



*VARIATION RARITIES
OF THE ROMANTIC*

*WORKS BY NIEMANN, WIDOR,
NEDBAL, REINECKE AND BUTTYKAY*

TOBIAS BIGGER, PIANO

Variation Rarities ***of the Romantic***

(premiere recordings)

- 1 Rudolf Niemann (1838-98): Variations on a theme by Handel (Sarabande from the opera „Almira“), op.22 xx'xx
- 2 Charles-Marie Widor (1844-1937): Variations sur un Thème original, op.29 xx'xx
- 3 Oskar Nedbal (1874-1930): Variations on a theme by Dr. Antonín Dvořák, op.1 xx'xx
- 4 Carl Reinecke (1824-1910): Variations on a theme by J.S.Bach, op.52 xx'xx
- 5 Ákos Buttykay (1871-1935): Variations on a Hungarian folksong, op.14 xx'xx

TT: xx'xx

Tobias Bigger, *piano*

Piano: XX, provided by Christian Schoke, Cologne

Front cover: Image section from Alexej von Jawlensky (1865-1941), Variation 1916

„*Variatio delectat*“, dieser Gedanke findet auch bei Komponisten Zuspruch, denn Variationswerke bilden eine profilierte Gattung im musikalischen Formenkanon.

Im pianistischen Bereich belegt dies beispielhaft der Blick auf Repertoire-Marksteine wie Bachs Goldberg- und Beethovens Diabelli-Variationen oder die Arbeiten von Brahms, Reger und Rachmaninoff u.a. über Themen von Bach, Händel, Corelli und Paganini.

Das Variations-Genre begegnet dem Musiker folgerichtig auch bei Beschreitung bisher noch kaum oder gar nicht betretener Repertoire-Pfade. Solchen Pfaden zu folgen, entspricht meiner seit Jahrzehnten bestehenden und auch in meinen Aufnahmen praktizierten Vorliebe, die sich übrigens günstig mit dem Faktum trifft, dass es marketingtechnisch ohnehin allenfalls für „Big Names“ in diesem Geschäft ratsam ist, gängiges Repertoire einzuspielen. Nebenbei bemerkt: Einfalllos und langweilig ist Letzteres allerdings in jedem Falle. Dass „Big Names“ es tun können (weil sie ob ihres Namens auch für altbekanntes, längst totgerittenes Repertoire Aufmerksamkeit bekommen), hindert sie nicht, es zu lassen und fantasievoll zu agieren.

Der Name Niemann mag zunächst eher mit dem insbesondere als Musikologe und Komponist hervorgetretenen Walter Niemann assoziiert werden. Dessen aus der Nähe von Heide in Holstein stammender Vater **RUDOLF NIEMANN** hatte eine profunde Ausbildung an den Konservatorien in Leipzig, Paris und Berlin genossen und war primär als Pianist profiliert, insbesondere als Klavierpartner des berühmten Geigers August Wilhelmj.

Niemanns 1880 publiziertes op.22 (19 Variationen plus großes Finale) basiert auf der Sarabande aus dem ersten Akt von Händels erster Oper „Almira“; also auf einem Thema, das auch Franz Liszt zur Bearbeitung inspirierte, in dessen Sarabande und Chaconne, die ebenfalls im Jahre 1880 veröffentlicht wurden.

Niemann widmet seine Variationen dem Komponisten Carl Georg Peter Grädener (1812-83), der wie Niemann norddeutscher Herkunft war — gebürtig aus Rostock, aufgewachsen in Altona und Lübeck — und der in Wien und vor allem in Kiel und Hamburg wirkte. Grädener ist Widmungsträger auch bei den Bach-Variationen des gebürtigen Altonaers Carl Reinecke.

Wer Johannes Brahms mag — ich betrachte ihn, neben Nikolai Medtner, als meinen Lieblingskomponisten —, dem bereiten die großangelegten Niemann-Variationen zusätz-

liche Freude, denn sie erinnern in ihrer Musiksprache sowie ihrer sehr kontrastreichen Faktur und dem pianistischen Impetus an den Stil des fünf Jahre älteren Brahms; mit welchem übrigens ein weiterer Norddeutscher in Bezug genommen ist, den es ebenfalls — wie den erwähnten Carl Grädener — 1862 nach Wien zog, bei Brahms allerdings nicht für ein nur dreijähriges Intermezzo (Grädener kehrte 1865 nach Hamburg zurück), sondern für die restlichen 35 Lebensjahre.

Nicht nur allgemein stilistisch könnte Brahms für die Niemann-Variationen Inspiration gewesen sein, sondern auch hinsichtlich der Wertschätzung für barocke Musik, wie sie in Brahms' musikalischem Wirken und vielen seiner Werke zum Ausdruck kommt. Die thematische Parallele von Niemanns op.22 zu Brahms' 19 Jahre älteren Händel-Variationen op.24 drängt sich in diesem Zusammenhang naturgemäß auf. Aber bereits allein auf den Bereich der Klaviervariationen bezogen, kommt als für Niemann evtl. vorbildgebender Einfluss des „Alten Stils“ bei Brahms nicht nur dessen op.24 in Betracht, sondern ebenso seine Clara Schumann gewidmete Klavier-Transkription des Variationsatzes (Andante ma moderato) aus dem Streichsextett op.18: eines Satzes nämlich, der nicht nur in seinem prächtigen (Brahms-eigenen) Thema, sondern in Gesamtheit einen wunderbar großen, herb-strengen barocken Habitus atmet.

Aus Lyon stammend und am Brüsseler Konservatorium in Orgel und Komposition ausgebildet, war **CHARLES-MARIE WIDOR** bereits zu Lebzeiten eine Legende.

In den Blick kommt hier natürlich zuvorderst seine 64 Jahre lang (bis ins 90. Lebensjahr) währende Tätigkeit als Titularorganist an der berühmten Pariser Kirche St. Sulpice; und nicht minder seine durch viele renommierte Schüler fortwirkende Bedeutung als einer der Eckpfeiler der französischen Orgelvirtuosenschule, in welchem Zusammenhang u.a. sein stilbildender Einfluss auf die französische Bach-Interpretation zu erwähnen ist (vermittelt über Widors Brüsseler Lehrer Jacques-Nicolas Lemmens mit dessen Rückbezug auf Bach durch Lemmens' von Bach-Schülern ausgebildeten Lehrer, den Breslauer Kirchen- und Konzertorganisten Adolf Friedrich Hesse).

Hierüber ist aber nicht zu vergessen Widors ausgeprägtes kompositorisches Profil — mit breitem, über die Orgelmusik weit hinausreichendem Schaffen —, das sich auch in seiner Lehrtätigkeit dokumentiert. Denn er gab 1896 seine Pariser Konservatoriums-Organ-klasse auf, um die dortige Kompositionsklasse von Théodore Dubois zu übernehmen, de-

ren Leitung er bis 1927 innehatte und aus der ebenfalls berühmte Namen hervorgingen, unter ihnen Honegger, Milhaud und Dupré.

Quasi anekdotisch-amüsiert mag man sich nebenbei auch noch erinnern, dass Widor nicht nur musikalisch bis ins hohe Alter aktiv blieb, sondern noch mit 76 eine 40 Jahre jüngere Dame aus einem der bekanntesten französischen Adelsgeschlechter ehelichte.

Die Variationen op.29 aus dem Jahre 1876 sind eine revidierte Fassung der neun Jahre zuvor publizierten „Variations de Concert sur un Thème original“, op.1. Viele Details sind in der Revision raffinierter gesetzt, die fünfte Variation ist überdies komplett neu gestaltet. Letztere endet harmonisch offen in einer sforzato-Zäsur, an die sich ein Segment anschließt, welches erneut das Thema rezipiert. Derlei Rückbeziehung auf den Anfang eines Variationszyklus⁴ ist zwar keine Neuerung, sondern bereits in der Barockära anzutreffen — worauf noch im Rahmen der Reinecke-Variationen einzugehen ist. Aber Widor übernimmt diese Idee in einer wirkungsvollen Variante, indem er das Thematikum nicht als Schlusspunkt fungieren lässt, sondern als zurückschauendes Innehalten, bevor ein virtuosos Finale in Vivace-Oktaven das Werk beschließt.

OSKAR NEDBALs Schaffen umfasst neben Kammermusik insbesondere Bühnenwerke im Bereich Ballett, Operette und Oper. Er stammte aus dem südböhmischen Tábor und war einer von Antonín Dvořáks herausragendsten Kompositionsschülern am Prager Konservatorium, wo Nedbal bis 1892 studierte, u.a. auch Violine.

1891 war Nedbal Mitgründer der international renommierten Kammermusikformation „Böhmisches Streichquartett“, die aus Konservatoriums-Absolventen und -Lehrern bestand und in welcher neben Nedbal (Viola) u.a. der auch als Komponist Bedeutung erlangende Josef Suk (zweite Violine) spielte, der ebenfalls Dvořáks Schüler gewesen war und dessen Schwiegersohn wurde.

1906 beendete Oskar Nedbal seine Mitwirkung im Quartett — eine Affäre mit der Ehefrau des Prim-Geigers, Karel Hoffmann, spielte eine Rolle —, und ebenso auch seine seit 1896 bestehende Dirigententätigkeit beim Tschechischen Philharmonischen Orchester. Er übersiedelte nach Wien, wo er 1907 das Wiener Tonkünstlerorchester gründete und dieses bis 1918 leitete. Nach Rückkehr in seine nun als Tschechoslowakei eigenstaatliche Heimat fand Nedbal, der sich in Prag Anfeindungen gegenüber sah, ab 1923 im slowakischen Bratislava eine Wirkungsstätte: als Chef der Oper des Nationaltheaters und

Dirigent des Radiosymphonieorchesters sowie Dozent an der dortigen Universität und Musikakademie.

Aufgrund finanzieller Probleme setzte er seinem Leben ein Ende, durch Sturz aus einem Fenster des Ballettsaales des Zagreber Opernhauses.

Die Variationen op.1 — von denen der Notentext vermerkt, sie seien mit einem Preis der Tschechischen Akademie ausgezeichnet — haben zweifachen Bezug zu Nedbals Lehrer Antonín Dvořák: Zum einen ist Dvořák Urheber des sehr ansprechenden Variations-Themas, zum anderen ist ihm das Werk gewidmet.

CARL REINECKE erhielt seine musikalische Ausbildung durch seinen Vater, den aus Hamburg stammenden Lehrer (und späteren Direktor des Bad Segeberger Lehrerseminars) Rudolf Reinecke. Nach pianistischem Debüt in seiner damals dänischen Heimatstadt Altona war Carl Reinecke bereits als Teenager konzertierend in Schleswig-Holstein und Dänemark tätig, wodurch er ein Stipendium des dänischen Königs zu einem Aufenthalt in Leipzig (1843-46) erlangte, wo er Wertschätzung und Förderung von Robert Schumann und Felix Mendelssohn Bartholdy erfuhr.

1846 wurde Reinecke zum königlich-dänischen Hofpianisten ernannt, ging aber im Zusammenhang mit dem Ersten Deutsch-Dänischen Krieg 1848 nach Leipzig zurück; aus gleichem Grund gab der eingangs im Rahmen der Niemann-Variationen erwähnte Carl Grädener, der ebenfalls für die schleswig-holsteinische Befreiung von Dänemark eintrat, seine Kieler Position als königlich-dänischer Professor und Universitätsmusikdirektor auf und ging nach Hamburg.

In der Folge hatte Reinecke Stationen in Bremen, Paris, Köln, Barmen und Breslau, bis er 1860 nach Leipzig berufen wurde, als Lehrer am Konservatorium (ab 1885 Professor, von 1897-1902 Konservatoriumsdirektor) und Dirigent des Gewandhaus-Orchesters (1895 abgelöst durch Arthur Nikisch).

In diesen Positionen formte Carl Reinecke den Nimbus Leipzigs als eines der angesehensten Orte des Musiklebens und der Musikausbildung in Europa, zugleich mit einer damals verschiedentlich auch kritisierten Reputation als Hort des musikalischen Konservatismus*. Reineckes Schülerschaft schließt berühmte Namen wie z.B. Grieg, Sinding, Riemann, Weingartner und Karg-Elert ein, sein Schaffen umfasst über 300 Werke aus nahezu allen Gattungen.

Die Variationen op.52 stammen aus 1855/56 und somit aus Reineckes Jahren als Städtischer Musikdirektor und Dirigent verschiedener Musikvereine in Barmen; einer damals hochindustrialisierten, u.a. durch weltweit bekannte Textilerzeugnisse wohlhabenden Stadt von knapp 50.000 Einwohnern, die 1929/30 u.a. mit Elberfeld zur Stadt Wuppertal vereinigt wurde. Dass die vorliegende Aufnahme von Reineckes Variationen in der 1869 eröffneten Oberbarmener Immanuelkirche entstand, ist also besonders passend.

Das op.52 basiert auf einem Cembalostück Johann Sebastian Bachs, nämlich dem Passepied II aus der Ouvertüre nach Französischer Art, BWV 831. Reinecke zitiert als Thema seiner Variationen nicht nur die Melodie des Passepied, sondern übernimmt Bachs Stück unverändert, und mit ihm auch dessen so wundervolle, für Bach typische sanft-kantable Anmut. Die sich anschließenden acht Variationen plus große Kadenz bleiben im Grundsatz einem transparenten, barock-orientierten Habitus verpflichtet, wobei aber auch deutliche Anklänge an Robert Schumann hörbar werden (Variationen 6-8).

Die Gestaltung des an die Kadenz angebandenen Ausklangs verweist erneut auf Johann Sebastian Bach: Dem in dessen Goldberg-Variationen praktizierten Muster folgend, schließt dieser letzte Abschnitt von Reineckes Variationen den Kreis und zitiert noch einmal das Variationsthema.

Der Pianist und Komponist ÁKOS BUTTYKAY stammte aus Halmi, damals Ungarn, heute Halmeu in Nord-Rumänien. Meine Bekanntschaft mit seinem Werk entstand im Rahmen meiner langjährigen Tätigkeit im Bereich Violine/Klavier-Duo. In diesem Zusammenhang erinnere ich, welches Vergnügen es meiner Geigenpartnerin Inna Kogan und mir war, im Juli 2012 an besonders adäquatem Ort ein „Wien und Budapest“ betiteltes Duo-konzert mit der Zugabe eines Buttykay-Capriccios abzuschließen. Besagter Ort war der Konzertsaal des Budapester alten Musikakademie-Gebäudes von 1879 — am *Andrássy út* Boulevard —, das auch Franz Liszts Appartement (das Liszt-Museum) beherbergt, der die Akademie mitgegründet hatte und ihr erster Präsident war (neben ihrem ersten Direktor Ferenc Erkel).

Ákos Buttykay studierte dort Klavier und Komposition (bei István Thomán bzw. Victor von Herzfeld), perfektionierte sich 1894 pianistisch beim Liszt-Schüler Bernhard Stavenhagen in Weimar und kehrte, nach Konzertreisen, 1903 nach Budapest zurück. Dort unterrichtete er von 1907-23 an der Musikakademie Klavier und war als Komponist beson-

ders im Bereich der Operette erfolgreich, hier teils in Zusammenarbeit mit dem ungarischen Physiker und Komponisten Dr. Pongrácz Kacsóh (1873-1923), der hohe Bedeutung für das nationale ungarische Singspiel und die ungarische schulische Musikausbildung erlangte.

Kacsóh ist auch der Widmungsträger von Buttykays um 1905 erschienenen Variationen op.14. Unbenommen davon, dass diese in ihrer Harmonik konservativ ausgerichtet sind, indem sie klar auf dem Boden der Spätromantik stehen, dürften sie — in ihrem Zeitkontext und mit der Themenwahl eines Volksliedes („Hej, dinom, dánom, Ez itt az én párom“) — auf dem Hintergrund einer damals neuen kulturhistorischen Bewegung zu sehen sein.

Diese ist gekennzeichnet durch das um 1900 länderübergreifend stark auflebende Interesse an der Erfassung echter, von einer Adaption in der Kunstmusik unbeeinflusster Volksmelodien. Dieser Impuls ist übrigens nicht als singuläres Momentum im Kulturbereich zu begreifen, sondern steht in größerem Zusammenhang, ordnet sich nämlich wie ein Mosaikstein ein in die damalige zeitgeschichtlich-politische Stimmung des immer stärkeren Stellenwerts des Nationalen.

Speziell für Pianisten kommt insoweit zwar hervorgehoben der besonders im Bereich des britischen Folksongs tätig gewesene Percy Grainger (1882-1961) in den Fokus. Aber das generell namhafteste Beispiel für die neue Bewegung ist wohl Ungarn, und dies auch sozagen in beide Richtungen.

Denn zum einen verkörpern sehr prominente ungarische Musiker ganz maßgeblich jenes neue Interesse an den musikalischen Wurzeln, zuvorderst Béla Bartók (1881-1945) und Zoltán Kodály (1882-1967), welch' Letzterer auch über den Strophenbau im ungarischen Volkslied promovierte.

Und zum anderen stehen gerade sehr bekannte Musikwerke mit ungarischem Bezug wie etwa Liszts Ungarische Rhapsodien oder Brahms' Ungarische Tänze exemplarisch für den überkommenen, vordem verbreiteten Status national inspirierter Musik: ein als Repräsentation landestypischer Musik aufgefasstes musikalisches Idiom, das zwar bestimmte Eigenheiten der Landes-Musik einfließen ließ, aber im Ergebnis nicht die dortige genuine Musik abbildete, sondern ein Kunstprodukt war. Um beim ungarischen Beispiel zu bleiben: ein Kunstprodukt, das u.a. gern in den Caféhäusern jener Zeit als gefällige, vermeintlich national-typische Musik kultiviert wurde.

Hierzu ist es gar nicht unpassend, dass (pseudo-) ungarische Werke wie die vorgenannten oft gerade von Nicht-Ungarn stammten. Dies ist in den beiden angeführten Beispielen evident für Johannes Brahms, gilt aber auch für Franz Liszt. Denn Letzterer stammte zwar aus dem Burgenland, das bis 1921 zu Ungarn gehörte, war aber von Nationalität und Sprache her österreichisch. Selbst der Familienname schrieb sich eigentlich ohne das „z“ (so u.a. noch in Liszts Taufeintrag) und war in der ungarischen Schreibweise Frucht einer Abänderungsaktion durch Liszts Vater — einen Verwaltungsbeamten der Esterházy-Familie — mit u.a. dem Zweck, den Namen „Liszt“ auch durch Ungarischsprachler korrekt ausgesprochen zu bekommen; wozu ein „sz“ nötig ist, anderenfalls „Lischt“ gesprochen wird.

An der Kunstfertigkeit und dem mitreißenden Charme von Werken wie den beispielhaft genannten (Liszt, Brahms) tut dies keinerlei Abbruch. Aber die oben angesprochene Neuausrichtung und Suche nach dem Originären entfaltete starke musikalische und allgemein kulturelle Wirkungen, indem sie den Unterschied deutlich werden ließ zwischen volkstümlich echter Substanz und stilisiertem Artefakt.

Unter den in Ungarn von der neuen Bewegung beeinflussten, jungen Musikern mag man neben Bartók und Kodály auch noch u.a. an den (gerade für Pianisten klangvollen) Namen des 1877 geborenen Ernst von Dohnányi mit dessen Werken über ungarische Volksmelodien denken; einen seit gemeinsamer Gymnasialzeit im damals ungarischen Bratislava/Pozsony guten Bekannten Béla Bartóks, der auch Bartóks insbesondere pianistisches Vorbild war, und ebenso wie Bartók und Kodály Kompositionsschüler Hans Koesslers in Budapest.

Ákos Buttykays Variationen op.14 geben ein deutliches Indiz, dass jene Bewegung offenbar auch ihn — 10 bzw. 11 Jahre älter als Bartók und Kodály — nicht unbeeindruckt gelassen hatte.

© *Tobias Bigger 2021*

Tobias Bigger studierte – beginnend bereits als Gymnasiast mit staatlichem Jungstudentenstipendium – Künstlerisches Klavierspiel an der Musikhochschule Köln (Prof. Helmut Weinrebe). Es folgten weitere Klavierstudien bei international renommierten Professoren: Bigger war Schüler von Karl-Heinz Kämmerling und besuchte Meisterkurse bei Vitalij Margulis, Detlef Kraus und Bernard Ringessen.

Tobias Bigger ist Preisträger im Internationalen Klavierwettbewerb von Senigallia, Italien, 1982. Nach einer Tätigkeit als Rechtsanwalt widmet er sich seit 1998 wieder ausschließlich der pianistischen Arbeit. Diese führte ihn neben Soloauftritten im In- und Ausland auch zu langjähriger kammermusikalischer und liedbegleitender Konzerttätigkeit, u.a. in verschiedenen ständigen Formationen mit anderen Musikern. Eine besondere Vorliebe des Pianisten richtet sich auf selten gespielte Musik, insbesondere virtuose Bearbeitungen. Hierfür hat sich Bigger einen Namen gemacht, in Konzerten wie auch in seinen CD-Aufnahmen für europäische und amerikanische Labels.

Sein Klavierspiel findet weithin enthusiastische Zustimmung. Konzertkritiken ebenso wie Pianistenporträts und CD-Rezensionen – u.a. in renommierten Publikationen wie z.B. KulturSPIEGEL, Piano News oder International Record Review – zeigen sich beeindruckt zum einen vom Einfallsreichtum in Biggers Programmgestaltungen, zum anderen pianistisch sowohl von makelloser Virtuosität als auch tonlicher und musikalischer Kultiviertheit.

Mit Transkriptionen setzt sich der Pianist auch von der kompositorischen Seite her auseinander: Bigger verfasste zahlreiche Bearbeitungen insbesondere für Soloklavier.

<https://tbigger.12hp.de>

Recording Data

Recording: ??? at the Kulturzentrum Immanuelkirche, Wuppertal, Germany
Producer and sound engineer: Tobias Bigger
Piano technician: Christian Schoke
Equipment: ???
Original format: 24-bit/176,4kHz
Post-Production: Editing: Tobias Bigger
Surround mixing:
Executive producer:

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Tobias Bigger 2021
Translations:
Front cover concept: Tobias Bigger
Photo of Tobias Bigger:
Typesetting, lay-out: