quartet Voces* auch der Pflege rumänischer Komponisten verpflichtet; so legte es eine Gesamtaufnahme des kammermusikalischen Schaffens von George Enescu vor.

In Würzburg ist das Quartett bereits mehrfach im Rahmen von Sonderkonzerten aufgetreten, so 1997 mit Joseph Haydns „Die Sieben Worte des Erlösers am Kreuz“ und 1998 mit der zyklischen Aufführung der Streichquartette Ludwig van Beethovens. In diesem Jahr musizieren Professor Martin Lovett (London) und Professor Alexander Warenberg (Utrecht) mit dem *Quartet Voces*

*

Die Konzerte werden begleitet von kurzen Einführungsvorträgen (jeweils von 19.00 bis 19.20 Uhr). In ihnen gibt Professor Dr. Ulrich Konrad (Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Würzburg) Hinweise zum historischen Hintergrund und zu kompositorischen Eigenarten der aufgeführten Werke; die Themen im einzelnen:

22. März 1999

„Aber wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen“. Vom Komponieren als Problem im 19. Jahrhundert.

24. März 1999

„Und diese himmlische Länge“ oder: Wieviel Zeit benötigt eine Komposition?

26. März 1999

„Melancholie des Vermögens“. Was heißt Fortschritt in der Musik?

Erster Abend: Montag, 22. März 1999

JOHANNES BRAHMS

«1833–1897»

Klavierquintett f-Moll op. 34

in der rekonstruierten Fassung als Streichquintett

(Komponiert: vermutlich Sommer 1862)

Allegro non troppo

Andante, un poco Adagio

Scherzo – Trio

Finale. Poco sostenuto – Allegro non troppo

*

FRANZ SCHUBERT

«1797–1828»

Streichquintett C-Dur op. post. 163, D 956

(Komponiert: September 1828, Wien)

Allegro ma non troppo

Adagio

Scherzo (Presto) – Trio (Andante sostenuto)

Allegretto Più allegro – Più presto

Neunundzwanzig Jahre war Brahms alt und im Bewußtsein der musikalischen Öffentlichkeit ein Komponist vornehmlich von Klaviermusik und Liedern, als er sich im Sommer 1862 mit der Konzeption eines großdimensionierten Instrumentalwerks trug. Ein Streichquintett sollte es werden, wenn der Plan auch, kaum verborgen, die Umrisse einer Symphonie verriet. Als die Freunde seines engsten Vertrauens, Clara Schumann und der Geiger Joseph Joachim, die fertiggestellte Quintettpartitur zur kritischen Durchsicht erhalten hatten, waren sie des Lobes voll: „Es ist ... ein Stück von tiefster Bedeutung, voll männlicher Kraft und schwingvoller Gestaltung“, so letzterer im Brief an den Komponisten vom 5. November 1862. Einige Monate später beschrieb Joachim jedoch einen Mangel, der ihm charakteristisch schien, nämlich, daß dem Stück trotz (oder gerade wegen) der „fast übermütigen Gestaltungskraft“ seines Verfassers „Klangreiz“ fehle; die hohe Dichte des Tonsatzes mutete den Streichinstrumenten offenbar mehr zu, als sie zu leisten vermochten. Brahms zog aus diesem Urteil die Konsequenz und arbeitete das Werk zu einer Sonate für zwei Klaviere um. Nun war es Clara Schumann, die den wunden Punkt dieser Fassung berührte. Am 22. Juli 1864 meinte sie, das viersätzig Stück sei „keine Sonate, sondern ein Werk, dessen Gedanken Du wie aus einem Füllhorn über das ganze Orchester austreuen könntest – müßtest.“ Der dringenden Empfehlung des Dirigenten Hermann Levi, die Sonate nochmals umzugestalten, entsprach Brahms schließlich im Herbst 1864. Er entschloß sich zur Besetzung eines Quintetts aus Klavier und Streichquartett. Diese damals noch seltene Kombination stand bezeichnenderweise nicht in der Tradition der Wiener Klassik, sondern hatte ihr (einsames) Vorbild in Schumanns Klavierquintett von 1842 (Mozarts und Beethovens Klavierquintette verbinden das Soloinstrument bekanntlich mit Bläsern, Schuberts *Forellenquintett* schreibt anstelle des Violoncellos einen Kontrabaß vor). Während Brahms nach Vollendung dieser Version an der zuvor geschaffenen für zwei Klaviere ausdrücklich festhielt und diese schließlich unter der opus-Zahl „34 bis“ im Jahre 1872 zum Druck beförderte, vernichtete er die ursprüngliche Fassung für Streichquintett. Ihre Rekonstruktion auf der Grundlage der Sonate und des Klavierquintetts will und kann nicht mehr vermitteln als eine Annäherung an das einstmals erwogene Klangbild: Sie eröffnet dem Hörer eine weitere klingende Dimension der Geschichte dieser Komposition (zusätzliche Bemerkungen zum Aufbau des Klavierquintetts im Kommentar zum dritten Abend des Zyklus).

Im September 1828, zwei Monate vor seinem Tod, hatte Franz Schubert in einem unbegreiflichen Schaffensschub außer seinen letzten

drei großen Klaviersonaten auch sein viersätziges Streichquintett in C-Dur geschrieben. Bei einer Wiener Aufführung des Riesenwerks im Jahr 1850 scheint sich die Begeisterung des Publikums in Grenzen gehalten zu haben; jedenfalls erfolgte die Drucklegung erst 1853. Die Zeitgenossen standen ebenso fasziniert wie ratlos vor Schuberts gewaltiger Schöpfung. Joseph Joachim meinte nach seiner ersten Begegnung mit dem Quintett: „Vieles ist ganz wunderschön, von überquellender Empfindung und so eigenartig im Klang; und leider macht das Ganze wieder keinen befriedigenden Eindruck! Maßlos und ohne Gefühl für Schönheit in den Gegensätzen.“

Schuberts Musik wurde als Zumutung empfunden. Sie störte in vieler Hinsicht liebgewordene Vorstellungen von der Klassizität der Wiener Musiksprache, verunsicherte ein nur scheinbar zeitloses Empfinden für Maß und Schönheit in der Musik. Joachims zutreffende, jedoch mehr ins Negative gewendete Beobachtungen werden heutige Hörer zwar nachvollziehen können, sie aber völlig anders bewerten. Die überquellende Empfindung: Tatsächlich vernehmen wir in dem Quintett ein unbegrenztes Strömen freier, wortloser, kontrastreicher Klangsprache, leidenschaftlich, verzweifelt, verdichtet, schwerelos. Der eigenartige Klang: Anders als Mozart (und Beethoven) schreibt Schubert nicht zwei Bratschen, sondern zwei Violoncelli vor; deren erstem jedoch weist er einen zwischen der hohen und tiefen Lage des Gesamtklangs vermittelnden Part zu, läßt es gleichsam Bass und Alt zugleich singen. Die Maßlosigkeit: Selbstverständlich hat Schuberts Quintett Maß, nur eben ein anderes als das eines Mozarts, Haydns, Beethovens oder, genauer gesagt, es hat nicht jenes „klassische Idealmaß“, auf das Werke der Genannten immer wieder zurückgeführt wurden. Vorwürfe, unter Schuberts Händen zerrinne die große Form, verliere sich in unüberschaubarer Länge, werden dem Maß und den Dimensionen der Zeit, in denen sich diese Musik entfaltet, nicht gerecht.

Schließlich der Mangel an Gefühl für Schönheit in den Gegensätzen: „Edle Einfalt, stille Größe“ – das klassizistische Motto eröffnet tatsächlich keinen Zugang zur Tonkunst Schuberts. Ihre überwältigende Schönheit liegt gerade in der Konsequenz, mit der sie Gegensätze unverhüllt zum Klingen bringt. Wenn in die traumverlorene, beinahe überirdische E-Dur-Sphäre des Adagios das aufwühlende f-Moll des Mittelteils einbricht, angekündigt nur durch einen ruppigen Triller auf dem Leitton e, und eben dieser Eingangsteil in verwandelter Form schließlich wiederkehrt, dann potenziert sich die Schönheit gerade weil Schubert mit kompromißloser Wahrhaftigkeit diese Kontrastwirkungen erzeugt. Gleiches gilt für die Coda des Finales, deren unbändige Temposteigerungen und deren atem-

loses Anrennen gegen die doch eigentlich so unbeschwerte Grundtonart des Werks eine schon brachial zu nennende Schlußenergie freisetzen: Und doch löst sich die Spannung nicht in einem apotheotischen C-Dur auf, sondern kulminiert in höchster Lautstärke auf einem dissonanten Akkord (mit drei Leittönen: des-f-h; dazu die Quinte g), vor dem der Schlußklang sich nicht durchsetzen kann – das Stück implodiert im Unisono des C.

*



Der englische Cellist Martin Lovett erhielt den ersten Musikunterricht als Elfjähriger bei seinem Vater. Bereits vier Jahre später konnte er sein Instrumentalstudium, gefördert durch ein bedeutendes Stipendium, am Royal College of Music in London aufnehmen. Zusammen mit Norbert Brainin, Siegmund Nissel und Peter Schidlöf formierte er 1947 das *Amadeus Quartett*; erst der Tod Schidlöfs setzte der einzigartigen, vierzig Jahre währenden Künstlergemeinschaft ein Ende. Mit dem *Amadeus Quartett* erhielt Martin Lovett viele internationale Auszeichnungen, darunter Ehrendoktorwürden in New York und London sowie das Große Verdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland. Die zahllosen Aufnahmen des Ensembles bei der Deutschen Grammophon Gesellschaft wurden mit dem begehrten „Goldenen Grammophon“ ausgezeichnet.

Seit der Auflösung des Quartetts gibt Martin Lovett Kammermusikurse auf der ganzen Welt und setzt seine rege Konzerttätigkeit mit vielen verschiedenen Formationen fort.

Zweiter Abend: Mittwoch, 24. März 1999

JOHANNES BRAHMS

Streichquartett Nr. 2 a-Moll op. 51, 2

(Komponiert: Sommer 1873, Tutzing)

Allegro non troppo

Andante moderato

Quasi Menuetto, moderato

Allegretto vivace

*

ROBERT SCHUMANN

«1810–1854»

Klavierquintett Es-Dur op. 44

(Komponiert: September/Okttober 1842, Leipzig)

Allegro brillante

In modo d'una Marcia (Un poco largamente) – Agitato

Scherzo molto vivace – Trio I – Trio II

Allegro, ma non troppo

„Es waren ... Quartette für Saiteninstrumente, – und jedes so abweichend vom andern, daß sie jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schienen.“ Am 28. Oktober 1853 erschien in der Leipziger *Neuen Zeitschrift für Musik* ein emphatischer Artikel unter dem Titel „Neue Bahnen“. Darin kündigte Robert Schumann der Musikwelt einen „Berufenen“ an, Johannes Brahms mit Namen, „ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten.“ Unter den Werken, die der Zwanzigjährige dem verehrten Schumann vorgelegt hatte, befanden sich neben Klavier- und Violinsonaten sowie Liedern auch Quartette. Trotz der Aufmunterung durch seinen Mentor, diese Stücke an die Öffentlichkeit zu geben, hielt der skrupulöse Brahms sie zurück, ja, nach einem späteren Bekenntnis vernichtete er gegen zwanzig Streichquartette, ehe er sich zur Publikation einer ersten Werkgruppe in dieser Gattung entschloß. Noch im Frühsommer 1873, als die beiden Quartette op. 51 so gut wie vollendet waren, meinte er gegenüber seinem Verleger über diese Art von Kompositionen: „Ich gebe mir alle Mühe und hoffe immer, mir soll ein Großes und fürchterlich Schweres einfallen – und immer geraten sie klein und erbärmlich!“ Dieser skeptischen Einschätzung steht allerdings die Tatsache gegenüber, daß gerade die Fertigstellung der Quartette op. 51 Brahms' Selbstbewußtsein so sehr stärkte, daß er noch im gleichen Jahr die Variationen über ein Thema von Joseph Haydn op. 56a für Orchester komponierte, ein Werk des Durchbruchs für den Symphoniker Brahms.

Das a-Moll-Quartett entspricht in seiner zyklischen viersätzigen Form den seit dem späteren 18. Jahrhundert ausgebildeten Gattungstraditionen. Ein eröffnender Sonatenhauptsatz mit den regulären Merkmalen des dreiteiligen Aufbaus von Exposition, Durchführung und Reprise, ein maßvolles Andante in den Schranken der dreiteiligen Liedform, ein weiterer Binnensatz, der die Gemächlichkeit eines $\frac{3}{4}$ -Takt-Menuetts mit der Quirligkeit eines Elfenreigens im $\frac{2}{4}$ -Takt kontrastiert, und schließlich ein Finale, das die Formmodelle der Sonate und des Rondos auf durchaus bekannte Weise verschränkt. Was sich in einem solchen groben Überblick eher konventionell darbietet, ist jedoch nicht mehr als die Außenseite der Form – und die wollte Brahms stets im Geiste der Tradition wahren. Das musikalisch Entscheidende, das „Fortschrittliche“ aus dem Blickwinkel des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts, ereignet sich dagegen in der konsequent variativen Organisation des Tonsatzes. Die kompositorische Arbeit, das heißt das Entwickeln weiter Strecken des Tonhöhenverlaufs aus kleinen melodisch-motivischen und rhythmischen Bausteinen, verfolgt das Ziel einer sehr weitgehenden Vereinheitlichung des Ganzen und seiner Teile:

Das Viele erwächst aus Wenigem, die Dynamik der Musik aus der „Einförmigkeit“ ihrer Substanz. Es kommt wohl nicht von ungefähr, daß Arnold Schönberg in einem bedeutenden Artikel *Brahms, der Fortschrittliche* (1933/1947), in dem der berühmte Vorgänger gegen den Vorwurf des Akademismus verteidigt und als Vorbote der Moderne gewürdigt wird, auch das Quartett op. 51, 2 besonders hervorhebt.

Zu den immer wieder beschriebenen Eigentümlichkeiten der kompositorischen Reifung Robert Schumanns gehört die periodenweise Konzentration auf musikalische Genres und Gattungsgruppen. Die ersten Jahre seiner schöpferischen Tätigkeit von 1829 bis 1839 waren beinahe ausschließlich dem Klavierschaffen gewidmet. Darauf folgte das berühmte „Liederjahr“ 1840, dem sich ein „Symphoniejahr“ anschloß. Im „Kammermusikjahr“ 1842 entstanden die drei Streichquartette op. 41, das Klavierquintett op. 44, das Klavierquartett op. 47 und die erste Fassung der Phantasiestücke für Klaviertrio op. 88. Gerade die Monate der Auseinandersetzung mit kammermusikalischen Formen zeigen Schumann bemüht, besonders die klassischen Meister vor Beethoven stärker als zuvor in sein künstlerisches Denken einzubeziehen. So heißt es, durchaus mit programmatischem Anspruch, in einer seiner Rezensionen von 1842: „Beethoven, der bis zum letzten Atemzuge rang, steht uns als ein hohes Muster menschlicher Größe da; aber in den Fruchtgärten Mozarts und Haydns stehen auch schwerbeladene Bäume, über die sich nicht so leicht hinwegsehen läßt, oder man überhebt sich eines veredelnden Genusses zu seinem Schaden so lange, bis man, nach anderen umsonst in der Welt umherschend, endlich doch wieder auf jene zurückkommt...“.

Das in knapp drei Wochen skizzierte und ausgearbeitete Klavierquintett schrieb Schumann für seine Frau Clara. Die Widmungsträgerin bezeichnete das Werk als „äußerst brillant und effektvoll“, Worte, die das Konzertant-Virtuose, das Extravertierte des Quintetts hervorheben. Freilich sollten den Zuhörer diese Merkmale nicht dazu verführen, Schumanns wohl erfolgreichstes Kammermusikwerk bloß in vordergründiger Weise als „Showpiece“ zu genießen. Gerade die scharf ausgeprägten Satzprofile vom brillanten Kopfsatz über den Trauermarsch mit seinen beiden kontrastierenden Einschüben sowie das Scherzo, angelegt als ein, im Sinne Jean Pauls, „humoristisches“ Skalenexercitium, zweimal unterbrochen von gegensätzlichen Trios, bis hin zum in seiner tonalen Disposition auffälligen finalen Sonatenrondo, dessen fugierte Coda die Hauptthemen des ersten und vierten Satzes in einen kontrapunktischen Verband zwingt: Gerade diese Vielfalt der musikalischen Charaktere also verlangte von Schumann

gestalterische Maßnahmen auf allen Ebenen des Tonsatzes, die den zentrifugalen Kräften entgegenwirkten, die den Eindruck beziehungslos nebeneinander stehender Einzelstücke vermeiden halfen und eine große Form zwingend erscheinen ließen. Daß diese Maßnahmen in ihrer Gesamtheit erfolgreich waren, erkannten bereits die ersten Zuhörer der Komposition. Selbst Richard Wagner schrieb an seinen Kollegen: „Ihr Quintett, bester Schumann, hat mir sehr gefallen Besonders schweben mir noch lebhaft die zwei ersten Sätze vor. Ich hätte den 4. Satz einmal zuerst hören wollen, vielleicht würde er mir dann besser gefallen haben. Ich sehe, wo hinaus Sie wollen, und versichere Ihnen, da will auch ich hinaus: es ist die einzige Rettung: Schönheit!“

*



Der aus Rußland gebürtige Pianist Alexander Warenberg entstammt einer Familie, die bereits seit fünf Generationen Berufsmusiker hervorgebracht hat. Seit seinem vierten Lebensjahr spielt er Klavier; als Einundzwanzigjähriger schloß er sein Studium am Konservatorium zu Leningrad ab. Nach einer erfolgreichen, mit hohen Preisen ausgezeichneten Karriere in seinem Heimatland emigrierte Warenberg in den Westen. Seit 1977 verfolgt er eine internationale Künstlerlaufbahn, die ihn durch ganz Europa und die USA führt. Er arbeitet sowohl mit großen Orchestern als auch mit bedeutenden Persönlichkeiten auf dem Feld der Kammermusik zusammen. An der Hochschule in Utrecht bekleidet er eine Professur; außerdem bietet er weltweit Meisterklassen an.

einem klanglich verschleierte dreiteiligen Satz in der Subdominante c-Moll, wirken ganz ähnliche Formungsverfahren. Das groß angelegte Andante con moto gewinnt seine Ausdrucksspannung aus dem Gegenüber von weitschwingenden melodischen Bögen in den Streichern und einem rhythmisch-markierten, zwischen Dur und Moll auftrumpfenden Animato-Abschnitt, dessen Konturen das Klavier bestimmt. Mit dem Rondo alla Zingarese liefert Brahms ein erstes Beispiel für das von ihm stets geliebte (und von den Zuhörern seit je akklamierte) Genre der Zigeuner-Unterhaltungsmusik – ein höchst wirkungsvolles Finale, doch vielleicht nicht ganz frei von Äußerlichkeit. Die Klangdichte des ganzen Werks veranlaßte Arnold Schönberg im Jahre 1937 zu einer Fassung für großes Orchester, von ihm scherzhaft die „Fünfte“ von Brahms genannt. Als eines seiner Motive für diese Arbeit führte er an, das Quartett werde „immer sehr schlecht gespielt, weil der Pianist desto lauter spielt je besser er ist, und man nichts von den Streichern hört. Ich wollte einmal alles hören, und das habe ich erreicht.“

Die lange und schwierige Entstehung des einzigen Klavierquintetts von Brahms führte über Fassungen als Streichquintett und als Sonate für zwei Klaviere (siehe Bemerkungen zur Genese im Kommentar zum ersten Abend des Zyklus). Die vier Sätze weisen das für viele Werke des Komponisten typische, manchmal sogar unvermittelt, ja schroff wirkende Neben- oder Gegeneinander von musikalischen Charakteren auf. Diese Kontraste, in den Sonatensätzen als Gegensätze der thematischen Bereiche, in den lied- oder rondoförmigen Sätzen als solche der Rahmen- und Binnenteile gestaltet, erfahren jedoch eine starke innere Vermittlung durch die bereits mehrfach erwähnte Dichte der motivisch-thematischen Beziehungen. Dazu kommt ein ausgesprochen dynamischer Zug der rhythmischen und modulatorischen Bildungen, die dem Formbau der Teile ihre in der Kammermusik von Brahms zu selten mehr erreichten Dimensionen verhelfen. Diese im Blick auf den Zyklus unverkennbar finalorientierte Anlage erfährt eine zusätzliche Steigerung durch die dem Schlußsatz vorangestellte langsame Einleitung (eine im brahmsschen Œuvre sonst nur in der Klavier-sonate op. 2 und der Ersten Symphonie op. 68 anzutreffende Erscheinung).

Der Aufriß der einzelnen Teile widersetzt sich beim Hören an keiner Stelle der Orientierung. Im Kopfsatz ist die traditionelle Abschnittsbildung der Sonatenform gewahrt. An zweiter Stelle steht ein „sotto voce“ auszuführendes, klangvolles langsames Mittelstück, dessen Dreiteiligkeit durch den Tonartenwechsel zwischen As-Dur und E-Dur markiert ist. Das

Scherzo mit seinen homorhythmischen Ballungen dagegen spielt die Möglichkeiten des Taktwechsels aus, hier zwischen $\frac{6}{8}$ - und $\frac{2}{4}$ -Takt; dieses Spiel setzt sich im Trio fort. Im Finale stellt Brahms nach der langsamen Einleitung zwei profilierte Gedanken in den Mittelpunkt des Geschehens: eine „tranquillo“ daherkommende, fast genrebildhaft gemütliche Melodie in der Grundtonart und ein dagegen eher verschlossen wirkendes, „un pochettino più animato“ sich ausbreitendes Thema im (doppel)dominantischen Bereich. Jede dieser Bildungen wird jeweils in aller Breite durchgeführt, wobei es in Art eines Rondos zunächst zu zwei derart paarigen Großabschnitten kommt. Das dritte Auftreten des ersten Themas bildet die Brücke zu einem abschließenden Presto-Teil im $\frac{6}{8}$ -Takt, der wiederum ein „Durchführungspaar“ bietet, ehe auf dem Höhepunkt des Satzes beide Themen in variiert Gestalt kombiniert erklingen.

Beim zeitgenössischen Publikum erzielte Brahms mit seinem Klavierquintett keinen übermäßigen Erfolg. Zwar versagte man dem Komponisten nicht den Respekt, fand aber teils den musikalischen und intellektuellen Anspruch des Werks zu hoch oder stand generell dessen „modern-romantischem Stil“, wie er genannt wurde, reserviert gegenüber. Ein interessanter Kritikpunkt betraf die technischen Schwierigkeiten: Sie machten, so läßt sich lesen, dem Liebhaber die hausmusikalische Aufführung unmöglich und somit die Komposition nur dem Berufsmusiker zugänglich.



Willy von Beckerath
Brahms am Flügel

Musik an der Universität Würzburg



Der Konzertzyklus wird organisiert und unterstützt von

Prof. Dr. Klaus Viktor Toyka (Neurologische Klinik und Poliklinik)
Prof. Dr. Franz Grehn (Augenklinik und Poliklinik)
Prof. Dr. Ulrich Konrad (Institut für Musikwissenschaft).

Informationen über musikalische Veranstaltungen an der Universität geben:

- für die Reihe „Musik in der Neurologie“
Klaus Viktor Toyka / Sekretariat Neurologische Klinik,
Josef-Schneider-Straße 11,
97080 Würzburg, Tel. 0931/201-5751

- für die Reihe „Musik im Gespräch“ sowie für musikwissenschaftliche Vorträge
Ulrich Konrad / Sekretariat Institut für Musikwissenschaft,
Residenzplatz 2, Tor A,
97070 Würzburg, Tel. 0931/31-2828

- für das Akademische Orchester und das Collegium vocale
Rudolf Dangel, Institut für Musikwissenschaft,
Residenzplatz 2, Tor A,
97070 Würzburg, Tel. 0931/31-2777

© für das Programmheft: Ulrich Konrad

Layout: Brigitte Wolf

Umschlag: Handschrift von Johannes Brahms (aus: *Klarinetten trio* op. 114)