



GERIT LENSE

KLAVIER

3

JOSEPH HAAS | FRANZ LISZT

JOSEPH HAAS 1879–1960

NEUN HAUSMÄRCHEN OP. 53

(Schott-Verlag)

- 1 Frisch mit straffem Rhythmus
- 2 Sehr rasch
- 3 Langsam und ruhig
- 4 Lebhaft bewegt
- 5 Nicht zu rasch
- 6 Leise bewegt; zierlich
- 7 Marschmäßig
- 8 Sehr getragen
- 9 Lebhaft

SONATINE G-DUR 94,3

(Schott-Verlag)

- 10 Frisch und munter
- 11 Langsam; mit viel Ausdruck
- 12 Tänzerisch leicht beschwingt

SONATINE F-DUR OP. 94,4

(Schott-Verlag)

- 13 Nicht rasch; schlicht im Ausdruck
- 14 Leicht bewegt

14:58

1:12

1:33

2:13

1:42

1:33

1:27

1:47

2:13

1:18

8:21

2:49

2:31

3:01

10:24

6:45

3:39

FRANZ LISZT 1811–1886

15 DIE TRAUERGONDEL S200,1

5:05

La lugubre gondola

16 TRÜBE WOLKEN S199

2:45

Nuages gris

17 SCHLAFLOS! FRAGE UND ANTWORT S203I 2:36

Nocturne

18 BALLADE NO. 2 H-MOLL S171

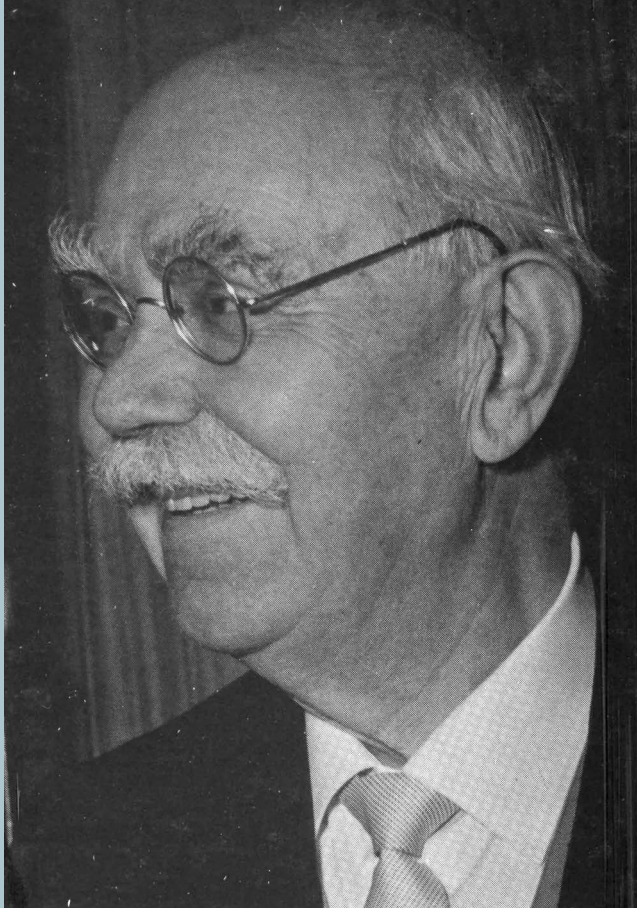
16:05

19 VALLÉE D'OBERMANN S160,6

14:00

aus Années de pèlerinage: Suisse

GERIT LENSE KLAVIER



JOSEPH HAAS

Joseph Haas wurde am 19. März 1879 in Maihingen im schwäbischen Ries als 3. Kind des dortigen Lehrers geboren. Schon früh zeigte sich seine musikalische Begabung. Zunächst ergriff er aber ebenso den Beruf des Volksschullehrers. Nach erfolgreicher Prüfung versuchte er seine musikalischen Studien zu vervollkommen. Entscheidend war dabei die Begegnung mit Max Reger, dem er bis Leipzig folgte. Schon bald zeigten sich die ersten Erfolge als Komponist, die ihm 1911 die Berufung als Lehrer für Komposition am Konservatorium in Stuttgart und 1921 die Berufung an die Akademie der Tonkunst in München brachten. Konsequenterweise ging er in seinem Schaffen von der Kammermusik über Lieder und Chorwerke zu den großen Orchesterwerken, Oratorien und Opern. Von den bedeutenden Werken seien die beiden Opern *Tobias Wunderlich* und *Die Hochzeit des Jobs* die Oratorien *Die heilige Elisabeth*, *Das Lebensbuch Gottes*, *Das Jahr im Lied* und *Die Seligen*, von den Liederzyklen *Gesänge an Gott* nach Gedichten von Jakob Kneip und *Unterwegs* nach Gedichten von Hermann Hesse, von den Messen die *Speyerer Domfestmesse* und die *Münchener Liebfrauenmesse*, sowie von den Kammermusikwerken das Streichquartett A-Dur op. 50, die Violinsonate h-Moll op. 21 und die Klaviersonate a-Moll op. 46 genannt.

Im Jahre 1921 gründete Joseph Haas mit Paul Hindemith und Heinrich Burkard die „Donaueschinger internationalen Kammermusikfeste für Neue Musik“ und bewies damit seine Aufgeschlossenheit für alles Neue, obwohl er selbst stets tonal komponierte. Schon bald war er einer der gesuchtesten Kompositionslehrer in Deutschland. Aus seiner Meisterklasse gingen so unterschiedliche Künstler hervor wie Karl Amadeus Hartmann, Karl Höller, Philipp Mohler, Cesar Bresgen oder die Dirigenten Eugen Jochum

und Wolfgang Sawallisch. Joseph Haas war während der Zeit des Nationalsozialismus Angriffen als „Fortschrittsapostel“ (wegen seines Eintretens für die Neue Musik in Donaueschingen) oder wegen „Romhörigkeit“ (wegen seines praktizierten katholischen Glaubens) ausgesetzt. Die Übertragung des Wiederaufbaus der Musikhochschule in München nach dem Kriege als deren Präsident hinderte ihn selbst am Komponieren. Erst nach 1950, als er in den wohlverdienten Ruhestand als Ehrenpräsident versetzt wurde, entstanden noch mehrere teils abendfüllende Werke. Als er am 30. März 1960 über der Reinschrift zur Hymne für den Eucharistischen Weltkongress in München starb, war er der geachtete Nestor der deutschen Komponisten. Er hatte viele Auszeichnungen erhalten, u. a. Ehrendoktor der Münchner Universität und des päpstlichen Instituts für Kirchenmusik in Rom, Ehrensenator der Musikhochschulen in Stuttgart, Dresden und Leipzig, Ehrenmitglied der GEMA und des Deutschen Komponistenverbandes. Seit 1949 gibt es eine Joseph-Haas-Gesellschaft, die sich um die Verbreitung seines Werkes bemüht.

Dem Werk von Joseph Haas wird man nur gerecht, wenn man es an dem misst, was er selbst zur Sinngebung in der Musik gesagt hat: *„Die Musik soll erfreuen, nicht beleidigen; sie soll erschüttern, nicht zerschmettern; sie soll veredeln, nicht banalisieren.“*

In den Jahren 1911 (op. 35), 1916 (op. 43) und 1920 (op. 53) komponierte Joseph Haas die drei Hefte der **Hausmärchen** mit jeweils neun Stücken. In dieser Zeit zeigen sich die ersten Erfolge als Komponist. Er erhält die Professur in Stuttgart und dann in München. Es ist aber auch die Zeit des Ersten Weltkrieges, die als Ergebnis im musikalischen Bereich den Umbruch bringt und für Joseph Haas die Beteiligung an den Donaueschinger Kammermusiktagen für Neue Musik, auch wenn er selbst stets einer erweiterten Tonalität verpflichtet blieb. Auch das dritte Heft gehört in die Reihe verschiedener Werke mit nicht allzu hohem Schwierigkeitsgrad, die als Hausmusik oder für den intimen Konzertsaal gedacht sind. Das Klavier

ist stark linienmäßig, fast nicht akkordisch orientiert. Die einzelnen Stimmen laufen neben der Melodie, die oft staccato geführt ist, selbständig her, nicht so sehr in eigentlicher Kontrapunktik, als in einer den Haas'schen Klavierstil ausmachenden, ganz spezifischen Art. Die Linien des Klaviersatzes sind verspielt und leicht; hauptsächlich sind die Märchen melodisch orientiert, oft im Staccato geführt und schnelle Tempi werden bevorzugt. Eine große Rolle spielen in diesen Klavierstücken die Folgen von Quinten und Quarten in dem Bestreben, den Akkord aufzulösen. Wenn das Intervallverhältnis als Bauprinzip verwendet wird, wird die Beziehung auf den tonalen Akkord fast schon aufgelöst (z. B. op. 53 Nr. 3).

Die fast durchweg fröhlichen und unbeschwerten **Sonatinen op. 94** wurden im Jahre 1943 komponiert. In der bitterernsten Zeit des Zweiten Weltkriegs und der Herrschaft des menschenverachtenden Nationalsozialismus hat Joseph Haas auch seine komische Oper „Die Hochzeit des Jobs“ geschrieben. Hinzu kommt noch, dass 1940 die Tochter an der damals noch unheilbaren Tuberkulose verstarb. Wie konnte das zusammenpassen? Dazu schreibt Joseph Haas selbst: *„Die Gabe, sich von der rauen Wirklichkeit frei zu machen und in die gelöste Welt unirdischer Heiterkeit unterzutauchen – den Lärm des Alltags abzuriegeln und in den Geheimnissen des eigenen Inneren nachzuspüren, ist ein gütiges Naturgeschenk für den schöpferischen Menschen.“*

Die Sonatinen op. 94 können sowohl bei der Hausmusik als auch im intimen Konzertsaal erklingen. Hier sind die Sonatinen Nr. 3 in G-Dur und Nr. 4 in F-Dur eingespielt (Die Sonatinen op. 94 Nr. 1 in C-Dur und Nr. 2 in d-Moll sind vor kurzem bei ARS Produktion - Haas Klavierwerke Vol. II erschienen.)

Die Sonatine G-Dur ist die liebenswürdigste der vier, namentlich im ersten ganz unbeschwerten und im letzten tänzerisch beschwingten Satz. Der langsame mittlere Satz ist ein Kabinettstück kontrapunktischer Feinkunst. Das Ostinato, das die schön geschwungene Melodie stützt, wird bei der Wiederholung zweifach kontrapunktiert, wobei die über die erste Melodie sich hinschwingende zweite ein Zitat der ersten ist. Die

Sonatine F-Dur ist eine Variationen-Sonatine, die mit einem Rondo abgeschlossen wird. Das Thema könnte ein Volkslied oder ein Choral sein. Die Variationen sind in dem für Joseph Haas typischen Stil gehalten. Das motivische Material wird außerordentlich frei behandelt. Es verschwindet oft ganz. Übrig bleibt als Bindeglied zwischen Thema und Variation die Eigenart der Linie, die beibehalten wird. Vielleicht könnte man diese Art der Variation als „Schema-Variation“ bezeichnen. Es wird ein Schema anstelle des Themas aufgestellt. Dieses Schema wird dann mit neuem Inhalt gefüllt. So kann einem Trauermarsch (4) eine schnelle, fast verhuschte Staccato-Variation (5) folgen. Das Rondo-Finale mit seinem motorisch vorwärtsstürmenden Hauptthema und einem übermütig-schalkhaften ersten Zwischenthema endet mit einer bemerkenswert virtuos-effektvollen Coda, die wie viele andere Einzelheiten die Sonatinen doch in den Konzertsaal verweist.

Wolfgang Haas



FRANZ LISZT

Als **Franz Liszt** im Juli 1881 im Alter von 70 Jahren auf einer Treppe stürzte, veränderte sich bei ihm viel. Er musste zwei Monate liegen, hatte sich zwei Rippen gebrochen, er bekam eine Rippenfellentzündung, eine Wassersucht ließ seine Füße so anschwellen, dass er sich kaum bewegen konnte, durch den grauen Star hatte seine Sehkraft stark nachgelassen, Lesen und Schreiben fielen ihm zusehends schwerer. Er gestand Lina Ramann, dass „sein jetziges Dasein nur noch eine Elegie sei und eigentlich könnte er nur noch Elegien schreiben“. (Lina Ramann: Lisztiana S. 208)

In den 1880er Jahren schrieb er seine **Spätwerke für Klavier**, die er selbst vor anderen seine „Totenkammerstücke“ nannte. Es sind fragmentarische Stücke in langsamem Tempo, mit abgebrochenen Phrasen und Harmonien, die in der Schweben bleiben. Es sind Meditationen über Entsagung, Tod, Einsamkeit, Religiosität und auch träumende Erinnerung an Verlorenes.

Liszt hatte im Dezember 1882 den kranken Richard Wagner in Venedig besucht. Die vorbeiziehenden Gondeln schienen ihm wie Todesvorboten, und Liszt komponierte wie aus Vorahnung zwei Elegien mit dem Titel **La lugubre gondola**. Liszt sollte recht behalten: Nur wenige Wochen später starb Richard Wagner. Die erste Trauergondel ist eine Barkarole im 6/8-Takt. Über einer wiegenden Begleitung mit einem ostinaten übermäßigen Dreiklang entfaltet sich kein Gesang, es gibt nur Fragmente einer Melodie, sie hat keinen Ort mehr. Nach einer Wiederholung eine Stufe tiefer löst sich die Begleitung in einem Tremolo auf. In diesem letzten Teil ist keine Tonart mehr vorgezeichnet. Der Ausdruck, die Tonalität, die Zeit lösen sich ebenfalls auf.

Noch deutlicher zeigte sich Liszts Zustand in seiner tagebuchartigen Skizze von nur 48 Takten **Nuages gris** von 1881, nur wenige Wochen nach seinem Treppensturz geschrieben. Ein monotones Fünftonmotiv mit langem Vorhalt kreist auf der Stelle, als stünde die Zeit still, es ist eine Essenz aus einem Minimum an Tönen. Auch in diesem Werk entstehen nur Splitter einer Melodie. Sich chromatisch abwärtsbewegende übermäßige Dreiklänge, ein diffuses Basstremolo, die Kombination der abwärtsstrebenden Dreiklänge mit dem Fünftonmotiv, ein tonal nicht mehr deutbarer Schluss verstärken den Eindruck einer Untröstlichkeit und auch einer Verneinung, denn die bisherigen Grundsätze der Tonalität und der Harmonik werden negiert.

Mit dem Nocturne nach einem Gedicht von Toni Raab **Schlaflos! – Frage und Antwort** komponierte Liszt im März 1883 ein leidenschaftliches kurzes Werk, in der ein ausweglos kreisendes Viertonmotiv über rollenden Achteltriolen immer dringlicher wird, bis es wie ratlos abbricht. Die „Antwort“ ist dasselbe Motiv wie die „Frage“. Es wird lediglich statt bisher in e-Moll nun in helles E-Dur verwandelt, was dem Stück eine große Einheit verleiht.

Als Franz Liszt seine **Ballade in h-Moll** 1853 schrieb, war er 42 Jahre alt. Er hatte fünf Jahre vorher seine Virtuosenlaufbahn beendet, sich in Weimar niedergelassen, dort eine Stelle als Hofkapellmeister angenommen und in der Fürstin von Wittgenstein eine intellektuelle und gebildete Lebenspartnerin gefunden. Gerne wollte Liszt das provinziell gewordene Weimar wieder zum Mittelpunkt des kulturellen Lebens in Deutschland machen. Jedoch musste er gegen Anfeindungen in der Presse, Intrigen seiner Weimarer Gegner, unzumutbare Bedingungen am Hoftheater und verschiedene private Belastungen kämpfen, so dass er sich zurückzog und ein halbes Jahr in Weimar nichts mehr dirigierte. Er korrigierte ältere Werke (z. B. *Vallée d'Obermann*), komponierte die Ballade h-Moll, seine Sonate h-Moll (Februar 1853) und weitere wichtige Werke wie z. B. die Faust-Sinfonie.

Liszt schwebte vor, neue Formen für neue Gedanken zu schaffen. „Erst in der Verbindung der Musik mit Werken der Weltliteratur oder mit Mythen werde der Musiker zum Tondichter, zum dichtenden Symphonisten. Der moderne Komponist müsse zugleich Dichter und Denker sein. Gelingende Verschmelzung verschiedener Künste, entstünden Erscheinungen von neuer Schönheit.“ (Lina Ramann, Franz Liszts gesammelte Schriften Band 4, S. 59f, S. 50, S. 61, S. 28, S. 35).

Obwohl sich Liszt nie zur Thematik seiner 2. Ballade geäußert hat, gibt es mündliche Überlieferungen, die sagen, dass er sich vom griechischen Mythos von Hero und Leander inspirieren ließ.

Das einleitende Hauptthema, das über auf- und absteigenden chromatischen Läufen (Wellenrauschen des Meeres) erklingt, symbolisiert Leander, der allnächtlich die Meerenge Hellespont durchschwamm, um mit seiner Geliebten, der Aphroditepriesterin Hero, vereint zu sein. Dramatische Episoden des Kampfes mit dem Wasser und ruhige, romantische Phasen des Friedens und der Erholung in Dreiklangsharmonien wechseln sich ab. Als die Lampe, die Hero ihm als Wegweiser aufgestellt hatte, in einem Sturm erlosch, verirrte sich Leander auf dem Meer und ertrank. Durch Oktavierung der chromatischen Läufe wird musikalisch aus dem reinen Meeresrauschen ein gefährlich stürmisches Meer. Liszts Ende greift zwar den Sturm auf, in dem Leander umkommt, schließt jedoch dann mit einer versöhnlicheren Variante.

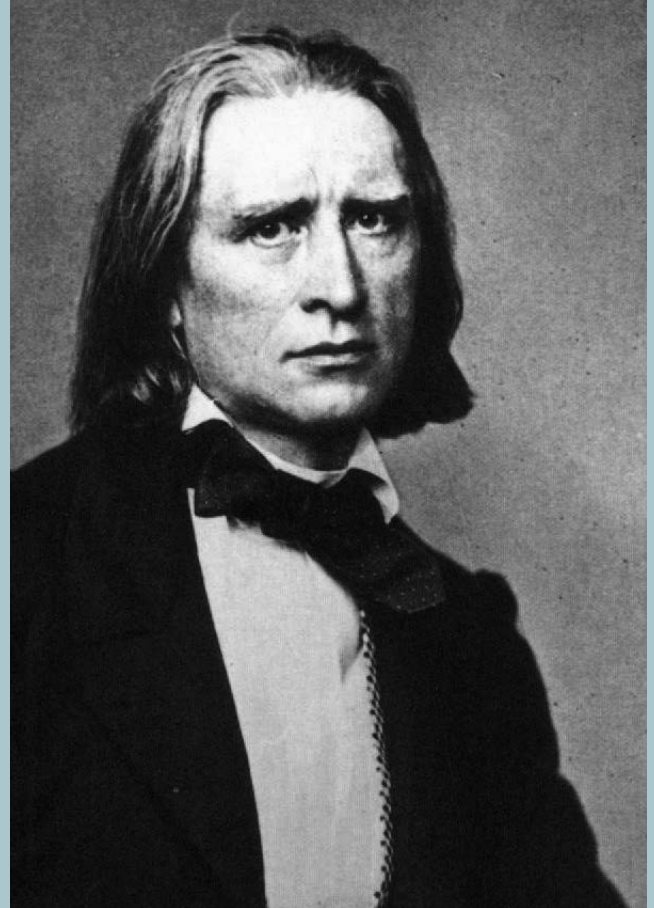
Das ursprüngliche Entstehungsjahr des Werkes **Vallée d'Obermann** war 1835 (Liszt war 24 Jahre alt). Es zählt zu den Sturm- und Drang-Werken aus Liszts Leben. Liszt hat selbst später von seiner etwas überladenen ersten Fassung Abstand genommen und sie im Jahr 1853 mit 42 Jahren überarbeitet zu der Version hin, die hier eingespielt ist.

Franz Liszt hatte sich 1835 mit seiner Liebe Marie d'Agoult in Genf niedergelassen und viele Ausflüge in die Schweizer Bergwelt unternommen. In dieser liebesglücklichen und romantischen Zeit lasen sie unter anderem zusammen einen Briefroman von Etienne Senancour, der „Oberman“ hieß. „*Das Buch, das stets mein Leid betäubt*“, so nannte Liszt diesen Roman, in dem der junge Oberman vergeblich auf die große drängende Frage nach dem Sinn des Lebens sucht.

„Was will ich? Was bin ich? Was verlange ich von der Natur? [...] Jede Ursache ist verborgen, jeder Ausgang trügerisch; jede Form ist veränderlich, jede Dauer begrenzt. [...] Ich empfinde, ich existiere, um mich in unbezähmbaren Wünschen zu verzehren, um mich den Verführungen einer phantastischen Welt hinzugeben, und dann unter ihren sinnlich bezaubernden Irrtümern zusammenzubrechen.“ (aus „Oberman“ von E.P. de Senancour).

Inspiziert komponierte Liszt daraufhin sein Werk Vallée d'Obermann und stellte neben anderen Ausschnitten auch die oben zitierte Passage über sein Werk. Liszt spiegelt diese Stimmungsschwankungen in empfindsamen Espressivo- und Dolcissimo-Passagen im Wechsel mit heftigen musikalischen Gefühlsausbrüchen wider und drückt damit seine eigenen Lebenssinnfragen und seine turbulente innere Gefühlswelt aus. Ein einziges fragendes Motiv durchzieht das ganze Werk, mal in resignierter Traurigkeit, mal in wilder Verzweiflung, mal in freundlich hoffnungsfrohem Dur, mal in euphorischer Zuversicht, doch in den letzten Takten tritt dann wieder der Weltschmerz einer romantischen Seele in den Vordergrund.

Gerit Lense





INTERVIEW MIT GERIT LENSE

Was ist das Konzept hinter dieser CD?

Mein Konzept ist es, diese beiden wunderbaren Musiker und Komponisten in ihrer Persönlichkeit und ihrem Kompositionsstil zu beleuchten, und vor allem, sie in ihrem lebensgeschichtlichen Hintergrund in den verschiedenen Altersstufen zu begleiten. Daher habe ich jeweils Klavierwerke ausgewählt, die einmal ungefähr um das 40. Lebensjahr der beiden Komponisten entstanden sind, und dann Werke aus späteren Lebensjahren, J. Haas war ca. 65 Jahre alt, F. Liszt etwa 72. Es fasziniert mich, in den Werken der Komponisten zu entdecken, wie sie mit dem Leben umgingen, was sie für eine Persönlichkeit hatten, sozusagen „durch welche Brille“ sie das Leben und die Musik sahen. Das macht sie für uns menschlicher und greifbarer. Es fasziniert mich ebenso, zu beobachten, woraus sie ihre Lebensfreude zogen, was ihre Ängste und Sorgen, ihre Freuden und Kraftquellen waren, wie sie zu der Persönlichkeit wurden, die sie waren, und wie sich das musikalisch in ihren Werken ausgedrückt hat. Welche Rolle hat die Musik in ihrem Leben gespielt? War sie Katalysator? Berater? Stabilisator? Religion?

Wir alle profitieren von den großartigen musikalischen Ergebnissen dieser Persönlichkeiten, ihren Leiden und Freuden, ihren Krisen, Fragen und Lösungen, die auch uns unmittelbar beruhigen oder aufwühlen, nachdenklich machen oder Lebensfreude vermitteln, uns Trost spenden und Erkenntnisse bringen.

Wie erleben Sie in Ihrer musikalischen Arbeit die beiden Persönlichkeiten Joseph Haas und Franz Liszt?

In meiner musikalischen Auseinandersetzung mit dem Klavierwerk von Franz Liszt und von Joseph Haas sowie auch aufgrund meiner Recherchen und Quelleninformationen über das Leben und die Hintergründe der Kompositionen fällt mir auf, dass ihre Lebensgeschichte und vielleicht auch ihre Veranlagung sie zu zwei stark unterschiedlichen Persönlichkeiten hat werden lassen, die sich hervorragend ergänzen. Diese Unterschiedlichkeit spiegelt sich selbstverständlich in ihren Werken wider. Ich empfinde es als große Bereicherung, beide – wie sie in ihrer Art waren und an das Leben herangingen – über ihre Musik erleben und studieren zu dürfen.

Wie würden Sie konkret die Unterschiedlichkeit der beiden Persönlichkeiten beschreiben?

Franz Liszt trägt für mich ein „auf der Suche Sein“ in sich, das ihn daraufhin zu einer starken seelischen Tiefgründigkeit führt. Es gehört eine große Portion Mut dazu, sich auf den Grund der Seinsfrage zu begeben.

Seine Kindheit in Raiding, das bis 1821 noch zum ungarischen Kronland des Kaisertums Österreichs gehörte, seine Umzüge nach Wien und Paris, später mehrere Wohnsitze gleichzeitig in Budapest, Weimar und Rom, ließen ihn zeitlebens auf der Suche nach Heimat und innerem „Ankommen“ sein.

Diese innere Sensibilität, die Suche nach der Wahrheit und die tiefen Fragen nach dem Sinn des Lebens, die großen Selbstzweifel und die Unzufriedenheit mit seinen eigenen Kompositionen, die ihn immer wieder zu Veränderungen trieben und zur Höchstform auflaufen ließen, empfinde ich als eine sehr große Bereicherung für alle, die in die Tiefe von existenziellen Lebens- und Sinnfragen hineingehen möchten und sich darüber Gedanken machen. Aber nicht nur aufgewühlte Seinsfragen sind in Liszts Werken zu finden. In seinem Vallée d’Obermann z. B. gibt es Stellen im Diskant und in hellen Dur-Farben, die

ich jedes Mal, wenn ich das Werk spiele, wie eine direkte Verbindung zum Himmel erlebe – mit so viel Licht, Geborgenheit, Reinheit und Trost.

Aus der Verbindung von Liszts tiefen Sinnfragen mit seinem „Starstatus“ und auch seiner oft exzentrischen Lebensführung versteht sich sicherlich auch seine Sehnsucht nach Läuterung, Askese, Religiosität, nach Bildung und Größe.

Joseph Haas erlebe ich in seinen Werken und bei meinen Recherchen als sehr verwurzelt, wie einen Baum, der fest mit dem Boden verbunden ist, geerdet, beständig.

Eine wichtige „Wurzel“ hatte er in seiner Heimat, seiner schwäbischen Herkunft im Ries. Eine weitere Erdung erfuhr er auch in der innigen Verbundenheit mit der Kindheit, mit ihrem Zauber, ihrer Sehnsucht und Seligkeit, die sich in vielen seiner Werke liebenswürdig widerspiegelt (Märchen, Wichtelmännchen usw.). Zudem war er auch sehr mit dem Volksliedgut verbunden, was sich in fast allen seiner Werke zeigt. Eine weitere wichtige Wurzel war mit Sicherheit sein ausgeprägter Familiensinn.

Dadurch entsteht für mich das Bild einer sehr stabilen Persönlichkeit, die darauf aufbauend sowohl als Mensch als auch als Komponist einen optimistischen Blick auf das Leben entwickelt (trotz der furchtbaren Ereignisse während zweier Weltkriege !). Eine Persönlichkeit, die mit viel Komik, Witz, Humor und Grazie das Leben zu nehmen wusste, was sich für mein Empfinden über alle seine Kompositionen ausgießt. Haas gab als Mensch und gibt als Komponist in seinen Werken so viel an Stabilität, an Trost, an Optimismus, Lebensfreude und Leichtigkeit, dass es ein seelisches inneres Geschenk ist, seine Werke kennenzulernen und ein wenig im Schatten dieses „Baumes“ zu verweilen.

Gibt es denn auch Gemeinsamkeiten der beiden Komponisten?

Ja, die gibt es! Im Laufe meiner Beschäftigung mit den beiden Komponisten entdeckte ich immer mehr Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten, die beiden in ihrem Leben und als Komponisten sehr wichtig waren:

Da ist zunächst einmal der katholische Glaube, aus dem beide sehr viel Lebenssinn zogen und darin einen Schutzraum hatten, der ihnen eine Möglichkeit bot, Kraft zu tanken. Bezeichnenderweise blieb es aber bei beiden nicht nur bei der eigenen Glaubensausübung, sondern beide hatten persönlichen Kontakt zum Vatikan in Rom: Haas, indem er 1953 durch das Päpstliche Institut für Kirchenmusik den Ehrentitel „Doktor honoris causa“ erhielt, verbunden mit einer Audienz bei Papst Pius XII; Liszt, indem er 1865 die „vier niederen Weihen“ erhielt, sich selbst als „Mönch im Inneren“ erlebte und auch eine Weile im Vatikan wohnte, mit einem freundschaftlichen Verhältnis zu Papst Pius IX.

Die Ähnlichkeit zeigt sich für mich auch darin, dass sie beide ein Oratorium über die Heilige Elisabeth komponierten (1862 und 1931), vor allem aber auch mit dem Oratorium einer ähnlichen Mission und einem inneren Bedürfnis nachgingen: Die gesellschaftliche Bedeutung der geistlichen Musik und Spiritualität auch außerhalb der Kirche zu erhöhen.

Joseph Haas erreichte sein Ziel, indem er die Heilige Elisabeth als ein Volksoratorium komponierte. Unter Volksoratorium versteht man ein Werk, das, ohne Abstriche am künstlerischen Anspruch zu machen, in verständlicher Weise dem Zuhörer die Gedanken und Inhalte nahebringen will. Es ist damit echte Volkstümlichkeit gemeint, nicht im Sinne eines „Musikantenstadls“ oder gar einer „Blut- und Boden-Ideologie“. Dies erreichte Joseph Haas mit einer am Volkslied ausgerichteten Melodik,



wobei selbstverständlich in der Harmonik und der Behandlung des Orchesters Elemente des Impressionismus und der klassischen Moderne zu finden sind.

Franz Liszt wollte mit dem Oratorium eine „musique humanitaire“ schaffen, die sich außerhalb der Kirche an die Menschheit wenden und sie „veredeln, trösten, läutern und als Bruderband vereinigen sollte“ (Lina Ramann: Franz Liszt's gesammelte Schriften Bd.2, S.56f).

Es gäbe noch mehr Gemeinsamkeiten zu nennen, die jedoch den Rahmen dieses Interviews sprengen würden z. B. – wie vorhin schon angedeutet – war beiden Komponisten das Volksliedgut ein wichtiger Bestandteil ihres Schaffens. Außerdem setzten sich beide Komponisten für neue Musikentwicklungen ein (Stichwort: „Donaueschinger Tage für Neue Musik“ auf Seiten Haas' bzw. „Neudeutsche Schule“ und sein eigener kompositorischer Spätstil auf Seiten Liszts). Und auch als Lehrerpersönlichkeit wurden sie von ihren Schülern recht ähnlich beschrieben.

Sie sagen „Kompositionstil“. Wie würden Sie die Tonsprache der beiden Komponisten beschreiben?

Während ich auf meiner letzten CD von J. Haas seine rund 45 Minuten dauernde Sonate a-Moll aufgenommen habe, präsentieren sich die Kompositionen von Joseph Haas auf dieser CD ausschließlich in Form von Miniaturen: neun kleine Märchen, die oft kürzer als eine Minute sind, dazu Sonatinen (statt Sonaten), deren kurze Sätze oft noch als Variationen angelegt sind. Dies erfordert sowohl vom Künstler als auch vom Zuhörer eine große Aufmerksamkeit für jedes Detail, jeden Moment. In jedem Augenblick gibt es eine wichtige Aussage oder einen kapriziösen Einwurf, eine Pointe, die dargestellt werden möchte. Es ist wichtig, um Haas' humorvolle Person zu wissen, damit man seinen klaren, durchsichtigen Kompositionstil verstehen und interpretieren kann. Nichts ist Zufall, oft sind es Essenzen von Aussagen

und Stimmungsbildern, auf kleinstem Raum zusammengefasst. Neben lyrischen Stücken sind bei ihm vor allem Stücke mit tänzerischem und grazilem, manchmal auch absichtlich skurrilem Charakter in der Überzahl. Immer wieder blitzt hier und da ein Schalk auf, manchmal durch überraschende dynamische oder harmonische Wendungen, vor allem durch seine Artikulation. Gleichzeitig erhalten z. B. die Märchen durch ihren formalen Aufbau eine große Einheit innerhalb der Miniaturform. Meist in der Form ABA angelegt, dient der Mittelteil B mal als Kontrast zu den Randteilen A, mal als steigerndes Element. Immer wird aber die Pointe eines Märchens am Ende noch einmal zusammengefasst. Seine (meist in linearer Zweistimmigkeit gehaltenen – oft sogar einstimmigen) stecknadelartigen Staccato-Linien sind ebenfalls Ausdruck seines humoresken und essenziellen Kompositionsstils und halten die Musik in einer luftig leichten Tonsprache. Man sieht vor sich etwas sehr Zartes und Filigranes, von viel Klarheit und Durchsichtigkeit Durchdrungenes. Meiner Meinung nach möchte er gerne auch die Hörgewohnheiten der Zuhörer aufrütteln, indem er z.B. statt der gewohnten Periodenbildung eines Themas mit „4+4“ Takten nun Themen mit „4+5“ Takten komponiert, oder die Zäsur zwischen Vorder- und Nachsatz ganz weglässt. Auch verwendet er statt Terz- sehr gerne Quartschichtungen, um die bisher gewohnte Tonalität aufzulösen.

Franz Liszts Kompositionsstil wird im Allgemeinen als „tonmalerisch“ bezeichnet. Jedoch geht seine Tonsprache weit darüber hinaus, lediglich außermusikalische Inhalte in Musik auszudrücken – vielmehr schwebt ihm eine Verschmelzung mehrerer Künste für eine ganz neue Kulturgattung vor: In der Vereinigung der Musik mit der Weltliteratur, in der der Komponist auch gleichzeitig Dichter und Denker ist, in der er zum „dichtenden Symphonisten“ wird, können und werden neue Gesamtkunstwerke erscheinen, das war Liszts Ziel.

Liszt erweitert dabei die klanglichen und technischen Möglichkeiten des Klaviers und die Virtuosität des Pianisten in zum damaligen Zeitpunkt nie gehörte Sphären. Die literarischen Inhalte und



intensiven Emotionen auf dem Klavier adäquat darzustellen, führte ihn – abgesehen von seinem Spätstil – zu raumgreifenden Arpeggien, Glissandi, gehämmerten doppelten Oktavgängen, gewagten Sprüngen und extremen Registerwechseln. Oft zeigt sich für mich seine bohrende Selbsthinterfragung auch in rezitativartigen Passagen. Während ich mich darauf einlasse und mich einfühle in diese intensive innere Welt Liszts, erlebe ich seine Werke als sehr farbig funkelnd, seine Diskantstellen z. B. wie mit einem Silberschleier aus einer anderen Welt überzogen, voller Zuversicht und Hoffnung, seine Basstremoli und Läufe gefährlich drohend und seine vielfältigen Schattierungen des musikalischen Klangs als Ausdruck der vielen Nuancen des menschlichen Seins – ein emotionales Pathos mit großer Amplitude und ein Aufblühen unendlich vieler Farben.

Sie sagen, dass es ein Hauptmotiv dieser CD war, die Komponisten und ihre Stile durch ihre verschiedenen Lebensepochen zu begleiten. Wie haben sich die beiden Kompositionsstile weiterentwickelt?

Es war unglaublich spannend, zu entdecken, dass, wenn die beiden Komponisten in derselben Zeitepoche gelebt hätten, sie sich in ihrem Kompositionsstil genau aufeinander zu entwickelt hätten. Leider haben sich ihre Lebenszeiten nur um sieben Jahre überschritten.

Haas verließ zu den späten Sonatinen hin seine typische, sehr linear melodisch gestaltete Miniaturform. Er wurde dazu harmonisch und formal gesehen „klassischer“: Hatte er doch in früheren Jahren gerne die Grenzen der Tonalität ausprobiert (auch mit seinem Lieblingsintervall, der Quart), wurde er nun im Satz vollgriffiger und akkordischer. Er komponierte nun wieder mit mehr Dreiklangsharmonik, was unseren Hörgewohnheiten vertrauter erscheint.

Liszt wiederum kehrte der reinen Virtuosität den Rücken, er suchte mehr die „Essenz“ der musikalischen

Aussage durch eine kleine Form bis hin zu Miniaturen, ohne pianistische Effekte oder vollgriffigen Satz. Er komponierte nun oft mehr linear: zweistimmig bis hin zu einstimmigen Linien (z. B. am Ende der Trauergondel). Er probierte neue Klänge und Harmonien und verwendete nun oft und gerne Quart- statt der Terzintervalle und übermäßige Dreiklänge.

Können Sie das noch etwas genauer an den hier eingespielten Werken erläutern?

Es ist bekannt, dass Liszt mit seinem Spätwerk für die damalige Zeit (1882) revolutionäre Werke schuf, die den Weg ebneten für z. B. den Impressionismus. Gleichzeitig wissen wir, dass Liszt in seinen letzten Jahren immer wieder depressiv war – er sagte, „sein jetziges Dasein sei nur noch eine Elegie“ und „eigentlich könne er immer Elegien schreiben“ (Lina Ramann: Lisztiana, S. 208). Er suchte neue musikalische Wege, er experimentierte mit neuen Klängen und Harmonien, schrieb kürzeste Werke, nur noch Fragmente von Melodien, größte Emotion auf nur eine Tonverbindung reduziert. Ich finde es beeindruckend, wie trotz – oder gerade durch – solch ein Leid so Wertvolles und Zukunftsweisendes für die Musik und das Leben geschaffen werden konnte, und vielleicht zeigt dies, wie viel Richtungsweisendes oft schon in der Krise enthalten ist. Demselben Phänomen stand ich gegenüber beim Einstudieren seines Werkes „Schlaflos – Frage und Antwort“: Dass ein einzelnes fragendes Motiv in einem Werk, das „Schlaflos“ heißt, immer und immer wieder sich repetiert, ist noch sehr gut verständlich, und jedem, der sich von immer wiederkehrenden Fragen nachts den Schlaf hat rauben lassen, bekannt. Umso markanter ist für mich, was dann passiert: Nach dem immer wilder werdenden Fragemotiv wird abrupt innegehalten. Die Essenz der Frage wird in einer einstimmigen Melodie ohne Begleitung nochmal rezitativartig bewusst betrachtet, dann erklingt genau dasselbe einstimmige Fragemotiv erneut, nur jetzt in E-Dur statt e-Moll umgewandelt. Die Frage wird sozusagen noch einmal „ein bisschen anders“ gestellt – und siehe da: das Motiv für die „Antwort“ ist gefunden, die musikalisch letztendlich zum Frieden und zur Ruhe führt.

Für mich wirkt dies auch, als wolle Liszt zeigen, dass oft die Antwort bzw. Lösung bereits in der Frage bzw. Krise enthalten ist, und dass aus einer Krise etwas Neues, Wunderbares entstehen kann wie eine wertvolle Perle innerhalb einer Muschel.

Die späten Sonatinen wurden von J. Haas mitten im 2. Weltkrieg geschrieben. So viel Heiterkeit in seiner Musik während eines katastrophalen Krieges strahlt für mich aus, dass er die Leiden der Welt weder übersieht noch leugnet, sie vielmehr mittels seiner optimistischen Lebensauffassung, die sich hier widerspiegelt, wenigstens zu mildern, wenn nicht gar zu überwinden versucht. Man kann dies auch als seelische Entspannung gegenüber dem grausigen Geschehen der Zeit sehen. Sein humorvoller, optimistischer Wesenszug, sein starkes Verwurzelte sein im Leben waren mit Sicherheit auch eine positive Möglichkeit, um mit Leiden und Konflikten im Leben umzugehen und sie ins Leben zu integrieren. Vielleicht möchte er uns damit ein Beispiel geben, eine Hilfe und einen Weg anbieten?



GERIT LENSE

„Die Pianistin konnte mit Klangsicherheit, makelloser Virtuosität und Einfühlsamkeit für gesangliche Linie das Publikum bezaubern“ (Saarbrücker Zeitung)

Die in Wiesbaden geborene Pianistin erhielt ihren ersten Klavierunterricht bereits im Alter von 5 Jahren bei Hildegard Stenda, Wilhelm Ohmen und Werner Feyrer. Ihre weitere pianistische Ausbildung setzte sie in ihrem Studium an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart und der Hochschule für Musik und Theater in München bei Prof. Renate Werner und Prof. Margarita Höhenrieder, sowie im Postgraduiertenstudium am Conservatori Superior in Barcelona bei Prof. Maria Jesus Crespo Morell fort.

In zahlreichen Meisterkursen (u.a. Prof. Karl Heinz Kämmerling, Prof. Jürgen Uhde) und im Unterricht bei Prof. Bernd Glemser bereicherte sie ihre musikalische und technische Ausdrucksvielfalt. Die Vereinigung dieser verschiedensten Anregungen, Klangkulturen und Stile bewirken einen unverwechselbaren Klang und eine ganz eigene Musiksprache bei ihr.

Sie konzertiert regelmäßig im In- und Ausland in Soloabenden, als Lied- und Kammermusikpartnerin und wurde von namhaften Orchestern (z.B. dem Radiosinfonieorchester Pilsen) als Solistin engagiert. Sie erhielt unter anderem Einladungen in die Philharmonie des Gasteigs München (Klavierkonzert mit Mitgliedern der Münchner Philharmoniker), nach Bern, Barcelona, und zu den Rieser Kulturtagen.



Ihre Sensibilität und ihr Gespür für Sanglichkeit, Linie und großen Atem, ihre ausgefeilte Technik und subtile Anschlagkultur, sowie ihre ausdrucksstarken Interpretationen werden in ihren Konzerten von Publikum und Fachpresse gleichermaßen begeistert aufgenommen.

Eine sehr intensive Auseinandersetzung mit den Werken, verbunden mit einer hohen Selbstreflektion, das detaillierte Ausloten jeder musikalischen Aussage und ihr Einfühlungsvermögen in die musikalische Stimmungswelt sind ihr Markenzeichen als Pianistin.

Rundfunkaufnahmen und CD Einspielungen belegen das künstlerische Wirken der Pianistin. Seit vielen Jahren setzt sie sich in ihren Konzerten für die Verbreitung des Klavierwerkes von Joseph Haas ein. In den letzten Jahren sind bereits zwei Solo CDs mit Klavierwerken von Joseph Haas neu bei ARS Produktion aufgelegt worden. Beide Veröffentlichungen wurden in zahlreichen Rezensionen von der internationalen Kritik hochgelobt und mit einer Nominierung zum OPUS Klassik (2025 und 2026) ausgezeichnet.

Gerit Lense spielt an einem Flügel von Steingraeber & Söhne D-232.



Gerit Lense spielt die „RevolutionsSonate“ atemberaubend gut. Sie betont die Ecken, Kanten und Bruchlinien des Werks, macht ihre moderne Nervosität und ihre Expressivität, richtiger gesagt: ihren musikalischen Expressionismus unmittelbar erfahrbar.

Dr. Burkhard Schäfer, Klassik Heute (Vol.II)

„Es sind warme, speziell auch in der Agogik flexible Interpretationen, die sowohl in den größeren, etwas abstrakteren Bögen der Elegien als auch in den knapper gehaltenen Zeichnungen der Hausmärchen oder der... Variationen der Eulenspiegelein die entsprechende Charakteristik der Musik fein herauszuarbeiten verstehen.

Eine Bereicherung!“

Holger Sambale, Klassik Heute (Vol.I)

„Es ist ein außerordentliches Glück, dass sich die Pianistin Gerit Lense mit den Werken von Joseph Haas beschäftigt. Sie meistert nicht nur die anspruchsvolle Virtuosität der großen Sonate in vollendeter Weise, sondern findet auch in den lyrischen Momenten den passenden zarten Ton, immer gekonnt zwischen romantischer Stimmung und melodischer Klarheit changierend. Lense offenbart auf diesem Album ein großes Verständnis für die Musik von Joseph Haas“

Jakob Dunkelmann, Klassikhören.de (Vol.II)

„la pianiste Gerit Lense, dont la sensibilité musicale et la probité stylistique servent admirablement ce répertoire“- „die Pianistin Gerit Lense, deren musikalische Sensibilität und stilistische Integrität diesem Repertoire auf bewundernswerte Weise dienen.“

Jean-Jaques Millo, opushd.net (Vol.II)

GERIT LENSE

“The pianist captivated the audience with her sound quality, flawless virtuosity, and her sensitivity for vocal lines” – Saarbrücker Zeitung

Born in Wiesbaden, the pianist Gerit Lense began her studies at the age of five with Hildegard Stenda, Wilhelm Ohmen, and Werner Feyrer. She continued her training at the University of Music and Performing Arts in Stuttgart and at the University of Music and Theatre in Munich with Professors Renate Werner and Margarita Höhenrieder, followed by postgraduate studies at the Conservatori Superior in Barcelona with Professor Maria Jesus Crespo Morell.

She enriched her musical and technical range of expression with numerous masterclasses (including with Karl Heinz Kämmerling and Jürgen Uhde) and her studies with Professor Bernd Glemser. The synthesis of these diverse influences, tonal traditions, and styles results in her distinctive sound and unique musical language.

She performs regularly as a soloist, Lied accompanist and chamber music partner both at home and abroad. She has appeared in Bern, Barcelona, and at the Rieser Kulturtage festival and as a soloist with renowned orchestras such as the Plzeň Radio Symphony Orchestra and performed a piano concerto with members of the Munich Philharmonic at the Gasteig Philharmonie.



Her sensitivity and sense of lyricism, phrasing, and expansive musical line—combined with her refined technique, subtle touch, and expressive interpretations—are met with enthusiastic acclaim from audiences and the press alike.

Her interpretations are defined by her deep and intensive engagement with the works—combined with a high degree of self-reflection, a meticulous exploration of every musical statement, and a keen sensitivity to the emotional landscape of the music.

Numerous broadcasts and CD recordings document Gerit Lense's artistic journey. She has championed the piano music of Joseph Haas in her concert performances for many years, and two recordings featuring piano works by Joseph Haas were recently released on the ARS Produktion label. Both recordings have received high praise from international critics and earned nominations for the OPUS Klassik award (2025 and 2026).

Gerit Lense plays a Steingraeber & Söhne D-232 grand piano.



*Gerit Lense plays the “Revolutionary Sonata” breathtakingly well.
She highlights the work’s rough edges and points of rupture, making its modern restlessness
and expressivity—or rather, its musical expressionism—tangible.
Dr Burkhard Schäfer, Klassik Heute (Vol. II)*

*These are heartfelt interpretations that are particularly flexible in their use of agogics.
They skilfully reveal the music’s distinctive character, whether in the larger,
somewhat more abstract arcs of the Elegies or in the more concise sketches of the
Hausmärchen or the Eulenspiegeleien variations. A real gem!
Holger Sambale, Klassik Heute (Vol. I)*

*It is a stroke of great good fortune that pianist Gerit Lense has turned her attention
to the works of Joseph Haas. She not only masters the demanding virtuosity of the
grand sonata to perfection but also strikes the right delicate tone in the lyrical passages,
skilfully balancing a romantic atmosphere with melodic clarity.
On this album, Lense reveals a profound understanding of Joseph Haas’s music.
Jakob Dunkelmann, Klassikhören.de (Vol. II)*

*“Pianist Gerit Lense, whose musical sensitivity and stylistic integrity admirably
serve this repertoire...”
Jean-Jacques Millo, opushd.net (Vol. II)*

Impressum

Produzent: Annette Schumacher

Aufnahme & Schnitt: Manfred Dittmar

Ort: Studio Cavalli Records Nov. 2014

Bildnachweis:

Künstlerfotos Gerit Lense (am Klavier): Michael Holzinger

Franz Liszt: Wikimedia Commons

Joseph Haas: Kurt Huhle (Joseph Haas 1959)

mit freundlicher Genehmigung von Wolfgang Haas

Layout: Anja Hoppe

Total: 74:25

© 2016 Cavalli Records © 2026 ARS

*Die Produktion der CD wurde unterstützt durch
die Strecker-Stiftung Mainz,
die Joseph-Haas-Gesellschaft e.V. München
und die Firma Steingraeber & Söhne.*

*The production of the CD was supported by
the Strecker Foundation (Mainz),
the Joseph Haas Society (Munich),
and the company Steingraeber & Söhne.*