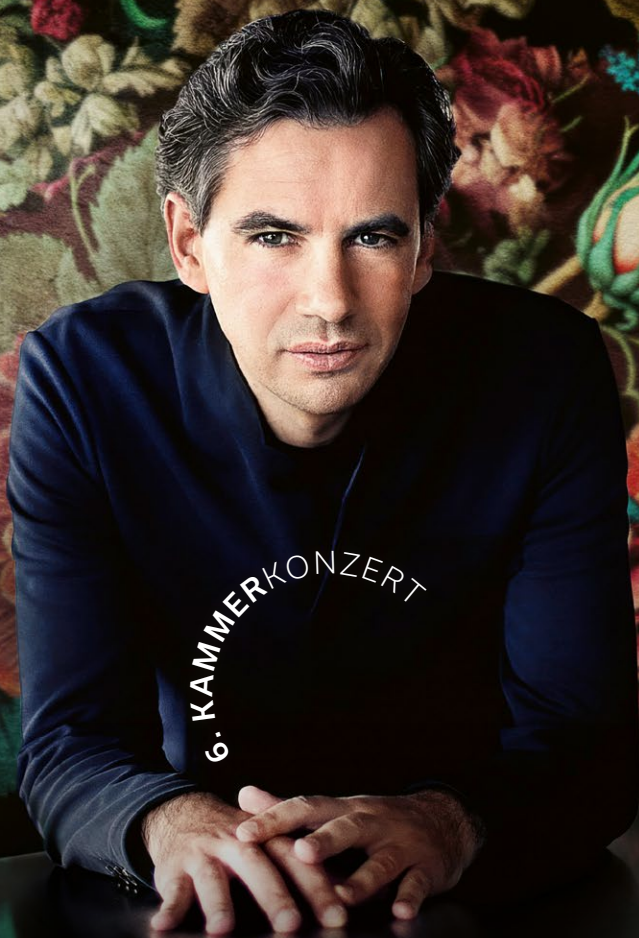


**MEISTERKAMMER
KONZERTE**
INNSBRUCK 25|26



MARTIN STADTFELD
13. MÄRZ 2026

PROGRAMM

6. KAMMERKONZERT

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)
Französische Suite Nr. 5 G-Dur BWV 816 (1722)

- I Allemande
- II Courante
- III Sarabande
- IV Gavotte
- V Bourrée
- VI Loure
- VII Gigue

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810–1849)
Sonate Nr. 2 b-Moll op. 35 (1837–39)

- I Grave – Doppio movimento
- II Scherzo
- III Marche funèbre. Lento
- IV Finale. Presto

– Pause –

MARTIN STADTFELD (*1980)
Fantasie über den Choral
„Ach, bleib mit deiner Gnade“ (2023)

FRANZ LISZT (1811–1886)
Sonate h-Moll S. 178 (1852–53)

- I Lento assai – Allegro energico – Grandioso –
Allegro energico – Recitativo ritenuto –
- II Andante sostenuto – Quasi Adagio –
- III Allegro energico – Piu mosso –
- IV Stretta quasi Presto – Prestissimo –
Allegro moderato –
Lento assai

MARTIN STADTFELD

Klavier

FR 13. MÄRZ 2026 · 19.30 Uhr

Haus der Musik Innsbruck, Großer Saal

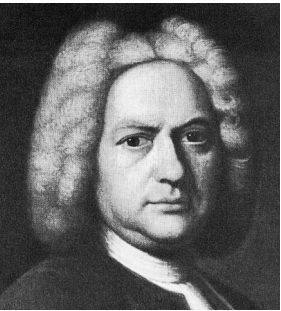
Einführungsgespräch: 18.45 Uhr im Großen Saal

Wir danken unseren Subventionsgeber*innen.



**INNS'
BRUCK**

VON DER SANFTESTEN MELODIE



Johann Sebastian Bach komponierte die Gruppe der sogenannten „**Französischen Suiten**“ aller Wahrscheinlichkeit nach für seine zweite Ehefrau Anna Magdalena Bach. Schließlich trug er die Frühfassungen von nicht weniger als fünf dieser Werke in das noch im Jahr der Hochzeit zu Papier gebrachte „Clavierbüchlein vor Anna Magdalena Bach in Anno 1722“ ein,

wo sie mit „Suite pour le Clavessin“ (Suite für das Cembalo) überschrieben stehen. Der heutige Titel stammt wahrscheinlich von Bachs Schüler Heinrich Nikolaus Gerber, der diese und andere Suiten zwischen 1724 und 1726 aus einer größeren Sammlung Bachscher Cembalowerke zusammenstellte und kopierte. Mit dem Titel unterschied er diesen Zyklus von den von ihm so genannten „Englischen Suiten“ Bachs.

Bereits Johann Nicolaus Forkel, der als erster Biograph des Thomaskantors in die Musikgeschichte Einzug gehalten hat, stellte fest, dass Bach in den „Französischen Suiten“ ein unverwechselbares Profil in Hinblick auf Tonarten und die Affektensprache entwickelte: „Insbesondere verdient die **fünfte Suite** in dieser Rücksicht bemerkt zu werden, in welcher sämtliche einzelne Stücke von der sanftesten Melodie sind, so wie in der letzten Gigue nichts als konsonierende Intervalle, insbesondere aber Sexten und Terzen gebraucht werden.“ Johann Mattheson wiederum sah in der vorangehenden Loure bereits eine „langsame Gigue“, eine Art Vorbereitung der im Charakter stark zum übrigen Werk kontrastierenden, finalen Gigue also. Nicht zu überhören in dieser Loure ist so manche Dissonanz, der sich hier unweigerlich aus Bachs verzweigter Stimmführung ergibt.

EIN ZUTIEFST ROMANTISCHES WERK

Frédéric Chopin zweite Klaviersonate op. 35 entstand in einer Zeit, die für den Komponisten reich an emotionalen Höhe- und Tiefpunkten war. Anlässlich einer von Franz Liszt und Marie d'Agoult veranstalteten Soiree hatte er 1836 die Schriftstellerin George Sand kennengelernt. Im Frühjahr 1838 entwickelte sich aus der Bekanntschaft eine Liaison, die fast zehn Jahre dauern sollte. Im selben Jahr wurde bei Chopin eine Bronchitis diagnostiziert und man entschloss sich, den Herbst und Winter auf der Insel Mallorca zu verbringen. Das vergleichsweise milde und feuchte Klima der Insel sollte den Genesungsprozess beschleunigen. Bald nach der Ankunft trat jedoch eine Verschlimmerung des Leidens ein. Chopin konsultierte drei ortsansässige Ärzte, die Tuberkulose feststellten. Diese verheerende Diagnose hatte zur Folge, dass das Paar und die beiden Kinder aus einer früheren Ehe von George Sand von den Inselbewohnern gemieden wurden und nach mehreren Umzügen schlussendlich im aufgelassenen Kloster Valldemossa Unterkunft fanden. Mitte Februar 1839 verließen Chopin und George Sand mit den beiden Kindern die Insel und übersiedelten nach Aufhalten in Barcelona und Marseille auf George Sands Landsitz Nohant. Hier erhielt Chopins Sonate ihre endgültige Form, wobei der Trauermarsch, der bekannteste der vier Sätze, bereits ein Jahr zuvor entstanden war.



Obwohl Chopin bei diesem Werk formal die klassische, viersätzigige Sonatenform aufgreift, handelt es sich inhaltlich

gesehen um ein zutiefst romantisches Werk. Die ersten drei Sätze leben von extremen Kontrasten, die Sonate zeigt auffallende Parallelen zu seinen Balladen, Nocturnes und Scherzi. So erinnert das geisterhafte Dahinhuschen der Triolen im abschließenden vierten Satz etwas an das 19. Prélude des etwa zeitgleich entstandenen Op. 28 des Komponisten. Diese Heterogenität veranlasste Robert Schumann, der sich zuvor sehr positiv über Chopin geäußert hatte, zu folgenden Zeilen: „Daß er es ‚Sonate‘ nannte, möchte man eher eine Caprice heißen, wenn nicht einen Uebermuth, daß er gerade vier seiner tollsten Kinder zusammenkoppelte, sie unter diesem Namen vielleicht an Orte einzuschwärzen, wohin sie sonst nicht gedungen wären.“ Dieses oft zitierte Urteil wird jedoch deutlich abgemildert, wenn man Schumanns Ausführungen weiter folgt: „Chopin schreibt schon gar nichts mehr, was man bei Anderen eben so gut haben könnte; er bleibt sich treu und hat Grund dazu.“



Dieses Alleinstellungsmerkmal zeigt sich bereits bei der Wahl der Tonart der Sonate, nämlich dem mit nicht weniger als fünf „B's“ vorgezeichneten b-Moll. Bedenkt man, dass zur Zeit

Chopins die gleichstufige Temperierung bei Tasteninstrumenten noch nicht allgemein üblich war, kommt der Wahl der Tonart eine nicht zu unterschätzende klangliche Relevanz zu, wobei der moderne Konzertflügel diese Relevanz – um es vorsichtig ausdrücken – doch ein wenig relativiert. Dennoch tritt der Aspekt der Klanglichkeit nicht zuletzt in den begleitenden Akkorden des berühmten Trauermarschs auch noch überaus deutlich hervor.

In formaler Hinsicht entspricht der erste Satz dem klassischen Schema mit Exposition, Durchführung und Reprise, wenn auch in gelockterter Form. Nach vier Einleitungstakten, die mit **Grave** überschrieben sind, folgt das stürmisch und gehetzt wirkende Hauptthema im **Doppio movimento**. Das Seitenthema in der Paralleltonart Des-Dur steht dazu mit

seiner ruhigen Kantabilität und klaren Periodik in deutlichem Kontrast. Die Exposition wird wiederholt, wobei es sich, beginnend mit Frühausgaben aus dem 19. Jahrhundert, eingebürgert hat, diese Wiederholung erst im fünften Takt zu beginnen, die vier markanten Einleitungstakte also auszulassen. Die Durchführung ist als große Steigerung angelegt, in der das drängende Achtel-Motiv des Hauptthemas dominiert. Sie mündet in eine Reprise, bei der die Reihenfolge der Themen vertauscht ist; auf das weit ausschwingende Seitenthema folgt – quasi als Schlussstretta – ein knappes Zitat des Hauptthemas.

Auch das folgende **Scherzo** in es-Moll, eines der typischen romantischen Nachtstücke, lebt vom musikalischen Kontrast. Während der erste Abschnitt von einem drängenden und pochenden Motiv geprägt wird, ist der ruhigere Mittelteil von kantablem Charakter. Abgerundet wird die dreiteilige Form von einer Rekapitulation des Scherzos. Schemenhaft taucht kurz noch einmal das Thema des Trios auf, bevor der Satz mit einem gehaltenen Akkord verklingt.

Der folgende **Marche funèbre** wird durch Sparsamkeit sowohl in harmonischer als auch in melodischer Hinsicht charakterisiert. Die Begleitung besteht im ersten Teil aus glockenartigen Akkordschlägen, abwechselnd in b-Moll und der Paralleltonart Ges-Dur, die Melodik baut sich langsam aus einer rhythmischen Tonwiederholung auf. Auf einen leidenschaftlichen Aufschrei folgen Triller im Bass, die wie dumpfe Trommelwirbel wirken.

Das kurze, dahinhuschende **Finale** der Sonate ist ohne Vorbild in der Musikgeschichte. Im äußerst raschen Tempo und sotto voce e legato (mit gedämpfter Stimme und gebunden) laufen die beiden Stimmen im Oktavabstand dahin. Im Finale „plaudern die linke und rechte Hand unisono“, meinte Chopin dazu in einem Brief. Tatsächlich ist diese scheinbare Linearität voller harmonischer Überraschungen und chromatischer Rückungen. Nach dem gemessenen, auf einfacher Harmonik basierenden Marsch ergibt dieser geisterhafte Schlusssatz den denkbar größten Kontrast. Dem romantischen Ideal entsprechend bildet er somit den bestens geeigneten Abschluss für diese so vielschichtige Sonate.

IM SPIEGEL DES BAROCK – 3 FRAGEN AN MARTIN STADTFELD

In vielen Ihrer Konzerte spielen Sie Werke von Bach oder aus dem Barock. Was fasziniert Sie an dieser Epoche, dass Sie immer wieder zu ihr zurückkehren?

Martin Stadtfeld: Die Verbindung der Menschen zueinander, die man sowohl emotional in der Musik spürt als auch in der Art, wie diese gemacht wurde, nämlich mit großer Offenheit für neue Impulse. Ständig wurden spannende Gedanken von Metropole zu Metropole weitergetragen. Es fand – in rasender Geschwindigkeit auch verglichen mit der heutigen Zeit – ein permanenter innereuropäischer Austausch statt. Keiner ist vom anderen zu trennen: Bach nicht von Vivaldi, Purcell nicht von Händel. Das zeigt Menschlichkeit.

Sie haben einmal geschrieben: „Die Kunst des Barock ist ein Spiegel, in dem wir uns selbst betrachten können“. Was sehen Sie beim Blick in diesen Spiegel?

MS: Das ist einerseits eine emotionale Momentansicht. Die barocke Musik ist für mich stets zeitgemäß und wohltuend, sie spendet mir Kraft und Trost, insbesondere an Tagen, an denen ich mit mir selbst hadere. Andererseits verläuft das Leben in Stufen. Je mehr man in die Barockmusik schaut, desto klarer erkennt man im Spiegel, wenn man wieder eine neue Stufe erklommen hat. So empfinde ich Werke immer wieder anders.

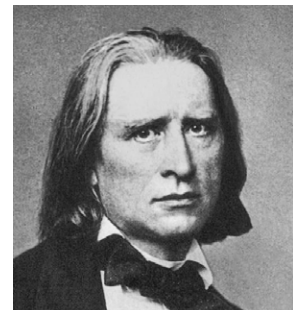
Seit einigen Jahren präsentieren Sie vermehrt eigene Arrangements und Improvisationen. Inwiefern verändert das Ihren Blick auf die ursprünglichen Kompositionen?

MS: Wenn man mit einem Motiv spielt, schafft das eine Befreiung gegenüber der ursprünglichen Komposition, zugleich wächst die Bewunderung für diese. Beim Improvisieren wird mir erst klar, wie viel Freiheit die barocken Formen jedem überlassen.

ÜBER ALLE MASSEN SCHÖN

Als **Franz Liszt** die ersten Takte seiner Sonate komponierte, war er einundvierzig Jahre alt. Mit Carolyne zu Sayn-Wittgenstein liiert, hatte er gerade seine Konzertkarriere beendet, um sich ganz der Komposition zu widmen. Er, der Europa mit seiner Virtuosität begeistert hatte, bündelte seine melodische Ausdrucksstärke in dieser Klaviersonate, der einzigen in seinem Oeuvre, die eigentlich aus einem langen, sich ständig verändernden Satz besteht, der die Zuhörenden in einem tosenden Musikrausch mitreißt.

Diese Sonate war so neu, so zukunftsweisend, dass die Reaktionen der ersten Hörer*innen geradezu diametral auseinanderklafften. Richard Wagner, beispielsweise, war überwältigt. 1855 schrieb er Liszt: „Deine Sonate ist über alle Maßen schön, groß, anmutig, tief, edel, erhaben, so wie du es bist.“ Clara Schumann hingegen vernahm nur ein einziges Chaos. Nachdem Johannes Brahms ihr das Werk vorgespielt hatte, schrieb sie in ihr Tagebuch: „Kein gesunder Gedanke bleibt, alles ist verworren.“ Vielleicht war die Reaktion der großen Pianistin umso entsetzter, weil die Widmung des Werks an ihren Mann Robert ausgerechnet zu jenem Zeitpunkt erfolgt war, als dieser sich auf eigenen Wunsch bereits in die „Anstalt für Behandlung und Pflege von Gemütskranken und Irren in Eendenich“ hatte einliefern lassen.



Indem Franz Liszt in diesem 1853 vollendeten und ein Jahr später im Druck erschienenen Werk die drei oder vier Sätze der traditionellen Klaviersonate zu einem einzigen Satz verschmelzen lässt, gelingt ihm der vielleicht größte formale Fortschritt auf diesem Gebiet seit Beethovens späten Sonaten. Liszt entfaltet drei trauernde oder wehmütige Themen, die, sich verwandelnd und Dissonanzen streifend,

seine letzten Klavierwerke ankündigen. So zum Beispiel mit der absteigenden Tonleiter des einleitenden Lento assai.

Angriff, Heroismus, Sieg und Gebet

Wie immer faszinierend in Liszts Musik ist der thematische Bau. Aus wenigen Keimzellen gewinnt er wandlungsfähige Motive. Im ersten Teil des Hauptthemas etwa ist eine markante Gegenstimme enthalten, die später zum Seitenthema umgewandelt wird. Enge Beziehungen bestehen beispielsweise auch zwischen dem signalhaft-heroischen ersten Themenkomplex und einem Hymnus: beide werden im Verlauf des Werkes zu einem eindrucksvollen Block verbunden. Liszt schuf ein Netz von thematisch-motivischen Querverbindungen, die ihm stark kontrastierende Wirkungen ermöglichten. Über diesem thematischen und formalen Aufbau steht aber vor allem die Ausdruckswelt des Werkes. So klingt aus der h-Moll-Sonate Poesie und nicht Kompositionstechnik hervor. Man könnte sie gar mit einem biografischen Roman vergleichen: Ein Ringen um Erkenntnisse, um geistige und zwischenmenschliche ist ebenso wahrnehmbar wie spirituelle Erhöhung. Die Leidenschaften und Kämpfe finden im Glauben Erlösung. Geist und Seele befinden sich im Widerstreit, bis eine Läuterung erfolgt. Angriff, Heroismus, Sieg und Gebet sind die Themen dieses Werkes, das den Gipfel von Liszts Klaviermusik darstellt – sowohl in der kompositorischen Gestaltung als auch in seiner Aussage. Viele haben Liszts Sonate sowie ihre zeitgleich entstandene Sinfonie (1854) mit Goethes „Faust“ in Zusammenhang gebracht. Doch Liszt, der erklärende Bezeichnungen liebte, gab dieser Sonate keinen Titel.

Impressum: Meister&Kammerkonzerte Innsbruck, Innsbrucker Festwochen der Alten Musik GmbH, Universitätsstraße 1, 6020 Innsbruck, Österreich, T +43 512 571032, meisterkammer@altemusik.at; Kaufmännischer Direktor: Dr. Markus Lutz; Künstlerische Direktorin: Eva-Maria Sens; Redaktion: Christian Moritz-Bauer, Mathias Mazagg, Leonie Schiessendoppler; Texte: Rainer Lepuschitz / Christian Moritz-Bauer (Bach, Liszt), Rudolf Hopfner (Chopin), Jan-Hendrik Maier (Interview mit Martin Stadtfeld, Concerti, 15. Februar 2024, Auszüge); Konzeption & Design: Citygrafic, Innsbruck; Fotos: Uwe Arens (S. 1); Druck: Alpina Druck GmbH, Innsbruck. Diese Ausgabe wurde auf FSC-zertifiziertem Papier (FSC® C089437) und klimaneutral gedruckt. Näheres zum unterstützten Klimaschutzprojekt finden Sie unter climatepartner.com/13973-2508-1008; Druck- und Satzfehler sowie Besetzungs- und Programmänderungen vorbehalten.

MARTIN STADTFELD

„Stadtfeld gelingt es, eine praktisch perfekte Vorstellung zu geben. Wie fein er die Töne setzt, sodass sie, fast nur ein Hauch, eine anmutige Gestalt gewinnen. Wie ein feingliedriges Mosaik greifen die perlenden Noten ineinander, zaubern eine lichtvolle Landschaft.“

„Genesis“, „Piano Songbook“, „Homage to Bach“: Seine erfolgreichen und regelmäßig bei Schott Music verlegten Kompositionen stehen für **Martin Stadtfeld** in der Tradition der großen Komponisten und unter dem Motto: ‚Aus dem Alten Neues erschaffen‘.

Sein Leitstern ist die Musik Johann Sebastian Bachs. Die Faszination für Präludien und Fugen beginnt im frühen Klavierunterricht. In der Jugend spielt Stadtfeld nächtelang das Wohltemperierte Klavier und legt damit den Grundstein für eine Bach-Auseinandersetzung der besonderen Art. Mit 15 Jahren entdeckt er die Goldberg-Variationen und lernt sie in wenigen Tagen auswendig. Dieses Werk wird zum unjubelten Beginn seiner Plattenkarriere.

Aus der inzwischen 20 Jahre andauernden Zusammenarbeit mit Sony Classical sind Dutzende Alben hervorgegangen, allesamt Bestseller und mit Preisen wie dem ECHO KLASSIK dekoriert. Doch mit 100 Millionen Klicks gehört Martin Stadtfeld auch im Streaming-Zeitalter zu den weltweit vielgehörten Klassikstars. Besonders erfolgreich: Das von Stadtfeld initiierte Genre der freien Bearbeitung auf Alben wie „Händel Variations“, „Deutsche Volkslieder“ oder „Baroque Colours“.

Als Solist wird Martin Stadtfeld zu Orchestern in aller Welt eingeladen und füllt als Rezital-Künstler die großen Säle. Das Publikum schätzt seine originellen Interpretationen der Klavierkonzerte von Mozart bis Rachmaninow und in seinen Rezitalen die spannungsvoll zusammengestellten Programme, die Reisen durch die Musikgeschichte gleichen.

Nachdem er als Konzertpianist schon seit dem Alter von 9 Jahren auftritt, hat Martin Stadtfeld seine Passion nun auch in der Lehre gefunden und unterrichtet als Professor eine Klasse an der Hochschule für Künste in Bremen.

VORSCHAU 25|26

6. MEISTERKONZERT, FR 17. APRIL 2026

BAMBERGER SYMPHONIKER

CHRISTOPH ESCHENBACH Dirigent

ANDREAS KREUZHUBER Horn

Carl Maria von Weber, Reinhold Glière,

Franz Schubert, Gioachino Rossini

7. KAMMERKONZERT, DO 23. APRIL 2026

MARMEN QUARTET

Joseph Haydn, Béla Bartók, Benjamin Staern,

Ludwig van Beethoven

8. KAMMERKONZERT, DI 12. MAI 2026

SEBASTIAN MANZ Klarinette

MAXIMILIAN HORNUNG Violoncello

HERBERT SCHUCH Klavier

Nino Rota, Johannes Brahms, Bohuslav Martinů

7. MEISTERKONZERT, DI 23. JUNI 2026

GRIGORY SOKOLOV Klavier

Ludwig van Beethoven, Franz Schubert

Mit den Öffis zum Konzert

Ihr Konzertticket gilt zwei Stunden vor und nach der Veranstaltung als IVB-Ticket in der Kernzone Innsbruck. Informationen zu Fahrplänen und Verbindungen finden Sie auf der Webseite der Innsbrucker Verkehrsbetriebe, www.ivb.at.

Konzertbeginn ist jeweils um 19.30 Uhr.

Bei den Einführungsgesprächen um 18.45 Uhr erfahren Sie aus erster Hand mehr über die Hintergründe, Inspirationen und kreativen Prozesse hinter den Konzerten – auch von den Künstler*innen selbst!



[meisterkammerkonzerte.at](https://www.meisterkammerkonzerte.at)