

## **ATOS TRIO**

ANNETTE VON HEHN - VIOLINE

STEFAN HEINEMEYER - VIOLONCELLO

THOMAS HOPPE - KLAVIER

### **Klaviertrios im Spannungsfeld von Rückbezug und Fortschreibung**

Beethoven – Haydn – Dvořák

Die Dramaturgie des heutigen Programms folgt keiner strikt chronologischen Logik, sondern setzt bewusst auf eine ästhetisch reflektierte Perspektivverschiebung: Mit Ludwig van Beethovens frühem Klaviertrio op. 1 Nr. 2 tritt zunächst ein Werk in Erscheinung, das die klassische Gattungstradition bereits aus einer kritisch-emancipatorischen Haltung heraus betrachtet. Erst im Anschluss daran wird mit Joseph Haydns G-Dur-Trio Hob. XV:25 jener kompositorische Referenzpunkt hörbar, auf den sich Beethoven implizit bezieht und von dem er sich zugleich absetzt. Den Abschluss bildet Antonín Dvořáks f-Moll-Trio op. 65, das die Gattung in den spätromantischen Kontext überführt und ihre formalen wie expressiven Möglichkeiten entscheidend erweitert.

Diese Abfolge ermöglicht es, Beethovens frühe Trios nicht nur als Fortführung, sondern als bewusste Neuverhandlung der von Haydn geprägten Gattung zu hören. Haydns Werk erscheint dabei nicht als historischer Auftakt, sondern als klassisches Modell, dessen formale Ökonomie, instrumentale Hierarchien und stilisierte Affektgestaltung im direkten Rückblick umso deutlicher hervortreten. Dvořáks Trio schließlich lässt die bis dahin vollzogene Entwicklung in verdichteter Form zusammenlaufen: Die symphonische Erweiterung des Klangraums, die motivische Durchdringung der Sätze und die emotionale Tiefenschärfe markieren einen Endpunkt, an dem das Klaviertrio endgültig den Rahmen höfisch-bürgerlicher Hausmusik überschreitet.

So eröffnet das Programm einen hörenden Diskurs über Tradition und Transformation, über Rückbezug und Fortschreibung – und macht die Gattung des Klaviertrios als dynamisches Feld kompositorischer Selbstverortung erfahrbar.

#### **Ludwig van Beethoven (1770–1827)**

Trio für Klavier, Violine und Violoncello G-Dur op. 1 Nr. 2

1. Adagio – Allegro vivace
2. Largo con espressione
2. Scherzo. Allegro – Trio
4. Finale. Presto

Mit den 1795 veröffentlichten drei Klaviertrios op. 1 trat Beethoven selbstbewusst als Komponist in Wien hervor. Obwohl formal noch stark in der klassischen Tradition verankert, markieren diese Werke einen entscheidenden Schritt hin zur Emanzipation der Gattung – insbesondere im Hinblick auf die Gleichberechtigung der Stimmen.

Beethoven hat im ersten Satz Sinfonisches auf das Medium des Klaviertrios übertragen, dessen Grenzen er damit ganz bewußt erweiterte. Daß das Kopfmotiv des folgenden Allegro vivace aus dem dritten Takt der Einleitung stammt, beweist Beethovens Sinn für „Entwicklung“ ebenso wie

die revolutionäre Fragmentierung dieses Motivs in der Schlußgruppe der Exposition. Bereits der Kopfsatz („Adagio – Allegro vivace“) zeigt Beethovens Neigung zur dramatischen Zuspitzung: Die langsame Einleitung fungiert nicht nur als konventionelle Exposition des Tonraums, sondern etabliert ein Spannungsfeld, das im folgenden Allegro motivisch weiterverarbeitet wird. Charakteristisch ist die intensive motivische Verdichtung sowie die größere Eigenständigkeit von Violine und Violoncello, die nicht mehr bloß begleitend agieren, sondern aktiv am thematischen Diskurs teilnehmen.

Die lange Durchführung und die selbstbewußte Coda im Sinne einer „zweiten Durchführung“ wurden durch Opus I als obligate Merkmale seines Stils etabliert. Völlig neu im Medium des Klaviertrios war auch die Loslösung des Cellos vom Klavierbaß. Es kann sich frei, teils virtuos, teils kantabel entfalten und vor allem mit der Violine in kontrapunktischen Zusammenhang treten. Im Largo con espressione wird dies besonders schön hörbar. Der Satz entwickelt den typischen langen Atem eines Beethoven-Adagios (in E-Dur!) aus einer haydnesken Siciliano-Melodie heraus. Dabei kommt es mehrmals zu Fortissimohöhepunkten, die sogleich wieder in geheimnisvolles Pianissimo zurückfallen. Beethovens angeborene Neigung zum Kontrapunkt wird im Scherzo deutlich, das ein charakteristisches h-Moll-Trio enthält. Das \*\*Scherzo\*\* ersetzt das Menuett und verweist bereits auf Beethovens spätere Vorliebe für rhythmische Pointierung und formale Verdichtung.

Das Finale ist in seinem Witz Haydn verwandt: die Tonrepetition der Streicher, die sein Hauptthema bestimmt, wird vom Klavier in Wechselnoten, Terzen und Oktaven aufgegriffen; daraus entsteht ein perkussives Spiel mit der Repetition, das den ganzen Satz durchzieht: Das \*\*Finale (Presto)\*\* schließlich kombiniert virtuose Spielfreude mit kontrapunktischen Elementen und rundet das Werk mit jugendlicher Brillanz ab.

### **Joseph Haydn (1732–1809)**

Trio für Klavier, Violine und Violoncello G-Dur Hob. XV:25 op. 73/2 „all’Ongarese“

Andante

Poco adagio

Finale: Rondo all’Ongarese

Haydns Klaviertrios gelten als konstitutiv für die Ausformung der Gattung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das 1795 entstandene G-Dur-Trio Hob. XV:25 – eines der bekanntesten Werke der Sammlung – steht exemplarisch für Haydns Fähigkeit, formale Klarheit mit origineller motivischer Arbeit und charakteristischer Affektgestaltung zu verbinden. Die Bezeichnung „all’Ongarese“, die sich auf das Finalrondo bezieht, verweist auf die zeittypische Faszination für „exotische“ nationale Idiome, insbesondere auf ungarisch- bzw. „zigeunerisch“ konnotierte Stilmerkmale.

Die formale Anlage des Werkes entspricht zunächst dem klassischen Ideal: ein lyrisches Andante, ein kantables Poco adagio und ein lebhaftes, tänzerisches Rondo-Finale. Auffällig ist jedoch die funktionale Gewichtung der Instrumente. Das Klavier übernimmt – dem zeitgenössischen Kontext des „Klaviertrios“ als erweiterter Klaviersonate entsprechend – eine dominante Rolle, während Violine und Violoncello primär kolorierende und harmonische Funktionen erfüllen.

Was Haydn mitten im betriebsamen London dazu veranlasste, ein Rondo im Stil ungarischer „Zigeuner“musik zu schreiben, bleibt sein schöpferisches Geheimnis. Der Erfolg diverser, ähnlicher Themen in seinen „Londoner Sinfonien“ dürfte ihn dazu animiert haben. Dabei schöpfte er aus den reichen volksmusikalischen Quellen des Balkans, wie er sie in seinen langen Jahren als Hofkapellmeister des ungarischen Magnaten von Esterházy kennen gelernt hatte – vom kroatischen Kolo über ungarische Tanzweisen bis hin zur rumänischen Bauernmusik.

Als Auftakt dient ein liedhaftes Andante in Form von Doppelvariationen: Dem sanftmütigen Dur-Thema tritt ein wehmütiges zweites Thema in g-Moll gegenüber, die beide abwechselnd variiert werden.

Weiter finden sich bereits dialogische Momente, insbesondere im zweiten Satz, in dem Haydn durch differenzierte Stimmführung und expressive Chromatik eine überraschende Tiefe erzielt. In dem Poco Adagio in E-Dur, eine echte Cavatina im italienischen Gesangsstil, geht das Klavier mit einem gesanglichen Thema voller Verzierungen voran, worauf die Geige mit einer noch schöneren Melodie in A-Dur antwortet.

Das Finale „all’Ongarese“ besticht durch synkopierte Rhythmen, modale Wendungen und ostinat wirkende Begleitfiguren, die weniger folkloristische Authentizität als vielmehr stilisierte Affektkliffen darstellen. Gerade in dieser kontrollierten Distanz zur vermeintlichen Volkstümlichkeit zeigt sich Haydns souveräne Beherrschung kompositorischer Mittel. Haydn stellt das Rondothema zunächst in pikantem „Piano“ vor. Erst danach bricht sich brachiales Forte und der ungarische Volkston Bahn in diversen Episoden. Mit dem Rondothema kehrt aber stets auch das neckische Piano zurück, so dass der Satz spannungsvoll in der Schwebe bleibt.

### **Antonín Dvořák (1841–1904)**

Trio für Klavier, Violine und Violoncello f-Moll op. 65

1. Allegro ma non troppo
2. Allegretto grazioso
3. Poco Adagio
4. Finale. Allegro con brio

Dvořáks 1883 entstandenes f-Moll-Trio op. 65 gehört zu den großen, symphonisch gedachten Klaviertrios des 19. Jahrhunderts. Im Unterschied zu seinem populäreren „Dumky“-Trio zeigt dieses Werk eine deutlich ernstere, dramatisch verdichtete Tonsprache. Es entstand in einer Phase persönlicher und künstlerischer Neuorientierung und steht zugleich unter dem Eindruck von Brahms' strukturellem Denken. Die Entwicklung der Themen aus kleinsten Motivbausteinen, die großen dramatischen Steigerungen und der düstere Ton erinnern unmittelbar an bestimmte Kammermusiken von Brahms, etwa an das f-Moll-Klavierquintett oder an die Klavierquartette.

Der erste Satz beginnt mit dem melancholisch-zarten Hauptthema der beiden Streichinstrumente, das vom Klavier mit einem Forte-Ausbruch beantwortet wird. Alle drei Instrumente spielen dann zusammen im Fortissimo eine Art zweites Hauptthema, das von schroffen Akkorden und einer Achtelfigur bestimmt wird. Die Motive dieser beiden Mollthemen durchziehen den gesamten

Satz in immer neuen Varianten. Durch ihre Dominanz und die ständigen „Anläufe“ zu neuen Steigerungen wirkt der Satz ausgesprochen düster-dramatisch, bis sich in der Reprise ein jubelnder volksmusikalischer Hymnus durchzusetzen scheint. Gegen Ende freilich überlagern die melancholischen Schatten des Hauptthemas den Jubel und münden in eine wild-bewegte, düster-tragische Coda.

Das folgende „Allegro grazioso“ fungiert als tänzerisches Intermezzo, dessen scheinbare Leichtigkeit immer wieder von melancholischen Untertönen durchbrochen wird.

Das Adagio in As-Dur reiht, wie so oft bei Dvorák, eine schöne Melodie an die andere. Wie auf einer Perlenschnur aufgereiht hören wir zuerst einen wehmütigen, anfangs stockenden Klagegesang des Cellos, den die Violine aufgreift; dann eine Volksmelodie der beiden Streicher, die das Klavier variiert übernimmt; schließlich einen pathetischen Marsch der drei Instrumente (gis-Moll) und ein gesangliches Violinthema in höchster Lage.

Das Finale trägt tänzerische Züge – sein Rondothema erinnert an den Furiant, einen von Dvoráks Lieblingstänzen aus dem Fundus tschechischer Volksmusik. Allerdings bleibt der düstere Moll-Ton zunächst bestimmd. Erst allmählich und in langer Steigerung wird der Durchbruch nach Dur erreicht.

### **Schlussbemerkung**

In der Zusammenschau dieser drei Werke wird deutlich, wie sich das Klaviertrio von einer klavierzentrierten Kammermusikform zu einem gleichberechtigten, symphonisch gedachten Ensemble entwickelt hat. Haydns formale Klarheit, Beethovens emanzipatorischer Gestus und Dvořáks romantische Erweiterung markieren dabei nicht nur historische Stationen, sondern auch unterschiedliche ästhetische Konzepte, die im Konzert unmittelbar erfahrbar werden.