

Woldemar Bargiel

(b. Berlin, 3 October 1828 - d. Berlin, 23 February 1897)

Adagio

Op. 38

Preface

Woldemar Bargiel enjoyed considerable renown as a composer, conductor, and teacher during his lifetime. Born in Berlin on 3 October 1828, Bargiel benefitted from being a member of a gifted musical family. His father, Adolph Bargiel, was a highly respected piano and voice teacher who taught his son piano, violin, and harmony. Bargiel's mother, Marianne (née Tromlitz) Wieck, who had divorced Friedrich Wieck in 1824, was the mother of Clara Schumann (née Wieck). In addition to the musical training he received from his parents Bargiel also studied theory with Siegfried Wilhelm Dehn, an eminent teacher, theorist, editor, and librarian.

Initial success Bargiel experienced was due in part to Clara. Being nine years older than Bargiel and enjoying a lucrative career as an exceptional concert pianist, Clara's network of foremost European musicians furthered her brother's education and career. Introductions to Felix Mendelssohn and especially to Robert Schumann, who eventually became Bargiel's brother-in-law, proved crucial. Taking Robert's advice to enroll at the Leipzig Conservatory in 1846 at the tender age of 16, Bargiel began his extraordinary training. There he studied piano with Ignaz Moscheles and Louis Plaidy; violin with Ferdinand David and Joseph Joachim; and theory and composition with Moritz Hauptmann, Ernst Friedrich Richter, Julius Rietz, and Niels Gade.

Upon completion of his studies Bargiel returned to Berlin in 1850. Having quickly developed a favorable reputation as a teacher and composer, some of Bargiel's early compositions - most notably his first piano trio - were published under the auspices of Clara and Robert Schumann. Beginning in 1859, Bargiel taught music theory at the Cologne Conservatory. From 1865 to 1874, he served as Kapellmeister and director of the institute of the *Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst* at Rotterdam, where he met his future wife, Hermine Tours, sister of the composer Berthold Tours. In 1874, Joachim appointed Bargiel teacher of composition at the Berlin Hochschule für Musik. Two years later, Bargiel was a professor at the Akademie der Künste. He held this position until his death in Berlin on 23 February 1897. Of his many students most notable are Waldemar von Baußnern, Leo Blech, Leopold Godowsky, Alexander Ilyinsky, Paul Juon, Peter Raabe, Ernst Rudorff, and Johannes Wolf.

In addition to being highly regarded as a teacher and composer, Bargiel's work as an editor proved significant. He served, partly in collaboration with Johannes Brahms, on the editorial boards of the first editions of Robert Schumann's and Frederic Chopin's collected works. Bargiel's eight-volume edition of Johann Sebastian Bach's chorales from his four-voice *Kirchengesänge*, which was published in Berlin from 1891-1893, was used well into the twentieth century.

Bargiel's *Adagio*, op. 38 is one of the composer's masterpieces among the approximately forty-eight compositions that he published. It was first performed on 12 January 1871 in Rotterdam by Oscar Eberle at a benefit concert for the establishment of the composer's household. Later, on 24 November 1872, it was performed at the Leipzig Gewandhaus for a special Christmas concert. After his death, the *Adagio* was programmed again on 6 November 1898 for the benefit concert honoring Bargiel at the Holy Trinity Cemetery (*Dreifaltigkeitsfriedhof*) in Berlin.

The *Adagio* was first published in 1872 by Breitkopf and Härtel of Leipzig. Although the initial publication was for solo cello and orchestra, its popularity prompted the publisher to issue several arrangements, including those for violin and piano, viola and piano (arranged by H. Dessauer), and saxophone and piano (in 1930). Among other published arrangements are those for cello and piano and for piano duet. The *Adagio* appeared in Julius Klengel's *Vortragsalbum*, and a modern edition was produced in 2001.

Bargiel's compositions belong to a time in music history when achieving subjectivity in music was at the forefront of musical thought. Although some composers such as Franz Liszt consciously explored subjectivity through program music (instrumental music with specific extramusical associations), others sought to investigate its possibilities using more subtle means. Such music lies between program and pure absolute music (instrumental music written for its own sake, devoid of extramusical associations).

This *Adagio* serves as a splendid example of a composition that lies between this polarity involving instrumental music in the nineteenth century. Its unassuming title that simply features a tempo indication suggests pure absolute music as does its traditional rounded binary form of A B A¹, which first appeared in the baroque period. In turn the outer sections themselves are in rounded binary form. The middle section B, however, deviates from this by beginning with an introduction

followed by two subsections, *c* and *c*¹, and concluding a rather lengthy developmental coda. Not surprisingly, contrasting keys distinguish the A sections, which are in G major, from the B section, which begins in E minor.

It is diversions from expectations and Bargiel's unique approach to texture, rhythm, melody, and harmony that invites subjective study of this composition. In the nineteenth century subjectivity served as the means for attaining the deepest essence of the soul or what was considered pure humanity. Composers such as Bargiel strove to achieve "ethical content" whose essence reaches beyond merely emotive music. Feelings abandon the tangible and visible to achieve this spiritual state, making music an art addressing the sound of deep-seeded spirituality.

Subtle tension between the solo cello and accompaniment undermines the beautiful sonority that begins Bargiel's *Adagio*. The quiet, pulsating accompaniment of regularly occurring quarter notes articulated with caressing portato is disturbed by the solo cello. Its short, rhythmically charged utterances that are set apart by rests thwart our expectations of a gorgeous, long-breathed melody clothed in sonorous sensuality. Instead, the preponderance of entrances first on the third beat of the measure and later on the second beat, syncopation, and sparing use of tonic in the solo cello's melody hints at underlying problems and even conflict between it and the accompaniment. The weak, second beat of the measure gains currency by featuring an eighth-note triplet motive beginning in m. 5, which, by being initially surrounded by rests, fragments what little melodic flow that occurred in the first four measures of the composition. It is also the repetition of this eighth-note triplet that generates the subsection's irregular phrase length (mm. 1-9).

Tension mounts in the subsection that follows (mm. 10-24). Throughout this section is an increased level of dynamics marked by a gradual crescendo (mm. 15-20). Also unexpected is that this subsection begins in A minor rather than the expected G major or perhaps even E minor. New melodic ideas in the solo cello adopt the practice of avoiding articulation on the downbeat of the measure by beginning motives on either the second or third beat of the measure and by ties over the barline. Triplet eighth notes that initially appeared in m. 5 are now transformed to sixteenth-note sextuplets whose arrival pitch creates a dissonance with the harmony in the accompaniment. This pitch for the first time emphasizes the downbeat of the measure (mm. 21-24).

In the last subsection of section A (mm. 25-37), the solo cello is surprisingly largely diatonic. Upon repeating the first four measures of the *Adagio*, the triplet eighth-note motive from m. 5 returns in m. 29, now played legato instead of staccato. Although ties continue, they now occur exclusively within the measure where they avoid articulating the beginning of the third beat of the measure (mm. 31-32). Tonic is emphasized in the solo cello for the first time by holding tied whole-note Gs at the conclusion of this subsection. It is as if the solo cello has succumbed to the expectations of predictability by confining itself to the norms of conventional musical language. The accompaniment unexpectedly takes up the solo cello's cause by continuing the heightened chromaticism introduced in the previous subsection and by the occurrence of several rests. A quarter rest begins the accompaniment in this subsection, and several quarter rests conclude it, two of which precede a dramatic descending scalar motive that introduces E minor, the key of the second large section of this composition.

A new key and tempo change to *poco più moto ed energico* marks the beginning of section B (mm. 38-90). Its introduction (mm. 38-45) is scored for accompaniment only, which seems to recognize the distress experienced by the solo cello by bringing to the forefront agitation with double-dotted note values, short rhythmic figures separated by rests, and the use of *subito-forte*. This section suggests a public setting with its homophonic texture set in common time. Dotted figures reminiscent of marches denote a martial context.

The solo cello returns in the first *c* subsection (mm. 46-55). It begins with the martial figure introduced by the accompaniment in the introduction. Syncopation and accents emphasize the second beat of the measure. Yet, beginning in m. 50, the solo cello seems to yield to lyricism through legato eighth notes that give way initially to triplet eighth notes (whose ties over the barline obscure the downbeat). This rhythmic motive, in turn, shifts to the sixteenth-note sextuplet motive (m. 53) initially heard in the second subsection of this piece (m. 21ff.). Instead of leading to the downbeat of the next measure, however, now this figure leads to the third beat. This subsection concludes with a thirty-second note flourish in unison between the solo cello and accompaniment (in the lower strings), as if some consensus has been reached.

The next *c* subsection (mm. 56-64) transposes the previous subsection to the tonic key of G major, suggesting that resolution may be forthcoming. What follows, however, is a coda (mm. 65-90), which alludes to E major and ends inconclusively with a dominant seventh chord in third inversion. Throughout is conflict between the triplet eighth-note figure and martial dotted-note figures, creating tension between subjectivity (symbolized by the triplet eighth-note figure) and objectivity (depicted by the dotted-note figures). A series of arpeggiated rising melodic figures in the solo cello points to yearning, but the descending scalar figures that follow depict despair (mm. 75-90).

The return of the section A (mm. 91-127) begins in G major rather than the expected key of E minor. Repeating the first seven measures of the *Adagio* proposes a return to the status quo, but the recurrence of dotted rhythmic figures beginning in m. 98 recalls the middle, objective section of this piece. Obvious sharing of figuration between the solo cello and accompaniment that did not occur previously distinguish the return of the b subsection (mm. 100-114). An ascending sixteenth-note scalar figure initiated by the accompaniment and immediately repeated in the solo cello (mm. 105 and 107) offers some sort of understanding between what seems to have been opposing factions. The final subsection (mm. 115-127), although nearly identical to the last subsection of the section A, begins with one dynamics level softer, and it ends with all instruments holding a G-major triad consisting of tied whole notes.

Bargiel's *Adagio*, op. 38, can be viewed as an example of romantic tone painting. Using a broad spectrum of tone colors through a variety of melodic and rhythmic motives, varied dynamics, and lush, chromatic harmony to bring forth conflict between the solo cello and accompaniment that is seemingly resolved at the *Adagio*'s conclusion leads to a depth of spiritual contemplation far beyond common emotions. Through his rich musical language Bargiel unlocked the unfathomable abundance of the otherwise inexplicable human spirit.

Jean Hellner, 2015

For performance material please contact *Breitkopf und Härtel*, Wiesbaden.

Woldemar Bargiel

(geb. Berlin, 3. Oktober 1828 - gest. Berlin, 23. Februar 1897)

Adagio op .38

Vorwort

Zu Lebzeiten war Woldemar Bargiel eine Berühmtheit. Geboren in Berlin am 3. Oktober 1828, hatte der Komponist, Dirigent und Lehrer davon profitiert, in einer ausserordentlich musikalischen Familie aufgewachsen zu sein. Sein Vater Adolph Bargiel war ein hochgeachteter Lehrer für Klavier und Gesang, der seinen Sohn in das Geigen- und Klavierspiel einführte und ihn in Harmonielehre unterrichtete. Seine Mutter Marianne (geborene Tromlitz) Wieck, die im Jahr 1824 von Friedrich Wieck geschieden worden war, war auch die Mutter von Clara Schumann (geborene Wieck). Neben seiner musikalischen Ausbildung innerhalb der Familie studierte der Junge Musiktherie bei Siegfried Wilhelm Dehnen, einem herausragenden Lehrer, Musiktheoretiker, Herausgeber und Bibliothekar.

An Bargiels ersten Erfolgen war Clara nicht ganz unbeteiligt. Neun Jahre älter als ihr Bruder hatte sie als herausragende Konzertpianistin bereits wichtige Schritte einer lukrativen Musikkarriere hinter sich, und ihre Verbindungen zu den bemerkenswertesten Musiker aus ganz Europa kamen Woldemars Ausbildung und Karriere zugute. Die Bekanntschaft mit Mendelssohn und vor allem Robert Schumann, der schliesslich Woldemars Schwager werden sollte, erwiesen sich als wesentlich. Der junge Mann folgte Schumanns Rat, sich 1846 im zarten Alter von 16 Jahren am Leipziger Konservatorium einzuschreiben, wo er eine aussergewöhnliche musikalische Erziehung begann. Hier studierte er Klavier bei Ignaz Moschee und Louis Plaidts, Violine bei Ferdinand David und Joseph Joachim und Musiktheorie und Komposition bei Moritz Hauptmann, Ernst Friedrich Richter, Julius Rietz und Niels Gade.

Nach Abschluss seiner Lehrjahre kehrte Bargiel nach Berlin zurück. Ein beachtlicher Ruf als Lehrer und Komponist eilte ihm bereits voraus, und einige seiner früheren Werke - allen voran sein erstes Klaviertrio - wurden unter der Aufsicht von Clara und Robert Schumann veröffentlicht. Ab 1859 hatte Bargiel einen Lehrauftrag für Musiktheorie am Kölner Konservatorium, von 1865 bis 1874 diente er als Kapellmeister und Direktor des Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst in Rotterdam, wo er auch seine zukünftige Frau kennenlernen sollte, Hermine Tours, die Schwester des Komponisten Berthold Tours. 1874 wurde Bargiel von Joseph Joachim zum Lehrer für Komposition an die Berliner Hochschule für Musik berufen, zwei Jahre später bereits war er Lehrer für Komposition an der Akademie der Künste. Bis zu seinem Tod in Berlin am 23. Februar 1897 blieb er auf diesem Posten. Zu seinen bekanntesten Studenten zählten Waldemar von Baußnern, Leo Blech, Leopold Godowsky, Alexander Ilyinsky, Paul Juon, Peter Raabe, Ernst Rudorff und Johannes Wolf. Neben seiner Arbeit als Lehrer und Komponist war seine verlegerische Tätigkeit bedeutsam. Teilweise in Zusammenarbeit mit Johannes Brahms war er im Herausgeberkollektiv für die Gesamtausgaben von Robert Schumann und Frederic Chopin verantwortlich. Seine achtbändige Ausgabe von Johann Sebastian Bachs Chorälen aus dessen vierstimmigen Kirchengesängen, die in Berlin zwischen 1891 und 1893 erschienen, waren bis weit in das zwanzigste Jahrhundert in Gebrauch.

Bargiels *Adagio op. 38* ist unter den ungefähr 48 Kompositionen seines Werkkatalogs eines seiner Meisterwerke. Die Erstaufführung fand am 12. Januar 1871 in Rotterdam mit Oskar Reberle als Solist anlässlich eines Benefizkonzertes zu Gunsten der Gründung des Hausstandes des Komponisten statt. Ein Jahr später erklang es bei einem Weihnachtskonzert des Leipziger Gewandhauses. Nach Bargiels Tod war das *Adagio* Teil des Gedenkkonzerts für den Komponisten in der Berliner Dreifaltigkeitskirche.

Das *Adagio* erschien erstmals 1972 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Während die originale Veröffentlichung für Solo-Cello und Orchester besetzt war, veranlasste die Beliebtheit des Werks den Herausgeber, das Stück in weiteren Fassungen anzubieten, darunter eine für Geige und Klavier, des Weiteren für Bratsche und Klavier (arrangiert von H. Des-sauer) und Saxophon und Klavier (1930). Andere veröffentlichte Fassungen sind für Cello und Klavier und Klavier zu vier Händen geschrieben. Das *Adagio* in Julius Klengels *Vortragsalbum* abgedruckt, eine moderne Edition erschien 2001.

Bargiels *Adagio* ist das Produkt einer musikgeschichtlichen Epoche, in der die Etablierung von Subjektivität innerhalb der Musik die musikalische Gedankenwelt bestimmte. Die einen - wie zum Beispiel Franz Liszt - erforschten die Subjektivität mit Hilfe von Programmmusik (instrumentale Musik mit spezifischen außermusikalischen Assoziationen), während andere deren Reichweite mit subtileren Mitteln erforschten. Diese Art der Musik war zwischen Programmmusik und absoluter Musik (instrumentale Musik ohne jegliche außermusikalische Assoziation, nur für sich selbst geschrieben) angesiedelt.

Das vorliegende *Adagio* kann als wunderbares Beispiel für ein Werk dienen, das sich innerhalb der beschriebenen Polarität bewegt, die die Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts bestimmte. Der bescheidene Titel des Werks beschränkt sich auf eine Aussage über das Tempo und deutet somit auf absolute Musik, wie es auch die traditionelle binäre Form ABA1 tut, die zum ersten Mal im Barock auftauchte. Auch die äusseren Sektionen sind in sich traditionell binär strukturiert. Die mittlere Sektion B jedoch weicht von Beginn an mit einer Einleitung, gefolgt von zwei Untersektionen c und c1, ab und schliesst mit einer ausführlichen durchführenden Koda. Es überrascht nicht, dass die A-Sektionen sich auch in der Tonart unterscheiden - sie stehen in G-Dur, während die B-Sektion in e - Moll beginnt.

Es sind das Durchbrechen der Erwartungshaltungen und Bargiels einzigartiger Umgang mit Textur, Rhythmus, Melodie und Harmonie, die zu einer Betrachtung dieser Komposition aus dem Blickwinkel der Subjektivität einladen. Im Denken des 19. Jahrhunderts begab man sich mittels der Subjektivität auf den Weg zur tiefsten Essenz der Seele, oder was man damals für die Substanz des Menschseins hielt. Komponisten wie Bargiel strebten danach, „ethischen Inhalt“ zu erzeugen, dessen Essenz jenseits von gefühlsbetonter Musik liege. Gefühle entführen aus der Welt des Tastbaren und Sichtbaren und erzeugen jenen geistigen Zustand, der Musik zu einer Kunst erhebt, der den Klang tiefwurzelnder Geistigkeit anspreche.

Subtile Spannungen zwischen dem Solo-Cello und der Begleitung verunsichern die blühende Klangwelt von Bargiels *Adagio*. Die ruhige und pulsierende Begleitung der regelmässigen Viertelnoten, mit liebevollem Portato vorgetragen, wird vom Solocello gebrochen. Dessen kurze, rhythmisch aufgeladene Einwürfe, durch Pausen abgesetzt, verstören unsere Erwartungen auf eine hinreissende, lang wirkende Melodie voll sinnlicher Klanglichkeit. Stattdessen deuten das Vorherrschen von Einsätzen zuerst auf dem dritten Schlag des Taktes, später auf dem zweiten Schlag, sowie Synkopierungen und der sparsame Gebrauch der Tonika in der Melodie des solistischen Cellos auf untergründige Probleme und sogar Konflikte zwischen Solo und Begleitung. Der schwache zweite Schlag des Taktes wird bedeutsam durch ein Motiv aus Achteltriolen, beginnend in Takt 5, das, anfangs umgeben von Ruhepunkten, nun jenen geringen melodischen Fluss fragmentiert, der sich in den ersten vier Takten aufbaute. Es ist auch diese Wiederholung des Triolenmotivs, die für die unregelmässige Phasenlänge der Untersektion verantwortlich ist (Takte 1 bis 9).

In der nun folgenden Untersektion (Takte 10 - 24) erhöht sich die Spannung. Das dynamische Level ist angehoben und durch ein kontinuierliches Crescendo gekennzeichnet (Takte 15 - 20). Ebenso überrascht, dass dieser Teil in a-Moll statt im zu erwartenden G-Dur oder e-Moll beginnt. Neue melodische Ideen des Solo-Cellos übernehmen das Verfahren, Artikulationen auf der Eins des Taktes zu vermeiden, indem sie die Motive entweder auf der Zwei oder Drei beginnen und über den Taktstrich hinaus binden. Triolische Achtel, die ursprünglich in Takt 5 zu hören waren, erscheinen nun transformiert in 16tel-Sextolen, deren Zielton eine Dissonanz mit der Harmonie in der Begleitung bilden. Dieser Zielton betont hier zum ersten Mal den ersten Schlag des Taktes (Takte 21 - 24).

In der letzten Subsektion von Teil A (Takte 25 - 37) ist das Cello erstaunlicherweise fast durchgängig diatonisch gesetzt. Bei der Wiederholung der ersten vier Takte des *Adagio* erklingt das triolische Motiv aus Achtelnoten ein weiteres Mal in Takt 29, nun legato statt staccato gespielt. Obwohl Bindebögen weiterhin Verwendung finden, erscheinen sie ausschliesslich innerhalb des Taktes, wo sie eine Artikulation des Beginns des dritten Taktschlags umgehen (Takte 31 - 32). Erstmals erfährt die Tonika eine starke Betonung durch das Solo-Cello, indem es am Ende der Subsektion den Ton G als gebundene ganze Note hält - als habe sich der Solist nun der Erwartung von Vorhersehbarkeit ergeben und sich den Normen der konventionellen Musiksprache angepasst. Unerwartet jedoch nimmt sich nun die Begleitung der Sache des Solisten an, indem sie die ausgiebige Chromatik aus den vorhergegangenen Untersektionen fortsetzt und zahlreiche Pau-

sen einlegt. Die Begleitung in diesem Abschnitt beginnt mit einer Viertelpause, und zahlreiche Viertelpausen beenden ihn auch, zwei von ihnen gehen einem dramatischen Motiv aus einer abwärts gerichteten Tonleiter voran, das e-Moll einführt, die Tonart des zweiten grossen Abschnitts dieses Werks.

Ein Wechsel in Tonart und Tempo nach *poco più moto ed energico* markiert den Anfang der B-Sektion (Takte 38-90). Ihre Einleitung (Takte 38-45) ist nur für Begleitung gesetzt, anscheinend eingedenk der Bedrängnis, die das Solo-Cello durch doppelt punktierte Notenwerte, kurze rhythmische, durch Pausen getrennte Figuren und die Verwendung des *subito-forte* erzeugte. Dieser Abschnitt mit seiner homophonen Struktur, gesetzt in einfacher Taktart, ist wie geschaffen für ein grosses Publikum. Punktierte Figuren, die an einen Marsch erinnern, deuten einen kriegerischen Kontext an.

Das Solo-Cello kehrt in der ersten c-Untersektion zurück (Takte 46 -55) . Es beginnt mit der kriegerischen Figur, die in der Begleitung der Einleitung bereits vorgestellt wurde. Synkopen und Akzente betonen den zweiten Schlag des Taktes. Jedoch beginnend mit Takt 50 scheint das Cello sich mit *legato* Achtelnoten einer lyrischen Auffassung zuzuwenden, die anfangs den Weg ebnet für triolische Achtel (deren Bindungen über den Taktstrich den ersten Taktschlag verschleiern). Das rhythmische Motiv wiederum wechselt in die 16tel des Sextolenmotivs (Takt 53), das schon in der zweiten Untersektion des Stückes erklang (Takte 21 ff). Statt jedoch zum ersten Schlag des nächsten Taktes zu leiten, führt die Figur gleich zum dritten Schlag. Diese Untersektion schliesst mit einer 32tel - Verzierung im Unisono von Cello und Begleitung (der tieferen Streicher), als sei eine gewisse Übereinstimmung erreicht.

Die folgende Untersektion (Takte 56 - 64) transponiert den vorangegangenen Abschnitt in die Tonika G-Dur und lässt eine Auflösung erahnen. Es folgt jedoch eine Koda (Takte 65-90), die auf E-Dur anspielt und unentschieden auf einem Dominantseptakkord in der dritten Umkehrung endet. Es herrscht der Konflikt zwischen der triolischen Achtelnotenfigur und den soldatisch punktierten Motiven vor, besagte Spannung zwischen Subjektivität (symbolisiert durch die Triolen) und Objektivität (punktierte Rhythmen). Eine Serie von aufsteigenden Melodien des Solisten im Arpeggio künden von Sehnsucht, jedoch weisen die fallenden Skalenfiguren, die darauf folgen, auf reine Verzweiflung (Takte 75-90).

Der A-Teil kehrt zurück (Takte 91-127), beginnt aber nicht wie erwartet in e-Moll, sondern in G-Dur. Man bekommt die bereits bekannten ersten sieben Takte des *Adagio* zu hören und ist darauf eingestimmt, dass es so weitergehe, aber die Wiederkehr der punktierten Rhythmen, die in Takt 98 beginnen, lassen den mittleren, „objektiven“ Teil wieder auferstehen. Gemeinsame Motive von Solist und Begleitung, die bisher nicht vorkamen, leiten die Rückkehr der b-Untersektion ein (Takte 100-114). Eine fallende Linie, initiiert durch die Begleitung und unerwartet wiederholt vom Solo-Cello (Takte 105 und 107) lassen auf ein Art gemeinsames Verständnis zwischen zwei schliessen, die einst als sich bekämpfend erschienen. Die abschliessende Untersektion (Takte 115-127), obwohl fast identisch mit der letzten Untersektion des A-Teils, beginnt ein dynamisches Level tiefer und endet mit einem gemeinsamen G-Dur-Dreiklang aller Instrumente, bestehend aus gebundenen ganzen Noten.

Bargiels *Adagio* kann man als Beispiel romantischer Tonmalerei betrachten. Durch die Vielheit der melodischen und rhythmischen Motive, einer Vielfalt dynamischer Levels und prachtvoll erblühter Chromatik kommt ein breites Spektrum an Klangfarben zum Tragen, das den Konflikt zwischen dem Cello und der Begleitung vorantreibt, der offenbar zum Ende des *Adagio* seine Auflösung erreicht und in eine kontemplative Spiritualität jenseits gewöhnlicher Gefühle führt. Durch seine reiche musikalische Sprache erschliesst uns Bargiel den unfassbaren Überfluss des ansonsten unergründlichen menschlichen Geistes.

Jean Hellner, 2015

Aufführungsmaterial ist von *Breitkopf und Härtel*, Wiesbaden, zu beziehen.