

Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz

Bachelorarbeit

Jenő Hubay und sein Bratschenkonzert op.20.

Mihály Juhász

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
1. Biographie	4
2. Hubay und die Bratsche.....	9
3. Das Bratschenkonzert op. 20	11
3.1 Die Entstehung des Werkes	11
3.2 Stilistik.....	13
3.3 Analyse	14
4. Schlusswort.....	19
Literaturverzeichnis	20

Einleitung

Meine Bachelorarbeit möchte ich über Jenő Hubay und sein Bratschenkonzert op.20. schreiben. Als ich das erste Mal eine CD-Aufnahme (mit Péter Bársony, 2010) von seinem Konzert hörte, faszinierte mich das Stück sofort. Meine StudienkollegInnen schienen dieses geniale Werk aber gar nicht zu kennen, sogar der Komponist Jenő Hubay schien nur wenigen bekannt zu sein, obwohl er in Ungarn als Künstler, Komponist und Lehrer eine große Rolle spielte. Nur mein Professor kannte Jenő Hubay und seine Werke.

Mit dieser Arbeit möchte ich deshalb den LeserInnen den Komponisten Hubay näher bringen und insbesondere sein Bratschenkonzert bekannter machen. Ich werde kurz sein Leben darstellen, werde beschreiben, was ihn beeinflusst hat, wie er gewirkt hat, seine Beziehung zur Bratsche untersuchen und sein Bratschenkonzert analysieren.

Für meine Arbeit verwende ich überwiegend ungarische Literatur, die ich ins Deutsche übersetze.

Jenő Hubay ist einer der bedeutendsten Musiker Ungarns am Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert. Sein Wirken umfasste drei unterschiedliche Bereiche: In Ungarn wollte er als Vortragskünstler den BürgerInnen aller Gesellschaftsschichten die klassische Musik näher bringen, im Ausland wollte er die ungarische Musik bekannter machen. Als Hauptlehrer des Geigeninstituts an der Liszt Ferenc Akademie begründete er die ungarische Geigenschule, in der zahlreiche weltberühmte Geiger sein Wissen übernahmen, und publizierte als Komponist viele Werke.

Es gab fünf Meister, die ihn persönlich besonders formten. Sein Sohn schreibt in seinem Buch Folgendes darüber: „Im Studienjahr meines Vaters und in seiner ganzen musikalischen Entwicklung und Entfaltung hatten 5 große Meister einen entscheidenden Einfluss: Joseph Joachim, Franz Liszt, Jules Massenet, Henry Vieuxtemps und Johannes Brahms.“¹ Was seinen musikalischen Geschmack und seine Kompositionen anbelangt, finden sich aber noch Einflüsse anderer Komponisten, wie Gombos László schreibt: Richard Wagner, Claude Debussy und Richard Strauss.²

¹ Hubay Cebrián Andor: *Apám, Hubay Jenő, Egy nagy művész élete történelmi háttérrel*, Ariadne Bt., Budapest 1992 S.19; Übers. M.J.

² Gombos László: *Hubay Jenő*, Mágus Kiadó, Budapest 1998. (Magyar Zeneszerzők I.) S. 5; Übers. M.J.

1. Biographie

Jenő Huber wurde am 15. September 1858 in Budapest geboren. Mit 21 Jahren änderte er seinen Namen zu Jenő Hubay. Sein Vater, Károly Huber, war Chordirigent im Nationaltheater und ein hervorragender Geigenlehrer in Nemzeti Zenede (Nationale Musikschule) in Budapest. Von seinem vierten Lebensjahr an gab ihm sein Vater Geigenunterricht. In dieser Zeit lernte Jenő auch das musikalische Leben im Theater kennen. Besonders Franz Liszts *Die Legende von der heiligen Elisabeth* und Wagners *Lohengrin*³ entfachten in ihm eine musikalische Leidenschaft und prägten seinen musikalischen Geschmack. Als Hubay 15 Jahre alt geworden war, begann er bei dem weltberühmten ungarischen Geiger Joseph Joachim zu studieren, der in Berlin unterrichtet hatte. Von ihm erlernte er die technischen und künstlerischen Elemente für seine zukünftige Karriere. In dieser Zeit begann er auch zu komponieren und besuchte viele Konzerte. Nach nur drei Jahren fleißigen Studiums bekam er von seinem Meister bereits das Abschlusszeugnis.

Danach ging Jenő Hubay wieder nach Budapest. Sein Wunsch war es, Franz Liszt persönlich kennenzulernen. Er bekam die Gelegenheit, Franz Liszt seine Chaconne vorzuspielen, was den Startpunkt einer wundervollen Freundschaft bedeutete. Jenő Hubay und Franz Liszt musizierten täglich miteinander und studierten Beethovens Sonaten. Auch traf sich Jenő Hubay fast jede Woche mit Robert Volkmann, dessen neuen Werke sie gemeinsam bearbeiteten und diskutierten.⁴ Nach zwei Jahren empfahl ihm Liszt, nach Paris zu ziehen, um dort das musikalische Leben teil zu haben.

In Paris lernte Jenő Hubay bald Saint-Saëns, Lalo, Massnet und Vieuxtemps kennen. Als er dem alten Meister Vieuxtemps sein fünftes Violinkonzert vorspielte, soll dieser ausgerufen haben: „Endlich habe ich meinen Nachfolger gefunden!“⁵ Seitdem war Jenő Hubay fast täglich bei dem alten Meister zu Gast, der ihm so viel als möglich von seinen eigenen Werken und von seiner Geigenlehr-Methode beibrachte. In dieser Zeit wurde Hubay auch immer populärer. Er bekam gemeinsam mit seinem Kammermusikpartner, dem ungarischen Pianisten Károly Aggházy, viele Konzerteinladungen. Nach ihrem

³ Hubay Cebrián Andor: *Apám, Hubay Jenő, Egy nagy művész élete történelmi háttérrel*, S.15-17

⁴ Gombos László: *Hubay Jenő*, S.6

⁵ Hubay Cebrián Andor: *Apám, Hubay Jenő, Egy nagy művész élete történelmi háttérrel*, S. 30;

dritten Soloabend (Uraufführung des Violinkonzerts von Károly Goldmark) mit dem Dirigenten Colonne⁶ in Salle Pleyel erhielten sie internationale Reputation. Dies belegen zahlreiche zeitgenössische Berichte und Kritiken.⁷ Jenő Hubay und Károly Aggházy waren der gehobenen Pariser Gesellschaft bekannt und waren täglich Teil von Kulturabenden. Im Jahr 1880 fuhren sie nach England und absolvierten zahlreiche Konzerte. Unter anderem hatten sie einen Auftritt in der St. James Hall mit dem Dirigenten Sir Julius Benedict. Hubay schrieb nach diesem Konzert seinem Bruder:

„London, 1880, 1. Juli. Lieber Károly [...] , weil hier die volkstümliche Musik immer mehr alles beherrscht (was - meiner Meinung nach - eine richtige und interessante Ausrichtung ist), waren wir angehalten, ein dazu passendes, repräsentatives Programm zu spielen. Der große Erfolg hat unserem Ansinnen Recht gegeben. Ich kann sagen, dass es nicht nur ein musikalischer, sondern ein UNGARISCHER Triumph war. Mein ewiges Streben wird es bleiben, dass ich mit meiner Geige und meinem Bogen für meine Heimat Gefolgschaft und Freunde gewinne!“⁸

Dieses letzte Statement lesen wir noch oft von ihm. Es zeigt Jenő Hubays Herzensanliegen, mit Musik seiner Heimat dienen zu wollen und nicht nur nach Prestige zu suchen.

Die nächste Station dieses Duos war in Brüssel, wo sie sieben Tage lang Konzerte gaben. Nach der anstrengenden Konzertsaison verbrachte Hubay zwei Monate lang einen Urlaub bei Mihály Munkácsy. In dieser Zeit komponierte er eine Suite von Jules Massenet (*Der König von Lahore*), die er später Massenet zeigte. Das war auch der Startpunkt seiner Freundschaft mit Massenet, der ihm empfahl, dieses Werk zu publizieren und mit Padeloup⁹ aufzuführen. Hubay war täglich bei dem weltberühmten Komponisten zu Gast, der den jungen Künstler dabei unterstützte, die Orchesterbesetzung zu diesem Stück

⁶ Édouard Colonne, Dirigent (1838-1910)

⁷ Hubay Cebrián Andor: *Apám, Hubay Jenő, Egy nagy művész élete történelmi háttérrel* S.34

⁸ Hubay Cebrián Andor: *Apám, Hubay Jenő, Egy nagy művész élete történelmi háttérrel* S.37 Übers. M.J.

⁹ Jules Étienne Padeloup, Dirigent (1819-1887)

zu schreiben.¹⁰

Nach der Uraufführung dieses Werkes mit Padeloup schrieb die Presse über Hubay: „Der neue Paganini“, „Der Liszt der Geige“¹¹ Diese Erfolge brachten ihm immer mehr Konzerte und Reputation ein. Im Jahr 1881 fuhr Hubay nach Algir auf die Bitte von Vieuxtemps hin, der damals schwer krank war. Vieuxtemps' letzte Bitte war es, dass Hubay nach seinem Tod die Orchesterinstrumentation seiner unvollendeten Werke fertig komponiert und die Lehrstelle in Brüssel übernimmt.

Hubay kam diesem letzten Wunsch von Vieuxtemps nach und unterrichtete ab 1882 in Brüssel in dem Königlichen Konservatorium. Er war 23 Jahre alt, als er die Stelle Henry Wieniawskis antrat¹² und leitender Professor für Geige wurde. In diese Zeit spielte er viel in Streichquartetten, um die Kammermusik in Brüssel und in dem Konservatorium populärer zu machen. Zudem schrieb er in dieser Zeit zahlreiche Stücke für Geige, Lieder, sein erstes Violinkonzert und das Bratschenkonzert.

Seine Erfolge brachten ihm immer mehr Aufmerksamkeit von der ungarischen Presse ein. Um auch in Ungarn das musikalische Leben wiederzubeleben, erfolgte an Hubay der Ruf, zurück nach Ungarn zu kommen, um dort an der Musikakademie eine Lehrstelle anzunehmen. Dazu ist überliefert:

„Im Jahr 1885 war Ágost Trefort Kultusminister. Er konnte die Situation gut beurteilen und erkannte, dass ausschließlich ein junges, von Kopf bis Fuß ungarisches Talent die schlummernde musikalische Kraft erwecken könne. Seine Wahl könnte keine andere als Jenő Hubay sein – das war auch der Beginn des diesbezüglichen Briefwechsels.“¹³

Hubay nahm das Stellenangebot an und ließ damit sein hohes Gehalt und das blühende musikalische Leben sowie die Anerkennung, die er in Brüssel genoss, zurück. Seine Bemühung, die Musikkultur in Ungarn wieder aufblühen zu lassen, kannte keine

¹⁰ Halmy Ferenc, Ziperovszky Mária: *Hubay Jenő*, Zeneműkiadó, Budapest 1976. S. 41.

¹¹ Haraszi Emil: *Hubay Jenő élete és munkái*, Singer és Wolfner, Budapest 1913. S.68

¹² Wieniawski hat dort von 1874-1880 unterrichtet.

¹³ Hubay Cebrián Andor: *Apám, Hubay Jenő, Egy nagy művész élete történelmi háttérrel* S.59 Übers. M.J.

Grenzen. Er wollte die ungarischen Schätze der Musik bergen, deren Basis die ungarischen Dörfer bzw. die Volkslieder waren, damit die europäische Kultur reicher würde. Gleichmaßen wollte er das Land zu einem Teil der westlichen Kultur machen.¹⁵ Von seinen zahlreichen Anstrengungen möchte ich nachfolgend jene erwähnen, die das ungarische Musikleben maßgeblich beeinflussten.

Aufgrund Hubays Fürsprache wurde Gustav Mahler Direktor und Dirigent des Opernhauses in Budapest (1888-1891). Mahler reformierte die Proben, führte Aufführungen in ungarischer Sprache ein und brachte ein hohes musikalisches Niveau hervor.

Hubay gründete mit seinem Bruder den Harmonia Musikverlag und die Harmonia Musikzeitschrift.¹⁶ Er führte auch die Kammermusik in der Musikakademie als eine neue Fakultät ein. Sein Wunsch war es, dass David Popper Celloprofessor in der Musikakademie würde. Später gründete er mit ihm das sogenannte Hubay-Popper Streichquartett, mit dem er zahlreiche Konzerte und Uraufführungen der damaligen Komponisten spielte.

In dieser Zeit lernte Hubay Brahms kennen (im Jahr 1886). Er hatte ihn in Wien besucht und gebeten, nach Budapest zu kommen, um mit dem Quartett aufzutreten. Nach diesem Konzert wurde Brahms in Ungarn immer populärer und kam oft nach Ungarn, um seine neuen Stücke aufzuführen, viele davon waren sogar Uraufführungen. Hubay pflegte eine gute Freundschaft mit Brahms. Manchmal arbeiteten sie auch zusammen an seinen neuen Werken.¹⁷

Im Jahr 1894 heiratete Jenő Hubay die Gräfin Róza Cebrián. Das änderte auch sein Leben. Zuvor war er viel im Ausland gewesen und hatte in unterschiedlichen Ländern Konzerttourneen gespielt, das wollte er nach seiner Heirat nicht mehr in einem solchen Maße weiterführen. Seine Idee war es, in Budapest einen modernen Palast mit einem Konzertsaal aufzubauen, und dort eine eigenständige neue Musikkultur hervorzubringen, und zu beleben. In diesem Haus besuchten ihn viele damalige MusikerInnen. Zum Beispiel: Erich Kleiber, Jan Kubelik, Bruno Walter, Jascha Heifetz, Arturo Toscanini, Yehudi Menuhin, Joseph Krips, Pietro Mascagni u.a. Einige sind sogar in Konzertsaal

¹⁵ Hubay Cebrián Andor: *Apám, Hubay Jenő, Egy nagy művész élete történelmi háttérrel* S.64

¹⁶ <https://epa.oszk.hu/00000/00021/00017/0003-fd.html>

¹⁷ Halmy Ferenc, Zipernovszky Mária: *Hubay Jenő*, S. 60.

aufgetreten, wie Richard Strauss, Annie Fischer, Felix Weingartner usw.¹⁸

Nach dem Ersten Weltkrieg hatte Hubay folgende Mission, wie es László Gombos beschreibt:

„In den nächsten eineinhalb Jahrzehnten wurde Hubay einer der ersten Repräsentanten des ungarischen Musiklebens. Seine internationale Reputation nützte er, um mit Hilfe der Musik die Aufmerksamkeit der Welt auf seine Heimat zu lenken und damit die Annäherung des besiegten Landes an die nationale Gemeinschaft zu befördern.“¹⁹

Hubay wurde 1919 Direktor der Musikakademie und hatte diese Funktion bis 1934 inne. Er führte zahlreiche Reformen durch²⁰ und förderte damit die Reputation und das Niveau dieses Instituts. Im Ausland hielten ihn die Menschen für den Botschafter ungarischer Musik. Er nahm dafür eine große Arbeitsbelastung auf sich und bewies großes Organisationstalent. Obwohl er viele und bessere Stellenangebote aus aller Welt erhielt,²¹ nahm er diese nicht an. In einem Artikel schreibt er dazu:

„Die große Sache der ungarischen Musikkunst hat mich in meiner Heimat gehalten; der Aufschwung unserer Musikkunst hat mir Freude und Zufriedenheit bereitet und Kraft für neue Arbeit und das Schaffen gegeben. Mein einziger Kompass, der Magnet meines ganzen Lebens war die ungarische Musik. Sie hat meine Schritte geleitet, meine Fantasie befruchtet, meine Willenskraft gestählt!“²²

Hubay starb am 12. März 1937. Ein damaliger berühmter Kritiker, Aladár Tóth, benützte in seinem Nachruf ein Wort, das meiner Meinung nach sehr gut Jenő Hubays Leben zusammenfasst: „Spitzenleistung!“²³

¹⁸ Gombos László: *Hubay Jenő*, S.21

¹⁹ Gombos László: *Hubay Jenő*, S.20 Übers. M.J.

²⁰ Körmendi Krisztina Anna: *Hubay Jenő művészete és a Hubay-iskola*, Dissertation, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest 2008 S.81

²¹ Körmendi Krisztina Anna: *Hubay Jenő művészete és a Hubay-iskola*, S.91

²² Hubay Jenő, „Hubay Jenő, Önmagáról“, in: *Zenei Szemle* 1918, 2 S.5 Übers. M.J.

²³ Gombos László: *Hubay Jenő*, S.23 - Pesti Napló Übers. M.J.

Das Erbe, das er hinterlassen hat, umfasste: 171 Werke für Violine (Bratsche, Cello), 5 Konzerte, 6 Orchester- und oratorische Werke, 11 Bühnenwerke, 118 Lieder, 29 Chorwerke, 24 Instrumentierungen, Bearbeitungen und 15 von Hubay herausgegebene Werke anderer Komponisten.

Mit der sogenannten „Hubay-Schule“ entstand die ungarische Geigenschule, aus der viele berühmte GeigerInnen hervorkamen: Darunter Ede Zathureczky, Stefi Geyer, Joseph Szigeti, Sándor Végh, Ferenc Vecsey, Endre Gertler und noch viele andere. Sie unterrichteten weltweit, um dieses Wissen weiterzugeben (Brüssel, Zürich, Salzburg, London, Philadelphia usw.).

2. Hubay und die Bratsche

Jenő Hubay lernte schon als Kind die Kammermusik kennen. Robert Volkmann und Ferenc Erkel waren bei seinem Vater ständig zu Gast und stellten oft ihre Werke vor.²⁴ Seinen ersten näheren Kontakt zur Bratsche dürfte er wahrscheinlich in Berlin gehabt haben, als er in der Musikhochschule bei Joseph Joachim studierte. Hier hatte mehrmals der Bratschist des Joachim-Quartetts, Eduard Rappoldi den Unterricht seines Meister vertreten.²⁵ Die nächste Erwähnung findet sich in seiner Zeit in Brüssel, wo er als leitender Violinprofessor am Königlichen Konservatorium tätig war. Der dortige Direktor Gevaert²⁶ unterstützte Jenő Hubay darin, ein Streichquartett zu gründen, in dem Hubay öfter die Bratschestimme spielte. In der Literatur findet sich dazu Folgendes:

„Angespornt von Gevaert, gründete Hubay schon im Jahr seiner Ernennung ein Quartett. Die Mitglieder waren Colyns, Servais, Van Styvoort und Hubay.²⁷ Da Colyns über 50 war, und er [...] eine eigene Violinklasse leitete, entschieden sie [Hubay und Colyns], dass sie die erste Geige abwechselnd spielen würden. Wenn Colyns der Prim war, spielte Hubay die Bratsche und umgekehrt.“²⁸

²⁴ Hubay Cebrián Andor: *Apám, Hubay Jenő, Egy nagy művész élete történelmi háttérrel*, S.14

²⁵ CD-Booklet, S.7

²⁶ François-Auguste Gevaert, Direktor der Königlichen Konservatorium in Brüssel 1871-1908
<http://www.conservatoire.be/le-conservatoire/histoire/>

²⁷ Jean-Baptiste Colyns – erste Geige oder Bratsche, D. Van Styvoort - zweite Geige, Joseph Servais – Cello

²⁸ Haraszi Emil: *Hubay Jenő élete és munkái*, S. 79 Übers. M.J.

Dieses Quartett wurde sehr schnell berühmt und populär, so dass sie viele Konzerteinladungen erhielten.²⁹ Deshalb beschäftigte sich Hubay in dieser Zeit auch intensiver mit der Bratsche. Einige Früchte davon sind das Stück *Un Conte* (Märchen, Op. 15 No. 1, 1884, Brüssel), das er dem belgischen Außenminister Caraman-Chimay widmete, und das Stück *Maggiolata*. (Op. 15 No. 2)³⁰. Auch sein größtes und bedeutendstes Bratschestück (*Morceau de Concert, Konzertstück Op.20.*) schrieb er in dieser Zeit.

„In Brüssel [...] konnte er schon frühmorgens im Stadtpark, Bois de la Cambre arbeiten. Viele Werke sind unter den Bäumen des Bois entstanden, so wie [...], das Bratschenkonzert (op. 20), das später David Popper für das Cello umarbeitete, ...”³¹

Über die Entstehung des Stückes werde ich im nächsten Kapitel berichten.

Interessant zu beobachten ist, dass auch einige Studenten von Hubay die Bratsche beherrschten. So spielte beispielsweise im Hubay-Popper Quartett (Budapest Quartett), das Jenő Hubay nach seinem Umzug nach Budapest (im Jahr 1886) gegründet hatte, 2 Jahre lang Bram Eldering aus Brüssel die Bratschestimme.³² Später, im Jahr 1898 übernahm die Bratschestelle Gusztáv Szerémi, der auch Student von Hubay gewesen war. Im Jahr 1889 war Joseph Joachim zu Besuch in Budapest. Beim Konzert spielte er in diesem Quartett die erste Geige und Hubay die Bratsche.³³ Hubay schätzte die Schönheit der Bratsche und hob als Geiger deren Stellenwert. Das zeigt sich auch darin, dass er oft bei einem Konzert die Bratsche spielte, z.B.: J. Brahms Klarinetten-Trio, op.114., am 28.11.1917 in der Musikakademie, Budapest.³⁴ Auch manches seiner eigenen Stücke arbeitete er für die Bratsche um und führte es dann selbst auf, z.B. *Rayon de Soil* (Sonnenstrahl, Op.87 no.1.), *Elégie* (Op. 14 No. 1), *Vor ihrem Bild* (Op.14 No. 1) und *Rêverie* (Träumerei, Op. 49 No. 9)³⁵

²⁹ Halmy Ferenc, Zipernovszky Mária: *Hubay Jenő*, S. 48.

³⁰ CD-Booklet, S.8

³¹ Halmy Ferenc, Zipernovszky Mária: *Hubay Jenő*, , S. 49 Übers. M.J.

³² https://de.wikipedia.org/wiki/Bram_Eldering

³³ Haraszti Emil: *Hubay Jenő élete és munkái* S.116

³⁴ http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=5826

³⁵ CD-Booklet, S.9

Außerdem liebte er es, zu Hause Kammermusik zu machen. In dieser Zeit war es üblich, mit Gästen gemeinsam zu musizieren. Mitglieder der Aristokratie und des Adels spielten fast alle ein Instrument. Musik galt als ein kultureller Genuss. Es finden sich zahlreiche Erwähnungen (z.B. im Tagebuch der Ehefrau von Jenő Hubay, Róza Cebrian), dass Hubays mit ihren Gästen ein Streichquartett spielten. Nach der Erzählung des Musikhistorikers László Gombos³⁶ war es sehr wahrscheinlich, dass Hubay dabei oft zur Bratsche griff.

3. Das Bratschenkonzert op. 20

In diesem Kapitel möchte ich die Entstehung seines Bratschenkonzerts beschreiben, die stilistischen Merkmale des Stückes untersuchen und die detaillierte Analyse des ersten Satzes präsentieren.

3.1 Die Entstehung des Werkes

In der Zeit, in der Hubay noch in Brüssel unterrichtete (im Jahr 1884), bekam er von Geveart den Auftrag, ein Bratschenkonzert für das Konservatorium zu komponieren.³⁷ In Quellen steht dazu Folgendes:

„Dieser machte sich sogleich an die Arbeit, um den Wunsch seines Freundes in Erfüllung zu bringen: Der erste Satz wurde im April, der zweite im Juni [1884] und der dritte im September 1888 vollendet.“³⁸

Die Instrumentation schloss er aber nicht ab, sodass es keine Kenntnisse davon gibt, ob dieses Werk vollständig aufgeführt wurde. Um 1890 entschied Jenő Hubay aber, den ersten Satz mit kleinen Veränderungen unter dem Namen **Morceau de Concert** (Konzertstück) zu veröffentlichen.³⁹ Diese Gattung war um ca. 1800 in der Romantik

³⁶ Gombos László, Musikhistoriker, er ist für den Nachlass von Hubay Jenő verantwortlich.

³⁷ Hubay Cebrián Andor: *Apám, Hubay Jenő, Egy nagy művész élete történelmi háttérrel*, S.52

³⁸ CD-Booklet, S.8

³⁹ CD-Booklet, S.8

entstanden und wurde am Ende des 19. Jahrhunderts immer öfter verwendet, u.a. von Schumann, Saint-Saëns usw. *Morceau de Concert* bezeichnet ein Stück für Soloinstrument und Orchester, das viele Variationen des Charakters und der Tempi beinhaltet.⁴⁰ Jenő Hubay hatte diese Gattung in Paris kennengelernt, wo die spätromantischen Komponisten Vieuxtemps, Massenet, Sarasate und Wieniawski seine musikalische Sicht auf eine neue Weise erweiterten.

Hubay kannte sicher das Stück *Morceau de Concert* für Violine von Saint-Saëns, vielleicht hatte er es auch gespielt. Es besitzt die gleiche Opusnummer wie das Bratschenkonzert (op. 20.) und wurde 1859 komponiert.⁴¹

Nachdem Hubay sein Werk bzw. den ersten Satz auf die Form *Konzertstück* umgearbeitet hatte, war es ihm möglich, ein selbständiges, vollwertiges Stück hervorzubringen, das später Hubays Freund und Kammermusikpartner David Popper verfeinerte. Im Jahr 1891 im Hainauer Verlag publiziert, sehen wir den wesentlichen Unterschied zwischen der Solostimme der Bratsche und des Cellos. Dieser Unterschied wird am meisten in den Überleitungsteilen und bei der Kadenz sichtbar (z.B. Takt 48-60.). Die Harmonie bleibt die gleiche, aber die Bogenstriche und die Harmonieverzerrungen sind verschieden. Bei der Bratsche basiert das eher auf der Spieltechnik der Geige, was bei den Sequenzen gut sichtbar ist (T. 54, 57-58). Dieses Stück hat in dieser Form viele Aufführungen erlebt, sowohl mit Bratschisten als auch mit Cellisten (so wie Gusztáv Szerémi, Emmanuel Feuermann).⁴²

Der zweite und dritte Satz steht nur mit Klavierbegleitung im Manuskript, später hat Lajos Huszár die Orchesterbegleitung im Hubay Stil komponiert und die Bratschestimme, besonders die Kadenz aus den Anmerkungen von Péter Bársony ergänzt bzw. zusammengestellt. Im Jahr 2010 nahm Péter Bársony mit dieser Orchesterfassung alle drei Sätze auf CD auf, die vom Hungaroton Studio herausgegeben wurde.⁴³

⁴⁰ <https://www.britannica.com/art/Konzertstuck>

⁴¹ <https://www.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/4949/violin-concerto-no-1-in-a-major-op-20>

⁴² CD-Booklet, S.8

⁴³ JENŐ HUBAY Complete Works for Viola, <https://hungarotonmusic.com/classical/j-hubay-complet-p3786.html>

3.2 *Stilistik*

Hubay begann schon in jungen Jahren zu komponieren und hat viele musikalische Merkmale beobachtet und erlernt. Er hatte ein ausgezeichnetes musikalisches Gedächtnis. Die Basis seines Schaffens waren aber die Konzerte und Musikabende, deren Aufführungen ihn inspirierten. Über seinen allgemeinen Stil schreibt László Gombos Folgendes:

„Selten hat er danach gestrebt, komplizierte Formen zu schaffen, es ging ihm mehr darum zu unterhalten, eine musikalische Stimmung, einen Charakter zu ergreifen. In seinen Stücken stechen der Schwung seines Spieles und seine leichte Grazie heraus . [...] Seine Werke stellen für die Zuhörer keine besondere Schwierigkeit dar. Die Hauptrolle hat fast immer die einfache, mit früh-romantischer Harmonie begleitete Melodie inne, die die häufigen Sequenzen leicht nachvollziehbar macht. Diese melodiezentrierte Musik wirkt beim ersten Hören bekannt, außerordentlich machen sie die ergreifenden Charaktere und Stimmungen, die anspruchsvolle Ausarbeitung und die zahlreichen winzigen Ideen ausführende komponistische Fantasie.“⁴⁴

Seine vier Violinkonzerte und das Bratschenkonzert gehören aber zu einer eigenen Gattung. Hier sieht man die stilistischen Merkmale eines romantischen Konzertwerks, sowohl in der motivischen Arbeit als auch in der Gestaltung.⁴⁵

Beim Aufbau des ersten Satzes sieht man die Wurzeln einer klassischen Sonatenhauptsatzform, auch innerhalb der Bildung jedes Elementes (Thema 1, Überleitung, Seitenthema, Schlussgruppe, Reprise usw.). Es zeigen sich aber auch die Charaktereigenschaften der damals sehr populären Konzertarten mit viel Virtuosität, verminderten Skalen und riesigen Kadenz.

⁴⁴ Gombos László: *Hubay Jenő*, S.12-13 Übers. M.J.

⁴⁵ Gombos László: *Hubay Jenő*, S. 13

In dieser Zeit waren einige Violinkonzerte sehr beliebt, sogar als Vorbilder, und wurden zu Grundsteinen dieser Gattung. Alle haben sie gespielt, viele wurden von ihnen inspiriert. Auch für Hubay haben sie eine wesentliche Rolle gespielt, gleich wie das Violinkonzert von Mendelssohn, von Beethoven und von Brahms. Hubay kannte aber auch die zeitgenössischen Geigenkonzerte und spielte sie sogar, z.B. das Violinkonzert von Goldmark, von Vieuxtemps (alle 7), von Wieniawski usw. Das Violinkonzert von Tschaikovsky könnte er auch gekannt haben, dessen Uraufführung 1881 in Wien gewesen war. Obwohl es keine Aufzeichnung dazu gibt, ob er es irgendwann gespielt hat, kann man ein paar Ähnlichkeiten in seinem Konzertstück finden. Eine ist die Einleitung der Exposition, wo nach der Orchestereinleitung der Solist einen kadenzartigen Teil hat, und dann das Hauptthema kommt.

3.3 Analyse

Von den Noten gibt es fünf verschiedene Versionen. Die erste Version ist das Manuskript Hubays, das im Jahr 1884 entstand, für Bratsche und Klavier. Der Titel ist *Concerto pour alto* und es hat insgesamt 40 Seiten. Die zweite Version ist ein Manuskript, das 1885 im Januar entstand. Es ist eine Partitur des ersten Satzes, für den Hubay die Instrumentation selbst gemacht hat. Diese Version hat 54 Seiten. Die dritte Version ist das *Morceau de Concert*, das der Verlag Hainauer 1891 herausgegeben hat, nur mit der Bratsche/Violoncello-Stimme und mit Klavier auf 19 Seiten. Die vierte ist eine neurevidierte Ausgabe des ersten Satzes im Hainauer Verlag aus dem Jahr 1929, für Violoncello und Orchester (Arnold Földesy gewidmet).⁴⁶ Die letzte Version ist im Jahr 2009 entstanden mit der Bearbeitung von Lajos Huszár, es sind das alle drei Sätze mit Orchester.

Für meine Analysearbeit habe ich die vierte und fünfte Version der Noten verwendet. Meine Taktzahlen entsprechen der fünften Version. Da der Vergleich der Unterschiede eine andere Art der Forschung brauchen würde, werde ich diese nur einbeziehen, wenn bei den Teilen der Sonatenhauptsatzform wesentliche formale Unterschiede auftauchen.

⁴⁶ Gombos László: *Verzeichnis der Werke von Jenő Hubay anhand von gedruckten und handschriftlichen Quellen in Ungarn*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1997. S. 101.

Die Form des ersten Satzes ist die Sonatenhauptsatzform. Der zweite Satz hat eine große dreiteilige Form, und der dritte Satz ist ein Menuett. Ich werde nur den ersten Satz analysieren. Deshalb habe ich nur den ersten Satz für die Analyse ausgewählt, da es als Konzertstück nur in dieser Form einsätzig ausgegeben und lange ausgeführt wurde. Ich habe von den anderen Sätzen auch keine Manuskript, nur die revidierte Version mit der Umarbeitung von Lajos Huszár. Die traditionelle Form ist gut vernehmbar. Die Abfolge ist: Exposition, Durchführung, Reprise, Kadenz und Coda.

Exposition

Das Orchester fängt das Stück mit der Einleitung in C-Dur an. Sie besteht aus 12 Takten und gliedert sich in 4+8. Das Motiv wird später (ab T.71) in der Bratschestimme als Seitenthema vorkommen. In T.13 kommt der Solist mit einer Kadenz (Solopassage), vorwiegend mit verminderter Skala (/Lauf). Das Hauptthema eröffnet der Solist, sein Charakter ist prachtvoll, majestätisch. Die Begleitung mit den Akkorden immer auf der zweiten Hälfte des Taktes verstärkt diesen Charakter und ähnelt dem Einmarsch eines Fürsten. Hubay ist oft vor Adeligen aufgetreten, auch seine spätere Ehefrau war die Tochter eines Grafen, und bis zum Ende seines Leben hat er die Traditionen bewahrt. Das Thema in C-Dur dauert 8 Takte lang (T.14-21), gliedert sich in 4+4 und endet als Halbschluss auf der Dominante.

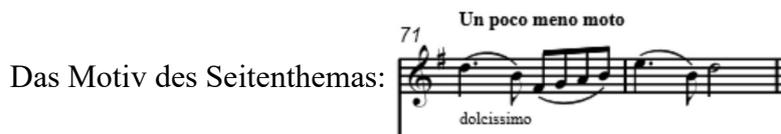
Das Hauptmotiv des ersten Themas 

Ab T.22 kommt eine Sequenzierung als Teil der Überleitung vom Motiv des Hauptthemas, welches erst 4-taktig, dann 2-taktig gegliedert ist. Hubay arbeitet viel mit Motiven – seine Themen entstehen aus einfachen, kurzen, lyrischen Motiven, besitzen viele Sequenzen, die es ermöglichen, zu modulieren und die spätromantische Freiheit mit dem Umgang der Harmoniewechsel zu erreichen. Dabei verlieren die ZuhörerInnen oft die Rationalität der Grundtonart und schweben in einem Schwall der Gefühle.

Mit den Sequenzen stufenweise aufwärts und in Begleitung die Orgelpunkt auf G (ab T.30) wirkt eine Steigerung, sogar die Doppeldominante kommt auch vor, aber es bleibt trotzdem in C-Dur. Ein anderes Motiv kommt ab T.44, das der Solist mit dem Orchester abwechselnd spielt. Mit diesem Motiv wird der Komponist später in der Durchführung viel in der Begleitung der Orchester arbeiten. Die Solostimme in diesem Teil ist sehr virtuos. Es gibt viele verminderte Skalen, Triolen und Sequenzen mit Sechzehnteln. Am

Ende dieses Teiles wechselt die Harmonie auf die Doppeldominante, um die Modulation zum Seitenthema einzuführen.

Ab T.71 kommt das Seitenthema, das schon am Anfang des Satzes bei der Orchestereinleitung vorgekommen ist, hier aber in G-Dur. Es dauert 8 Takte lang (4+4) und endet auf Tonikaparallele (Tp). Der Kontrast zwischen dem Hauptthema und dem Seitenthema ist deutlich. Das Seitenthema ist lyrischer, *dolcissimo*, und die Streicher helfen auch bei diesem ruhigen Charakter mit der synkopierenden Begleitung.



Nach dem Seitenthema gibt es noch eine Überleitung (ab T.79), die aus kleinen Abschnitten, Phrasen, Sequenzen besteht und sogar thematische Material aus der ersten Überleitung der Exposition verwendet. Die erste Modulation dieses Abschnittes passiert in T. 89, wo die Tonart von G-Dur auf D-Dur moduliert.

Ab T.92 wiederholt sich das Seitenthema in B-Dur, danach fängt eine Steigerung in g-Moll an, was eine *pianissimo* in T.108 unterbricht. Trotzdem der Fluss dringt auf ein neues thematisches Material zu erreichen. Es passiert nach der Modulation zurück nach G-Dur, und ab T.118 öffnet die Schlussgruppe mit einem jubilierenden, lebensfrohen Charakter. Diese Stelle mit den Triolen könnte uns an das Violinkonzert von Mendelssohn erinnern, trotzdem klingt es hier tänzerischer und stellt einen klaren Kontrast zum lyrischen Seitenthema dar. Die Streicher spielen pizz. Achtel und die Bläser auch kürzere Achtel, die diese Stimmung unterstreichen. Dieser Teil ist mit 4-taktigen Phrasen aufgebaut (2+2), die auch selbst wieder einen Kontrast besitzen. Die ersten zwei Takte sind ein dreiseitiges hüpfendes Spiel der Bogen, die anderen zwei Takte sind ein ganzer Legato-Lauf abwärts.



Die Schlussgruppe endet mit einer kurzen Kadenz von dem Solisten in T. 157-164. Hier gibt es wesentliche Unterschiede zur Version des Hainauer Verlages. Das Orchester-Tutti kommt nach einem sechzehntel Skalenaufbau auf g2.

Durchführung

Diesen Teil eröffnet wie üblich das Orchester in Takt 165. Das Material, das Hubay hier verwendet, kommt von der Überleitung der Exposition (T.44).

Das Pattern ist das folgende:  Es wiederholt sich in allen Stimmen, es wird sogar das am häufigsten vorkommende Motiv des Orchesters in der Durchführung sein. Hier arbeitet der Komponist am Anfang imitatorisch und kontrapunktisch zwischen den Stimmen damit. Sogar die Bläser sind auf 2 Gruppen aufgeteilt und wechseln einander nach zwei Vierteln ab, antworten quasi aufeinander. In T. 177 fängt eine kleine Fugato in A-Dur an. Die Cellostimme spielt es zuerst, dann kommen die anderen Stimmen dazu. Diese Fugato-Technik belegt die traditionsbewussten Wurzeln in Hubays Komposition.

Die Modulation in diesem Abschnitt läuft weiter, die Harmonie chromatisch wechselnd, bis in Fis-Dur ab T.190 ein neues Thema hervorragt. Dieser zauberhafte, tief berührende Charakter mit der Arpeggio-Begleitung nur der Flöte, der Klarinette und der Harfe fügt dem Satz eine eigene Erweiterung, einen eingeschobenen langsamen Teil hinzu, sogar eine kleine dreiteilige Form innerhalb der Durchführung entsteht, als ob es eine langsame Trio-form (aba) wäre. Der erste *a* Teil dauert 14 Takte lang (8+2 innere Erw.+4 äußere Erw.). In der letzten Erweiterung moduliert er einen halben Ton tiefer, so ab T. 205 kommt der *b* Teil in F-Dur. Was das Motiv anbelangt, gibt es keinen wesentlich großen Unterschied, nur dass dieser Teil statt von den Bläsern mit den Streichern *con sordino* begleitet wird. Der 10-taktige Mittelteil moduliert wieder nach Fis-Dur, dann kann ab T.215 die Wiederholung des *a* Teils kommen.

Der restliche Teil der Durchführung (Df.) ab T.221 besteht aus Dominant Septakkordketten, welche sich chromatisch aufeinander beziehen. (F⁷-E⁷-Es⁷-D⁷-Des⁷-C⁷-usw. bis E⁷ wieder). Diese Sequenzierung der Zwischendominante war bei Schumann sehr beliebt. Es ist eine kompositorische Technik, bei der die ZuhörerInnen die „Grundtonartgefühl“ verlieren. Auch ist das eine gute Vorbereitung für die Reprise. Die Begleitung verwendet noch immer das gleiche Motiv wie am Anfang der Durchführung. Der Solist spielt virtuose Sechzehntel, wie es bei den Violinkonzerten damals, sogar ab der Zeit von Paganini, üblich war, um die Virtuosität, die technische Fähigkeiten auf dem Instrument zu beweisen und damit das Publikum zu faszinieren. Unter diesen Läufen klingt plötzlich in T.248 ein G⁷ Akkord, der als Dominant auf das Einsetzen der Reprise

hindeutet.

Reprise

In Takt 252 öffnet die Reprise interessanterweise mit dem Seitenthema. Sie hält damit die klassischen Regeln ein, ist hier aber in C-Dur. Die Begleitung bleibt die Gleiche wie bei der Expositur. Die Überleitung reduziert sich auf 6 Takte ohne Modulation. Dann kommt das Hauptthema ab T. 266 in C-Dur wieder. Die Rhythmik des Hauptthemas (HT) ist aber doppelt so schnell, als am Anfang.

HT in Exp:  HT in Reprise: 

Im letzten Takt beendet das Hauptthema wie früher von Doppeldominant zu Dominant auf Halbschluss (HS) das Thema nicht, sondern im letzten Takt folgt ohne HS (Sp-D⁷) eine Sequenzierung. Das führt zu einer kadenzartigen Solostelle und erst dann folgt anschließend die Schlussgruppe in T.277 in C-Dur.

Was in der Reprise auffällt, ist, dass die Überleitungen zwischen den Themen viel kürzer und ohne modulatorische Abweichungen sind, und alle Gruppen in der Grundtonart, C-Dur, mit der Funktion T auftauchen. Diese klassischen Regeln und Modelle hat Hubay bei diesem Konzertstück eingehalten, was sein Hochhalten der Tradition und sein Bewusstsein neben den romantische Gefühle und den kontrastierenden Charakter in dieser spätromantischen Zeit belegt.

In der Begleitung der Schlussgruppe kommt das Motiv des Seitenthemas in unterschiedlichen Stimmen (Oboe, Flöte, 1-2 Geige) vor, was mehr Kontrast zwischen den zwei Charakteren erzeugt. Die Steigerung in der Bratschestimme ab T. 317 nimmt die Orchester-Tutti in T. 321 über, die Kadenz für den Solist zu vorbereiten. Hier findet man viele harmonische Abweichungen, viel Pracht und Erhabenheit als Höhepunkt des Stückes. Damit entsteht mehr Kontrast zwischen dem Tutti und der Kadenz der Bratsche, die ab T.336 beginnt. Die Kadenz ist sehr komplex, sie beinhaltet viele Charaktere und arbeitet mit unterschiedlichem thematischem Material aus dem Stück (aus der Überleitung, dem Seitenthema, der Schlussgruppe usw.). T. 363 ist im Paganini Stil.



Hier war im Original nur der erste Takt so geschrieben, aber auf Empfehlung Péter Bársonys hin wurden auch die anderen Takte mit dieser Spieltechnik versehen. Es ist nämlich anzunehmen, dass Hubay selbst sie so gespielt hat. Natürlich hat er damals oft die Kadenz improvisiert und variiert. Er hat sogar zu anderen Geigenkonzerten eine eigene Kadenz geschrieben. z.B. eine Kadenz zu Beethovens Violinkonzert.⁴⁷

Zu der Kadenz schließt das Orchester in T. 401 auf und in T. 418 kommt der Coda. Hier spielt die Bratsche die Arpeggio-Begleitung. Das ähnelt dem Violinkonzert von Mendelssohn, und auch Goldmark spielt die Geige nach der Kadenz.

Bei der Coda gibt es einen großen Unterschied zwischen dem *Marceo de Concert* (vierte Version) und dem Bratschenkonzert (fünfte Version). Bei der Einsatz-Version spielt nach dem Ende der Kadenz erst der Solist mit dem Orchester das Hauptthema und dann spielt das Orchester die Seitenthemen und der Solist begleitet es mit Arpeggio. Bei der fünften Version fällt das Hauptthema vor dem Code, es kommt nur das Seitenthema vor.

4. Schlusswort

Trotz eines so fruchtbaren Lebens, sowohl was sein Schaffen, seine Kompositionen als auch seine Tätigkeit als Geigenprofessor anbelangt, ist Jenő Hubay weder in Ungarn noch in Europa ausreichend bekannt.

Ein Grund dafür könnte seine Heirat mit einer Gräfin gewesen sein. Die spätere kommunistische Regierung Ungarns distanzierte sich stark von der Aristokratie. Auch wurde Jenő Hubay von der nächsten Generation an Komponisten wenig geschätzt, weil er dem traditionellen, konservativen Stil von Liszt und Brahms treu geblieben war, und das obwohl er selbst diese neue Generation an Komponisten gefördert hatte. Dennoch wollte er seine eigene Perspektive nicht ändern, und die Veränderung der Welt, die neue Stile beinhaltet, nicht anerkennen.

Aktuell kommt es zu einer „Renaissance“ Hubays, mit der Eröffnung von Hubays Musiksaal in Budapest im Jahr 2008, der Gründung des Jenő Hubay Verbandes im Jahr 1998 und der Jenő Hubay Stiftung, die seine Werke wieder ausgräbt, damit Jenő Hubay wieder geehrt wird und sein Name zurück ins allgemeine Bewusstsein kehren wird. Mit dieser Schrift möchte ich auch einen kleinen Beitrag dazu leisten.

⁴⁷ Körmendi Krisztina Anna: *Hubay Jenő művészete és a Hubay-iskola*, S.30

Literaturverzeichnis

- Bársony Péter: *Jenő Hubay, Complete Works for Viola*, (Erkel Chamber Orchester, Dirigent: Gergely Vajda, Piano: Márta Gulyás), CD, Hungaroton Records Ltd., 2010.
- Gombos László: *Hubay Jenő*, Mágus Kiadó, Budapest 1998. (Magyar Zeneszerzők I.)
- Gombos László: *Verzeichnis der Werke von Jenő Hubay anhand von gedruckten und handschriftlichen Quellen in Ungarn*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1997 (Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 38/1-2) S. 65-134.
- Halmy Ferenc, Zipernovszky Mária: *Hubay Jenő*, Zeneműkiadó, Budapest 1976.
- Haraszi Emil: *Hubay Jenő élete és munkái*, Singer és Wolfner, Budapest 1913.
- Hubay Cebrián Andor: *Apám, Hubay Jenő, Egy nagy művész élete történelmi háttérrel*, Ariadne Bt., Budapest 1992.
- Hubay Jenő, „Hubay Jenő, Önmagáról“, in: *Zenei Szemle* 1918, 2, S. 4-5.
- Körmendi Krisztina Anna: *Hubay Jenő művészete és a Hubay-iskola*, Dissertation, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest 2008.