

MUSIKFEST SCHLOSS WEINZIERL

5. bis 8. Mai 2016

Künstlerische Leitung: ALTENBERG TRIO WIEN

Programmheft

*„...ich glaube auch, meine Schuldigkeit gethan, und der Welt
durch meine Arbeit genützt zu haben.“*

Joseph Haydn

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
Mitwirkende	4
Programm:	
Donnerstag, 5.5.	6
Freitag, 6.5.	9
Samstag, 7.5.	12
Sonntag, 8.5.	14
Johannes Brahms und seine Bewunderung für Joseph Haydn	19
Werkbesprechungen:	
Donnerstag Messe, 5.5.	18
Donnerstag, 5.5.	23
Freitag, 6.5.	38
Samstag, 7.5.	63
Sonntag, 8.5.	76
Biographien der Mitwirkenden.....	80

Zum Musikfest Schloss Weinzierl 2016

Kammermusik gehört zu den kommunikativsten, spannendsten Formen von Musik - wenn diese in einem atmosphärisch und akustisch idealen Rahmen wie im Schloss Weinzierl stattfinden kann, ist es ein besonderer Glücksfall. Mit großer Freude dürfen wir nun schon zum 8. Mal als musikalische Hausherren beim Musikfest Schloss Weinzierl fungieren.

Als schon länger geplante "Idee fixe" für das Programm der vier Festival-tage 2016 hat sich diesmal Johannes Brahms ergeben, vor allem seine Werke in größeren Besetzungen vom Quartett über das f-Moll Klavierquintett bis zum Sextett. An dieser Stelle freuen wir uns besonders auf unsere diesjährigen Quartett-Gäste, das Gringolts Quartett.

Im Bestreben, für das Publikum, für alle eingeladenen Musikerfreunde und für uns selbst ein ausgewogenes, interessantes Programm zu verwirklichen, wird es neben den Konzerten im Festsaal und in der Kapelle zwei neue Formate geben:

Das eine beinhaltet drei kurze Promenadenkonzerte am Samstag Nachmittag, mit der erhofften Mischung aus Musik, anregenden Gesprächen, hochwertigen kulinarischen Genüssen und schönem Wetter (im Falle eines Ausbleibens des Letzteren gibt es natürlich auch einen Plan B!).

Das andere betrifft die zweite Hälfte des Abschlusskonzertes am Sonntag, das wir im Stile der beliebten Ö1 Sendung "Pasticcio" mit vielen kürzeren Werken gestalten wollen, moderiert in bewährter Weise vom langjährigen Altenberg Trio-Freund Stefan Fleming.

Nach der erfolgreichen Etablierung einer Matinée für Kinder am Sonntag wollen wir diese Reihe für unser jüngstes Publikum auch 2016 mit einer Auswahl verschiedener Tiere aus "Altenbergs Zoo" fortsetzen.

Mit Vorfreude auf ein Wiedersehen,
herzlichst
das Altenberg Trio Wien
(Christopher Hinterhuber, Amiram Ganz und Christoph Stradner)

Mitwirkende

ALTENBERG TRIO WIEN

Christopher Hinterhuber, Klavier

Amiram Ganz, Violine

Christoph Stradner, Violoncello

GRINGOLTS QUARTETT

Ilya Gringolts, Violine

Anahit Kurtikyan, Violine

Silvia Simionescu, Viola

Claudius Herrmann, Violoncello

HERI CHOI, Oboe

STEFAN FLEMING, Sprecher

AMIRAM GANZ, Violine

MAXIME GANZ, Violoncello

XENIA GANZ, Mezzosopran

ILYA GRINGOLTS, Violine

CLAUDIUS HERRMANN, Violoncello

CHRISTOPHER HINTERHUBER, Klavier

SIMONE JANDL, Violine

ANAHIT KURTIKYAN, Violine

ERIC KUSHNER, Horn

KARL-HEINZ SCHÜTZ, Flöte

MARIA ISABEL SIEWERS, Gitarre

Mitwirkende

SILVIA SIMIONESCU, Viola

CHRISTOPH STRADNER, Violoncello

REINHARD WIESER, Klarinette

BENEDICT ZIERVOGEL, Kontrabass

Vokalisten:

Christina Strasser, Sopran

Sylvia Kummer, Alt,

Franz Hehenberger, Tenor

Andreas Prüller, Bass

Chor:

Chorgemeinschaft Steinakirchen-Wieselburg

Orchester:

Streichorchester mit Musikern der Umgebung

Orgelpositiv:

Gudrun Hammer, Albert Neumayr

Leitung:

Albert Neumayr

Programm

Donnerstag, 5.5.2016 (Christi Himmelfahrt)

10:00 Uhr Festgottesdienst in der Pfarrkirche Wieselburg

W.A. Mozart (1756-1791)

Missa brevis d-Moll KV 65

Quirino Gasparini (1721-1778)

Adoramus te, Christe

Vokalisten:

Christina Strasser - Sopran

Sylvia Kummer - Alt

Franz Hehenberger - Tenor

Andreas Prüller - Bass

Chor:

Chorgemeinschaft Steinakirchen-Wieselburg

Einstudierung:

Josef Resch, Albert Neumayr

Orchester:

Streichorchester mit Musikern der Umgebung

Orgelpositiv:

Gudrun Hammer, Albert Neumayr

Leitung:

Albert Neumayr

Werkbesprechung Seite 18

Programm

Donnerstag, 5.5.2016

19:00 Uhr Schloss Weinzierl

1. Kammerkonzert (Eröffnungskonzert)

« ALLA ZINGARESE »

Joseph Haydn (1732-1809)

Streichquartett D-Dur op. 50 Nr. 6 Hob. III:49 « Frosch »

Allegro

Poco Adagio

Menuetto: Allegretto

Allegro con spirito

Gringolts Quartett

Maurice Ravel (1875-1937)

Sonate für Violine und Violoncello (1922)

Allegro

Très vif

Lent

Vif, avec entrain

Amiram Ganz - Violine
Maxime Ganz - Violoncello

Programm

Joseph Haydn

Finale aus dem Klaviertrio G-Dur Hob. XV:25

Rondo « in the Gipsies' style »

Altenberg Trio Wien

Johannes Brahms (1833-1897)

Klavierquartett Nr. 1 g-Moll op. 25

Allegro

Intermezzo (Allegro ma non troppo) - Trio (Animato)

Andante con moto

Rondo alla Zingarese (Presto)

Christopher Hinterhuber - Klavier

Amiram Ganz - Violine

Simone Jandl - Viola

Christoph Stradner - Violoncello

Werkbesprechungen Seite 23-37

Anschließend Empfang durch „so schmeckt NÖ“
Spezialitäten aus der Region



Programm

Freitag, 6.5.2016

11:00 Uhr Kapelle von Schloss Weinzierl

2. Kammerkonzert

« UNO, DUE, TRE, QUATTRO »

Wolfgang Amadeus Mozart

Flötenquartett D-Dur KV 285

Allegro

Adagio

Rondeau

Karl-Heinz Schütz - Flöte

Amiram Ganz - Violine

Simone Jandl - Viola

Christoph Stradner - Violoncello

Niccolò Paganini
(1782-1840)

Caprice Nr. 6 für Violine Solo
Lento

Salvatore Sciarrino
(*1947)

Caprice Nr. 4 für Violine Solo
Volubile

Salvatore Sciarrino

Caprice Nr. 2 für Violine Solo
Andante

Niccolò Paganini

Caprice Nr. 24 für Violine Solo
Quasi Presto

Ilya Gringolts - Violine

Programm

Hans Gal (1890-1987)

« Dialog » aus dem Divertimento für 2 Celli op. 90 Nr. 1

Christoph Stradner und Maxime Ganz - Violoncello

Joseph Haydn

Divertimento à tre Es-Dur Hob. IV:5 für Horn, Violine und Violoncello

Moderato assai

Finale: Allegro di Molto

Eric Kushner - Horn

Amiram Ganz - Violine

Christoph Stradner - Violoncello

Johannes Brahms

Streichquartett Nr. 3 B-Dur op. 67

Vivace

Andante

Agitato: Allegretto non troppo

Poco Allegretto con Variazioni

Gringolts Quartett

Werkbesprechungen Seite 38-51

Programm

Freitag, 6.5.2016

19:00 Uhr Schloss Weinzierl

3. Kammerkonzert

« FREI, ABER EINSAM »

Violinsonate F.A.E. (Gemeinschaftskomposition für Joseph Joachim)

Albert Dietrich Allegro
(1829-1908) ***Anahit Kurtikyan** - Violine*

Robert Schumann Intermezzo
(1810-1856) ***Ilya Gringolts** - Violine*

Johannes Brahms Scherzo
Allegro - Trio: Più Moderato
***Amiram Ganz** - Violine*

Robert Schumann Finale
Markiertes, ziemlich lebhaftes Tempo
***Ilya Gringolts** - Violine*
***Christopher Hinterhuber** - Klavier*

Franz Schubert (1797-1828)

Introduktion und Variationen über «Trockne Blumen»
op. posth. 160, D. 802

Introduktion : Andante
Thema : Andantino
Sieben Variationen

***Karl-Heinz Schütz** - Flöte*
***Christopher Hinterhuber** - Klavier*

Programm

Johann Nepomuk Hummel (1778-1837)

Septett d-Moll op. 74 für Flöte, Oboe, Horn, Viola, Violoncello, Kontrabass und Klavier

Allegro con spirito

Menuetto o Scherzo (Allegro)

Andante con Variazioni

Vivace

Karl-Heinz Schütz - Flöte

Heri Choi - Oboe

Eric Kushner - Horn

Simone Jandl - Viola

Christoph Stradner - Violoncello

Benedict Ziervogel - Kontrabass

Christopher Hinterhuber - Klavier

Werkbesprechungen Seite 52-62

Später im Arkadenhof

„Bach bei Kerzenlicht“

Christoph Stradner - Violoncello

Samstag, 7.5.2016

16:00, 17:00, 18:00 Uhr in Kapelle, Garten und Arkadenhof des Schlosses

„PROMENADENKONZERT“

mit drei musikalischen Stationen (jeweils 20´)

dazwischen kulinarische Genussstationen

Xenia Ganz - Mezzosopran

Maria Isabell Siewers - Gitarre

und weitere Musiker des Musikfests

Programm

Samstag, 7.5.2016

19:00 Uhr Schloss Weinzierl

4. Kammerkonzert « SERENADE »

Wolfgang Amadeus Mozart

Oboenquartett F-Dur KV 370

Allegro
Adagio
Rondeau

***Heri Choi* - Oboe**
***Anahit Kurtikyan* - Violine**
***Silvia Simionescu* - Viola**
***Maxime Ganz* - Violoncello**

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Variationen op. 66 für Violoncello und Klavier
« Ein Mädchen oder Weibchen »

***Christoph Stradner* - Violoncello**
***Christopher Hinterhuber* - Klavier**

Max Reger (1873-1916)

Serenade G-Dur op. 141a für Flöte, Violine und Viola

Vivace
Larghetto
Presto

***Karl-Heinz Schütz* - Flöte**
***Amiram Ganz* - Violine**
***Simone Jandl* - Viola**

Programm

Pjotr Ilijsch Tschaikowskij (1840-1893)

Sérénade mélancolique op. 26

Andante

Valse-Scherzo op. 34

Tempo die Valse: Allegro

Ilya Gringolts - Violine
Christopher Hinterhuber - Klavier

Johannes Brahms

Streichsextett B-Dur op. 18

Allegro ma non troppo

Andante, ma moderato

Scherzo: Allegro molto – Trio: Animato

Rondo: Poco Allegretto e grazioso

Amiram Ganz und ***Anahit Kurtikyan*** - Violine
Silvia Simionescu und ***Simone Jandl*** - Viola
Christoph Stradner und ***Maxime Ganz*** - Violoncello

Werkbesprechungen Seite 63-75

Sonntag, 8.5.2016

11:00 Uhr Schloss Weinzierl

Matinée für kleine und große Zuhörer

« ALTENBERGS ZOO »

Programm

Alan Ridout
(1934-1996)

Ferdinand der Stier

Amiram Ganz - Violine
Stefan Fleming - Erzähler

Camille Saint-Saëns
(1835-1921)

Der Schwan aus « Le carnaval des animaux »

Christoph Stradner - Violoncello
Stefan Fleming - Erzähler

Igor Strawinsky
(1882-1971)

Circus Polka für einen Jungen Elefanten

Charles-Valentin Alkan Le Chemin de Fer – Die Eisenbahn
(1813-1888)

Christopher Hinterhuber - Klavier
Stefan Fleming - Erzähler

Sonntag, 8.5.2016

16:00 Uhr Schloss Weinzierl

5. Kammerkonzert (Abschlusskonzert) **« BRAHMS UND EIN PASTICCIO »**

Johannes Brahms

Klavierquintett f-Moll op. 34

Allegro non troppo

Andante, un poco Adagio

Scherzo: Allegro – Trio

Finale: Poco sostenuto – Allegro non troppo

Christopher Hinterhuber - Klavier
Gringolts Quartett

Werkbesprechung Seite 76-79

Programm

Ludwig van Beethoven

Finale aus dem Trio B-Dur op. 11 « Gassenhauer » für Klarinette, Violoncello und Klavier – Tema con Variazioni su « Pria ch'io l'impegno »

***Reinhard Wieser** - Klarinette
Christoph Stradner - Violoncello
Christopher Hinterhuber - Klavier*

David Popper (1843-1913)

« Requiem » : Adagio op. 66 für 3 Celli und Klavier

***Christoph Stradner, Claudius Herrmann und Maxime Ganz** - Celli
Christopher Hinterhuber - Klavier*

Camille Saint-Saëns

Scherzo aus dem Klaviertrio F-Dur op. 18

Altenberg Trio Wien

Sigfrid Karg-Elert (1877-1933)

Sonata appassionata op. 140 für Flöte Solo

Sehr lebhaft und mit starker Leidenschaft

***Karl-Heinz Schütz** - Flöte*

Programm

Richard Strauss (1864-1949)

Walzer aus « Der Rosenkavalier », bearbeitet von Váša Přihoda

Amiram Ganz - Violine
Christopher Hinterhuber - Klavier

Johann Strauß (1825-1899)

Kaiser-Walzer op. 437, für Flöte, Klarinette, Streichquartett und Klavier
bearbeitet von **Arnold Schönberg**

Karl-Heinz Schütz - Flöte
Reinhard Wieser - Klarinette
Gringolts Quartett
Christopher Hinterhuber - Klavier

Stefan Fleming - Moderation

Ein **Live-Mitschnitt** aus den Konzerten des **MUSIKFESTS** Schloss WEINZIERL **2016** wird von **Radio Niederösterreich** am **Donnerstag, 26. Mai 2016** (Fronleichnam) um **21:04 Uhr** ausgestrahlt (Frequenzen : Wien 97,90 ; Jauerling 91,50 ; Sonntagsberg 93,50).



Werkbesprechungen

W.A. Mozart (1756-1791)

Missa brevis in D KV 65

Die Missa brevis in d-Moll KV 65 gehört zu den wenigen Messen, die Mozart in einer Moll-Tonart schrieb. Im Jahr 1769 von Mozart im Alter von 13 Jahren in Salzburg komponiert, fällt die Messe durch die konsequente Beibehaltung der Moll-Tonart und durch ihre Kompaktheit und Kürze auf. Mozart ging es hier nicht um prunkvolle Ausgestaltung, sondern um eine enge Beziehung zum liturgischen Text und um knappen, textbezogenen Ausdruck.

Quirino Gasparini (1721-1778)

Mozart kopierte die Motette "*Adoramus te, Christe*" von Quirino Gasparini, dem er 1771 in Turin begegnete. Sie wurde ins Köchelverzeichnis unter KV 327 Anh. A 10 aufgenommen. Erst 1922 konnte vom Salzburger Domkapellmeister Hermann Spies das ursprünglich Mozart zugeschriebene Werk dem Komponisten Gasparini zugeordnet werden.

Albert Neumayr

Johannes Brahms und seine Bewunderung für Joseph Haydn

Das Musikfest Schloss Weinzierl 2016 wird wesentlich von Brahms' Kammermusikwerken geprägt. Fünf Kompositionen des Meisters vom Satz einer Violinsonate über Streichquartett, Klavierquartett und Klavierquintett bis zum Streichsextett stehen auf dem Programm des Musikfests. Deshalb soll an die besondere Beziehung erinnert werden, die Johannes Brahms zum Genius loci Joseph Haydn und seiner Musik entwickelt hatte.

Brahms setzte sich, wie viele andere Komponisten auch, intensiv mit dem reichen und vielfältigen musikalischen Schaffen Joseph Haydns auseinander. Was er vorfand, machte ihn zu einem großen Bewunderer Joseph Haydns; er entdeckte beim Studium von dessen Werken so etwas wie eine „Seelenverwandtschaft“ in Sachen Komposition.

Brahms' Beschäftigung mit Haydns Musik

Brahms begeisterte sich schon in jungen Jahren für Haydns Streichquartette und spielte Klaviertrios von Haydn mit dem Geiger und Freund Joseph Joachim (1855). Er studierte und dirigierte Symphonien des Meisters in Detmold (1857) und später auch in Wien (1873).

Seine Verehrung für den großen Architekten der klassischen Musik hat sich in vielen Facetten in seiner Arbeit niedergeschlagen. Anspielungen an Haydns Kompositionsstil – „Anklänge“, wie er sie ironisierend nannte, finden sich in vielen seiner Kompositionen. In den Werkbesprechungen zum *Streichquartett op. 67* (S. 49 ff) und zum *Streichsextett op. 18* (S. 75) von Brahms, finden sich Hinweise auf diese Bezüge.

Ähnliche Kompositionsauffassung

Was die beiden Komponisten aber vor allem verbindet, ist ihre Arbeitsweise. Es ist das Bekenntnis zu der Kompositionsauffassung, dass nicht das Thema, der Einfall das wichtigste ist, sondern dass alles Gewicht darauf zu legen ist, was der Komponist daraus macht, was mit dem Thema geschieht. Die intensive motivische Arbeit und die Durchdringung des Materials sind Kennzeichen der Kompositionen von Brahms. In Haydn hatte er einen Geistesverwandten und ein Vorbild gefunden.

Das *3. Streichquartett B-Dur op. 67* von Johannes Brahms ist ein vorzügliches Beispiel für die Bewunderung und Affinität, die Brahms zu Haydns Kompositionsstil entwickelt. Es wird bei der Matinée in der Kapelle, interpretiert vom Gringolts Quartett, erklingen. (Siehe Werkbesprechung S. 47 ff).

Johannes Brahms und seine Bewunderung für Joseph Haydn

Bedeutung der motivischen Arbeit

Die Brahms'sche Auffassung drückt ein gewisses Misstrauen gegenüber der eigenen Inspiration aus; sie ist geprägt von der Ablehnung, dass der Einfall schon dem Autor gehöre, bloß weil er ihn gefunden hat. Vielmehr müsse der Einfall erst durch die Bearbeitung angeeignet werden. Brahms hat das einmal überspitzt so formuliert: *"Das, was man eigentlich Erfindung nennt, also ein wirklicher Gedanke, ist sozusagen höhere Eingebung, Inspiration, d. h. dafür kann ich nichts. Von diesem Moment an kann ich dieses „Geschenk“ gar nicht genug verachten, ich muß es durch unaufhörliche Arbeit zu meinem rechtmäßigen, wohl erworbenen Eigentum machen"* (Kalbeck II).

In „Le Haydine“ (1812), Giuseppe Carpani's Buch über Joseph Haydn, findet sich eine Schilderung, über Haydn's Einstellung zu Thema und Bearbeitung, die eine grundsätzliche Nähe zur Auffassung von Brahms zeigt: *„Alles liegt in der Art“,* sagte er, *„wie man ein Thema behandelt und fortführt.“* Und: *Es geschah tatsächlich manchmal, wenn er an seinem Schreibtisch saß, um eine Komposition anzufangen, und ein Musiker trat ein, dass er ihm sagte: „Gib mir ein Thema!“ [...] „Nur immer zu!“,* sagte er. *„Mach schon, was kommt, soll kommen!“* Und Carpani fährt fort: „Den Beweis dieser Behauptung können Sie in einigen seiner erstaunlichen Quartette finden, die mit einem Motiv beginnen, das wie ein Scherz anmutet, doch in der Entwicklung ernsthaft wird und an Kraft gewinnt, sich aufrichtet und wächst und bald ein ernstzunehmendes und exquisites Werk wird.“

Wissen um die Tradition

Die intensive Beschäftigung mit der musikalischen Tradition, brachte Brahms Bewunderung aber auch Kritik ein. Brahms studierte die Werke früherer Meister genau. Er baute sich eine einzigartige Autographensammlung auf, deren Schwerpunkt bei Handschriften von Haydn (die *Streichquartette op. 20*), Mozart (die *g-Moll-Symphonie*) und Beethoven sowie Schubert und Schumann lag. Er sammelte aber nicht nur, sondern war auch bemüht, die Musik der Vergangenheit durch Editionen bekannt zu machen. (Siehe auch S. 49/50)

„Zukunftsmusik“ versus „dauerhafte Musik“

Der Parteienstreit um Richard Wagner und Franz Liszt hatte in den 1870er Jahren an Heftigkeit zugenommen und wurde von manchen Parteigän-

Johannes Brahms und seine Bewunderung für Joseph Haydn

gern mit vernichtender Schärfe geführt. In diesem Streit wurde und wird noch heute Johannes Brahms fast zwangsläufig als Gegenpol zur Schule der Neudeutschen um Wagner und Liszt gesehen. Diese hatten die „Zukunftsmusik“ auf ihre Fahnen geschrieben und sahen in der symphonischen Dichtung und im Musikdrama den wahren Weg zu einer neuen Musik „nach Beethoven“. Brahms' ästhetisches Ziel hingegen war es, „dauerhafte Musik“ zu schreiben, wie sein Lieblingsausdruck lautete, Musik also, die dem historischen Wandel aufgrund ihrer spezifischen Qualität entzogen ist. Damit rückt die Kammermusik für den Komponisten in den Mittelpunkt, jene Musik also, „[...] *die sich introvertiert und systematisch mit den Gesetzen der reinen Musik beschäftigt.*“ (Sandberger, 2009). (Siehe dazu die Werkbesprechungen zur *FAE-Sonate* (S. 53) und zum *Streichsextett op. 18* (S. 74))

Der kompositorische und historische Anspruch dieses Konzeptes an den Künstler ist enorm hoch. Dementsprechend groß waren Kritik und Selbstkritik des Meisters gegenüber seinen Schöpfungen. Brahms hat viele seiner Kompositionen nach ihrer Fertigstellung vernichtet. Auch das Verlangen, an den Werken weiter zu arbeiten, an ihnen zu feilen und sie nicht „vor der Zeit“ an den Verleger zu geben, ist fest mit Johannes Brahms verbunden: „[...] *Liegen lassen und immer wieder daran arbeiten, bis es als Kunstwerk vollendet ist! Ob es auch schön ist, das ist eine andere Sache, aber es muß vollendet sein, daß man nichts mehr daran auszusetzen hat, [...]*“ (Siehe dazu auch S. 47).

Dass Brahms mit seinem Schaffen nicht nur an die großen Meister anknüpft, in komplexen musikalischen Bezügen auf sie verweist und ihre Traditionen in seiner eigenen Musiksprache weiterführt, sondern dass er Wege der musikalischen Erneuerung eingeschlagen hat, die weit in die Zukunft weisen, ist den Gegnern, aber auch den meisten Anhängern in diesem musikalischen Richtungsstreit entgangen.

Musikalische Erneuerung

Ein wichtiger Hinweis auf „Brahms, den Fortschrittlichen“ kam von Arnold Schönberg. In einem Radiovortrag über Brahms 1933 vertrat er die These, dass gerade die Kompositionstechnik von Johannes Brahms, die Musik des 20. Jahrhunderts wesentlich vorangebracht hätte und meint damit die Musik der Zweiten Wiener Schule. Als Beispiel verwendet er Brahms' *Klavierquartett op. 25*, bei dem er auf das Netz von Motivbeziehungen, ver-

Johannes Brahms und seine Bewunderung für Joseph Haydn

weist, das nicht enger geflochten sein könnte. Er nennt die Technik „entwickelnde Variation“. Das *Klavierquartett op. 25* ist am Eröffnungsabend, gespielt vom Altenberg Trio gemeinsam mit Simone Jandl, zu hören. (Werkbesprechung S. 35). Weitere „Hörbeispiele“ zu „Brahms dem Fortschrittlichen“ sind die Aufführung des *Streichquartetts op. 67* bei der Matinée in der Kapelle am Freitag (siehe Werkbesprechung S. 50 ff) und die des Klavierquintetts op. 35 beim Schlusskonzert des Musikfests, (siehe Werkbesprechung S. 77).

Zur Feier der hundertsten Wiederkehr von Brahms Geburtstag 1933 hielt auch Wilhelm Furtwängler eine Festrede, in der er unter anderem Folgendes sagte: *„Eine vor ihm (Brahms) nur bei den Größten anzutreffende Logik waltet in seinen Werken. Es wird nur das ausgesprochen, was zur Sache gehört, d.h. zu der Welt, die das jeweilige Werk verkörpert. Allem billigen sogenannten „Reichtum der Erfindung“, der in Wirklichkeit nur Mangel an Konzentrationsvermögen bedeutet, wird streng aus dem Weg gegangen. Dafür wird das, was gesagt wird, klar, deutlich, folgerichtig und vollständig gesagt.“*

Sind die Reden dieser beiden einflussreichen Musiker des 20. Jahrhunderts in ihrer Zielrichtung auch unterschiedlich, so haben sie doch eine wichtige Gemeinsamkeit: Sie unterstreichen die Bedeutung des Brahmschen Œuvres weit über seine Zeit hinaus. Und sie sprechen von der Universalität und Objektivität der Brahms'schen Tonsprache. Ist es nicht, als würde dieses Urteil kompetenter Nachgeborener Brahms' hochgestecktes Ziel, „dauerhafte Musik“ zu schreiben, vollkommen bestätigen?

Werkbesprechungen

Joseph Haydn (1732-1809)

Streichquartett D-Dur op. 50 Nr. 6 Hob. III:49 „Der Frosch“ (1787)

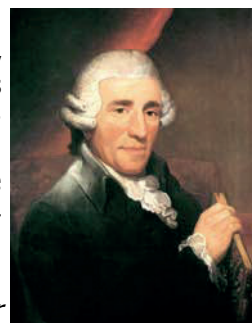
Sechs Jahre nach den Streichquartetten Opus 33 erschienen im Dezember 1787 die ***Quartette op. 50***, die „***Preußischen Quartette***“, zu denen das ***Streichquartett D-Dur Hob. III:49*** als 6. Quartett des Zyklus zählt.

Der Beiname rührt daher, dass Joseph Haydn sie dem König von Preußen Friedrich Wilhelm II. (1744 – 1797) gewidmet hat. König Friedrich Wilhelm II. liebte Musik und war ein ausgezeichnete Cellist. Haydn hatte dem König eine Abschrift seiner *Pariser Sinfonien* (Nr. 82 - 87) zum Geschenk gemacht. In einem Schreiben an Haydn im Frühjahr 1787 bedankt sich Friedrich Wilhelm II. für die Sendung von sechs neuen Sinfonien und versichert, er habe die Werke Haydns schon immer zu schätzen gewusst und werde sie jederzeit schätzen. Zum Zeichen seiner Anerkennung übersende er Haydn einen Ring.

Aus einem Brief, den Haydn im Mai 1787 an seinen Wiener Verleger Artaria richtet, ist seine Absicht zu entnehmen, nun dem König die neuen *Quartette op. 50* zu widmen:

„Sie wissen, daß ich von Seiner Majestät, dem König von Preußen, einen schönen Ring überkommen habe, über welches Präsent ich mich gegen Höchstdenselben in die verbindlichste Lage gesetzt sehe, ich hingegen keine bessere und schönere Gelegenheit, um meine Dankbarkeit Höchstdenselben und in den Augen der ganzen Welt an den Tag zu legen, treffen könnte, als wann ich diese 6 Quartetten seiner Majestät dedizieren könnte. Für mich wär die Sach trefflich, aber Sie würden damit nicht zufrieden sein, weil Sie selbst willens sind, jemand anderen zu dedizieren. Um Ihnen diesen Schaden zu ersetzen, verpflichte ich mich, Ihnen andere Stücke unentgeltlich zu liefern. [...]

Man einigte sich dann auf den Widmungsträger König Friedrich Wilhelm II., der als begeisterter Kammermusiker sicher Freude daran hatte. Noch von weiteren Komponisten der Wiener Klassik erhielt er später Werke gewidmet: Mozart schrieb für ihn seine letzten drei Streichquartette (KV 575, 589 und 590) und Beethoven 1796 die beiden Sonaten für *Violoncello und Klavier op 5*. Sowohl Mozart als auch Beethoven waren durch den



Haydn by Hardy

Werkbesprechungen

Wiener Kunstmäzen Fürst Carl Lichnowsky am preußischen Hof eingeführt worden. Lichnowsky, ein ausgezeichnete Pianist, war mit Mozart befreundet und nahm bei ihm Unterricht. Für seinen Künstlerfreund organisierte er 1789 eine ausgedehnte Konzertreise an verschiedene deutsche Fürstentümer und schließlich zu Friedrich Wilhelm den II. nach Berlin.

Eine ähnliche Reise unternahm er gemeinsam mit Beethoven 1796, um das junge Talent in wichtigen Kreisen bekannt zu machen. Die Reise war erfolgreich und Beethoven beeindruckte König Friedrich Wilhelm von Preußen durch seine Improvisationen am Klavier.

Die lange Pause von sechs Jahren in Haydns Quartettschaffen mag auf seine hohe Arbeitsbelastung als Opernimpresario in Esterháza zurückzuführen sein. Sehr wahrscheinlich liegen ihre Wurzeln auch in der inneren Auseinandersetzung des Komponisten mit den 1785 vollendeten 6 Streichquartetten Mozarts, die dieser seinem *„Freund Joseph Haydn gewidmet“* hat.

Die sechs Quartette seien *„die Frucht einer langen mühsamen Arbeit“*, schreibt er in der Widmung zum Quartett-Zyklus. Mozart verehrte Joseph Haydn und suchte die Anerkennung des bewunderten Künstlers. Und tatsächlich war Joseph Haydn tief beeindruckt von diesem Zyklus und tat dies auch gegenüber Leopold Mozart kund, den er bei einem Musikabend im Hause W.A. Mozarts im Februar 1785 antraf: *„Ich sage Ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und Namen kenne; er hat geschmack, und überdies die größte Compositionsweisheit.“*

Aus künstlerischer Wertschätzung erwuchs eine persönliche Freundschaft zwischen den beiden Komponisten. Haydn scheute sich nicht, das Genie des jungen Freundes offen anzuerkennen. Er versuchte sich aktiv, wenn auch vergebens, für Mozart einzusetzen, als dieser in Wien kaum mehr Aufträge erhielt. Seinem englischen Verleger sagte er nach Mozarts Tod: *„Freunde haben mir oft geschmeichelt, daß ich Genie habe. Aber er“* (Mozart) *„war mir überlegen“*.

Gerade bei den Streichquartetten findet sich bei den Meistern der Wiener Klassik eine subtile Form der Kommunikation auf den verschiedenen Ebenen der Kompositionsstrukturen. Sie ist manchmal offensichtlich, manchmal verborgen, doch sie zeigt immer die Empfänglichkeit für die Arbeit des andern und beinhaltet eine Form der Reaktion darauf. Mozarts Quartette zwischen 1782 und 1785 und Haydns Quartette op. 50 können als Dokumente für den musikalischen Dialog, für den Austausch der Gedan-

Werkbesprechungen

ken zwischen den beiden großen Meistern der Wiener Klassik gesehen werden. Ein schöpferisches Geben und Nehmen, das die 1780er Jahre zu den „*goldenen Jahren der Musik*“ machte, wie Robbins Landon, der große Haydnforscher meinte.

Was ist nun das Charakteristische an Haydns *Quartetten des Opus 50* und lassen sich Spezifika im Kompositionsstil finden, die als Reaktion auf Mozarts Quartettzyklus gewertet werden können?

Zunächst fallen formale Elemente im äußeren Gestaltungsbild der „*Preußischen Quartette*“ auf: Der Umfang der Sätze nimmt zu und die Form wird einheitlicher gestaltet. Das Menuett steht im Ablauf des Quartetts nun immer an dritter Stelle. Der Finalsatz wird ausladender und stellt ein deutliches Gegengewicht zum Kopfsatz dar. Die Tendenz zu einheitlicherer Gestaltung ist auch aus der Tatsache abzulesen, dass alle 12 Ecksätze des *Opus 50* die Form des Sonatensatzes besitzen.

Viele Charakteristika weisen darauf hin, dass Haydn eine größere Geschlossenheit innerhalb der jeweiligen Komposition anstrebte. Die Quartette sind in starker Weise von der Monothematik bestimmt, also von dem Verfahren, die Themen eines Satzes nicht kontrastierend zu gestalten, sondern aus einem einzigen melodischen Gedanken abzuleiten. Oft sind darüber hinaus auch Kopfsatz und Finalsatz aus nur einem Thema entwickelt. Die langsamen Sätze sind überwiegend Variationssätze, also ebenfalls auf eine einzelne melodische Gestalt bezogen. Sogar Menuett und Trio erscheinen manchmal als reine Varianten desselben Themas.

So ist die Serie des *Opus 50* von Geschlossenheit und intensiver Konzentration geprägt.

Die dichte thematische Arbeit und das Insistieren auf eine Durcharbeitung des Textes sind Resultate des logischen und ökonomischen musikalischen Denkens, das Haydn in diesen Quartetten perfektioniert. Dazu passend sind die Menuette im Ausdruck ernst, oft schroff; Anklänge an Volksmelodien sind zurückgenommen und die tänzerische Melodik wird oft auf rhythmische Elemente reduziert. Musikalische Überraschungen und Scherze treten in den Hintergrund.

Haydn hat sich also stilistisch umorientiert. Das bisher Gesagte erscheint als konsequente Weiterentwicklung in Haydns Quartettsschaffen. Konkrete stilistische Einflüsse Mozarts lassen sich nicht erkennen.

Es gibt aber auch Charakteristika der „*Preußischen Quartette*“, die Einflüsse Mozarts auf Haydns Arbeit nahe legen. Die reiche Melodik und die oft kühne Harmonik, die weit ausgreifenden Modulationen haben einen star-

Werkbesprechungen

ken emotionalen Gehalt, die Molltonarten werden zu Trägern des Affekts und sind nicht nur Strukturelemente. Das wesentlichste Kennzeichen der *Quartette Opus 50* liegt aber in der starken Chromatisierung der Melodik und Harmonik, was beim vorliegenden dichten Satz oft zu Dissonanzen führt. Hier ist der Einfluss, den Mozarts Quartette auf Haydns Arbeit hatten, unverkennbar. Wie bei Mozart gibt der chromatische Einschlag den Themen Mehrdeutigkeit und ein klangliches Schweben, führt aber auch zu jähem Stimmungswechseln.

Das ***Streichquartett D-Dur op. 50 Nr. 6*** ist von Ernst und Gefühlstiefe bestimmt. Die komplizierte und vielgestaltige Technik, die kühnen Modulationen und die intensive thematischen Arbeit machen es zu einem in die Zukunftweisenden Werk. Der Beiname „*Der Frosch*“ – eine irreführende Verniedlichung – kann auch als ein Symbol für die Verwirrung angesehen werden, die das Werk bei Zeitgenossen ausgelöst haben mag. Der Name verweist auf die akustische Ähnlichkeit eines geigerischen Effekts (Bariolage) im 4. Satz des Quartetts mit dem Quaken eines Frosches. Schon der Kopfsatz *Allegro (6/8, d-Moll)* beginnt äußerst ungewöhnlich mit einer Schlusskadenz, die unbegleitet, eine Sekunde über der Tonika einsetzt. Sie wird zum wesentlichen Motiv des Satzes, der aus dichter Verarbeitung Ernst und Spannung bezieht. Das Material erfährt Modulationen, mehrfache Engführungen und Verzögerungen bis zum Stillstand. Der Satz endet leise und verhalten.

Der 2. Satz *Poco Adagio (6/8, d-Moll)* hat eine dreiteilige Form und lässt im Ausdruck an ein Gebet voll Innigkeit und verhaltenem Schmerz denken. Das Thema ist von tiefem Ernst getragen. Eine Aufhellung nach Dur und eine Moll-Modulation steigern den Ausdruck von Innigkeit und Vertrauen. Dann vermittelt der aufgeraute Klang der Instrumente die Expression von Schmerz, der zu Stillstand und Verzweiflung führt. Beruhigung und Verinnerlichung bringt der Schlussteil.

Das Menuett *Allegretto (3/4, D-Dur)* ist nicht melodisch, sondern vor allem rhythmisch bestimmt und besticht durch die intensive Nutzung von Vorschlägen als Rhythmus-elementen. Anders als bei den übrigen Quartetten des *Opus 50* bringt das D-Dur Menuett im Trio ein zweites Thema, das zarter und durchaus melodisch gehalten ist, sich aber ebenfalls kurzer Vorschläge bedient.

Mozart hat diesem Satz im Trio seines Quartetts (in derselben Tonart)

Werkbesprechungen

V 575 seine Reverenz erwiesen. Es gab also noch eine Fortsetzung der musikalischen Konversation von seiner Seite.

Der 4. Satz *Allegro con spirito* (2/4, D-Dur) ist anders als die übrigen Finalsätze des *Op. 50* nicht monothematisch gestaltet. Er wird aber von einem auffälligen Anfangsmotiv beherrscht: Von repetierten Sechzehntelnoten, deren Klangfarbe mittels der so genannten Bariolage, dem raschen Wechsel von gegriffenem Ton (auf der tieferen Saite) und leerer Saite, verändert wird. Der veränderte Klang führt durch den Einsatz von Chromatik und Verarbeitung zu erstaunlichen Dissonanzen, die genüsslich auskostet werden, bis der Satz schließlich ein lakonisches Ende findet.

Maurice Ravel (1875-1937)

Sonate für Violine und Violoncello (1920/22)

Im Leben und Schaffen von Maurice Ravel bedeutete der erste Weltkrieg einen tiefen Einschnitt. Er bezeichnete den Krieg als eine „*Naturkatastrophe*“ und war überzeugt, er werde erst dann wieder komponieren können, wenn dieser Schrecken vorüber wäre.



Maurice Ravel

Zu Beginn des Krieges war er fest entschlossen für Frankreich zu kämpfen, wurde aber aufgrund seiner geringen Körpergröße zunächst für untauglich erklärt. 1915 gelang es ihm schließlich, als Kraftfahrer eingezogen zu werden. Er wurde in der Gegend von Verdun eingesetzt. In jener Zeit ereignete sich ein Vorfall, über den die Geigerin und Vertraute Ravels Hélène Jourdan-Morhange – sie brachte die *Sonate für Violine und Violoncello* zur Uraufführung – in ihren „Erinnerungen an Maurice Ravel“ berichtet: „*Dem infernalischen Lärm und Chaos einer Schlacht folgte eine Phase totaler Ruhe, einer Stille, die Ravel übernatürlich dünkte. Plötzlich erhob sich in der klaren Luft der Dämmerung der Gesang einer Mönchsgrasmücke. Ravel war zutiefst bewegt von der 'unbekümmerten Sängerin'*“. Die Episode beleuchtet einen Wesenszug Ravels, seine Verbundenheit mit der Natur, seine Liebe zu Pflanzen und Tieren (insbesondere zu seinen Katzen) und sein Wissen um den Ge-

Werkbesprechungen

sang der Vögel.

1916 wurde er aus dem Wehrdienst entlassen. Die Schrecken des Krieges flossen unmittelbar in den Klavierzyklus *Le tombeau de Couperin* (1917) ein, dessen sechs Stücke er jeweils einem im Krieg gefallenen Freund widmete.

Die Kriegserfahrungen änderten aber nichts an der kosmopolitischen Einstellung Ravels. Er war der „Nationalen Liga zur Verteidigung der französischen Musik“ - anders als Claude Debussy - nicht beigetreten. Er begründete seine Position unter anderem so: *„Es kümmert mich wenig, daß zum Beispiel Monsieur Schönberg Österreicher ist. Er ist nichtsdestoweniger ein Musiker von hohem Wert, dessen überaus interessante Recherchen nicht allein auf einige Komponisten alliierter Länder, sondern sogar bei uns einen positiven Einfluß gezeitigt haben. Mehr noch: ich bin ausgesprochen erbaut davon, daß die Herren Bartók, Kodály und ihre Schüler Ungarn sind und daß sie dies in ihren Werken so glutvoll zum Ausdruck bringen.“* Bereits 1920 hielt er sich in Wien auf und traf Arnold Schönberg.

1922 lernte er Bela Bartók, dessen Musik er sehr schätzte, auch persönlich kennen, als dieser gemeinsam mit der Geigerin Jelly d'Aranyi seine erste Violinsonate in Paris aufführte. Ravel war beeindruckt von der Sonate und vom Spiel der ungarischen Geigerin. Die Begegnung inspirierte ihn zur Komposition der *Rhapsodie für Violine und Klavier „Tzigane“*. Jelly d'Aranyi war die Auftraggeberin und er widmete ihr auch das Werk. 1924 wurde es von ihr in London mit großem Erfolg uraufgeführt.

In der ***Sonate für Violine und Violoncello*** lassen sich auch einige Bezüge zur Tonsprache Bartóks und Schönbergs finden, die von der intensiven Auseinandersetzung Ravels mit dem Werk der beiden Komponisten zeugen.

Ravel widmete die *Sonate für Violine und Violoncello „à la mémoire de Claude Debussy“*. Den ersten Satz komponierte er für eine Sonderausgabe der Musikzeitschrift *La Revue musicale*, in der auch andere prominente Komponisten Werke als Hommage an den 1918 verstorbenen Claude Debussy veröffentlichten, wie etwa Paul Dukas, Béla Bartók oder Igor Strawinsky. Er erweiterte später seine Komposition um drei weitere Sätze zu einer Sonate. Am 6. April 1922 wurde die *Sonate für Violine und Violoncello* von der Geigerin Hélène Jourdan-Morhange und dem Cellisten Maurice Maréchal in der Pariser Salle Pleyel uraufgeführt. Es war ihr kein unmittelbarer Erfolg beschieden. Die beiden Interpreten waren von der extre-

Werkbesprechungen

men Komplexität des Werkes überfordert. Das Publikum erwartete vermutlich virtuose Literatur für die zwei Streichinstrumente und die Kritik eine Komposition von sinnlicher Klanglichkeit, wie man sie für Ravels Werke als charakteristisch erachtete.

Doch die Sonate kennzeichnet eine entscheidende Zäsur im Schaffen Ravels. Nicht die vertikale Palette der Harmonik sondern die lineare Melodie- und Intervallführung bestimmen das Werk.

Von der Kritik wurde Ravel vorgeworfen, er habe ein „Massaker“ an den Solisten begangen.

Nach anfänglicher Ablehnung setzte sich dieses bedeutendste Werk für Violine und Violoncello durch und wurde häufig gespielt. Heute, herausgelöst aus den Erwartungen, die bei der Uraufführung an sie gestellt wurden, erscheint die Sonate als eines der poetischsten Stücke Ravels. Sie erklingt dennoch nur selten in unseren Konzertsälen, was mit den hohen technischen Anforderungen zusammenhängt, die an die Interpreten gestellt werden.

Der Komponist selbst bemerkte zu dem radikalen Stilwandel, den er in dem Duowerk vollzogen hatte: *„Ich glaube, diese Sonate markiert einen Wendepunkt in meiner Entwicklung. Die Askese der Mittel ist darin bis an ihre äußersten Grenzen getrieben. Verzicht auf Harmonien, die dem Ohr schmeicheln; die Zusammenklänge mehr und mehr von melodischen Gegebenheiten bestimmt.“*

Ravel verstand sich immer als Perfektionist, der seine musikalische Sprache zu vervollkommen suchte. Sein Ziel war die möglichst präzise Formulierung. Wenn er seine Arbeitsweise beim Komponieren beschreibt, dann betont er, dass gerade das Herausstreichen von allem, was er für überflüssig hält, viel Zeit beansprucht, doch *„..... dies ist die Voraussetzung dafür, um so vollkommen wie möglich die endgültige 'clarté' zu verwirklichen, die man angestrebt hat.“*

Klarheit und Präzision in der Formulierung und in der gesamten Konstruktion des Werkes sind ihm das Wichtigste. Eben diese Ziele versucht er mit neuen Stilmitteln in der *Sonate für Violine und Violoncello* zu verwirklichen. Es mag daher nicht überraschen, dass Ravel in einem außermusikalischem Vergleich Edgar Allan Poes Essay „Philosophy of Composition“ (1846) heranzieht, um den Geist zu definieren, der seine *Sonate* bestimmt:

Poe wählt die Erzählung „The Raven“ als Beispiel für eine Komposition, in der kein einziges Detail dem Zufall oder der Intuition überlassen wird:

Werkbesprechungen

„Vielmehr schreitet die Erzählung Schritt für Schritt voran - mit der Präzision und Konsequenz eines mathematischen Problems - bis zu ihrer Vervollständigung.“

Der Sonate für *Violine und Violoncello* liegt also minutiöse Planung und strenge Logik zugrunde. Der musikalische Impressionismus, der Ravels Schaffen bestimmt hatte, weicht hier einer entromantiserten, versachlichten Tonsprache. Verstärkte Motorik und eine leichte Melancholie im Ausdruck sind charakteristisch für den Stilwandel, den Ravel vollzogen hat. Spannende Effekte der Streichinstrumente suggerieren Härte und Schärfe, wie zum Beispiel „scheppernde Klänge“, die durch Pizzicati entstehen, die so stark durchgeführt werden, dass die Saite beim Zurückschnellen mit lautem Schnarren auf das Griffbrett auftrifft. Sphärisch anmutende Klänge werden durch „sul ponticello-Spiel“ (nahe am Steg) erreicht. Der Klang ist dann reich an Obertönen und hat eine scharfe Klangfarbe.

Die Geigerin Hélène Jourdan-Morhange beschreibt in ihren Erinnerungen an den Freund die akribisch genaue Arbeitsweise des Komponisten:

„Ravel arbeitete oft ganze Nächte durch. Oft bat er mich auch, vorbei zu kommen, um mit ihm Fingersätze und Bogenstriche zu probieren. Alles, was mit Technik zu tun hat, interessierte ihn sehr und er wollte über die extremsten Möglichkeiten der Violine Bescheid wissen. Ich erinnere mich an ein Telegramm mit der Frage: 'Ist dieses Glissando möglich?' als er an der Sonate für Violine und Violoncello arbeitete.“

Nach dem bisher Gesagten, könnte man die Anmutung kühler Sachlichkeit erwarten, doch die Sonate ist voll Lyrik und motorischer Energie und sie besitzt den magischen Zauber, der so charakteristisch für Ravels Musik ist. Nie erscheint der Ablauf konstruiert, alles klingt vielmehr nach dem Einfall des Augenblicks, nach Improvisation.

Der Kopfsatz *Allegro* ist ein eindrucksvolles Beispiel, wie Ravel mit sparsamen Mitteln die erstaunlichsten Effekte erzeugt. Drei einfache Motive werden verarbeitet, die Stimmen werden linear geführt nach einem strengen Kontrapunkt bis hin zu Kanon. Die lineare Stimmführung, konsequent verfolgt, erzeugt manchmal herbe Dissonanzen.

Das erzeugte Hörerlebnis kann als ein dauerndes Schweben und Kreisen, als Labilität und auch als ein Zustand der Irrationalität beschrieben werden. Ravel erzeugt diese Stimmung durch einen gebrochenen Dreiklang im Hauptthema, der aufsteigend in Moll und absteigend in Dur (oder auch umgekehrt) zwischen den beiden Tonarten oszilliert, ohne sich eindeutig

Werkbesprechungen

zu definieren. Die ständige Wiederholung erzeugt einen Ostinato-Eindruck, wie er uns aus dem Jazz vertraut ist. Nur wird er hier nicht vom Bassinstrument getragen, sondern die beiden Instrumente ändern immer wieder die Rollenverteilung. Der stete Wechsel zwischen Moll und Dur stärkt den Höreindruck des Blues, da der gewohnte Dominantklang ausbleibt.

In einer genauen Werkanalyse zeigt Walter Pfann in „Zur Sonatengestaltung im Spätwerk Maurice Ravel (1920-1932)“, wie kunstvoll Ravel gleichzeitig der klassischen Sonatenform und Schönbergs Prinzip der entwickelnden Variation folgt und mit den Grenzen der Tonalität spielt, aber weder Atonalität noch Zwölftontechnik übernimmt.

Der zweite Satz *Très vif* kann als klassisches Scherzo gelten. Das Hauptmotiv des ersten Satzes wird jetzt Pizzicato ausgeführt und erhält eine funkelnde Dynamik. Die Intensivierung erfolgt über die Metrik (Doubletime- und Halftime-Feel). Das Scherzo verweist noch direkter als der erste Satz auf Elemente des Jazz. Brutale Dissonanzen und schepfernde Pizzicati werden von lyrischen Passagen unterbrochen, die mit dem Bogen gestrichen werden. Gegen Ende des Satzes bringt das Sul ponticello der Geige Sphärenklänge, die das Violoncello mit einem Pizzicato-Glissando beantwortet, das zu einem pointierten Abschluss führt.

Der langsame dritte Satz *Lent* beginnt mit einer weit ausholenden Kantilene des Violoncellos, die von der Violine weitergetragen wird. Eng umschlungen, sich gegenseitig tragend und umspielend vollführen die Stimmen der beiden Streichinstrumente eine Bewegung nach oben und verweilen. Die Phase scheint wie in ein ruhiges aber fahles Licht getaucht. Die Stimmung kippt in einen Aufschrei des Entsetzens. Eine schnelle kreisende Bewegung führt in die Tiefe und in ruhigere Gefilde. Die zärtliche Kantilene der beiden Instrumente beginnt wieder und bringt Vertrauen und Begütigung.

Der Schlusssatz *Vif, avec entrain* in Rondo-Form lässt die bisher eingeführten Elemente in Tanzrhythmen rasch vorüberziehen. Glissandi und Zigeunertonleitern bestimmen das Finale. Nach der Aussage des Komponisten stand das Rondo für Klavier F-Dur KV 494 von Mozart dafür als Vorbild. Dies betrifft die Form (ein Fugato als Abschluss des Rondosatzes) und eine geistige Übereinstimmung; es gibt aber keine inhaltlichen Zitate.

Werkbesprechungen

Joseph Haydn

Klaviertrio G-Dur Hob. XV:25 (1795) **Finale: Rondo „in the Gipsies `style“**

Bei einem Kammerkonzert des Musikfests Schloss Weinzierl mit dem Motto „Alla Zingarese“ darf das Finale „*Rondo in the Gipsies `style*“ aus Haydns wohl populärstem *Klaviertrio in G-Dur* nicht fehlen. Das war die Überlegung der Mitglieder des Altenberg Trios bei der Programmierung dieses Abends, eine Überlegung, die man sicher nachvollziehen kann, wenn man den mitreißenden Schlusssatz hört.



Joseph Haydn
Portrait von John Hoppner 1791

Das *G-Dur Trio* zählt zu den späten Klaviertrios, die Haydn während seines zweiten Aufenthalts in England komponierte. Das Trio erschien 1795 beim Londoner Verlagshaus Longman and Broderip. Es ist das mittlere der Dreier-Gruppe von Klaviertrios **Hob. XV:24 – 26**, welche Joseph Haydn der in London lebenden Rebecca Schroeter widmete, die auch seine Klavierschülerin war. Mit ihr verband ihn weit mehr als mit anderen Widmungsträgerinnen seiner Klaviertrios, wie er in einem Gespräch mit dem Biographen A.C. Dies erzählte. Haydn zeigte Dies die eigenhändige Abschrift von zweiundzwanzig an ihn gerichteten Briefen Rebecca Schroeters und meinte lächelnd: „*Briefe von einer englischen Witwe in London, die mich liebte; aber sie war, obgleich sie schon 60 Jahre zählte, noch eine schöne und lebenswürdige Frau, die ich, wenn ich damals ledig gewesen wäre, sehr leicht geheiratet hätte*“.

Im ***G-Dur Klaviertrio Hob. XV:25*** basiert keiner der drei Sätze auf der Sonatenform, sondern es kommen ein Variationensatz (1. Satz), eine 3-teilige Liedform und ein Rondo als Finale zum Einsatz.

Im *Rondo: Presto* verarbeitet Haydn Melodien aus ungarischen „Verbunkos“, wie sie ihm von der ungarischen Landbevölkerung aus seinen Aufenthalten in Eszterháza vertraut waren. „Verbunkos“ nannte man die „Werbungstänze“, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bei der Rekrutierung von Soldaten durch die kaiserliche Armee in Ungarn zum Einsatz kamen.

Die nähere Bezeichnung des Finalsatzes „*in the Gipsies `style*“ findet sich schon in der Londoner Erstausgabe des Trios. Sie sollte dem Publikum als

Werkbesprechungen

erklärender Hinweis für eine fern und exotisch wirkende Musiksprache dienen.

Johannes Brahms (1833-1897)

Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncello Nr. 1 g-Moll op. 25 (1861)

Das erste Kammermusikwerk, mit dem der zehnjährige Brahms 1843 im Hamburger Lokal „Zum alten Raben“ vor die Öffentlichkeit trat, war wahrscheinlich Mozarts g-Moll-Klavierquartett KV 478 von 1785, das mit Recht als das erste große Werk dieses ein wenig stiefmütterlich behandelten Genres gilt [...]. Neben allen auf der Hand liegenden und tiefgreifenden Unterschieden zwischen dem Brahms'schen *Opus 25* und Mozarts KV 478 ist es freilich die gemeinsame Grundtonart g-Moll, die einen in seiner Bedeutung nicht zu unterschätzenden Berührungspunkt zwischen den beiden Werken darstellt [...]. So bietet Brahms` Schaffen immer wieder aussagekräftige Beispiele für historische Fernbezüge, in denen gerade dieser Aspekt eine große Rolle spielt – man denke etwa nur an seine (nach ungezählten verworfenen) erste erhaltene *Sonate für Klavier und Violine G-Dur, op. 78*, die in ihrer ganzen tonalen Dramaturgie sehr deutlich an Beethovens letztes Werk in diesem Genre *op. 96* anknüpft.



Johannes Brahms

Ist mit Mozart einer der wesentlichen Bezugspunkte des *Opus 25* benannt, so lassen sich die beiden anderen, nämlich Haydn und Schumann, unschwer ausmachen: Die „*Schöpfungs*“-Anklänge im dritten Satz des Werkes hat schon Kalbeck ausfindig gemacht, und sie führen uns geradewegs in jene Zeit, die Brahms während Schumanns Todeskrankheit als Stütze des verwaisten Hauses in Düsseldorf verbrachte. Beim Niederrheinischen Musikfest im Mai 1855 kam es zu einer denkwürdigen Aufführung von Haydns „*Schöpfung*“. Die grandiosen Wirkungen, die Haydn oft mit einfachsten Mitteln erzielt, beeindruckten Brahms tief, und sicher nicht zufällig lesen wir in der Folge recht oft davon, daß Brahms sich mit dem Studium der Haydn'schen Kammermusik vergnügt.

Werkbesprechungen

Zu den anderen Beschäftigungen dieser Zeit zählte aber auch die Anfertigung einer vierhändigen Version von Schumanns 1842 komponiertem *Klavierquartett Es-Dur op. 47*, die freilich erst 1887 im Druck erscheinen sollte, uns aber jedenfalls bestätigt, daß Brahms sich schon 1855 intensiv mit dem Genre auseinandersetzte.

Obwohl die dokumentarischen Belege nicht eindeutig sind, gibt es also guten Grund dafür, Joseph Joachims Behauptung, daß nämlich die Keime aller drei Brahms'schen Klavierquartette (*op. 25*, *op. 26* und *op. 60*) in eben dieses Jahr 1855 zurückreichen, Glauben zu schenken. Es ist – nach dem Zeugnis Joachims – auch durchaus glaubwürdig, daß das Quartett, das Brahms im Sommer 1859 in Hamburg mit dem Cellisten Christian Reimers bei der Schumann-Freundin Sophie Petersen ausprobierte und dann im November des selben Jahres in Detmold mit Joachim und Bargheer noch einmal vornahm, eine frühe Fassung unseres *g-Moll-Quartetts* war [..]

Tatsächlich wurde das ***Quartett Nr.1 g-Moll op. 25*** am 16. November 1861 in Hamburg als die vorletzte der wichtigen Hamburger Brahms-Premieren und das *A-Dur-Quartett* ein Jahr später (November 1862 im alten Musikverein auf den Tuchlauben) als erste Wiener Uraufführung eines Brahms-Werkes aus der Taufe gehoben [..]

Das *g-Moll Quartett* ist das dritte zur Veröffentlichung freigegebene Kammermusikwerk des Komponisten nach dem *Klaviertrio op. 8* und dem *Streichsextett op. 18*. Brahms zeigt sich dabei womöglich noch selbstkritischer und ökonomischer als bisher – so mußte sich etwa das *Andante* noch in der allerletzten Überarbeitungsphase einen empfindlichen Strich (19 Takte) gefallen lassen –, aber das Resultat ist von Kargheit und Lakonie denkbar weit entfernt. Ganz im Gegenteil: Wollte man einen Grundzug benennen, der das ganze Werk auszeichnet – es ist, wie die Aufführungsstatistiken überdeutlich belegen, bei weitem das populärste der drei –, so wäre das wohl gerade die verschwenderische Fülle seiner Ideen, die sich sowohl im Reichtum der thematischen Einfälle als auch in der Großzügigkeit und Weite der formalen Gestalt manifestiert.

Schon der erste Satz (*Allegro*, g-Moll, C) bietet ein Paradebeispiel für diese Qualität: Jeder der konstituierenden Formteile ist mehrgliedrig ausgearbeitet, wobei sowohl dialektische Verknüpfungsmodelle (wie sie auch für das Mozartsche *g-Moll-Quartett* typisch sind) als auch evolutiv-

Werkbesprechungen

variierende eingesetzt werden. Besonders eindrucksvoll tritt diese Strategie im Seitensatz zutage: Ein erstes Seitensatzglied tritt in der spannungsgeladenen Molldominante (d-Moll) auf und bietet dem Hörer schon alles, was er von einem veritablen Seitenthema erwarten darf – thematische Prägnanz und Rundung, Kontrast zum Hauptthema in Gestalt, Textur und Metrik –, mündet aber schließlich in ein alternatives Thema auf der (eigentlich erwarteten) Durdominante (D-Dur), das seinem Vorgänger geschwisterlich eng verwandt, aber in ein viel helleres Licht getaucht ist. Dieser Seitenthemen-Doppelgänger landet mit der für Brahms auch später so typischen metrischen Verschränkung im Jubel eines dritten Themas, das zwar wie eine erste Schlußgruppe wirken mag, in Wahrheit aber ein letzter Formteil des Seitensatzes ist, mit dessen beiden vorhergehenden Abschnitten es auf mehreren Ebenen verknüpft ist. Erst hieran schließt Brahms eine ausgedehnte Coda, die auf das erste Hauptthema zurückgreift und diese überreiche Exposition – eine der entwickeltsten und reichhaltigsten im Œuvre des Meisters – abrundet. (Siehe auch „Brahms der Fortschrittliche“ S. 22)

Man mag in dieser Freigiebigkeit auch Elemente jugendlichen Überschwangs, ja sogar einer gewissen Verschwendungssucht sehen (wie das etliche der Kommentatoren in der Vergangenheit auch getan haben); nachdenklich stimmt freilich, daß Brahms sogar in dieser Exposition nicht nur niemals den narrativen Faden verliert, sondern offenbar auch – ob bewußt oder instinktiv, bleibe dahingestellt – immer den konstruktiven Überblick bewahrt. Wie sonst ließe sich erklären, daß von den 160 Takten dieser Exposition nicht mehr und nicht weniger als genau 80 (nämlich der Hauptsatz selbst und die Coda) vom Hauptthema und seinen Ableitungen regiert werden und eben so viele der Trias der „Seitenthemen“ gehören?

Obwohl dieser Eröffnungssatz sicher zu den gewichtigsten und eigenwilligsten im Œuvre des Meisters gehört, ist es doch der zweite Satz (Intermezzo. *Allegro ma non troppo*, c-Moll – *Animato*, As-Dur, 9/8), der am weitesten in jenes Terrain vordringt, das später die eigentlichste Domäne des Komponisten werden sollte. Clara schwärmt denn auch schon nach der allerersten Begegnung mit der Partitur, in welcher der Satz damals noch „Scherzo“ hieß:

„Vom Scherzo in C moll, meine ich, müßtest Du schon beim Aufschreiben, wenn Du an mich gedacht, mein Entzücken gewußt haben. Scherzo würde ich es nun freilich nicht nennen, kann es mir überhaupt nur Allegretto

Werkbesprechungen

denken, aber das ist ein Stück so recht eigens für mich. [...] ... das Stück möchte ich mir immer und immer wieder spielen können! Und wie schön muß das klingen, immer die Orgelpunkte! Du lächelst gewiß über mich und meinst vielleicht, ich kenne nicht den höheren musikalischen Wert des ersten Satzes, gewiß weiß ich ihn, aber in dem C-moll-Stück, da kann ich so schön sanft träumen, mir ist, als ob die Seele sich wiegte auf Tönen."

(Kreuznach, 29. Juli 1861)

Der langsame Satz (*Andante con moto*, Es-Dur, 3/4), in dem uns jener schon im ersten Satz vorkommende „altmodische“ Doppelschlag wiederbegegnet, den die gestrengen Kritiker auch im *Streichsextett op. 18*, wo er fast allgegenwärtig zu sein scheint, nur mit angestrengtem Stirnrunzeln aufnehmen und gar nicht gelten lassen wollen, zieht ganz unbeeindruckt von aller beckmesserischen Spiegelfechtereie seine majestätische Bahn, die vom choralhaften Es-Dur des Beginns zum Festglanz des C-Dur-Mittelteils mit seinen Händel- und Haydn-Zitaten und wieder zurück führt. Dem feingewebten, durchsichtigen Klang des Intermezzos antwortet hier ein reicher, volltönender Wohllaut.

Das wohl in erster Linie für die Popularität des Quartetts verantwortliche Finale (*Rondo alla zingarese, Presto*, g-Moll, 2/4) schöpft gleichermaßen aus den „magyarischen“ Erfahrungen des jungen Brahms in den abenteuerlichen Reisetagen mit Eduard Reményi und den folkloristischen Anregungen, die Brahms von seinem Lieblingsfreund „Jussuf“ Joachim empfing: Joachim hatte zu Beginn des Jahres 1861 sein Brahms gewidmetes „*Concert in ungarischer Weise*“ (d-moll, op. 11) uraufgeführt, das mit einem zündenden „*Rondo alla zingara*“ schließt – Brahms wird sich dafür siebzehn Jahre später mit seinem *Violinkonzert D-Dur* revanchieren. [...]

Das Finale des *g-Moll Quartetts* hat einen unwiderstehlichen Schwung, dem man sich auch nach anderthalb Jahrhunderten der „Ausschlachtung“ nur schwer zu entziehen vermag. Dem Sog der feurigen Dreitakter konnte auch das Hellmesberger-Quartett nicht standhalten, das Julius Epstein schon kurz nach Brahms' Ankunft in Wien in seine kleine Wohnung im Figaro-Haus (Schulerstraße 8 / Domgasse 5) einlud, um den tonangehenden Protagonisten der Wiener Kammermusik den jungen Komponisten vorzustellen: „*Das ist der Erbe Beethovens!*“ soll Primarius Joseph Hellmesberger am Ende ausgerufen haben. Ob Brahms, der schon an der Hy-

Werkbesprechungen

pothek der Schumannschen Prophezeiungen („Neue Bahnen“) schwer genug zu tragen hatte, sich darüber freuen mochte, ist freilich sehr fraglich. (Siehe auch Werkbesprechung F.A.E. Sonate S. 53)

Jedenfalls zögerte Hellmesberger keinen Augenblick lang, seine Neuentdeckung mit dem Wiener Publikum zu teilen: Und so konnte Brahms am 16. November 1862, dem Jahrestag der Hamburger Uraufführung, sich mit seinem *Opus 25* im Konzert des Hellmesberger-Quartetts den Wienern das allererste Mal als Komponist vorstellen. Vor allem das Zingarese-Finale, in dem Brahms seine Mitstreiter (Joseph Hellmesberger, Franz Dobychal und Heinrich Roeber) in eine wahre Ekstase mitriß (und der Violoncellosteg effektiv zu Bruch ging) beeindruckte die Hörer tief.

Wie bei solchen Gelegenheiten bis heute üblich, erkalteten die Kritiker im selben Ausmaß, wie sich das Publikum erwärmte. Leopold Alexander Zellner (1823-1894), aus Zagreb stammender Musiker, Komponist und Musikjournalist (und später langjähriger Generalsekretär der Gesellschaft der Musikfreunde) resümierte in seinen „Blättern für Musik“ lakonisch:

„Öde, Sturm, Graus, Frost, Vernichtung, Trostlosigkeit sind die Vorstellungen, welche diese von keinem lichten oder milden Strahl auch nur auf Augenblicke erleuchteten und durchwärmten Nachtbilder hervorrufen.“

Joseph Hellmesberger selbst, der sich, je mehr Brahms' Ruhm wuchs, immer skeptischer verhielt, hat später – mit reuigem Rückblick auf seinen inzwischen legendär gewordenen Beethoven-Ausruf – beteuert, einfach „bei Epstein zu viel kroatischen Wein getrunken zu haben“. Uns aber kann es nur recht sein, wenn sich in Wesen und Wirkung des ganzen Werkes hanseatisches Erbe, die scharfen Gewürze der Roma und Sinti und der schwere Wein der Magyaren und Kroaten gar nicht mehr voneinander scheiden lassen, und uns nur das Staunen über ein urwüchsiges Werk bleibt, in dem Tiefe und Temperament einander auf staunenswerte Weise die Waage halten.

Werkbesprechungen

Wolfgang Amadé Mozart (1756-1791)

Quartett für Flöte, Violine, Viola und Violoncello D-Dur KV 285 (1777)

Der 21jährige Wolfgang Amadé Mozart brach in Begleitung seiner Mutter im September 1777 zu einer Reise auf, die ihn von Salzburg über München und Augsburg nach Mannheim und später nach Paris führen sollte. Es war die erste Reise, die er ohne seinen Vater unternahm. Er war überzeugt davon, dass diese Reise ihm eine adäquate Anstellung, viele Kompositionsaufträge und finanzielle Unabhängigkeit bringen würde. 18 Monate später, im September 1778 kehrte er mutlos und unglücklich nach Salzburg zurück. Die Mutter war im Juli 1778 in Paris gestorben, der künstlerische und finanzielle Erfolg hatte sich nicht eingestellt.



Mozart am Klavier
unvollendetes Ölbild von J. Lange

Von Oktober 1777 bis März 1778 hielten sich Wolfgang Amadé Mozart und seine Mutter in Mannheim auf. In der kurpfälzischen Residenzstadt unter Kurfürst Carl Theodor (1724-1799) blühte Kunst und Wissenschaft, Friedrich Schiller hatte hier an der deutschen Bühne seine ersten Erfolge gefeiert und Mannheim war die wichtigste deutsche Musikstadt. Der Kurfürst selbst spielte Querflöte und Violoncello. Hier gab es das beste Orchester und die feinsten Instrumentalisten.

Johann Stamitz war ab 1741 als Konzertmeister der Hofkapelle bis zu seinem Tod (1757) für die Orchestermusik verantwortlich gewesen. Er hatte wesentliche Neuerungen für das Orchester eingeführt (vierstimmigen Streichersatz, Verdopplung der Holzbläser, Einzug der Klarinette in das Orchester, reichere Besetzung der Streicher und Bläser). Neben Stamitz gab es auch andere komponierende Musiker, die Werke für das Orchester verfassten. Die Musiker stammten aus verschiedensten europäischen Ländern und sicherten die hohe Qualität der Mannheimer Hofmusik. Die „Mannheimer“ begeisterten durch Natürlichkeit und Schwung im Vortrag, ihr gerühmtes Kennzeichen war die Nuancierung in der Dynamik. Der spezifische Kompositionsstil der Mannheimer Schule war durch effektvolle Motivfiguren (Orchestercrecendi, gebrochene Akkorde, Tremoli, Seufzermotive, plötzliche Generalpausen etc.) geprägt.

Für Mozart war es vor allem die Anzahl und Vielfalt der Orchesterinstrumente und der Orchesterklang, die ihn begeisterten und den Wunsch er-

Werkbesprechungen

weckten, für dieses Orchester zu komponieren. Christian Cannabich, der Konzertmeister und Nachfolger von Johann Stamitz, war mit der Familie Mozart bekannt und Wolfgang war ihm aus Kindertagen vertraut. In ihm hatte Mozart einen wohlmeinenden Freund, der ihn mit dem Orchester und seinen Musikern bekannt machte. Mit Johann Baptist Wendling, einem hervorragenden Flötisten und seiner Familie schloss er Freundschaft und er lernte auch den Oboisten Friedrich Ramm kennen, dessen Fähigkeiten am Instrument er sehr bewunderte.

Der Versuch Mozarts eine Anstellung oder einen Kompositionsauftrag durch Kurfürst Carl Theodor zu erhalten, schien zunächst gute Chancen zu haben, scheitert aber letztlich. Graf Louis Aurel Savioli, der Intendant des Mannheimer Orchesters und Vertraute des Kurfürsten, empfing ihn zwar und vermittelte einen Auftritt Mozarts als Pianist bei einem Hofkonzert. Der anwesende Kurfürst nannte sein Spiel „unvergleichlich“ und gewährte ihm schon am nächsten Tag eine Audienz. Mozart bot ihm an, eine Oper für Mannheim zu schreiben und der Kurfürst erwiderte: „Es kann leicht geschehen.“ Mozart spielte des Öfteren bei Hof und erhielt als Anerkennung statt Dukaten, die er so dringend benötigte, eine goldene Uhr, deren er schon fünf besaß. Erst zwei Monate später, nach mehreren Anfragen bei Graf Savioli, musste er erfahren, dass der Kurfürst abschlägig entschieden hatte.

Dem Vater, der mit Sorge die mangelnde Ernsthaftigkeit seines Sohnes rügte und ihn aus der Ferne mit Ratschlägen zu leiten suchte, kann Mozart aber neben der schlechten Nachricht auch eine gute mitteilen: *„ein holländer ... giebt 200 fl wenn sie ihm 3 kleine, leichte, und kurze Concerteln und ein Paar quattro auf die flötn machen.“* Mozart hatte den Medizinglehrten Dejean im Umfeld des Mannheimer Orchesters kennengelernt. Ferdinand Dejean, ein dilettierender Flötist, war durch seinen Dienst bei der „Ostindischen Kompanie“ zu Wohlhabenheit gelangt und hatte die Absicht, dieses fürstliche Honorar für drei Konzerte und einige Flötenquartette zu zahlen. Mozart begann sofort mit der Arbeit an dem **Quartett D-Dur für Flöte und Streicher**, das er am Weihnachtstag 1777 vollendete. Doch dann geriet die Kompositionsarbeit ins Stocken, so dass letztlich weit weniger als die Hälfte des Auftrags fertiggestellt wurde, wofür Ferdinand Dejean 96 Gulden bezahlte. Zwar protestierte Mozart gegen die Kürzung und erklärte mehr als die Hälfte der verlangten Stücke geschrieben zu haben, doch scheint das *Flötenquartett D-Dur KV 285* aus heutiger Sicht das einzige in der Zeit in Mannheim komponierte Quartett zu sein. Andere Werke stellte er vielleicht aus Bearbeitungen zusammen oder sie

Werkbesprechungen

blieben fragmentarisch.

Wodurch wurde der Arbeitseifer Mozarts so gebremst? Es ist wohl das Gefühl, zum ersten Mal frei und ohne Aufsicht zu sein, das er in vollen Zügen genießt. Dass er jetzt auch in beruflichen Belangen auf sich selbst gestellt ist, führt zu Fehleinschätzungen und Irrtümern. Und nach mehreren Schwärmereien zum Beispiel für Jean Baptist Wendlings Tochter Auguste oder für Christian Cannabichs Tochter Rose, für die er sein Können reichlich verschenkt (Klavierunterricht, ihnen gewidmete Arien und die *Klaviersonate C-Dur KV 284b*), verliebt er sich ernsthaft in die 15jährige Aloisia Weber. Für sie schreibt er Arien und begleitet sie bei einer improvisierten Konzertreise am Klavier und er schmiedet Zukunftspläne für die Sängerin Aloisia und sich, die er im Taumel der Verliebtheit auch gleich dem entsetzten Vater mitteilt.

Das *D-Dur Flötenquartett KV 285* jedenfalls ist ein zauberhaft leichtes Werk geworden, in dem sich das damals gängige Muster des „Quatuor concertant“, das auch in Mannheim gepflegt wurde, mit Elementen des klassischen Stils verbindet. Dabei nützt Mozart die Vorzüge der Querflöte gekonnt: die Geläufigkeit im bequemen D-Dur, die hohen strahlenden Kantilenen und die dynamischen Schattierungen.

Der Kopfsatz *Allegro* in Sonatenform besticht durch virtuose Passagen in der Art der Aria bravura. Er vermittelt Helligkeit und Heiterkeit.

Das anschließende *Adagio*, in der von Mozart äußerst selten verwendeten Tonart h-Moll, ist ein Gesang voll Innigkeit und Schwermut, von den Streichern pizzicato in der Art der Serenade begleitet. Die Flöte verzaubert mit einem zarten Licht- und Schattenspiel.

Attacca folgt der Finalsatz *Rondeau: Allegretto* mit einem schwungvollen Thema und einem differenzierten Streichersatz. Mozart übernimmt dabei den empfindsamen Mannheimer Stil oder wie Vater Mozart abwertend sagen würde „den vermanirierten Mannheimer goût“ und führt den Tanzsatz schwungvoll zu Ende.

Werkbesprechungen

Niccolò Paganini (1782-1840)

Caprice No. 6 g-Moll (Lento)

Caprice No. 24 a-Moll (Tema. Quasi presto—Variazioni I-XI—Finale)

Niccolò Paganini wurde von seinen Zeitgenossen als geigerisches Wunder mit beinahe mythischen Fähigkeiten betrachtet und noch heute steht sein Name für höchste Virtuosität auf der Violine. Seine Musikalität, physiologische Gegebenheiten wie lange Finger und biegsame Gelenke, sowie die frühe geigerische Schulung durch seinen Vater und später durch ausgezeichnete Geiger wie Ferdinando Paer oder Gasparo Ghiretti trugen wesentlich zur Entfaltung seines außerordentlichen Talentes bei. Der ebenfalls beigezogene Violinist Alessandro Rolla, so wird berichtet, war so beeindruckt von den Fähigkeiten des Wunderkindes, dass er dem Knaben lieber Kompositionsunterricht erteilte, weil ihm sein Können auf der Violine ohnedies schon perfekt erschien.



Niccolò Paganini

Das erste überlieferte öffentliche Konzert gab der 12jährige Knabe in einer Kirche in seiner Geburtsstadt Genua. Er studierte Komposition und legte sich selbst einen rigorosen Zeitplan für das Geigenspiel zurecht (manchmal bis zu 15 Stunden pro Tag). Der junge Geiger spielte Konzerte in der Gegend von Livorno und Lucca und wurde mit 18 Jahren zum Geiger der Republik Lucca ernannt. Als 1805 Napoleons Schwester Elisa Baciocchi die Herrschaft in Lucca übernahm, wurde Paganini an ihrem Hof als Geiger angestellt und gab Elisas Ehemann Geigenunterricht. 1809 verließ Paganini den Hof, der inzwischen nach Florenz verlegt worden war, und widmete sich wieder seiner Karriere als konzertierender Geiger.

1813 machte ihn ein umjubeltes Konzert an der Mailänder Scala in ganz Italien bekannt. Auch in anderen Ländern verbreitete sich sein Ruhm, doch erst 1828 absolvierte er, ausgehend von Wien, seine erste große Konzertreise durch viele europäische Städte. Weitere Reisen nach Paris und London wurden für ihn zu einem beispiellosen Triumph und festigten seinen Ruf als Meistergeiger. Seine fulminante Spielweise, bisher unbekannte Techniken des Geigenspiels, seine starke Ausstrahlung und seine enorme Bühnenpräsenz ließen ihn zum Magier werden, von dem das Gerücht ging, er sei mit dem Leibhaftigen im Bunde.

Werkbesprechungen

Nach schweren gesundheitlichen Problemen beendete er 1834 seine Reisetätigkeit, kehrte nach Genua zurück und widmete sich der Publikation seiner Werke. 1836 scheiterte sein Projekt, in Paris ein Casino zu gründen und führte zu seinem finanziellen Ruin. Er starb 1840 ohne die Sakramente der Kirche. Der Priester kam zu spät, nachdem Paganini die letzte Ölung eine Woche zuvor als verfrüht abgelehnt hatte. Die Kirche verweigerte ihm ein katholisches Begräbnis in Genua. Erst 1876 fanden seine sterblichen Überreste in einem Friedhof in Parma eine letzte Ruhestätte. Niccolò Paganini komponierte neben anderen virtuosen Werken für die Violine

24 Capricen für Violine Solo, die er wahrscheinlich in der Zeit zwischen 1805 und 1809 verfasste, als er im Dienst der Baciocchi stand. Die Capricen sind in der Form von Etüden geschrieben; jede der Übungen gilt bestimmten technischen Fähigkeiten des Geigenspiels, zum Beispiel: verschiedene Striche wie Staccato, Ricochet, schwierige Seitenwechsel, détaché und legato; Doppelgriffe (Terzen, Quinten, Sexten, Oktaven) Fingersatzoktaven, Dezimen, Streckungen, Passagentechnik, Triller, Tremoli, Pizzicati mit der linken Hand, Akkordtechnik, auch in legato.

Die *Capricen* wurden vom Mailänder Verlagshaus Ricordi 1820 erstmals publiziert, wobei sie, gruppiert und von 1 bis 24 nummeriert, mit der Opuszahl 1 versehen wurden. Als Paganini die Capricen veröffentlichte, widmete er sie „tutti gli artisti“ (allen Künstlern) und nicht einzelnen Geigerpersönlichkeiten. In seinen Manuskripten finden sich jedoch zu fast allen Capricen Anmerkungen zu Widmungsträgern in Form von Namen berühmter Geiger seiner Zeit. Paganini hat diese Eintragungen zwischen 1832 und 1840 gemacht.

So widmet er die **Caprice No. 6 g-Moll** dem polnischen Geiger und Dirigenten Karol Józef Lipinski. Lipinski war 1817 extra nach Italien gereist, um Paganini zu hören. Ein Zusammentreffen in Mailand führte zu einem intensiven künstlerischen Austausch: Die beiden Virtuosen verabredeten sich zum gemeinsamen Musizieren und traten 1818 gemeinsam in Konzerten auf. 1829 gaben sie wieder eine gemeinsame Konzertserie in Warschau. Paganini widmete ihm neben der *Caprice No. 6* auch „*Il Carnevale di Venezia*“ op. 10. Lipinski erwiderte die Ehre mit der Widmung seiner „*Drei Capricen für Violine*“ an Paganini.

Die *Caprice No. 6* mit dem Beinamen „Tremolo“ erkundet die Verwendung des Tremolo in der linken Hand durch schnellen Wechsel zwischen verschiedenen Noten in einer Stimme. Die Melodie wird dabei in einer Linie mit dem Tremolo auf einer anderen Saite gespielt und imitiert dabei den

Werkbesprechungen

Gesang mit Mandolinenbegleitung.

Im Manuskript zur **Caprice No. 24 a-Moll** findet sich Paganinis Anmerkung: "*Niccolò Paganini, sepolto purtroppo*" (*mir selbst gewidmet, leider schon begraben*).

Diese letzte aus der Sammlung der 24 Capricen Niccolò Paganinis ist ein berühmtes Werk für Violine Solo. Das Thema ist zu einem Archetyp geworden. Es ist später von Brahms (op. 35), Rachmaninov (Rhapsodie op. 43), Lutoslawski (Variations on a theme by Paganini) und Milstein (Paganiniana) zitiert worden. Die Variationen bringen eine Art Enzyklopädie der verschiedenen technischen Möglichkeiten der Violine und erfordern höchst entwickelte Fertigkeiten des Violinspiels.

Salvatore Sciarrino (*1947)

Sei Capricci per violino (1976)

Die *Sechs Capricen für Violine Solo* verfasste Salvatore Sciarrino 1976 und widmete sie dem Geiger Salvatore Accardo, der sie noch im selben Jahr bei der „XXIII Settimana Musicale“ in Siena uraufführte. Das Werk ist ebenfalls 1976 bei „Ricordi“ erschienen, bei dem Verlagshaus also, das die *24 Capricen für Violine Solo* von Niccolò Paganini 1820 publiziert hatte.



Salvatore Sciarrino

Salvatore Sciarrino, einer der großen

Komponisten der Gegenwart, begann im Alter von 12 Jahren mit Musik zu experimentieren. Er hat sich überwiegend autodidaktisch zum Komponisten herangebildet und sagt von sich, er sei stolz darauf, frei und ohne Musikschule geboren zu sein. Nach einigen Jahren des Studiums an der Universität seiner Heimatstadt Palermo, lebte Sciarrino in Rom und übersiedelte dann nach Mailand, wo er am dortigen Konservatorium unterrichtete. 1982 zog er sich von seiner Lehrtätigkeit zurück und gibt nur noch gelegentlich Lektionen in Florenz, Bologna oder Città di Castello in Umbrien, wo er seither lebt.

Er komponierte für viele große europäische Opernhäuser wie Teatro alla Scala (Mailand), La Monnaie (Brüssel), Teatro La Fenice (Venedig) oder für die Suntory Hall in Tokio sowie für internationale Festivals wie Schwetzingen Festspiel, Wien Modern, Berliner Festspiele usw.

Werkbesprechungen

Er ist auch meist der Librettist seiner Opern und schreibt Essays und Bücher, zum Beispiel „Le figure della musica da Beethoven a oggi“ (Ricordi 1998).

Die Discographie seiner Werke umfasst mehr als 70 Cds.

Für seine Kompositionen wurde er vielfach mit Preisen ausgezeichnet.

Die ***Sechs Capricen für Violine Solo*** sind eine Hommage an Paganini und dessen *24 Capricen für Violine Solo*. Der Komponist baut auf den fulminanten technischen Errungenschaften des Originalwerks von Paganini ein völlig neues Vokabular von erweiterten Techniken auf, das er entwickelte. Sciarrino arbeitet dabei mit einer Palette von Klängen und Farbtönen, die fast zur Gänze aus Harmonien komponiert sind. Das Einzigartige an seiner Kompositionstechnik ist, dass er nur spezielle Effekte wie Flageolett Töne zur Erzeugung seiner Formen, Klangfarben und Harmonien nützt.

Ilya Gringolts wird die Caprice No. 4 *Volubile* und die Caprice No. 2 *Andante* spielen.

Die Interpretation der Capricen stellt höchste Anforderungen an den Violinisten. Es ist, als müsse er eine neue Sprache lernen, mit ungewöhnlicher Ästhetik und kniffligen technischen Herausforderungen.

Für den Zuhörer erscheint die Musik nicht so schwer zugänglich, sie ist intuitiv fassbar. Jede der Capricen ist ein ehrgeiziges, virtuoses Stück, fast ausschließlich aus völlig unkörperlichen, unstofflichen Violinklängen: aus ätherisch zarten, pfeifentonartigen Harmonien.

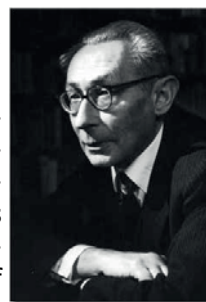
Vielleicht ist zu erleben, was über Sciarrinos Musik gesagt wird: „Etwas ganz Spezielles charakterisiert diese Musik: Sie führt zu einer anderen Art zu hören und zu einer globalen, emotionalen Wahrnehmung der Wirklichkeit und des eigenen Ich“.

Werkbesprechungen

Hans Gál (1890-1987)

„Dialog“ aus dem Divertimento für 2 Celli op. 90 Nr. 1 (1958)

Hans Gál wurde in Brunn am Gebirge in Niederösterreich geboren; sein Vater war Arzt. Er studierte Klavier bei Richard Robert, der auch George Szell, Rudolf Serkin und Clara Haskil unterrichtete. Hans Gál studierte Musikgeschichte an der Universität Wien und nahm gleichzeitig privat Kompositionsunterricht bei Eusebius Mandyczewski, der ein enger Freund von Johannes Brahms gewesen war. Mit ihm gab er später eine Gesamtausgabe von Brahms' Werken heraus, die 1926 bei Breitkopf & Härtel erschien. 1915 war er der erste Empfänger des neuen Österreichischen Staatspreises für Komposition, den er für seine erste Sinfonie erhielt. Nach dem 1. Weltkrieg – er hatte Kriegsdienst in Serbien und in Italien geleistet – wurde er 1919 zum Lektor für Musiktheorie an der Universität Wien bestellt.



Hans Gál 1960

Seine zwei Opern, „Der Arzt der Sobeide“ und „Die heilige Ente“ wurden erfolgreich in verschiedenen Städten aufgeführt und mit Unterstützung durch bekannte Musiker wie Wilhelm Furtwängler er wurde 1929 zum Direktor des Konservatoriums in Mainz berufen.

Die vielversprechende Karriere endete abrupt mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933. Hans Gál wurde aufgrund seiner jüdischen Herkunft entlassen, seine Werke durften nicht mehr gespielt werden und die Premiere seiner Oper „Die beiden Claas“ wurde abgesetzt. Erst 1990 erfuhr sie in einer englischen Übersetzung des Librettos ihre Uraufführung an der York Opera in England.

Gál kehrte nach Österreich zurück und arbeitete als Dirigent in Wien. 1938 unmittelbar nach dem Anschluss Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland floh er mit seiner Familie nach London. 1940 wurde er vorübergehend als „Enemy Alien“ interniert, fasste dann mit Hilfe von Freunden Fuß in Edinburgh, wo er bis zu seiner Pensionierung 1965 eine Lehrstelle für Musiktheorie, Kontrapunkt und Komposition an der University of Edinburgh bekleidete. Er leitete auch das *Edinburgh Chamber Orchestra* und gehörte zu den Gründern des *Edinburgh International Festivals*.

In diese Zeit fällt die Komposition des *Divertimento for Bassoon and Violoncello op. 90 Nr. 1*, dessen erster Satz beim Musikfest Schloss Weinzierl in einer Fassung für 2 Violoncelli zu hören ist.

Werkbesprechungen

Gál entwickelte früh einen ausgeprägten Personalstil, bestimmt von der souveränen Beherrschung des Kompositionshandwerks und war darin seinem Vorbild Johannes Brahms ähnlich. Er hielt an der Tonalität fest, öffnete sich der musikalischen Tradition mit reicher Polyphonie und Klarheit der musikalischen Sprache. Auch humoristische Elemente trifft man in seiner Musik. Er veröffentlichte mehr als 150 Werke in fast allen musikalischen Genres.

Für die musikalische Avant-Garde, die in den Jahrzehnten nach dem Weltkrieg das Musikleben bestimmte, war Gáls Musik unmodern und uninteressant. Erst die Wende zum 21. Jahrhundert brachte vor allem in England aber auch in Österreich ein wieder erstarkendes Interesse an seinen Kompositionen. Es gibt CD-Einspielungen einzelner Werkgattungen, wie des gesamten Klavierwerks oder der Werke für Violine etc. Christoph Stradner hat gemeinsam mit der Pianistin Doris Adam und der Geigerin Karin Adam Gáls Werke für Klaviertrio eingespielt. 2014 war Gál „Composer of the Week“ bei BBC Radio 3.

Vom ***Divertimento op. 90 Nr. 1*** spielen Christoph Stradner und Maxime Ganz auf ihren Celli den ersten Satz ***Dialogue Molto tranquillo***. Das Stück in der Sonatenhauptsatzform steht in der hellen Tonart D-Dur. Es besticht durch seine feinsinnige Tonsprache. Die Intervalle zwischen den beiden Stimmen werden oft imitierend geführt, intensiv ausgelotet und mit Spannung erfüllt.

Joseph Haydn

Divertimento à tre Es-Dur Hob. IV:5 für Horn, Violine und Violoncello (1767)

Das ***Divertimento à tre Es-Dur*** hat Joseph Haydn 1767 unter dem Namen *Trio per il Corno da Caccia* in seinen Entwurf-Katalog eingetragen. 1956 erschien es zum ersten Mal im Druck, herausgegeben vom großen Haydnforscher H.C. Robbins Landon. Das Autograph des Horntrios befindet sich in Privatbesitz eines englischen Sammlers, der es Robbins Landon für die Edition zur Verfügung gestellt hat. Knapp 250 Jahre nach seiner Erfindung wird das sicherlich nur selten aufgeführte Stück in der Kapelle von Schloss Weinzierl erklingen.



Joseph Haydn
Ölgemälde von Guttenbrunn

Werkbesprechungen

H.C. Robbins Landon gibt zur Erstausgabe des *Divertimento Es-Dur* einen kurzen Bericht über seine Forschungsarbeit zum *Trio per il Corno da Caccia*, die hier kurz zusammengefasst sei:

Anscheinend hatte Haydn das Trio für Taddeus Steinmüller geschrieben, der von 1762 bis 1772 Hornist in der Esterházy'schen Kapelle war. In späteren Jahren kam es in den Besitz eines anderen Hornisten des Orchesters, namens Johann Prinster, zu dessen Familie Joseph Haydn auch persönliche Beziehungen hatte, heiratete doch sein getreuer Kopist Johann Eßler Therese Prinster, eine Tochter Johann Prinsters. Die beide Söhne Johann Prinsters, Anton und Michael, waren ebenfalls Hornisten in der Esterházy'schen Kapelle und der jüngere, Michael Prinster besaß das Trio und schenkte es einem Freund in Raab (dem heutigen Győr), wo es bis 1877 verblieb und dann nach Wien kam. Danach blieb das Manuskript einige Zeit lang verschollen und tauchte schließlich 1929 in England in einer wertvollen Autographen-Sammlung wieder auf. Über Vermittlung eines Freundes konnte H.C. Robbins Landon das Original des *Divertimento à tre E-Dur für Horn, Violine und Violoncello* zur Erstellung der Erstveröffentlichung verwenden.

Das zweisätzige Werk beginnt mit einem Variationensatz *Moderato assai*. An ein Thema in gemächlichem Tempo und galantem Ausdruck schließen sich drei einfache Figurenvariationen.

Für das Finale mit der Bezeichnung *Allegro di Molto* hat Haydn einen schwungvollen Satz mit fröhlichem Ausdruck verfasst. Als Form wählte er einen monothematischen Sonatensatz.

Johannes Brahms

Streichquartett B-Dur op. 67 (1875)

Die äußerst scharfe Selbstkritik, die Brahms gegenüber seinen musikalischen Schöpfungen an den Tag legte, kann man sehr deutlich am Entstehungsprozess seiner Streichquartette verfolgen. Abgesehen von seinem charakteristischen Arbeitsstil, alles wieder und wieder zu bearbeiten und zu verändern, und erst dann zu veröffentlichen, bis das Werk seinen hohen Ansprüchen gerecht wurde, „[...]bis es nichts mehr zu verbessern gibt[...]“, (siehe auch S. 21), stellt diese Gattung an sich schon höchste kompositorische Anforde-



Johannes Brahms 1866

Werkbesprechungen

rungen an jeden Künstler. Dazu gebietet die lange Kette illustrier Beiträge, verfasst von Komponisten wie Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann etc, Respekt und der Vergleich erhöht das eigene Anspruchsniveau.

Eben dieses Argument verwendet Brahms 1869, als sein Verleger Simrock sich nach den angekündigten Quartetten erkundigt (op. 51/ 1 und 2). Brahms bittet um Geduld und spricht vom „*Virtuosenleben*“, das ihn nicht zur Ruhe kommen lasse und er fügt hinzu: „*Da aber auch Mozart sich gar besonders bemüht hat, sechs schöne Quartette zu schreiben, so wollen wir uns recht anstrengen, um ein und das andere passabel zu machen.*“ Brahms bezieht sich dabei auf die sechs Haydn gewidmeten Streichquartette von W. A. Mozart. Sie stellen den Beginn einer subtilen musikalischen Konversation zwischen dem jungen und dem älteren Meister dar, die durch Mozarts frühen Tod ein jähes Ende fand. Das Haydns *Streichquartett Hob. III:49 D-Dur*, das beim Eröffnungskonzert des Musikfests 2016 zu hören war, gibt Zeugnis von diesem kunstvollen Zwiegespräch (Siehe Werkbesprechung S. 24 ff).

Von einem ersten Streichquartett erfahren wir in dem Brief aus dem Jahr 1853, in dem Schumann Brahms beim Verlag Breitkopf&Härtel einführte. Es wird dort unter anderen Werken des jungen Brahms „*ein Quartett für Streichinstrumente (op.1)*“ genannt. Brahms hat es nie publizieren lassen. Auch ein weiteres belegtes Quartettwerk aus 1856 fand keine Gnade vor dem kritischen Blick seines Schöpfers. Rund 20 Jahre später nahm sich der Komponist dieses Stück nochmals vor und arbeitete es zum *Klavierquartett c-Moll op. 60* um.

Wahrscheinlich hatte Brahms, wie er einem Freund gegenüber erwähnte, bis zu zwanzig Quartette verfasst und sie wieder vernichtet, bis er 1873 tatsächlich die *Streichquartette op. 51 Nr.1* und *Nr.2* fertig stellte und zur Veröffentlichung freigab.

Zwei Jahre später ergänzte er die beiden *Quartette op. 51* mit dem ***Quartett B-Dur op. 67*** zu einer Trias. Die Tradition, jeweils drei oder sechs Quartette zu einem Opus zu bündeln, geht auf Haydn zurück. Beethoven bei seinen Rasumowsky-Quartetten, ebenso wie Mendelssohn und Schumann, haben ihre drei Streichquartette jeweils unter einer einzigen Werknummer zusammengefasst. Brahms vollendete das *Quartett B-Dur* im Sommer 1875. Den langsamen zweiten Satz unterzieht der Komponist einer eingehenden Überarbeitung, bevor die Partitur nach nochmaliger

Werkbesprechungen

Durchsicht im Oktober an den Verlag geht und 1876 bei Simrock erscheint.

Hatte er bei den beiden *Quartetten op. 51* gegenüber dem Freund und Widmungsträger, dem Wiener Chirurgen Theodor Billroth, humorvoll von einer „Zangengeburt“ gesprochen, für die der Arzt dringend erforderlich gewesen sei, so schrieb er Theodor Wilhelm Engelmann, einem Arzt, dem er sein Quartett op. 67 widmete, beruhigend: „*Es handelt sich um keine Zangengeburt mehr; sondern nur ums Dabeistehen.*“

Brahms gibt in diesem Schreiben an den Cello spielenden Arzt auch seine besondere Vorliebe für den 3. Satz *Agitato (Allegretto non troppo)* – Trio preis: „*Violoncello-Solo kommt nicht vor, aber ein so zärtliches Bratschen-solo, dass Sie dem zu Gefallen noch das Instrument wechseln!*“

Will man Vergleiche ziehen zu den beiden *Quartetten op. 51*, dem eruptiven ersten und dem lyrischen zweiten, so erscheint das *B-Dur Quartett* den Zuhörern damals wie heute „hell“, „leicht“ und „klar“. Hermann Deiters formulierte das in seiner Analyse der Streichquartette von Brahms (1878) so: „*In diesem heiteren Kind seiner Muse hat Brahms auf eine besondere Entfaltung von Kunstfertigkeiten verzichtet.*“

Doch dieser Eindruck täuscht. Hinter der Anmutung wunderbar entspannter Leichtigkeit steht höchste Kompositionskunst. In einem Brief an Joachim aus dem Oktober 1878 spielt Brahms auf diesen Sachverhalt an, als er berichtet, er habe beim Schreiben „*gar allerlei Delikatessen*“ im Sinn gehabt, wiewohl man ihm solche „*Feinheiten*“ kaum zutraue.

Brahms zeigt in seinem *Quartett op. 67* wie bewusst und kenntnisreich er in der musikalischen Tradition steht. Er verwendet Tanzelemente wie im Seitensatz des ersten Satzes eine Polka oder eine Gavotte als Thema des Variationensatzes (4. Satz). Für den ersten Satz stehen die frühen Streichquartette Haydns als Vorbild. Die Quartette des Meisters waren ihm nicht nur bekannt, er besaß das Autograph der Quartette op. 20. Der zweite Satz erinnert an Mendelssohn („Lieder ohne Worte“), ebenso wie die Praktik, ein Themenzitat aus dem Kopfsatz in das Finale einzubeziehen. (Mendelssohn op. 12 und op. 13). Von Simrock erbat er sich bei der Arbeit am *B-Dur Quartett* eine Neuausgabe der Mendelssohnschen Quartette mit einer für Brahms typischen Formulierung: „*Sie kriegen sie in gehöriger Verdünnung wieder – als Br. Op. 67.*“ (Siehe auch S. 19 und S. 20). Es sind die kunstvoll in Brahms ureigenstem Kompositionsstil verarbeiteten „Anklänge“ an die Tradition, die den spezifischen Tonfall dieses Quartetts ausmachen.

Werkbesprechungen

Schon der erste Satz *Vivace* eröffnet den historischen Rekurs mit dem Tonfall einer „Chasse“ im 6/8Takt, die als stilisierte Jagdmusik Hörnerrufe anzustimmen scheint. So begann Joseph Haydn das Öfteren seine frühen Streichquartette, doch Brahms geht weit über eine Stilkopie hinaus.

Das Hauptthema im 6/8Takt in Dreiklangstönen ebenso wie das Seitenthema im 2/4Takt in engschrittigem Legato sind beide melodisch wie harmonisch eher kurz und karg. 6/8- und 2/4Takt wechseln einander in heitere Folge ab und werden durch synkopische Wendungen, eingefügte Takte und Modulationen angereichert. In der Durchführung werden die unterschiedlichen Metren durch einen zweistimmigen Satz neutralisiert und damit die Komplikationen eines unmittelbaren Zusammenstoßes vermieden. Äußerst turbulent, heiter und pointiert verläuft die Coda mit einer direkten Konfrontation der beiden Themen und Metren.

Es war also eine kalkulierte Reduktion der Mittel, die von metrischen Mustern ausging, um sie zunehmend zu verschränken. Brahms experimentiert mit Elementen des Komponierens und blickt gleichzeitig in historischer Distanz auf Haydn zurück.

Der zweite Satz *Andante* (F-Dur) ist voll inniger Poesie. Der erste Teil wird von einer langen Kantilene in der ersten Violine gespeist, die im Tonfall an Mendelssohns Melodien denken lässt. Der Mittelteil (d-Moll) in sanftem Pianissimo wird von einer scharf punktierten Akkordfolge eingeleitet und später nochmals unterbrochen, bevor sich die in D-Dur ansetzende und weiterhin reich modifizierte Reprise anbahnt. Auf motivische Arbeit verzichtet der Komponist zugunsten des poetischen Gesamteindrucks.

Der dritte Satz *Agitato* (d-Moll), zärtlich und leidenschaftlich im Ausdruck, ist dem Komponisten – wie oben erwähnt – besonders wichtig gewesen. Der originelle Tanzsatz, der an die Stelle des traditionellen Scherzos getreten ist, wird von der Bratsche dominiert. Das Thema, eine ganz für das Instrument erfundene Melodie, wird in Form eines Sonatensatzes verarbeitet. Von den anderen Instrumenten *con sordino* (gedämpft) gespielt, hebt sich die Bratschenstimme von der nachschlagenden oder synkopischen Rhythmik ab. Vor der Reprise kommt es zu einer kurzen Kadenz für Violine I und Viola. Daran schließt sich ein Trio in a-Moll, in dem das „Bratschensolo“ fast einem Walzer nahekkommt. Erst nach dem wiederholten *Agitato* löst die Coda in D-Dur die rhythmischen Spannungen auf.

Das Finale *Poco Allegretto con Variazioni* ist wohl einer der kunstvollsten

Werkbesprechungen

Variationensätze in Brahms' gesamtem Schaffen. Überblickt man das Quartett vom Variationensatz aus, wird deutlich, dass das Werk auf das Finale hin konzipiert ist. Die kurze und spröde Melodik des ersten Satzes und die metrischen Differenzen werden durch eine Einbringung in die letzten zwei Variationen des Schlusssatzes angereichert und die metrischen Differenzen aufgehoben. Damit wird für das Quartett eine zyklische Form erreicht, obwohl der 4. Satz ein Variationensatz ist, der grundsätzlich an das eigene Thema gebunden und nicht offen für Zitate aus vorangehenden Sätzen ist.

Brahms gelingt dieses Kunststück durch Variationsprozesse auf allen Ebenen des Tonsatzes.

Das einfache Tanzthema (Gavotte) wird vorgestellt und in sechs zauberhaften Variationen abgewandelt. In der siebten Variation mit dem Zusatz *Doppio Movimento* schafft der Komponist durch Veränderungen in der Taktzahl die Möglichkeit, den Beginn des Jagdthemas aus dem ersten Satz einzubringen. In der letzten Variation wird auch die Legatoversion des Seitenthemas eingeführt. Beide Themen werden durch weitere Veränderungen kombiniert, wobei ihre rhythmische Verschränkung noch mehr zur Geltung kommt und Ausgangspunkt für eine Steigerung durch intensive motivische Arbeit wird. In der furiosen *Coda* erklingen Fragmente der beiden Themen des ersten Satzes gemeinsam mit dem Thema des Variationensatzes.

Das Quartett steht beispielhaft für jenes kunstvolle Verfahren – einer Synthese von Entfernung und Wiederannäherung an eine Grundidee mittels Variationsprozessen – das Brahms hier zur vollen Reife gebracht hat. Arnold Schönberg bezeichnete diesen Kompositionsvorgang später als „Entwickelnde Variation“ und stellte ihn exemplarisch für den zukunftsweisenden Kompositionsstil von Johannes Brahms dar. (Siehe auch „Brahms der Fortschrittliche“ Seite 21/22)

Werkbesprechungen

Gemeinschaftskomposition von

Albert Dietrich (1829-1908)

Robert Schumann (1810-1856)

Johannes Brahms (1833-1897)

F.A.E.-Sonate für Violine und Klavier (1853)

Dieses Werk nimmt aus seiner Entstehungsgeschichte und aus der Tatsache, dass es der gemeinsamen Arbeit dreier Komponisten entstammt, eine Sonderstellung innerhalb der Violinliteratur ein. Die Sonate entstand in einem inspirierten Moment der menschlichen und künstlerischen Begegnung und geriet danach in Vergessenheit. Erst 1935 erschien eine Gesamtausgabe aller 4 Sätze. Das auch heute kaum gespielte Werk erfährt beim Musikfest Schloss Weinzierl 2016 ein spannendes Revival. Die Sonate wird von drei Geigerinnen und Geigern des Festivals aufgeführt, die die einzelnen Sätze mit dem Pianisten Christopher Hinterhuber interpretieren: Ilya Gringolts übernimmt die Sätze zwei und vier, die von Robert Schumann stammen, Anahit Kurtikyan spielt Albert Dietrichs ersten Satz und Amiram Ganz das Scherzo von Johannes Brahms.



Johannes Brahms
Zeichnung 1853

Die Entstehungsgeschichte der *F.A.E.-Sonate* führt uns in den Herbst 1853, als der 20jährige Johannes Brahms eine Rheinwanderung unternahm, die ihn ausgehend von Mainz auch zum Mehlemer Landgut des Kölner Finanziers und Musikmäzens Wilhelm Ludwig Deichmann brachte. Dort trafen sich Künstler zu Gesprächen und gemeinsamen Musikabenden. Und dort lernte Brahms Robert Schumanns Werk näher kennen und schätzen und beschloss, Schumann am Ende seiner Wanderung in Düsseldorf aufzusuchen. (Siehe auch S. 73).

Am Vormittag des 1. Oktober traf er Schumann zu Hause an und dieser lud ihn ein, ihm aus seinen mitgebrachten Kompositionen am Klavier vorzuspielen. Schon nach wenigen Takten unterbrach Schumann ihn mit den Worten: "*Bitte warten Sie einen Augenblick, dazu muß ich meine Frau rufen.*" So beschreibt Marie, Schumanns älteste Tochter, die zur Zeit von Brahms' Besuch 12 Jahre alt war, später diese Begegnung. Und sie be-

Werkbesprechungen

richtet weiter, dass beide Eltern danach „in freudigster Erregung waren, und von nichts anderem sprachen, als von dem genialen jungen Morgenbesucher, der sich Johannes Brahms nannte“. Robert Schumann notiert an diesem Abend in das Haushaltsbuch: „*Brahms zu Besuch (ein Genius)*.“ Und Clara Schumann schreibt in ihr Tagebuch: „*Dieser Monat brachte uns eine wunderbare Erscheinung, in dem zwanzigjährigen Komponisten Brahms aus Hamburg [...]. Er spielte uns Sonaten und Scherzos etc. von sich, alles voll überschwänglicher Phantasie, Innigkeit der Empfindung und meisterhaft in der Form.*“[..]

Welch tiefen und nachhaltigen Eindruck die Kompositionen des jungen Mannes auf Schumann machten, ist aus dem auf Brahms gemünzten Essay *Neue Bahnen* zu erkennen, das er schon wenige Tage nach Brahms' Ankunft verfasste und später in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlichte. Er spricht darin von der Erfüllung seiner Hoffnungen auf den einen, „*der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre*“.

Schumann erkennt in dem jungen Komponisten einen Erben im Geiste, der seine Auffassung von Musik teilt, die aus den Quellen der Frühromantik schöpft, keiner Programme bedarf und in die Zukunft weist. Er will mit dem in emphatischen Worten gehaltenen Artikel auf den jungen Künstler aufmerksam machen, er will aber auch gegen die musikalische Strömung der „Neudeutschen“ um Liszt und Wagner auftreten, deren Kunstideale ihm widerstreben. (Siehe dazu auch S. 21 und die Werkbesprechung des Klavierquartetts op. 25 S. 37).

Die Auswirkungen des Essays auf Brahms' Karriere waren zwiespältig; sicher machte es ihn mit einem Schlag bekannt, doch wurde seine Kunst fortan auch an den Erwartungshaltungen gemessen, die dieser Artikel auslöste.

Die geistige Verwandtschaft zwischen Robert Schumann und Johannes Brahms äußerte sich auch in ihren literarischen Vorlieben für Joseph von Eichendorff, Jean Paul oder E.T.A. Hoffmann. Mit der romantischen Kunstfigur des *Kapellmeister Kreisler* aus Hoffmanns *Lebensansichten des Kater Murr* identifizierten sich beide in hohem Maße: Schumann inspirierte sie zu seinem großen Klavierwerk op. 16 der *Kreisleriana* und der junge Brahms signierte seine Werke bis hin zum Opus 8 mit *Johannes Kreisler jun.*

Brahms blieb ein Monat lang in Düsseldorf und war stets ein willkomme-

Werkbesprechungen

ner Gast im Hause Schumann. Spaziergänge mit Robert Schumann, Gespräche über Musik und Literatur und viele musikalische Abende erfüllten diese Zeit. Sie hatten Einfluss auf die künstlerische und menschliche Entwicklung des jungen Komponisten und beglückten und erhellten das Leben des kranken Schumann.

In diesen kurzen, ereignisreichen Zeitraum fällt die Entstehung der **F.A.E.-Sonate**. Sie ist das überdauernde Zeugnis für die Intensität und Kreativität dieser gemeinsam verbrachten Tage.

Die Anwesenheit des Geigers Joseph Joachim in Düsseldorf – er sollte am 27. 10. 1853 die *Fantasie für Violine und Klavier* von Robert Schumann uraufführen – brachte Schumann auf den Gedanken, zu Ehren des Geigers eine Violinsonate in Form einer Gemeinschaftskomposition anzuregen und dem Freund zu widmen. Vom 15. 10. 1853 existiert die Eintragung Schumanns in das Haushaltsbuch: „*Idee einer Sonate für Joachim*“. Die kompositorische Vorgabe bestand in einem musikalischen Spiel mit der Tonfolge F.A.E. Diese Buchstaben standen für das Lebensmotto des damals 23jährigen Joachim: „Frei Aber Einsam“.

Albert Dietrich, der in jener Zeit von Schumann unterrichtet wurde, verfasste den ersten Satz (*Allegro*), Robert Schumann komponierte den zweiten (*Intermezzo*) sowie den vierten (*Finale*) und Johannes Brahms den dritten Satz (*Scherzo*).

Das von Robert Schumann selbst verfasste Titelblatt des Manuskripts weist auch auf die Bedeutung der Umkehrung der Buchstabenfolge hin:

F. A. E.

In Erwartung der Ankunft des verehrten und geliebten Freundes

Joseph Joachim

schrieben diese Sonate

Robert Schumann, Albert Dietrich

und

Johannes Brahms

Im Rahmen einer Abendgesellschaft im Hause Schumann am 28. Oktober 1853, bei der neben Clara und Robert Schumann, Johannes Brahms, Albert Dietrich und Joseph Joachim als Musiker, auch die damals 68jährige Bettina von Arnim und ihre Tochter Gisela sowie einige Mitglieder der Düsseldorfer Malerschule anwesend waren, überreichte Gisela von Arnim dem Geiger das Manuskript als Geschenk. Die Aufgabe, die Autoren der Einzelsätze zu erraten, löste Joachim erfolgreich. Dabei kam ihm sicher zu

Werkbesprechungen

Hilfe, dass Schumann im Gegensatz zu Dietrich und Brahms deutsche Tempobezeichnungen benutzte. Von Joseph Joachim und Clara Schumann wurde die Sonate auch uraufgeführt.

Schumann setzt die Tonbuchstaben des Mottos F.A.E. prägnant an den Anfang der beiden Sätze, die er verfasste: Im zweiten Satz sind es die ersten drei Töne in der Violine, im vierten die ersten drei Töne in der Bass - Stimme des Klaviers.

Dietrich geht anders vor; er setzt nicht das kompositorische Motto an den Beginn, sondern ein knappes Motiv, das wenig später zum plakativ eingeführten F.A.E.-Thema als Kontrapunkt behandelt wird.

Brahms zitiert zwar das Anfangsthema von Dietrich in der Mollvariante. Später kehrt es in der Dur-Variante in Violine und im Basston im Klavier zurück, das direkte Zitat des F.A.E.-Motivs vermeidet er aber. Es erscheint hingegen in der *Klaviersonate Nr. 3 f-Moll*, die er wohl gleichzeitig mit dem Scherzo komponiert hatte. Mit ihrem Vortrag überraschte er das Ehepaar Schumann am Ende seines Aufenthalts in Düsseldorf. Sonate und Scherzo signierte er mit dem Pseudonym *Johs. Kreisler jun.*, dem Namen seines Alter Ego.

Der 1. Satz *Allegro* (Albert Dietrich) ist von ausladender Form und starker Expressivität. Nach dem knappen Anfangsmotiv erscheint das F.A.E.-Motto als gesangliches Violinthema über einem drängend Klanggrund im Klavierpart. Ein an Schumann gemahnendes Seitenthema in Dur gibt den Instrumenten Gelegenheit zu einem innigen Dialog. Der Spannungsgehalt des Satzes ergibt sich aus dem Charaktergegensatz zwischen drängendem Moll- und strahlendem Durgestus, der aus den Hauptthemen entwickelt wird. Der Satz endet leise und verhalten, wie mit einer Frage.

Der 2. Satz *Intermezzo. Bewegt, doch nicht zu schnell* (Robert Schumann) ist ein kurz gehaltenes gesangliches Stück von großer Innigkeit, das seinen Reiz auch aus dem rhythmischen Kontrast zwischen Achtelnoten und Triolen bezieht.

Das *Scherzo. Allegro* (Johannes Brahms) steckt voll mitreißender Energie. Der Klaviersatz ist massiv. Oft sind linke und rechte Hand blockhaft vereinigt, dann erfolgt wieder eine Differenzierung in Hauptstimme und Begleitsatz. Der kraftvolle Charakter des Satzes entsteht auch aus der für Brahms typischen rhythmischen Prägnanz, die sich aus dem eröffnenden

Werkbesprechungen

repetitiven Thema bestehend aus 3 kurzen und einer langen Note ergibt. Der junge Komponist erweist sich schon hier als Meister der Motivtechnik. Dabei benützt er in höchst raffinierte Art das Hauptthema aus Dietrichs erstem Satz, welches er in eine neue rhythmische Form gießt und weiter entwickelt.

Wie schon erwähnt, bringt Schumann in seinem 4. Satz *Finale. Markiertes, ziemlich lebhaftes Tempo* das F.A.E.-Motiv sofort ins Spiel, wobei der Halbtonschritt f – e als thematisches Material den gesamten Satz durchzieht. In Hinblick auf den Widmungsträger der Sonate, Joseph Joachim, dem führenden Geiger seiner Zeit, fordert Schumann in diesem Satz hohes technisches Können und brillantes Spiel. Skalen und Arpeggien bringen den Satz zu einem effektvollen Abschluss.

Die F.A.E.-Sonate blieb ungedruckt in Joseph Joachims Besitz. Veranlasst durch die Deutsche Brahmsgesellschaft wurde 1906 das von Brahms komponierte *Scherzo c-Moll* als eigenständiges Instrumentalstück bei Simrock herausgegeben. Wie oben angeführt, erschien die erste Gesamtausgabe der 4 Sätze der Sonate 1935.

Robert Schumann erweiterte die beiden von ihm komponierten Sätze unmittelbar nach diesem denkwürdigen Abend um einen Kopfsatz und ein Scherzo zu seiner 3. *Violinsonate a-Moll*.

Obwohl sie zu Schumanns Lebzeiten privat mit viel Erfolg aufgeführt und von Brahms und Joachim sehr positiv beurteilt wurde, ist sie erst 1956 gedruckt erschienen. Sie teilt damit das Schicksal vieler später Werke des Komponisten, die nach dem Ausbruch seiner psychischen Erkrankung und nach seinem Tod von seinen Freunden und Weggefährten zurückgehalten und nicht publiziert wurden. Die Werke sind zum Teil noch heute mit dem Stigma der nachlassenden Gestaltungskräfte eines allmählich in geistige Umnachtung Verfallenden behaftet. „*Die beharrliche Abwertung von Schumanns Spätwerk hängt mit der verzeihlichen Unfähigkeit von Schumanns Zeitgenossen zusammen, die kompositorische Entwicklung seiner letzten Schaffensjahre nach Wesen und Bedeutung zu erfassen,*“ wie Claus-Christian Schuster in seiner Auseinandersetzung mit Schumanns Violinsonaten feststellte.

Werkbesprechungen

Franz Schubert (1797-1828)

Introduktion und Variationen e-Moll für Flöte und Klavier über das Lied „Trockene Blumen“ op. posth. 160, D. 802 (1824)

Introduktion und Variationen über das Lied „Trockene Blumen“ aus dem Liedzyklus „Die schöne Müllerin“ D. 802 komponierte Franz Schubert im Jänner 1824. Es ist das erste Kammermusikwerk, das er nach einer schweren Krise im Jahr 1823 verfasst. Der Ausbruch einer syphilitischen Erkrankung und deren medizinische Behandlung untergraben seine Gesundheit tiefgreifend und nachhaltig. Wegen eines Ausschlages wird ihm der Kopf geschoren und er muss eine Perücke tragen. Erst Ende 1823 bessert sich der akute Zustand, erfahren wir aus einem Brief, den Moritz von Schwind an einen Freund schreibt: *„Schubert geht es besser, es wird nicht lange dauern, so wird er wieder mit seinen eigenen Haaren gehen...“*



Franz Schubert 1827

Mehr als an den körperlichen Beschwerden leidet Schubert an der sozialen Ausgrenzung, die er aufgrund der offensichtlichen Zeichen der Erkrankung erfährt. Eine Tagebucheintragung aus dem März 1824 bringt das Gefühl der Isolation zum Ausdruck: *„Keiner, der den Schmerz des Anderen und Keiner, der die Freude des Andern versteht! Man glaubt immer nur zu einander zu gehen, und man geht immer nur neben einander. O Qual für den, der dieß erkennt!“*

Und in einem Brief an Leopold Kupelwieser (ebenfalls aus dem März 1824) eröffnet er dem Freund, dem er sich besonders verbunden fühlt, seine Verzweiflung und seine Todessehnsucht: *„...denn jede Nacht, wenn ich schlafen geh, hoff ich nicht mehr zu erwachen, und jeder Morgen kündigt mir nur den gestrigen Gram.“*

Inmitten dieser Phase seiner Depression komponiert er wieder und „lebt in der Gegenwelt“, die ihm seine Kunst eröffnet. In ihr findet er die Möglichkeit, den brutalen Eingriff der Wirklichkeit zu verwandeln. So schreibt er zu dieser Zeit in ein Notizbuch: *„...Meine Erzeugnisse sind durch den Verstand für Musik und durch meinen Schmerz vorhanden; jene welche der Schmerz allein erzeugt hat, scheinen am wenigsten die Welt zu erfreuen.“*

Aus den chronologischen Angaben ist zu ersehen, dass Schuberts Gemütszustand in der Zeit nach seiner akuten Erkrankung äußerst labil war.

Werkbesprechungen

Phasen tiefer Niedergeschlagenheit wechselten mit Phasen der Heiterkeit und Geselligkeit.

Moritz von Schwind erwähnt in einem Brief an einen Freund vom Anfang Jänner 1824, dass Schubert viel besser aussieht und heiter ist und er erklärt: „*Schubert hält ein vierzehntägiges Fasten und Zuhausebleiben und ist unendlich fleißig.*“ In diese erste intensive Arbeitsperiode nach der Erkrankung fällt die Komposition von ***Introduktion und Variationen e-Moll für Flöte und Klavier über das Lied „Trockne Blumen“ D. 802.***

Der Auftraggeber war der Flötist Ferdinand Bogner. Er war mit Barbara Fröhlich verheiratet, die gemeinsam mit ihren Schwestern und dem Dichter Franz Grillparzer zum weiteren Freundeskreis von Franz Schubert zählte. Es ist nicht ersichtlich, ob Bogner das Lied „*Trockne Blumen*“ als Thema für das Variationenwerk auswählte oder ob die Wahl von Schubert selbst stammt. Veröffentlicht war der Liedzyklus „*Die schöne Müllerin*“ zu dieser Zeit jedenfalls nicht. Es passt auch zu Schuberts Arbeitsweise, dass er eines seiner Lieder zum Thema von Variationen macht, wie bei dem etwas später entstandenen *Streichquartett in d „Der Tod und das Mädchen“* oder beim *Klavierquintett A-Dur*, dem „*Forellenquintett*“.

Den Zyklus von 20 Liedern nach Gedichten von Wilhelm Müller hatte Schubert im Oktober und November 1823, also in der Phase seiner akuten Erkrankung, teilweise auch im Spital, komponiert. Die Gedichte inspirierten Schubert und nahmen Besitz von seiner Fantasie. So entstand mitten in der trostlosen und schmerzhaften Realität eines seiner erstaunlichsten Werke, das in Form und Größe ohne Vorbild war.

Die Wahl des Themas für das Variationenwerk für Flöte und Klavier fiel auf das 18. von 20 Liedern des Zyklus, auf das Lied „*Trockne Blumen*“. Es ist ein einfaches Strophenlied in der für die Flöte gut geeigneten Tonart e-Moll.

Inhaltlich steht das Lied für den Abgesang des Müllerburschen. Eifersucht und Verzweiflung sind der Resignation und dem Todeswunsch gewichen. Die einfachen Akkorde im Klavier deuten die Laute an, mit der sich der Bursche zu seinen Worten begleitet, einsam, nur im Zwiegespräch mit den trockenen Blumen. Das Gedicht beginnt mit den Worten: „Ihr Blümlein alle, die sie mir gab, euch soll man legen mit mir ins Grab.“ Trauer und Resignation bestimmen die einfache, gleichförmige musikalische Strophenform. Erst bei den Worten: „Dann Blümlein alle, heraus, heraus! Der Mai ist kommen, der Winter ist aus!“ wechselt die Musik einen euphorischen E-Dur Gesang, der in seiner Emotionalität weit über den Text hin-

Werkbesprechungen

ausreicht und das Lied transzendiert.

Die Texte der letzten beiden Lieder sind Kommentare zum Schicksal des jungen Mannes; im letzten Lied „Baches Wiegenlied“ gibt diesen „das Bächlein“.

Es erscheint mir bezeichnend, dass aus den 20 Liedern, die die Höhen und Tiefen einer unglücklichen Liebe ausführen, gerade jenes gewählt wurde, das den Protagonisten am tragischen Endpunkt seiner Seelenreise zeigt.

Ernst und Schwermut vermitteln dementsprechend auch einzelne Abschnitte von *Introduktion und Variationen e-Moll für Flöte und Klavier D 802*, denen das Lied „Trockne Blumen“ als Thema dient. Für ein virtuosos Salonstück, das die technischen Möglichkeiten der Flöte und die Brillanz des Spielers unterstreichen soll, sind diese Ausdrucksqualitäten ungewöhnlich, vielleicht sogar befremdlich. Für Franz Schubert waren sie ein Anliegen und eine Notwendigkeit, um dem Thema gerecht zu werden. Er hielt nichts von den inhaltslosen, brillanten Variationen, die in Mode waren und setzte sich bewusst von ihrem Stil ab. So entstand unter seinen Händen ein bewegendes musikalisches Werk. Doch auch der Auftraggeber konnte zufrieden sein, denn die verbesserte Mechanik der Flöte wird in ihren Möglichkeiten vorgeführt und von den Interpreten verlangt das Werk höchstes technisches Können. Dies gilt vor allem auch für den Klavierpart, der extrem schwierig gesetzt ist.

Die *Introduktion Andante* versetzt unmittelbar in eine düstere, schwermütige Stimmung. Die Flöte erklingt lyrisch und geheimnisvoll. Das Tempo ist langsam manchmal fast stockend, wie ein Innehalten und Suchen.

Das Thema *Andantino* folgt mit sparsamsten Mitteln dem einfachen Ablauf des Liedes „Trockne Blumen“. Klavier und Flöte wechseln sich dabei in der Melodieführung ab.

In den darauf folgenden Variationen ist einmal das Klavier und einmal die Flöte das dominierende Instrument.

Die I. Variation ist von der Flöte bestimmt, die in Verzierungen und Läufen das Thema umspielt.

In der II. Variation dominiert der Klavierklang mit mächtig geführten Bässen das Geschehen. Gemeinsam mit dem forcierten Tempo vermittelte er Unruhe und Zerrissenheit.

Die III. Variation verzaubert mit einer Idylle für Flöte und Klavier, die einen Rückblick auf schöne entschwundene Tage suggerieren könnte.

Die wieder durch die starke Basslinie bestimmten IV. Variation gleicht ei-

Werkbesprechungen

ner beängstigenden Jagd, in der die Klavierklänge den Flötenpart vorwärtstreiben.

In der V. Variation kann der Flötist sein virtuoseres Spiel in vollem Umfang vorführen. Für diese Variation gab es eine Urfassung, die von Schubert verworfen wurde, weil sie ihm zu sehr nach „Modeware“ klang. Tatsächlich vermittelt die vorliegende Variation neben der Brillanz des Flötenparts eine gehetzte und spannungsgeladene Atmosphäre.

Daran schließt sich die VI. Variation, die durch ihren dichten, kontrapunktisch geführten Satz beeindruckt. Eine dramatische Steigerung führt zu einer Generalpause.

In der darauf folgenden VII. Variation *Allegro* kippt die Stimmung überraschend in einen heiteren Marsch in E-Dur, in dem beide Instrumente ihre Virtuosität vorführen. Zum ernstesten Gesamtcharakter des Werkes steht dieses Finale in starkem Kontrast. Vielleicht stellt die letzte Variation eine Konzession an den Auftraggeber dar. Vielleicht ist sie in ihrer leichtherzigen Trivialität auch der Ausdruck einer heiteren Seite in Schuberts Wesen.

Johann Nepomuk Hummel (1778-1837)

Septett D-Moll op. 74 für Klavier, Flöte, Oboe, Horn, Violoncello und Kontrabass (1816)

Das *Septett d-Moll* von J.N. Hummel passt sich als ein wichtiges Glied in die Reihe der Werke ein, die beim Musikfest Schloss Weinzierl 2016 erklingen, bringt es doch virtuose, von der Wiener Klassik gespeiste Musik, die mit ihrer spezifischen Klangsprache den Weg zum romantischen Stil weist. Es besticht durch eine wahrhaft melodische Form, die die harmonische Spannung und Verdichtung der Klassik mildert und durch gelöste weit ausgreifende Melodienfolgen ergänzt.



Johann Nepomuk Hummel

Johann Nepomuk Hummels *d-Moll Septett* zählt zu den wichtigen Kammermusikwerken des 19. Jahrhunderts und wurde in seiner Zeit hoch geschätzt. Franz Liszt erstellte eine Bearbeitung des beliebten Stückes für Klavier solo. Hans von Bülow, Dirigent und Pianist, ein Freund von Johannes Brahms, nannte es eines der bedeutendsten Stücke Klavierkammermusik.

Hummel verfasste auch eine Quintettfassung des *Septetts op. 74* in der

Werkbesprechungen

Besetzung für Klavier, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass. Sie diente als Beispiel für Schuberts *Quintett A-Dur „Forellenquintett“* aus dem Jahr 1819. (Die Vorlage war nicht Hummels *Klavierquintett op. 87*, wie gelegentlich angenommen wird, denn dieses entstand erst 1822). Die Popularität von Hummels Werk ist auch daran erkennen, dass Schuberts Auftraggeber, ein Amateurcellisten aus Steyr, das Stück in der Quintettfassung gut kannte und so sehr schätzte, dass er von Schubert ein in Besetzung und Form identisches Werk verlangte.

Johann Nepomuk Hummels Leben und Werdegang steht exemplarisch für diese Zeit des Übergangs von der Klassik zur Frühromantik.

In seiner Jugend stand er mit allen großen Komponisten der Wiener Klassik in Verbindung. Als er mit 8 Jahren gemeinsam mit seinem Vater aus Pressburg, dem heutigen Bratislava, nach Wien kam, wurde der musikalisch hoch begabte Knabe von W.A. Mozart aufgenommen und kostenlos unterrichtet. Nach einer großen Konzertreise in Begleitung seines Vaters (1788-1793), die den jungen Klaviervirtuosen Johann Nepomuk durch Mitteleuropa, nach Dänemark, England und die Niederlande führte, nahm er in Wien Unterricht bei Antonio Salieri und Johann Georg Albrechtsberger (Komposition), sowie bei Joseph Haydn (Orgel).

Hummel wurde zu einem der bedeutendsten Klaviervirtuosen seiner Zeit und stand in Wien mit dem gefeierten Pianisten und aufstrebenden Komponisten Ludwig van Beethoven in gutem Kontakt aber auch in Konkurrenz.

Auf Empfehlung Haydns wurde J.N. Hummel 1804 unter dem Titel eines „Concertmeisters“ in Eisenstadt als Ersatz für Haydn angestellt, da dieser das Kapellmeisteramt, das er nominell noch innehatte, nicht mehr aktiv ausüben konnte. Nach einer Episode als Opernchef in Stuttgart fand J.N. Hummel 1819 seinen idealen Arbeitsplatz als Großherzoglicher Kapellmeister in Weimar, denn dieser sicherte ihm vertraglich einen alljährlichen dreimonatigen Sonderurlaub für Konzertreisen und war sehr gut dotiert. Hummel veröffentlichte etwa 300 Kompositionen in allen Gattungen außer der Sinfonie mit einem Schwerpunkt bei seinem Instrument, dem Klavier. Er war einer der gefragtesten Klavierpädagogen und veröffentlichte 1828 eine dreibändige Klavierschule. Zu seinen Schülern zählte der Komponist und Dirigent Ferdinand Hiller, ein enger Freund Mendelssohns.

Das ***Septett D-Moll op. 74*** macht neugierig durch die prominente Be-

Werkbesprechungen

setzung der Flöte und den Verzicht auf die Violine. Die Klangfarben von Horn, Oboe, Viola und Violoncello verleihen dem Werk eine spezifisch romantische Stimmung. Der Klavierpart ist virtuos geführt und kündigt von Hummels großer Brillanz auf dem Instrument.

Die große Besetzung war in der Klavierkammermusik dieser Zeit durchaus aktuell und wurde nachgefragt. Prominente Beispiel dafür sind Beethovens *Septett Es Dur op. 20* (es wurde beim Musikfest Schloss Weinzierl 2013 aufgeführt und ist auf der CD jenes Jahres zu nachzuhören) oder Spohrs *Nonett F-Dur op. 31*. Aber auch „Potpourris“ und Sere-naden aus der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert zeigen, wie die flexible Besetzung in vielfältiger Weise genutzt wurde.

Der erste Satz *Allegro con spirito* des D-Dur Septetts ist von Umfang und Klangfülle orchestral und lässt den Zuhörer unmittelbar an der Intensität der Komposition teilhaben. Die Harmonik ist weit ausgreifend und gewagt. So beginnt die Durchführung des ersten Satzes in Fis-Dur, während das marschartige Seitenthema des Horns in F-Dur und die Schlussgruppe in Des-Dur stehen.

Im zweiten Satz *Menuetto o Scherzo* deutet schon die gewählte Bezeichnung an, dass der stürmische Charakter, der dem Kopfsatz im Ausdruck ähnelt, das Menuett zum Scherzo gewandelt hat. Kennzeichnend sind seine rhythmische Virtuosität und die vielfältigen Dialoge der Instrumente. Das dazu kontrastierende Trio in D-Dur mit zarten Arpeggien im Klavier und seiner Kantilene im Violoncello, wechselt zwei Mal mit dem Hauptteil, sodass eine fünfteilige Scherzof orm entsteht.

Der dritte Satz *Andante con variazioni* ist ein Variationensatz mit vier dem Thema folgenden Variationen, deren dritte in Moll steht und deren vierte in hochromantischen Modulationen zur Coda überleitet.

Der Schlusssatz *Finale. Vivace*, ein Rondo mit einem kurzen, wiederkehrenden Fugato-Abschnitt, kehrt zur spannungsvollen Stimmung des Kopfsatzes zurück. Es bietet ein sehr prägnantes Thema und ein gesangliches Seitenthema. Es finden sich mehrere Ansätze zur D-Dur Variante vorzu-stoßen; letztlich endet das Werk jedoch in der Grundtonart d-Moll.

Werkbesprechungen

Wolfgang Amadé Mozart

Quartett F-Dur für Oboe, Violine, Viola und Violoncello KV 370 (1781)

1779, nach der Rückkehr aus Paris, wurde Mozart in Salzburg vom Erzbischof zum Hoforganisten bestellt, mit höherem Sold zwar, aber nicht weniger abhängig als vor dem verunglückten Versuch, durch seine Reise Freiheit und Unabhängigkeit zu erlangen.

Die Tage gingen freudlos und gleichförmig dahin. Er fühlte sich fehl am Platz und wollte bei der ersten sich bietenden Gelegenheit weg von Salzburg. Die Eindrücke der Mannheimer Tage schlugen sich in einer äußerst produktiven Arbeitsphase nieder: Neben geistlichen Werken wie der *Krönungsmesse* entstanden zwei *Sinfonien*, die *Sinfonia concertante für Violine und Viola* und das *Es-Dur Klavierkonzertkonzert*.

Dann kam überraschend der Auftrag zu einer großen Oper für den Karneval 1781 in München. Für den Text wurde ein französisches Libretto „Idoménée“ gewählt und vom Salzburger Hofkaplan Gianbattista Varesco bearbeitet und ins Italienische übersetzt. Mozart reiste beglückt im November 1780 nach München, um seine Oper „Idomeneo“ vorzubereiten und mit den Musikern und Sängern einzustudieren.

Hier schließt sich der Kreis zu seinem Aufenthalt in Mannheim 1777/78. Mozart findet in München jene exzellenten Musiker im Orchester wieder, mit denen er sich in Mannheim angefreundet hatte: Konzertmeister Christian Cannabich, den Flötisten Johann Baptist Wendling und den Oboisten Friedrich Ramm. (Siehe Werkbesprechung zum Flötenquartett S...ff) Was war geschehen? Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz hatte nach dem Tod seines Cousins Max Joseph von Bayern die Wittelsbacher-Erbfolge im Bayrischen Kurstaat anzutreten, mit einer Residenzpflicht in München. Die Mannheimer Musiker übersiedelten selbstverständlich auch nach München; Mannheimer und Münchner Hoforchester wurden zusammengelegt, mit dem Resultat, dass an den ersten Pulten der „pfalz-bayrischen Hofkapelle“ die wunderbaren Mannheimer Musiker saßen. Und man geht wohl nicht fehl in der Annahme, dass die Freunde Wendling, Cannabich und Ramm wesentlich dazu beigetragen haben, dass sich Kurfürst Carl Theodor für die geplante Oper in der Karnevalszeit an W.A. Mozart erinnerte



W.A. Mozart

Werkbesprechungen

und ihn beauftragte.

Und vielleicht ist das *Oboenquartett F-Dur* ein wunderbares „Dankeschön“ an Friedrich Ramm für seine Mithilfe und eine Hommage an sein Spiel, im speziellen bei den drei Aufführungen der Oper „Idomeneo“ in München. Die Uraufführung fand am 29. Jänner 1781 statt und war sehr erfolgreich.

Von Friedrich Ramm sagte man damals: „...dass noch keiner den schönen, runden, sanften Ton auf der Oboe, verbunden mit der schmetternden Tiefe im Forte, sich so vorzüglich zu eigen gemacht hat, als er.“

Ähnlich wie beim *Flötenquartett KV 285* stellt sich Mozart beim ***Oboenquartett F-Dur KV 470*** ganz auf die Qualitäten des Instruments und auf die Fähigkeiten des Spielers ein und betont sie in seiner Komposition. So wird zum Beispiel der bis zum dreigestrichenen F reichende Tonumfang von Ramms Spiel reichlich genützt.

Der Kopfsatz *Allegro* ist ein äußerst fein gearbeiteter Sonatensatz. Das Thema, eine eingängige, leichte Melodie wird von der Oboe vorgetragen und dann im Zusammenspiel mit den Streichern ergänzt und verziert. Mit zarten Dynamikeffekten, durch eindrucksvolle Läufe in der Oboe und durch kanonartige Führung der Stimmen von Blasinstrument und Streichern wird Spannung aufgebaut, die in die ursprüngliche, heitere Stimmung überleitet.

Der 2. Satz *Adagio* beginnt mit einer im Piano geführten sanften Kantilene in der Oboe, voll von Wehmut und Schmerz. Auch in hohen Lagen bleibt der Gesang in sanftem Piano oder Pianissimo. Der emotionale Ausdruck stammt „aus der Welt des Lamento“. Es ist, als fielen dunkle Schatten aus der eben vollendeten Oper „Idomeneo“ auf diesen Satz.

Der Finalsatz *Rondo: Allegro* ist ein mitreißender Tanzsatz, dessen Schwung und Heiterkeit man sich nicht entziehen kann. Der virtuose Satz stellt höchste Ansprüche an die Technik des Bläasers - mit Läufen über mehrere Oktaven - und an die Streicher. Für kurze Zeit wechselt die Oboe in den 4/4Takt über, während die Streicher beim 6/8Takt bleiben, ein frühes Beispiel für Polyrhythmik. Aber wahrscheinlich ist es ein Scherz Mozarts, der Ramm beim damals üblichen Vom-Blatt-Spielen aus der Bahn werfen sollte.

Mozarts Lebensumstände nach den drei Aufführungen des „Idomeneo“ in München sprechen für diese Annahme. Mozart wird gefeiert, er ist beliebt und er stürzt sich mit Begeisterung in den Münchner Fasching. Statt 6 Wochen blieb er noch 4 Monate in München. Als der Erzbischof ihm dann

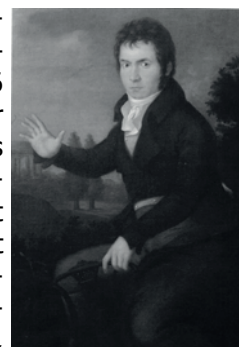
Werkbesprechungen

befiehlt, sich unverzüglich nach Wien zu begeben, reist er leichten Herzens ab. Das Ziel war ja immerhin nicht Salzburg.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Variationen op. 66 F-Dur für Violoncello und Klavier über „Ein Mädchen oder Weibchen“ aus Mozarts „Zauberflöte“ (1802)

Der Impuls, sich mit dem Violoncello als Duoinstrument zu beschäftigen, ging auf musikalische Erlebnisse während Beethovens Aufenthalt in Berlin 1796 zurück. Am Hof König Wilhelm II. traf er zwei Meister des Cellospiels, die Brüder Jean-Pierre und Jean-Louis Duport aus Frankreich, die der begeisterte Cellist Wilhelm II. engagiert hatte. Beethoven war fasziniert von deren modernem und brillantem Cellospiel, mit vollem und expressivem Klang und flexibler Bogen-technik. Als Beethoven vom König aufgefordert wurde, einige neue Cellostücke für ihn zu komponieren, konnte er von den eben gehörten, neuen Techniken profitieren und sich dabei frei bewegen, denn es fehlte der lähmende Anspruch, sich mit den großen Vorgängern messen zu müssen; weder Haydn noch Mozart hatten Stücke für Violoncello und Klavier geschrieben. Neben den beiden *Cellosonaten op. 5* entstand auch das erste der drei Variationswerke für Klavier und Violoncello, über den Chor *Tochter Zion* aus *Judas Maccabäus* von Georg Friedrich Händel in dieser Zeit.



Ludwig van Beethoven Portrait von Willibrod Joseph Mähler

Die ***F-Dur Variationen op. 66 über „Ein Mädchen oder Weibchen“*** verfasste Beethoven fünf Jahre später in Wien. Sie zeigen Beethoven auf der Höhe seiner Kunst der Variation. Der heitere Ausdruck des Papageno-Themas wird mehrfach verlassen, ebenso der tonale Radius des Originals. Kühne Modulationen und Moll-Trübungen verändern Ausdruck und harmonische Prozesse. Die letzte Variation wirkt wie eine ausgedehnte Coda, die nach allen fantasievollen Komplikationen tänzerisch launig mit virtuosem Duo-Spiel wieder zurück in die heitere Welt Papagenos führt.

Werkbesprechungen

Max Reger (1873-1916)

Serenade für Flöte, Violine und Viola G-Dur op. 141a (1915)

Vor hundert Jahren, am 11. Mai 1916, starb Max Reger an Herzversagen während einer Fahrt von Jena nach Leipzig zu seiner wöchentlichen Lehrveranstaltung. Die Aufführung seiner *G-Dur Serenade* im Rahmen des Musikfests Schloss Weinzierl 2016 wollen die Interpreten der Erinnerung an den Komponisten widmen.



Max Reger

Der Komponist Max Reger nahm seinen Platz innerhalb der musikalischen Tradition sehr bewusst ein. Seine enormen kompositionstechnischen Fähigkeiten ermöglichten ihm, die chromatische Polyphonie Bachs in seinem Orgelwerk zu vollenden, der Wiener Klassik seinen Tribut zu erweisen und in seiner Zeit, der Spätromantik, seine eigene Klangsprache bis an die Grenzen der Tonalität zu entwickeln. Er war ein großer Bewunderer der Werke von Bach, Beethoven und Brahms, deren Stil er, wie er es formulierte, erweitern und entwickeln wollte. Paul Hindemith spielt auf diese Universalität des Komponisten an, als er meinte. „*Max Reger war der letzte Riese in der Musik. Ich bin ohne ihn gar nicht denkbar.*“

Regers besondere Verehrung galt Brahms; mit ihm teilte er die Forderung nach Logik in der Musik: Jede Note, jede Harmonie innerhalb einer noch so komplexen Komposition sollte logisch erklärbar sein. Den in der Zeit unvermeidlichen Einfluss Wagners auf sein Schaffen, suchte er zu begrenzen. So meinte er über seine eigene Musik: „*Der Brahmsnebel wird bleiben – mir ist er lieber als die Gluthitze von Wagner.*“

Im Deutschland der 20er-Jahre war Reger der am häufigsten interpretierte zeitgenössische Komponist. Doch waren seine Werke auch oft der Kritik ausgesetzt, schwer spielbar, zu komplex, zu überladen zu sein. Dazu meinte Reger: „*...Man hat mir oft vorgeworfen, dass ich absichtlich so schwer schreibe; gegen diesen Vorwurf habe ich nur eine Antwort, dass keine Note zu viel darin steht.*“

Reger war ein sehr produktiver Komponist, der in allen Genres außer dem Musiktheater wichtige Kompositionen verfasste. Die 1990 erschienene Gesamtausgabe seiner Werke umfasst 38 Bände. Er war als Konzertpianist tätig und hatte mehrmals eine Berufung an Musikhochschulen ange-

Werkbesprechungen

nommen.

Freude bereitete ihm die Leitung des traditionsreichen Orchesters von Meiningen, die ihm Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen 1911 übertrug. Nach Kriegsbeginn 1914 gab es für Georg II. keine Möglichkeit mehr, sein Orchester zu finanzieren. Reger gab noch einige Benefizvorstellungen, um die entlassenen Orchestermitglieder zu unterstützen.

1915 erwarb er eine Villa in Jena und lebte im Hochgefühl der nun wieder erworbenen Freiheit und Zeit zu komponieren. Mit der Ankündigung: *„Jetzt beginnt der freie, jenaische Stil bei Reger“* eröffnete er eine neue fruchtbare Schaffensperiode. In dieser kurzen Zeitspanne – er starb 1916 an Herzversagen – schuf er Meisterwerke wie seine Solosuiten für Viola und für Violoncello, die Violinsonate c-Moll und das Klarinettenquintett.

Die ***Serenade G-Dur op. 114a*** aus dem Jahr 1915 gibt Zeugnis von der Umorientierung und vom Aufbruch in künstlerisches Neuland. Die Triose-sonade ist an klassischen Vorbildern orientiert und reflektiert neben der Bewunderung für die „drei Bs“ (Bach, Beethoven und Brahms) auch die Liebe zu Mozart. Mit der Serenade im klassischen Stil trat Reger auch gegen „die Ignoranten“ auf, die ihn beschuldigten *„kein Herz zu haben“* und *„den Mangel an Einfällen durch Wust und Kompliziertheit verdecken zu müssen“*.

Eine an die Wiener Klassik anknüpfende Melodik verbindet sich in der *Serenade G-Dur* mit dem Reger eignen ausladenden Modulieren und einer neobarocken Vitalität im Rhythmischen. Es entsteht ein musikalisches Gebilde von hoher Transparenz und Delikatesse, wie es in der Kammermusik der Spätromantik sonst kaum anzutreffen ist.

Aufschlussreich sind die Bemerkungen der Musikwissenschaftlerin Susanne Popp, Leiterin des Max Reger Archivs zur Serenade G-Dur: *„Der intellektuelle Anspruch Regers bleibt auch in der kompositorischen Rücknahme gewahrt: Nicht naive Simplizität, sondern geistreiche Unterhaltung, Musizierlust und Esprit, kunstvolle Verarbeitung und pointierte Aussagen werden geboten. Regers musikalischer Humor äußert sich in Überraschungen, im Vorenthalten des Erwarteten, in metrischen Unregelmäßigkeiten und unverhofften harmonischen Umdeutungen, wobei alles galant serviert wird.“*

Der erste Satz *Vivace* der *Serenade G-Dur* zeigt mit welcher Leichtigkeit und Klarheit Reger die klassische Sonatenform nachvollzieht und mit frischen melodischen Ideen erfüllt. In der Durchführung erscheint eine kontrapunktische Episode: Ein leise und graziös geführtes Fugato, das zum

Werkbesprechungen

wieder aufgegriffenen ersten Thema überleitet.

Der zweite Satz *Larghetto* in E-Dur ist von lyrischer Schönheit. Eine diskret eingesetzte Chromatik umspielt das erste Thema von Anbeginn. Anfangs noch unauffällig und einfach, erfährt sie eine Steigerung zu solcher Komplexität, dass es eines Moments der Ruhe bedarf, bevor die Tonart E-Dur wieder die sanfte Stimmung des Beginns hervorzaubert.

Der Finalsatz *Presto* erscheint als witziges Perpetuum mobile. Doch mehrmals wird es durch Episoden von subtiler Zartheit unterbrochen. Der Satz bietet Beispiele für Regers Überraschungseffekte, die immer wieder Unerwartetes entstehen lassen.

Der Satz endet leise, wie in einem Traum von längst vergangenen Zeiten.

Pjotr Ilijsch Tschaikowskij (1840-1893)

Sérénade mélancolique b-Moll op. 26 (1875)

Bei einem Empfang, den der Leiter des Moskauer Konservatoriums Nikolai Rubinstein in seinem Haus gab, lernte Pjotr Ilijsch Tschaikowskij den Geiger und Kollegen am Konservatorium, Leopold Auer, persönlich kennen, dessen Ruf als hervorragender Geiger und Interpret ihm schon vorher bekannt war. Er entschloss sich für Leopold Auer ein Stück für Violine und Orchester zu schreiben und es ihm zu widmen. (Eine andere Version geht davon aus, dass Leopold Auer ein Violinwerk bei Tschaikowskij in Auftrag gab). Unmittelbar nach Vollendung des 1. Klavierkonzerts im Jänner 1875 komponierte er in kurzer Zeit ***Sérénade mélancolique b-Moll***.

Wir erfahren aus einem Brief an seinen Bruder Modest von Mitte Februar, dass er das Stück vollendet hat: „*Ich habe das Klavierkonzert vollendet und habe auch schon das Stück für Violine fertig, das ich Auer versprochen habe.*“ In Druck erschien es bei seinem Verleger Jurgensen im Februar 1876 mit einer Widmung an Leopold Auer. Es wurde aber nicht von Auer uraufgeführt, sondern von dem jungen russischen Virtuosen Adolph Dawidowitsch Brodsky im Rahmen des 7. Sinfoniekonzerts der russischen musikalischen Gesellschaft in Moskau. Auer scheint bei einer späteren Aufführung des Stückes in St. Petersburg



Pjotr Ilijsch Tschaikowskij

Werkbesprechungen

im November 1876 den Geigenpart gespielt zu haben.

Als Tschaikowskij Auer zwei Jahre später sein Violinkonzert widmen wollte, erklärte dieser, das Konzert sei „unviolinistisch“ und deshalb unspielbar. Tschaikowskij war so verletzt von diesem Urteil, dass er Auer nicht nur als Widmungsträger des Violinkonzertes strich, sondern auch die Widmung der *Sérénade mélancolique* zurücknahm, obwohl diese aus der von Jurgensen veröffentlichten Ausgabe des Werks nicht mehr entfernt werden konnte. Er übergab das Konzert wieder an Adolph Dawidowitsch Brodsky, der es 1881 unter der Leitung von Hans Richter in Wien uraufführte. (Als Fußnote sei vermerkt, dass der bekannte Wiener Kritiker Eduard Hanslick in seiner Rezension über das Violinkonzert, von „stinkender Musik“ sprach, was den Komponisten nochmals tief schockierte.)

Schon 1875 hatte es problematische Ereignisse um die Aufführung von Tschaikowskij's Kompositionen gegeben, die den sensiblen Autor belasteten, verunsicherten und deprimierten. Hatte doch der zu den engsten Freunden zählende Dirigent und Pianist Nikolai Rubinstein das ihm zugeeignete 1. Klavierkonzert für unspielbar erklärt und vom Komponisten eine gründliche Überarbeitung gefordert. Das einzige, was Tschaikowskij daraufhin änderte, war die Widmung für Rubinstein - er strich sie. Kurzerhand eignete er das Klavierkonzert Hans von Bülow zu, der dessen musikalische Brillanz und Schönheit erkannte und es 1876 in Boston mit großem Erfolg uraufführte.

Vielleicht finden die Verunsicherung und die Niedergeschlagenheit, die durch den Zweifel des Freundes an seiner Kreation entstanden waren, auch Eingang in die Stimmungswelt der *Sérénade mélancolique*. Vielleicht ist sie auch der Ausdruck einer bei Tschaikowskij immer wieder auftretenden Phase der Depression.

Das einsätzige Werk mit der Bezeichnung *Andante* besitzt eine dreiteilige Liedform und hat den musikalischen Charakter einer *Valse triste*. Schwer-mütige Stimmungen, die sich jedoch zu einem vehementen Bekenntnis steigern, beherrschen das Stück. Die Musik wirkt ergreifend, natürlich und echt in ihrer einfachen, ungekünstelten Direktheit.

In den ersten Takten hat Tschaikowskij Anleihen an seine Oper „Der Schmied Wawulka“ eingearbeitet; im Mittelteil gibt es Reminiszenzen an das französische Thema aus seinem eben fertiggestellten Klavierkonzert.

Werkbesprechungen

Pjotr Ilijsch Tschaikowskij

Valse-Scherzo C-Dur op. 34 (1877)

Valse-Scherzo op. 34 war die zweite Komposition Tschaikowskij für Violine und Orchester und entstand wahrscheinlich im Jänner/Februar 1877, also zwei Jahre nach der *Sérénade mélancolique*. Er widmete es dem Freund und Geiger Josif Kotek, mit dem ihn einige Zeit eine Liebesbeziehung verband. Josif Kotek war früher Student in Tschaikowskij's Kompositionsklasse am Moskauer Konservatorium gewesen. Genau lässt sich nicht feststellen, wann das Violinwerk entstand, doch es finden sich 2 Briefe von Anfang des Jahres 1877, die auf den oben genannten Zeitraum hinweisen.



Pjotr Ilijsch Tschaikowskij

In einem Brief von Tschaikowskij an seinen Bruder Modest von Anfang Jänner 1877 erwähnt er, dass Josif Kotek bei ihm für ein bevorstehendes Konzert ein Stück bestellt habe.

Der andere Brief von Mitte Februar stammt von Josif Kotek und ist an Tschaikowskij gerichtet: *„Übrigens, noch zu dem Walzer. Warum quälst Du Dich, wenn Du müde bist? Natürlich wäre ich glücklich und unendlich froh, wenn Du den Walzer schreibst, besonders weil er für mich ist. Ich bin so froh, dass Du schon begonnen hast darüber nachzudenken.“*

Im Oktober 1877 hat Josif Kotek das Werk erstmals in einer privaten Aufführung im Haus des Dirigenten und Cellisten Karl Davydow gespielt und berichtete in einem Brief an Tschaikowskij, vom positiven Eindruck des Stückes auf die Zuhörer: *„Leopold Semjonowitsch (gemeint ist der Geiger Leopld Auer) ist entzückt von dem Walzer“*.

Die Uraufführung von *Valse-Scherzo* in Paris am 20. September im Zusammenhang mit der Weltausstellung 1878 spielte der polnische Violinist Stanislaw Barcewicz, der wie Kotek ein Schüler in Tschaikowskij's Klasse gewesen war. Die erste Aufführung in Russland gab ebenfalls Barcewicz unter der Leitung von Nikolai Rubinstein beim 5. Sinfoniekonzert der russischen musikalischen Gesellschaft in Moskau im Dezember 1879.

Das Werk für Violine und Orchester erschien im Juni 1878 beim Verleger Pjotr Jurgensen, nachdem zuvor ein Berliner Verlag zu langsam gearbeitet und Tschaikowskij ihm den Auftrag entzogen hatte. Im September desselben Jahres brachte Jurgensen die Fassung für Violine und Klavier heraus

Werkbesprechungen

und erst 2 Jahre nach Tschaikowskij's Tod 1895 wurde die gesamte Partitur herausgebracht.

Das Autograph von *Valse-Scherzo C-Dur* ist verloren gegangen. Es gibt aber eine handschriftliche Kopie der Partitur, die wahrscheinlich von Josif Kotek erstellt wurde, in die Tempo-, Dynamik- und Ausdrucksbezeichnungen von Tschaikowskij eingetragen wurden.

Der Widmungsträger Josif Kotek hatte höchst wahrscheinlich mehr Anteil an der Entstehung des Walzers, als man erwarten würde: Es gibt Hinweise in Koteks Briefen an Tschaikowskij, dass ihm die Ehre zuteilwurde, das Werk (zumindest teilweise) zu orchestrieren.

Hier muss auch der bedeutende Anteil Koteks an der Entstehung von Tschaikowskij's Violinkonzert kurz genannt werden. Tschaikowskij hatte nach dem Fiasko einer Eheschließung und der unmittelbar darauf erfolgten Trennung einen schweren körperlichen und seelischen Zusammenbruch. Im Herbst 1877 verließ er Russland und suchte Erholung in Italien und der Schweiz. Im März 1878 kam Josif Kotek, der zu dieser Zeit bei Joseph Joachim in Berlin studierte, zu Tschaikowskij nach Clarens am Genfer See auf Besuch und brachte unter anderen Neuerscheinungen ein Arrangement für Violine und Klavier von Édouard Lalo's „Symphonie espagnole“ mit. Die Frische und Leichtigkeit dieses Werks inspirierten Tschaikowskij, selbst ein Violinkonzert zu komponieren. In nur 11 Tagen entwirft er das Particell und 14 Tage später hat er die Partitur vollendet. Dabei suchte er den Rat von Kotek in technischen Fragen des Violinparts. In einem Brief an seinen Bruder Anatolij unterstreicht er die enorm wichtige Rolle des jungen Geigers: „*Mit welcher Liebe beschäftigt er sich mit dem Konzert! Es ist unnötig zu sagen, dass ich ohne ihn nichts machen könnte. Und er spielt es wundervoll.*“ Tschaikowskij widmete dem Freund nach längeren Überlegungen das Violinkonzert nicht und Kotek lehnte später auch die Uraufführung ab, dennoch ist es eng mit Violinisten verbunden.

Valse-Scherzo C-Dur hat Tschaikowskij für ihn geschrieben und Josif Kotek gewidmet. Das Werk in einem Satz mit der Bezeichnung *Allegro: Tempo di Valse* besitzt eine dreiteilige Form. Es erinnert an schwelgerische Salonmusik und besticht durch die Eleganz mit der virtuose Elemente in das Werk eingearbeitet sind. Dem lyrisch gehaltenen Trio folgt eine große, virtuose Kadenz, die zum Schlussteil des Werkes überleitet.

Es existieren verschiedene Fassungen und Bearbeitungen, die zur Aufführung des Werkes benutzt werden. Tschaikowskij's Originalfassung ist die

Werkbesprechungen

geigerisch anspruchvollste und wird nur selten gespielt. Ilja Gringolts spielt *Valse-Scherzo* in der Originalfassung.

Johannes Brahms

Streichsextett für 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelli B-Dur op. 18 (1859/60)

Das *Sextett Opus 18* von Johannes Brahms ist sein erstes Kammermusikwerk für Streicher und gleichzeitig sein zweites veröffentlichtes Stück für Kammermusik überhaupt. Das Klaviertrio in *H-Dur op. 8* aus dem Jahr 1854 war als erste Frucht seiner kammermusikalischen Studien von ihm für veröffentlichungswürdig erachtet worden.

Sein gesamtes künstlerisches Schaffen hindurch hat sich Johannes Brahms intensiv mit Kammermusik auseinandergesetzt und mit nie erlahmender Erfindungsgabe stets neue Ausdrucksformen für das von ihm so geliebte Genre gefunden. 28 Stücke für Instrumentalmusik in unterschiedlichsten Besetzungen finden sich in seinem Werkregister unter 'Kammermusik'. Und viele Studien und fertige Werke hat Brahms vernichtet, weil er sie für unbefriedigend erachtete.

Aber mit dem ***Streichsextett op. 18*** gelang ihm - scheinbar mühelos - ein früher Geniestreich, ein Stück, das an klanglicher Schönheit und melodischer Frische kaum zu überbieten ist.

Die besondere Affinität des Komponisten zur Kammermusik ist schon in diesem Jugendwerk klar ersichtlich: Mit früh gereifter Genialität gelingt ihm die Balance zwischen makellos beherrschter Form und nie versiegender Fülle an musikalischer Eingebung.

Tatsächlich geht der scheinbaren Leichtigkeit in der Entstehung des Streichsextetts jedoch ein längerer und intensiver Arbeitsprozess voraus: Gegenüber Clara Schumann erwähnt Brahms schon im November 1859 den ersten Satz eines Sextetts für Streichinstrumente. In sein eigenhändiges Werkverzeichnis trug Brahms die Fertigstellung des *Sextetts in B-Dur* „Im Sommer 1860“ ein.

Erschienen ist es 1862 bei Simrock. Dabei war es nicht selbstverständlich, dass ein kaum arrivierter Autor für ein derart besetztes Stück gleich eine Zusage für die Publikation erhält. Das Streichsextett konnte sich auf keine



Johannes Brahms 1856

Werkbesprechungen

eigene Gattungstradition stützen: Die sechs *Sestetti concertanti* aus dem Jahr 1776 von Luigi Boccherini und das 1850 publizierte *Sextett op. 140* von Ludwig Spohr sind die einzigen bedeutenden Referenzwerke. Es kann sein, dass der Urlaub am Rhein (Bonn), wo Brahms das Sextett beendete, dabei hilfreich war, denn er lernte dort Fritz Simrock, den Juniorchef des Verlagshauses kennen. Es war der Beginn einer lebenslangen freundschaftlichen Beziehung.

Tatsächlich wurde das Sextett B-Dur ein großer Erfolg und trug dazu bei, Brahms auch als Kammermusiker bekannt zu machen. Der berühmte Geiger und Freund, Joseph Joachim, der Brahms in spieltechnischen Fragen der Streichinstrumente beraten hatte, brachte das Werk zur erfolgreichen Uraufführung. Die Rezensionen waren von großer Zustimmung getragen. Brahms erstellte vom langsamen Satz, der besonders beliebt war, eine Klavierfassung, die er Clara Schumann zu ihrem Geburtstag im September 1860 überreichte.

Wieder war es das Rheintal, das Johannes Brahms - diesmal als Ort zur Fertigstellung des Streichsextetts - wählte. Es finden sich viele Hinweise in Brahms' Biographie, wie sehr ihn diese Landschaft und ihre Romantik begeisterte und inspirierte: Die Rheinwanderung 1853 führte ihn zu Robert Schumann (siehe auch Seite 52) nach Düsseldorf. 1854 und gemeinsam mit Clara Schumann 1855 unternahm er Rheinreisen. Zur Komposition des Horntrios nach dem Tod seiner Mutter zog er sich nahe von Baden-Baden in die Stille einer kleinen Ortschaft im Schwarzwald zurück. Mit seinem Vater unternahm er 1868 eine Rheinreise in die Schweiz, von der er Grüße an Clara Schumann sandte, mit dem berühmten Alphornmotiv und den Worten: „*Hoch aufm Berg, tief im Thal grüß ich Dich viel tausendmal*“.

Und tatsächlich übte die geliebte Landschaft auch im Sommer 1860 ihre positive Wirkung auf den Komponisten aus, denn er bekannte später: „*Das Leben ging damals so wonnig ein wie selten*.“ Etwas von dem Hochgefühl dieser Tage spiegelt sich in den überschwänglichen gesanglichen und tänzerischen Themen des Sextetts wider.

Die satte, dunkle Klangfarbe, die fast das ganze Werk durchzieht, ergibt sich aus der Besetzung, die zu den beiden Geigen auch die mittleren und tiefen Stimmen zweifach führt.

Es werden die Möglichkeiten der Kombination der verschiedenen Instru-

Werkbesprechungen

mente voll ausgeschöpft. Der Versuchung, orchestrale Wirkung durch einfache Verdopplung zweier Streichtrios zu erzielen, widersteht Brahms. Seine große Kunst besteht vielmehr in der Vielfalt und Beweglichkeit des konzertanten Stils. Bald ist das Sextett in drei einander gegenüberstehende und sich gegenseitig ergänzende Zweiergruppen aufgeteilt. Bald wieder entspinnt sich ein Zwiegespräch zwischen einem Quartett (zwei Geigen - zwei Bratschen) oder einem Trio (zwei Geigen - eine Bratsche). Und ein anderes Mal wird die obere Melodielinie von einem Violoncello doubliert. Dadurch entstehen ein Aufblühen und Vertiefen des Klanges von besonderer Stärke oder spezieller Sanftheit, die die charakteristische Klangsönheit des Sextetts ausmachen.

Was man an der Klangwirkung des Sextetts so bewundert, ist die Frucht größten handwerklichen Könnens. Gerade die Kammermusik als Gattung der reinen Musik ohne Programm, bietet Brahms die ideale Ausdrucksform, um sein Können zu realisieren. Seine These, *„der musikalische Satz soll solide sein, das heißt folgerichtig in allen Stimmen, jedoch nicht überladen sondern vielmehr von Ökonomie bestimmt,“* ist für die gesamte Konstruktion des Sextetts wirksam. (Siehe auch S. 21).

Der erste Satz *Allegro ma non troppo* im $\frac{3}{4}$ Takt ist ein Sonatensatz, der mit drei Themen entwickelt wird. Er bringt eine Fülle an thematischem Material von großer Gesanglichkeit. Das Hauptthema breitet sich über 40 Takte aus und wird auch in der Überleitung fortgesponnen. Auch das zweite Thema ist lyrisch gesänglich, während das dritte Thema einen rhythmischen Charakter aufweist. Die Durchführung fußt nur auf dem ersten und dem dritten Thema. Die Reprise ist mit dem ersten Teil symmetrisch und schließt mit einer großen Coda. Die lyrischen Melodien erinnern an „Stücke im Volkston“, wie sie von den Romantikern genannt wurden, also Stücke nach dem Vorbild der Volksmusik.

Der zweite Satz *Adante ma moderato* im $\frac{2}{4}$ Takt besteht aus einem Thema und sechs Variationen. Er weist einige historisierende Elemente auf. Das originelle Thema im Charakter eines traditionellen Gesangs erinnert mit der einfachen Begleitung in Akkordschlägen an einen stilisierten Tanz aus dem 17. Jahrhundert, die „Folie d’Espagne“. Der Ausdruck des Schreittanzes in gemessenem Rhythmus ist ernst und leidenschaftlich. Der Rhythmus in der Basslinie wird über alle 6 Variationen beibehalten. In den ersten beiden Variationen bleibt auch das Kolorit der Harmoniefolgen er-

Werkbesprechungen

halten und steigert sich in der dritten zu rollenden Skalen im Unisono beider Celli. Die vierte Variation ist eher gesanglich, die fünfte filigran in hoher Lage mit Bordunbegleitung. Die letzte Variation kommt ohne Wiederholung aus, übernimmt Fragmente des Themas des Kopfsatzes und führt zur Coda.

Die Variationen werden im Geiste Haydns oder Mozarts behandelt, nicht aber in Form der ausgeweiteten Variation à la Beethoven. Das entspricht vollkommen den Forderungen, die Brahms 1856 an die Variationsform stellt: „... sie sollte strenger und reiner gehalten werden.“ Er befindet ergänzend: „Die Alten behielten durchweg den Baß des Themas, ihr eigentliches Thema, streng bei“

Der dritte Satz *Allegro molto* ist ein Scherzo traditionellen Zuschnitts. Die erste Episode baut auf einem leichten, fröhlichen Motiv auf, das in starkem Gegensatz zum Trio steht, dessen Thema melodischer und lyrischer ist. Nach dem üblichen *da capo* geht das Stück mit einer brillanten Coda *poco più animato* zuende.

Das Finale, *Poco allegretto e grazioso* im 2/4 Takt ist ein Rondo mit vier Abschnitten, wobei Brahms bestimmte Episoden fast im Geist der Sonatenform entwickelt. Dieses komplexe Spiel mit traditionellen Formen ist ein weiteres Beispiel für Brahms' außerordentliche kompositorische Kunst. Das Hauptthema des Schlusssatzes, von einer etwas schwerfälligen bäuerlichen Grazie, kann als eine Hommage an Haydn aufgefasst werden. Es wird auch im Geiste Haydns fortgeführt und stellt eine von Brahms heiter als „Anklänge“ bezeichnete Anspielung auf Haydns Kompositionsstil dar. (Siehe auch S. 19). Diese Anspielungen verweisen auf seine umfassende Kenntnis und Wertschätzung der Tradition und sie bereiten ihm Vergnügen. Er hat sie nie zu verbergen gesucht, sondern im Bewusstsein seiner eigenen schöpferischen Kraft gern darauf verwiesen.

Mit der Verarbeitung eines zweiten Themas und einer Überleitung erfährt das Stück eine umfangreiche, fröhliche Coda, die das Finale in einem mächtigen *Poco a poco più animato* ausklingen lässt.

Werkbesprechungen

Johannes Brahms

Quintett für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncello f-Moll op. 34 (1863/1866)

Das *Quintett f-Moll* hat eine lange Entstehungsgeschichte. Diese kann durch den brieflichen Austausch von Johannes Brahms mit seinen Freunden, mit dem Geiger Joseph Joachim, der Pianistin und Komponistin Clara Schumann und dem Dirigenten Hermann Levi, vor allem aber durch die Werkgestalten, die das Quintett durchlaufen hat, gut nachvollzogen werden.



Johannes Brahms, 1865

Die Urfassung bildet ein heute verschollenes Streichquintett für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelli aus dem Jahr 1862. Der Komponist war mit dem ausgearbeiteten Werk nicht zufrieden, doch anders als in vielen anderen Fällen, ließ Brahms nicht sogleich von seinem Vorhaben ab, sondern bewies erstaunliche Ausdauer. Der zu Rate gezogene Freund Joseph Joachim kritisierte, das Werk sei im Satz stellenweise „ohnmächtig dünn“ und dann wieder „ununterbrochene Strecken lang zu dick“.

Als die Verbesserung der von Joachim beanstandeten Stellen nicht zu dem erwarteten Ergebnis führte, entschloss sich Brahms zu einer Umarbeitung des Quintetts zu einer *Sonate für zwei Klaviere* (1863/64). Im Rahmen des letzten von ihm gestalteten Konzerts als Leiter der Wiener Singakademie im April 1864 spielte er gemeinsam mit dem Pianisten Carl Tausig die Uraufführung der *Sonate für 2 Klaviere*.

Die *Sonate für 2 Klaviere* blieb kein Durchgangsstadium, sondern war für den Komponisten ein eigenständiges Werk, was er 1871 mit der Veröffentlichung als op. 34bis demonstrierte.

Doch die Ratschläge der Freunde fanden eine Fortsetzung: Clara Schumann bedauerte, dass die orchestrale Konzeption des Streichquintetts in der Sonate für 2 Klaviere nicht mehr zum Ausdruck komme. Sie könne das Gefühl eines arrangierten Werks nicht loswerden. Spätestens im August 1864 muss Brahms den Entschluss zur Umarbeitung der Sonate in ein Klavierquintett gefasst haben. Im Spätherbst 1864 war dieser Schritt getan und das Klavierquintett erregte große Begeisterung bei den Freunden. Einzig gegen die Konzeption des Finales gab es von Hermann Levi und

Werkbesprechungen

Clara Schumann Bedenken. In einem Brief ersucht sie nachdrücklich: „*Bitte, lieber Johannes, folge nur diesmal dem Rat von Levi, arbeite das Werk nochmals um.*“ Tatsächlich zog sich Johannes Brahms nochmals bis zum Sommer 1865 mit dem Werk zurück. Erst nach dieser abschließenden Arbeitsphase erschien das **Klavierquintett f-Moll op. 34** Anfang 1866 beim Schweizer Verleger Jakob Melchior Rieter-Biedermann.

Es stellte den Komponisten zufrieden und löste enthusiastische Reaktionen bei den Freunden aus. Der Dirigent Hermann Levi nannte das Quintett: „*Ein Meisterwerk von Kammermusik wie wir seit dem Jahre 1828 (Schuberts Tod) kein zweites aufzuweisen haben*“.

Das Werk vereint beide Klangqualitäten, die des Klaviers und die der Streicher zu einem exemplarischen Musikstück, das zum Inbegriff von Brahms'scher Klavierkammermusik wurde. In der klanglichen Ausformung und in der Satzstruktur entspricht das Klavierquintett mit seiner differenzierten Ausdrucksfülle einer sinfonischen Anlage und trägt damit dem Eindruck Rechnung, den Clara Schumann vom ursprünglichen Streichquintett hatte und bei der Fassung für zwei Klaviere vermisste. Die Aufnahme des Klavierquintetts durch die zeitgenössische Kritik war verhalten bis ablehnend. Sie richtete sich gegen die stoffliche Fülle der Musik, gegen „*Herbigkeiten und Gewaltsamkeiten*“ oder generell gegen „*das Vorwiegen von Reflexion*“.

Dem ersten Satz *Allegro non troppo – Poco sostenuto – Tempo I* (f-Moll) stellt Brahms ein Motto voran, das die weit voneinander entfernten Tonarten Des-Dur und C-Dur enthält. Genau dieser – für das gesamte Werk so wichtige – viertaktige Gedanke stellt die einzige, quellenmäßig belegbare Substanz aus dem ursprünglichen Streichquintett dar. Sie hat sich als Eintrag auf einem Albumblatt vom September 1862 erhalten.

Das kraftvolle Hauptthema leitet sich direkt daraus ab. In drei Themenbereichen vollzieht sich die Exposition. Die Durchführung beginnt sehr zart mit dem Hauptthema, das durch Umrhythmisierung und Abspaltung einzelner Intervalle weitergeführt wird. Der Komponist entwickelt aus minimalen intervallischen Elementen ein reiches Netz an Ableitungen, Umformungen und gegenseitigen Bezügen. Die Reprise ist im Vergleich zur Exposition im Ausdruck intensiviert und die Coda exponiert in einer emphatischen Überhöhung das einleitende Motto. (Siehe auch S. 22).

Der langsame zweite Satz *Andante un poco Adagio* (As-Dur) beginnt als

Werkbesprechungen

zurückgenommenes lyrisches Intermezzo und scheint zum Ende des Hauptteils beinahe zum Stillstand zu kommen. Neue Energien kommen durch einen chromatisch eingeführten expressiveren Mittelteil und schließlich durch die Wiederkehr des Hauptteils, in dem die strophische Anlage emphatisch hervorgehoben wird. Der Satz ist trotz seines Terzen- und Sextenschmelzes weit davon entfernt, bloß ein serenadenhaftes Ständchen zu sein. Die Steigerung des Cantabile bleibt durchwegs wehmütig und verhangen.

Der dritte Satz *Scherzo: Allegro – Trio* (c-Moll) nimmt die sinfonische Dimension des Kopfsatzes wieder auf und erfährt dadurch eine starke Aufwertung. Sein motivisches Material knüpft ebenfalls an die tonale Grundstruktur des ersten Satzes an. Drei thematische Charaktere bestimmen den stark rhythmisch betonten Satz: Eine über dem Orgelpunkt aufsteigende Linie, eine Marschepisode im 2/4 Takt und ein nach Dur gewendeter Hymnus, der vom Material her eng mit dem Marschthema verwandt ist. Der gesamte Satz einschließlich des Trios kann auf die Abfolge dieser Gestalten zurückgeführt werden. Ein Fugato weitet das Marschthema. In der Wiederholung des Scherzos wird der Marsch in einer gewaltigen Steigerung zum Hauptmotiv des Satzes.

Dem letzten Satz *Poco sostenuto – Allegro non troppo – Tempo I – Presto non troppo* hat Brahms eine langsame Einleitung vorangestellt, mit spannungsvoller Chromatik in verhaltenem Pianissimo. Sie mag an Beethovens späte Streichquartette erinnern. Man könnte auch an Wagners Musik mit ihrer prägenden Chromatik in düsterer Stimmung denken. Ein Zusammenreffen der beiden Komponisten, die zur selben Zeit in Wien Station machten, gab dieser Spekulation Nahrung. Im Gesamtbild des Klavierquintetts unterstreicht die Introduction jedenfalls das Gewicht des Schlusssatzes. Das Material zur Einleitung stammt aus dem Mittelteil des 2. Satzes *Andante*.

Die Themen des vierten Satzes halten sich überwiegend an die Motive des Kopfsatzes. Die Exposition enthält volkstümliche aber auch pastoral gestaltete Abschnitte. Sie werden in variierten Form wiederholt und dann in ein furioses *Presto* umgewandelt. In der Durchführung entfesselt Brahms seine ganze Kunst des Umkehrens und rhythmischen Verarbeitens. In einer enorm konzentrierten Reprise verliert sich die balladeske

Werkbesprechungen

Achtmotorik; zurück bleibt ein hymnisch wuchtiger Akkordsatz und eine raue Chromatik der Kadenz. Brahms verzichtet auf die übliche heitere „Kehraus-Stimmung“, das Werk endet vielmehr in ernstem, ja fast grüblerischem Ton.

Die Werkanalyse zu Brahms' Klavierquartett g-Moll op. 25 schrieb Claus-Christian Schuster, alle anderen Werkbesprechungen stammen von Gloria Bretschneider.

Biographien

ALTENBERG TRIO WIEN



Foto: Nancy Horowitz

In jedem Übergang liegt ein besonderer Zauber. Dies gilt für die Musik und gleichermaßen für die „Verwandlung“ eines Ensembles, das diese pflegt. Beim Altenberg Trio Wien glückte ein freundschaftlich-harmonischer Wechsel.

Christopher Hinterhuber, Amiram Ganz und Christoph Stradner verbindet ihr Qualitätsanspruch. Dazu befähigen sie langjährige solistische Tätigkeit, intime Kenntnis der Kammermusik und lange Orchestererfahrung. Jedes der Triomitglieder hat im Laufe seiner „Musikgeschichte“ die Anforderungen, die ein ideales Zusammenspiel verlangt, in vielfältiger

und unterschiedlicher Weise kennen gelernt. Und sie verschmelzen ihre Erfahrungen zu einer neuen Einheit.

Alle drei haben eigene Unterrichtsklassen und lehren mit Begeisterung. Sie sind Vermittler auf mehreren Ebenen.

Christopher Hinterhuber und Christoph Stradner garantieren gemeinsam mit Amiram Ganz „Kontinuität im Wandel“.

Das war und ist das ungeschriebene Credo des Altenberg Trios: „Kein Trio ist. Es wird.“ Es widmet sich der Kammermusik, die von der Klassik bis zur zeitgenössischen Musik reicht; und es will ihre und deren Wandlungen erlebbar machen.

Die Tradition des Altenberg Trios reicht in das Jahr 1984 zurück. Der Pianist Claus-Christian Schuster gründete zusammen mit dem Geiger Boris Kuschner und dem Cellisten Martin Hornstein das Wiener Schubert Trio. Nach der 1993 erfolgten Auflösung bildete Claus-Christian Schuster zusammen mit dem Geiger Amiram Ganz und dem Cellisten Martin Hornstein, dem 2004 Alexander Gebert nachfolgte, das Altenberg Trio Wien.

Seit seinem „offiziellen“ Début bei der Salzburger Mozartwoche 1994 hat das Altenberg Trio Wien sich in rund 1000 Auftritten den Ruf eines der wagemutigsten und konsequentesten Ensembles dieser Kategorie erworben: sein Repertoire umfasst – neben einer großen Anzahl von Werken aus den unmittelbar angrenzenden Bereichen (Klavierquartette, Duos, Tripelkonzerte, vokale Kammermusik) – mehr als 200 Klaviertrios, darunter etliche Werke, die das Altenberg Trio selbst angeregt und uraufgeführt hat.

Bereits gleich bei seiner Gründung wurde das Ensemble „Trio in residence“ der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, für die es alljährlich einen Konzertzyklus im Brahms-Saal des Wiener Musikvereins gestaltet. Einen weiteren Fixpunkt seiner Tätigkeit bildet auch die künstlerische Leitung des Musikfests in Schloss Weinzierl, jenem musikgeschichtlich bedeutsamen Ort, wo der junge Joseph Haydn seine ersten Streichquartette verfasste; zuvor betreute das Altenberg Trio über anderthalb Jahrzehnte hinweg das Internationale Brahmsfest Müzzzuschlag, dessen künstlerischer Leiter Claus-Christian Schuster war.

Für CD-Einspielungen wurde das Altenberg Trio mit Preisen ausgezeichnet (Robert-Schumann-Preis der Stadt Zwickau 1999, Edison-Award 2002, Pasticcio-Preis des Kultursenders Ö1, 2008.)

Lebhafte Resonanz finden die Konzertzyklen des Altenberg Trios im Wiener Musikverein.

Das Altenberg Trio - in neuer Besetzung - stellte sich in der Saison 2012/13 mit einem fulminanten Programm vor: Es brachte das Gesamtwerk für Klaviertrio von Beethoven, Schumann und Schostakowitsch zur Aufführung und machte damit die eigene Kontinuität im Wandel

Biographien

und die Wandlungen des Genres Klaviertrio von der Klassik bis ins 20. Jahrhundert für seine Zuhörer erlebbar. Schwerpunkte der Zykluskonzerte des Altenberg Trios Wien 2014/15 bilden das Schaffen Haydns ebenso wie Mendelssohns und Schuberts Werke für Klaviertrio. Vom Altenberg Trio besonders geschätzte Werke des 20. Jahrhunderts wie die Trios von Piazzolla, Enescu, André Tschaikowsky oder Ravel erweitern das Programm. Amiram Ganz spielt eine Geige von Goffredo Cappa (Saluzzo 1686) und Christoph Stradner ein Violoncello von Antonio Stradivari (Cremona 1680).



Heri Choi wurde in Seoul, Südkorea geboren. Sie studierte mit Christian Wetzel in Leipzig und Günter Lorenz in Wien, wo sie ihr Studium mit Auszeichnung und Würdigungspreis des Ministeriums für Unterricht und Kunst beschloss. Weitere künstlerische Anregungen erhielt sie von Marie Wolf, Hansjörg Schellenberger, Ingo Goritzki, Stefan Schili und Alfredo Bernardini.

Sie spielt regelmäßig in Orchestern wie dem Concentus Musicus Wien, dem Klangforum Wien, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, der Stuttgarter Klassischen Philharmonie, dem Korean Symphony Orchestra, der Wiener Akademie, den Vienna Classical Players, der Landesbühne Sachsen in Dresden, der Haydn Akademie Eisenstadt unter Dirigenten wie Nikolaus Harnoncourt, Zubin Mehta, S. Cambreling, M. Gielen, L. Hager, M. Haselböck, Christoph Eschenbach, M. Tilson-Thomas und Heinz Holliger. Als Solistin wurde Heri Choi u.a. in der ORF-Sendung "Meister von morgen", einem weltweit ausgestrahlten Film im Zusammenhang mit dem Neujahrskonzert der Wiener Philharmoniker 2003, der Reihe „Podium der Jungen“ im Wiener Musikverein und beim Pacific Music Festival in Japan eingeladen. Heri Choi ist Solo-Oboistin bei den Vereinigten Bühnen Wien und Gründungsmitglied des Elliott Carter Bläser Quintetts.



Stefan Fleming Der ehemalige Wiener Sängerknabe Stefan Fleming studierte schon als Kind an der Musikakademie und war dann einer der jüngsten Reinhardt-Seminaristen. Im Anschluss absolvierte er zusätzlich noch eine Musikausbildung. Während dieser Zeit spielte der gebürtige Wiener erste Theaterhauptrollen am Theater der Jugend, Theater an der Wien, am Volkstheater in Wien, den Berliner Kammerspielen etc. Unmittelbar nach dem Seminar begann er unter anderem als Sohn der österreichischen Fernsehserie "Familie Merian" (Regie Walter Davy) seine Karriere als TV-Hauptdarsteller. Es folgten weitere Rollen in Österreich, Deutschland, Italien, Frankreich, und Brasilien. In den 90er Jahren zog er sich vom Schauspielberuf weitgehend zurück, um sich seiner Tochter widmen zu können.

1991 erschien Stefan Flemings erstes Buch "Märchen zur Nacht" (Märchen für Erwachsene). Außerdem schrieb und moderierte er die Kindersendung "Raus mit Stefan" für den ORF, die in New York den "International Television Award" errang, produzierte eine Hörbuch-Reihe, die drei deutsche Schallplattenpreise erhielt, machte Literatursendungen für das Radio, schrieb erfolgreich Drehbücher und unterrichtete in der "Werkstatt Film / Fernsehen" Drehbuch, Regie und Schauspiel.

Auf Anfrage eines Freundes entschied sich Stefan Fleming 2003 dazu, im Stift Altenburg (Niederösterreich) wieder einmal Theater zu spielen. 2004 drehte er an der Seite von Fran-

Biographien

cis Fulton-Smith den TV-Film "Ein Paradies für Tiere" unter der Regie von Peter Weissflog. Im Jahr 2005 begannen die Dreharbeiten zur TV-Serie "Der Winzerkönig" (Regie Holger Barthel und Claudia Jüptner).

2006 spielt er im Rabenhof/Wien eine Farce von David Schalko, anschließend Arthur Schnitzlers "Marionetten" in Baden und dreht die TV-Film Fortsetzung "Ein Paradies für Pferde", wieder mit dem Team Fulton-Smith/Weissflog.

Im Jahr 2007 standen neben zahlreichen Lesungen die Dreharbeiten für die Fortsetzung der Erfolgsserie "Der Winzerkönig" auf Stefan Flemings Programm. Nach der Ausstrahlung der 2. Staffel in ORF und ARD ist nun bereits die dritte Staffel in Arbeit.



Foto: Nancy Horowitz

Amiram Ganz wurde in Montevideo geboren. Er begann sein Violinstudium in Uruguay bei Israel Choberg, dem Leopold-Auer-Schüler Ilya Fidlon und Jorge Risi. Mit elf Jahren gewann er den Wettbewerb der Jeunesses musicales und setzte anschließend seine Studien bei Richard Burgin in den USA sowie bei Alberto Lysy an der Internationalen Kammermusikakademie in Rom fort. Von 1974 bis 1979 war er Stipendiat am Moskauer Tschaikowsky-Konservatorium, wo Victor Piskais sein Lehrer wurde. Als Finalist und Preisträger mehrerer internationaler Wettbewerbe (Long-Thibaud / Paris, ARD / München u.a.) wurde er 1980 erster Konzertmeister des Orchestre Philharmonique de Strasbourg.

Von 1987 bis zur Gründung des Altenberg Trios spielte er als Geiger des Schostakowitsch-Trios mehr als dreihundert Konzerte in aller Welt (Concertgebouw / Amsterdam, Alte Oper in Frankfurt / M., Tschaikowsky-Konservatorium / Moskau etc.). 1994 gründete er zusammen mit Claus-Christian Schuster und Martin Hornstein, dem 2004 Alexander Gebert nachfolgte, das Altenberg Trio, mit dem er seither in ganz Europa und Nordamerika konzertiert.

Als Solist hat Amiram Ganz Konzerte unter der Leitung von Dirigenten wie Alain Lombard, Theodor Guschlbauer, James Judd, Hiroyuki Iwaki und anderen gespielt.

Seit 1981 wirkte Amiram Ganz neben seiner Konzerttätigkeit auch als Professor am Straßburger Konservatorium; er ist jetzt Professor für Violine und Kammermusik an der Konservatorium Wien Privatuniversität.

Amiram Ganz spielt auf einer von Goffredo Cappa 1686 in Saluzzo gebauten Geige, die dem Trio von einem anonymen Mäzen zu Verfügung gestellt wurde.



Maxime Ganz In Strassburg in eine Musikerfamilie mit russischen und uruguayischen Wurzeln geboren, beginnt Maxime Ganz seine Violoncellostudien schon im Alter von fünf Jahren; mit acht wird er von Jean Deplace in dessen Celloklasse am Straßburger Konservatorium aufgenommen, wo er im Alter von 16 Jahren mit der Goldmedaille im Fach Violoncello und mit der Médaille d'or mit Auszeichnung im Fach Kammermusik abschließt.

Zwischen 2000 und 2002 besucht er die Meisterkurse von Mikhaïl Milman, um dann bis 2007 seine Ausbildung an der «Escuela Superior de Musica Reina Sofía» in der Klasse von Natalia Shakhovskaya in Madrid fortzusetzen.

2010 erhält er an der «Hochschule der Künste Bern», wo Antonio Meneses sein Lehrer ist, das Konzertdiplom mit Auszeichnung; im

Biographien

September des selben Jahres beginnt er in der Klasse von Conradin Brotbek den Lehrgang «Master Specialized in Performance», den er mit dem Prädikat «sehr gut» im Juni 2012 abschließt.

Während seiner Studienjahre nützt Maxime Ganz die Gelegenheit, Meisterkurse bei bedeutenden Solisten und herausragenden Pädagogen wie Natalia Gutman, Frans Helmersson, Truls Mørk, Ivan Monighetti, Miklós Perényi, Christophe Coin, Mario Brunello, Veronika Hagen, Diemut Poppen, Walter Levin, Menahem Pressler und Ralf Gothoni zu besuchen.

Schon 2002 tritt Maxime Ganz als Solist in Lalos Cellokonzert mit dem Rundfunkorchester Sodre in Montevideo auf. Seit 2004 ist er regelmäßiger Gast der Festivals von Moulin d'Andé (Frankreich) und Santander (Spanien). 2009 spielt er beim Festival «Radio France» in Montpellier und beim Festival «Nancyphonies». Von der «Association Nouvel Air» wird er 2007 zu einem Konzert in die Salle Cortot nach Paris eingeladen. Weitere solistische Auftritte hat er unter anderem mit dem Berner Symphonie Orchester, dem Instrumentalkollegium Bern und im Moskauer Tschaikowsky Saal anlässlich eines Gedenkkonzertes für Swjatoslaw Richter.

Beim «Forum musical de Normandie» erhält er im Oktober 2008 den «Prix des luthiers». Bei seiner Teilnahme am 8. Internationalen Wettbewerb «Julio Cardona» wird Maxime Ganz 2011 in Covilha (Portugal) mit dem Publikumspreis und einem Sonderpreis ausgezeichnet.



Foto: Pascal Bünning

Xenia Ganz geboren in Frankreich, in eine russisch-uruguayische Musikerfamilie, fängt sie mit 5 Jahren an, Klavier zu spielen und schließt eine Klavier Ausbildung am Straßburger Konservatorium in der Klasse von Françoise Claustre ab.

Nach ihrem Abschluss in Betriebswirtschaftslehre (Dijon Business School und Fachhochschule Pforzheim), zieht sie nach Berlin und studiert mit Norma Sharp, Professorin an der Hochschule für Musik Hans Eisler. Sie besucht Meisterkurse bei Norma und Timothy Sharp, Verena Rein, Abbie Furmansky und John Norris. Derzeit vertieft sie ihre Arbeit mit Thomas Michael Allen in Berlin.

2012 singt sie die lyrische und Koloraturmezzosopran-Partie "Lescaut" in Manon von Massenet im Hamburger Opernloft und wird in das Ensemble der Opernfactory aufgenommen. Dort singt sie in den Saisons 2012/2013 und 2013/2014 inszenierte Opernarien aus Carmen, Cenerentola, Samson und Dalila, Le Nozze di Figaro, Hänsel und Gretel sowie aus der Zaubergeflöte in zwei Operngalaprogrammen ("Mystic Oper" und "Opera d'amour"). Im Juni 2014 verkörpert sie den Küchenjungen in "Rusalka" (Dvořák) im Kloster Chorin im Rahmen des Choriner Musiksommers und wird wieder eingeladen, um im Juni 2015 die Rolle der Mirabella im Zigeunerbaron zu interpretieren. Im März 2015 wird sie die Zweite Dame in einer Zaubergeflöte-Tournee mit dem Prager Festspielorchester singen. Xenia Ganz wird im Erasme-Saal des "Palais de la Musique et des Congrès de Strasbourg" im April 2015 debütieren, mit einer Opernarien Gala zusammen mit dem "Orchestre d'Harmonie de l'Electricité de Strasbourg" unter der Leitung von Marc Schaefer und im Dezember 2015 wird sie die Mezzosopran Partie in "La Vita di Maria" von Nino Rota im Straßburger Münster mit dem selben Orchester singen.

Biographien

Gringolts Quartett



"Das Gringolts-Quartett pflegt einen gediegenen, dabei hochleidenschaftlichen Gesamtklang, in dem alle Beteiligten gleichberechtigt sind..."

(Badische Zeitung)

Im 2008 gegründeten und in Zürich beheimateten Gringolts Quartett fanden sich vier Musiker zusammen, die einander schon durch viele kammermusikalische Begegnungen freundschaftlich verbunden waren. Die Mitglieder kommen aus vier verschiedenen Ecken Europas und können auf einen unterschiedlichen musikalischen Hintergrund und Erfahrungsschatz zurückgreifen. Was sie miteinander verbindet, ist die große Freude am gemeinsamen Musizieren und die Leidenschaft für das Streichquartettspiel. Zu den musikalischen Partnern des Quartetts zählen renommierte Künstler wie Leon

Fleischer, Jörg Widmann, David Geringas, Alexander Lonquich und Eduard Brunner.

In der vergangenen Saison waren die Musiker unter anderem beim Lucerne Festival, in der Sankt Petersburger Philharmonie, beim Oleg Kagan Musikfest in Kreuth und bei den Kasseler Musiktagen zu Gast. Für die laufende Spielzeit sind Konzerte im Auditori Barcelona, bei der Società di Concerti in Mailand, beim Menuhin Gstaad Festival, Salzburgerfestspiele und bei der Sociedad Filarmónica de Bilbao geplant.

2011 erschien beim Label Onyx als Debüt-Aufnahme des Quartetts eine Einspielung der drei Streichquartette und des Klavierquintettes Robert Schumanns. Diese CD wurde unter anderem von Diapason, dem Kulturspiegel, The Independent und dem Schweizer Radio DRS begeistert rezensiert.

Zusammen mit David Geringas wurde das Gringolts Quartett für die Ende 2012 erschienene Ersteinspielung des Quintettes mit zwei Celli von Walter Braunfels mit einem Supersonic Award sowie mit einem ECHO Klassik ausgezeichnet. Anfang 2014 erscheint beim Label Orchid Classics eine Aufnahme der drei Streichquartette und des Klavierquintettes von Johannes Brahms.

Die Mitglieder des Gringolts Quartettes spielen alle auf seltenen italienischen Instrumenten: Ilya Gringolts spielt eine Stradivarius Violine, Cremona 1718, Anahit Kurtikyan eine Camillo Camilli Violine, Mantua 1733, Silvia Simionescu eine Jacobus Januarius Bratsche, Cremona 1660 und Claudius Herrmann ein Maggini Cello, Brescia 1600. Auf diesem Instrument spielte einst Prinz Galitsin, ein enger Freund Beethovens, als erster die letzten Streichquartette des Komponisten.

Biographien



Ilya Gringolts Trotz seines jungen Alters kann Ilya Gringolts schon auf fünfzehn außergewöhnlich erfolgreiche Jahre in seiner Karriere als Geiger zurückblicken. Mit seiner großen Neugier auf musikalische Herausforderungen hat er sich in dieser Zeit als hervorragende künstlerische Persönlichkeit bewiesen.

Nachdem er zunächst Violine und Komposition in St. Petersburg bei Tatiana Liberova und Jeanna Metallidi studiert hatte, besuchte er als Schüler von Itzhak Perlman die Juilliard School. Bereits 1998 ging er als Gewinner des internationalen Violin-Wettbewerbs "Premio Paganini" hervor, als jüngster Teilnehmer im Finale der Wettbewerbsgeschichte. Inzwischen widmet er sich als Solist insbesondere auch selten gespielten und zeitgenössischen Werken. Kompositionen von Peter Maxwell Davies, Augusta Read Thomas, Christophe Bertrand

und Michael Jarrell wurden von ihm uraufgeführt. Daneben gilt sein künstlerisches Interesse auch der historischen Aufführungspraxis. So präsentierte er im Sommer 2010 beim Verbier Festival zusammen mit Masaaki Suzuki den kompletten Zyklus der Bach-Sonaten auf einer Barockvioline. Er ist außerdem Primarius des 2008 gegründeten Gringolts Quartettes.

In der Saison 2013/14 ist Ilya Gringolts unter anderem als Solist mit den Bamberger Symphonikern (unter der Leitung von Eivind Aadland), dem Copenhagen Philharmonic (Santtu-Matias Rouvali), dem Iceland Symphony (Ilan Volkov), dem BBC Scottish Symphony (Ilan Volkov), dem Taipei Symphony (Oleg Caetani), dem Columbus Symphony (Thomas Wilkins) und dem Galician Symphony Orchestra (Osmo Vänskä) zu erleben. Mit Kammermusik ist er zudem unter anderem beim Verbier Festival, beim Gstaad Festival und, zusammen mit Maxim Vengerov, im Barbican Centre London zu Gast.

In den letzten fünfzehn Jahren konzertierte Ilya Gringolts weltweit mit führenden Orchestern wie dem Mahler Chamber Orchestra, dem Royal Liverpool Philharmonic, dem Birmingham Symphony, dem Deutschen Symphonie Orchester Berlin, dem BBC Symphony, dem Sao Paulo Orchestra, dem Israel Philharmonic, dem Chicago Symphony, dem London Philharmonic, dem Saint Petersburg Philharmonic, dem Los Angeles Philharmonic, dem Melbourne Symphony, dem NHK Symphony Orchestra, dem Hallé Orchestra und den beiden Orchestern der SWR.

Ebenso häufig ist Ilya Gringolts mit Rezitalprogrammen zu erleben. Er ist regelmäßiger Gast bei den Festivals in Luzern, Kuhmo, Colmar und Bukarest (Enescu Festival) sowie bei den Mailänder Serate Musicali und in der Sankt Petersburger Philharmonie. Als Kammermusiker arbeitet er mit Künstlern wie Yuri Bashmet, Lynn Harrell, Diemut Poppen, Nicolas Angelich, Itamar Golan, Peter Laul, Nicolas Hodges und Jörg Widmann zusammen.

Nach zahlreichen von der Kritik hochgelobten CD-Produktionen bei der Deutschen Grammophon und Hyperion widmete sich Ilya Gringolts mit seinen drei zuletzt bei Onyx erschienenen Aufnahmen Werken Robert Schumanns: den Violinsonaten Nr. 1-3 mit Peter Laul (2010), den Klaviertrios zusammen mit Dmitry Kouzov und Peter Laul (2011) und den Streichquartetten wie auch dem Klavierquintett mit dem Gringolts Quartet und Peter Laul (2011). Für die CD Taneyev – Chamber Music war er bereits 2006 zusammen mit Mikhail Pletnev, Vadim Repin, Nobuko Imai und Lynn Harrell mit dem Gramophone Award ausgezeichnet worden. Im Laufe der nächsten Monate werden eine CD mit allen Capricci von Niccolò Paganini sowie eine integrale Aufnahme der Streichquartette von Johannes Brahms (beide bei Orchid Classics) erscheinen.

Neben seiner Tätigkeit als Professor an der Zürcher Hochschule der Künste wirkt Ilya Gringolts regelmäßig als Violin International Fellow am Royal Scottish Conservatoire in Glasgow. Er spielt eine Stradivari von 1718-1720, die ihm aus privatem Besitz zur Verfügung steht.

Biographien



Claudius Herrmann erhielt seine musikalische Ausbildung bei Hans Adomeit in Mannheim und an der Musikhochschule Lübeck bei David Geringas.

Seit 1992 ist er Solocellist im Orchester der Oper Zürich und arbeitete dort mit Dirigenten wie Nikolaus Harnoncourt, Georg Solti, Christoph von Dohnányi, Riccardo Chailly, Bernhard Haitink und Franz Welser-Möst.

2013 wurde er als Solocellist zu den Bayreuther Festspielen eingeladen. Bevor Claudius Herrmann in das Gringolts Quartett eintrat, war er 15 Jahre lang Mitglied des Amati Quartetts Zürich, mit dem er in den wichtigsten Konzertsälen wie der Carnegie Hall, dem Concertgebouw, der Wigmore Hall, dem Theatre Champs Elysées, dem Wiener Musikverein und der Berliner Philharmonie aufgetreten ist.

Als Solist war er u.a. mit den Hamburger Symphonikern, den Stuttgarter Philharmonikern, dem Tschaikowsky Sinfonieorchester Moskau sowie dem Orchester der Oper Zürich (Don Quixote) zu erleben.

Neben über 20 Kammermusik CD Aufnahmen hat er auch mehrere CDs mit Cello-Sonaten von Brahms, Reinecke und Herzogenberg veröffentlicht.

Er spielt ein Instrument von Giovanni Paolo Maggini (um 1600), das ihm von der Maggini Stiftung Langenthal zur Verfügung gestellt wird.



Christopher Hinterhuber Zu seinen wichtigsten Lehrern gehörten Rudolf Kehrer, Avo Kouyoumdjian, Heinz Medjimorec an der Wiener Musikuniversität sowie Lazar Berman in der Accademia pianistica internazionale "Incontri col maestro" in Imola, Italien. Nach einer Reihe von Preisen bei internationalen Wettbewerben spielte er 2002/03 zusammen mit der Geigerin Patricia Kopatschinskaja in der Reihe "Rising Stars" in den wichtigsten europäischen Konzertsälen sowie in der Carnegie Hall New York. In den letzten Jahren war er regelmäßig zu Gast bei bedeutenden Festivals wie dem Klavierfestival Ruhr, dem Prager Herbst, dem Kammermusikfest Locken-

haus, dem Schleswig-Holstein-Festival, der Styriarte in Graz, dem Carinthischen Sommer in Ossiach sowie bei Orchestern wie den Wiener Symphonikern, dem Radio-Sinfonieorchester Wien, dem Klangforum Wien, dem Wiener und Züricher Kammerorchester, dem MDR-Orchester Leipzig, der Staatskapelle Weimar, dem Royal Liverpool Philharmonic, dem Orchestre Philharmonique Luxemburg, dem New Zealand Symphony Orchestra u.a. und spielte als Solist mit Dirigenten wie Vladimir Ashkenazy, Yakov Kreizberg, Bertrand de Billy, Sylvain Cambreling, Beat Furrer oder Bruno Weil. An die 15 international vielfach ausgezeichnete CD-Einspielungen und eine Berufung als Professor für das Hauptfach Klavier an die Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien unterstreichen seinen herausragenden Rang innerhalb der jüngeren österreichischen Pianisten-Generation.

Biographien



Simone Jandl Die gebürtige Karlsruherin Simone Jandl stammt aus musikalischem Hause und erhielt von Kindesalter an Klavier- und Violinunterricht. Im Alter von neun Jahren wechselte sie zur Bratsche und gründete ihr erstes Streichquartett. Ihr Violastudium absolvierte sie bei Prof. Wolfram Christ in Freiburg und bei Prof. Tabea Zimmermann in Berlin, deren Assistentin sie seit 2014 an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ ist.

Claudio Abbado verlieh ihr 2004 den Preis der Kythera-Stiftung. Weitere Preise/Stipendien erhielt sie bei nationalen und internationalen Jugendwettbewerben, von der Kulturstiftung Baden-Württemberg, der Deutschen Stiftung Musikleben und der Jütting-Stiftung Stendal.

Als Kammermusikerin bereiste sie neben vielen europäischen Ländern auch Japan, die USA und Israel, zu ihren bisherigen Kammermusikpartnern gehören u.A. Sir Andras Schiff, Martin Helmchen, Alexander Lonquich, Simon Crawford-Phillips, Lorenza Borrani, Ilya Gringolts, Kolja Blacher, Stefan Picard, Linus Roth, Ingo de Haas, Malin Broman, Wolfram Christ, Tabea Zimmermann, Isabel Charisius, Antoine Tamestit, Julian Steckel, Maximilian Hornung, Jens-Peter Maintz, Valentin Erben, Alexander Hülshoff, Luise Buchberger, Clara Andrada de la Calle, Kai Frömbgen, Romain Guyot, Lorenzo Coppola, das Chagall Quartett, das Lyskamm Quartett, das Celan Quartet, das Salomon String Quartet und das Frielin-ghaus Ensemble.

Neben ihrer Mitgliedschaft im Ensemble Spira mirabilis und im Chamber Orchestra of Europe ist Simone Jandl im Lucerne Festival Orchestra tätig, 2008/2009 war sie außerdem Solobratschistin des Gran Teatre del Liceu Barcelona. Aushilfstätigkeiten in selber Position führen sie zum Philharmonia Orchestra London, der Kammerakademie Potsdam und der Kammerphilharmonie Bremen. In jüngster Zeit widmet sie sich auch verstärkt der historischen Aufführungspraxis, so spielt sie Barockbratsche bei Classical Opera London, dem Dunedin Consort Edinburgh, dem Arcangelo Ensemble und dem Orchestra of the Age of Enlightenment.

Aufnahmen erschienen bei Bella Musica und der Deutschen Grammophon, als Solistin mit Orchester trat Simone Jandl mehrfach mit der Baden-Badener Philharmonie, dem Jugendsinfonieorchester Mannheim und „El Teatre Instrumental“ Barcelona, der Philharmonie Südwestfalen und der Hamburger Camerata auf.



Anahit Kurtikyan studierte in ihrer Heimat Armenien und später in der Schweiz bei Tibor Varga. Sie ist Gewinnerin zahlreicher nationaler Wettbewerbe. Als Mitglied des Amati Quartetts hat sie in Europa, den USA und Japan konzertiert, unter anderen im Wigmore Hall, Cité de la Musique, Musikhalle Hamburg, Liederhalle Stuttgart und in der Zürcher Tonhalle. Im Jahr 2000 war sie mit dem Australian Chamber Orchestra auf einer ausgedehnten Tournee durch Australien.

Als Kammermusikerin arbeitete sie mit so renommierten Partnern wie Rudolph Buchbinder, Steven Isserlis, Dietrich Fischer-Dieskau, David Geringas, Diemut Poppen, Eduard Brunner und Paul Meyer zusammen. Seit 2001 ist Anahit Kurtikyan Stimmführerin der 2. Geigen im Orchester der Oper Zürich, mit dem sie über 100 verschiedene Produktionen einstudiert hat, teils auch auf Barockinstrumenten. Die Dirigenten mit denen Frau Kurtikyan musiziert sind u.a. Nikolaus Harnoncourt, Bernard Haitink, Franz Welser Möst, Zubin Mehta, Daniele Gatti, William Christie und Fabio Luisi.

Sie spielt eine Geige von Camillo Camilli, Mantua, aus dem Jahr 1733.

Biographien



Eric Kushner geboren in Louisiana (USA), begann im Alter von 12 Jahren mit dem ersten Hornunterricht und debütierte mit 15 als Solist mit dem New Orleans Philharmonic Orchestra. Von 1979 bis 1982 Studium am New England Conservatory in Boston bei Thomas Newel, später bei Michael Hölzel in Detmold (D). Ab 1984 war er Solohornist beim Niederösterreichischen Tonkünstlerorchester, seit 1986 ist er Solohornist der Wiener Symphoniker. Darüber hinaus spielt er Naturhorn im Concentus Musicus unter Nikolaus Harnoncourt.

Er wird regelmäßig für Auftritte bei Musikfestspielen in Europa, USA und Japan eingeladen und gastierte beim Ensemble Wien-Berlin. Seine solistische Tätigkeit umfasst Auftritte mit den Wiener Symphonikern, dem Niederösterreichischen Tonkünstlerorchester, dem Mozarteum Orchester Salzburg und dem Wiener Kammerorchester unter Dirigenten wie Fabio Luisi, Vladimir Fedosejev,

Vaclav Neumann, Georges Prêtre, Hans Graf und Frans Brüggen. Darüber hinaus wirkte er weltweit an zahlreichen Schallplatteneinspielungen und Rundfunkaufnahmen mit.



Albert Neumayr, geboren 1944 in Amstetten (Niederösterreich), Schul- und Musikausbildung, Matura und Studium

der Musikpädagogik und Germanistik in Wien. Von 1968 bis 2003 Musikerzieher am Bundesgymnasium in Wieselburg.

Aktivitäten als Lehrer, Chor- und Orchesterleiter:

- Musikschule Wieselburg (1974-1977)
- Schul- und Jugendchören
- Singgemeinschaft Scheibbs (1977-1994)
- Gesangsverein „Harmonie“ Wieselburg (1972-1984 und wieder seit 2002)
- Kirchenchor Wieselburg (seit 2009)
- Kammerchor und Kammerorchester „Musica Spontana“ (Gründung

1982, Leitung bis 2003)

- Mitglied des Ensembles für Barockmusik "Audite silete musica" (Gresten)
- Komponist von Vokal- und Instrumentalmusik (Musik für Blockflöte, Klaviermusik, Kammermusik, Sololieder, Chormusik a capella, Chormusik mit Klavier oder Orchester, Orchestermusik)

Preise und Anerkennungen:

- Anerkennungspreis des Landes Niederösterreich (1981)
- Chorleiternadel des Sängerbundes in Bronze, Silber und Gold
- Goldmedaille der Stadtgemeinde Wieselburg (1993)
- Silbermedaille der Stadtgemeinde Scheibbs (1994)
- Verleihung des Kulturpreises der Stadtgemeinde Wieselburg (2002)

Biographien



Karl-Heinz Schütz stammt aus Landeck/ Tirol und studierte bei Eva Amsler am Vorarlberger Landeskonservatorium, bei Aurèle Nicolet in Basel und bei Philippe Bernold in Frankreich, wo er im Jahr 2000 am Lyoner Konservatorium (CNSM de Lyon) mit Auszeichnung sein Studium abschloss. Noch während des Studiums gewann er zwei internationale Flötenwettbewerbe: Carl Nielsen 1998 und Krakau 1999 und verfolgt seither eine weltweite Konzerttätigkeit. Als Solist durfte er mit Dirigenten, wie beispielsweise Daniel Barenboim, Sir Neville Marriner, Fabio Luisi, Bertrand de Billy, Dimitrij Kitajenko und Yakov Kreizberg zusammenarbeiten. Wichtige Flötenkonzerte konnte er u.a. mit den Wiener Philharmonikern, Wiener Symphonikern, den Stuttgarter Philharmonikern, dem NHK Orchester Tokio, Sapporo Symphony, dem Orchester von Barcelona und der Academy of St. Martin in the fields interpretieren. Als Kammermusiker hatte er die Gelegenheit bei

namhaften Festivals, wie den Salzburger Festspielen, Bregenzer Festspielen, dem Rheingau Musikfestival, Pacific music festival Sapporo, Young Prag, u.v.a. aufzutreten. Seit 2005 hat eine Professur an der Konservatorium Wien Privatuniversität inne und gibt regelmäßig Meisterkurse im In- und Ausland. Er ist seit 2011 Soloflötist der Wiener Philharmoniker und der Wiener Staatsoper und war zuvor in derselben Position bei den Wiener Symphonikern (2005-11) und den Stuttgarter Philharmonikern (2000-04) engagiert. Im Jahr 2013 folgte er Wolfgang Schulz als Mitglied des ENSEMBLES WIEN-BERLIN nach. Eine Reihe von Aufnahmen dokumentieren sein Flötenspiel: die eingespielte Musik umfasst die Zeitspanne des gesamten Flötenrepertoires von Bach bis Pierre Boulez, Toru Takemitsu und Werner Pirchner. 2012 erschien bei CHANDOS „20th century concerto grosso“ mit der Academy of St. Martin in the Fields unter Sir Neville Marriner, eine Einspielung, die von der Fachkritik gefeiert wurde. Bei CAMERATA erschienen seit 2014 die Flötenquartette von Mozart, Sonaten von Brahms, Hindemith und Prokofiev. Er spielt auf einer 24kt Goldflöte des japanischen Flötenbauers MURAMATSU.



Maria Isabell Siewers Wegen ihres außergewöhnlich lyrischen Stils, ihres, ihres feinsinnigen künstlerischen Temperaments sowie ihrer hervorragenden Technik wird Maria Isabel Siewers weltweit überaus geschätzt und immer wieder gerne in namhafte Konzerthallen und Musikfestivals eingeladen. Sie gibt regelmäßig Gastspiele, unterrichtet und wirkt als Jurorin bei internationalen Wettbewerben in Europa, Nord- und Südamerika, Australien und Neuseeland. Frau Siewers unterrichtete in verschiedenen musikalischen Ausbildungsstätten in Argentinien, bis sie 1989 die Professur für eine Gitarrenklasse an der Kunstuniversität Mozarteum in Salzburg (Österreich) übernahm. Als Solistin musizierte sie unter anderem mit dem argentinischen Orquesta Sinfónica Nacional, den Virtuosi di Praga, dem Radio/TV-Orchester von Zagreb, dem Böhmischem Kammerorchester, dem Nationalorchester von Kuba, dem Philharmonikorchester von Krakau und den Kammerorchestern von Mayo und Morón (Argentinien).

Außerdem ist Frau Siewers eine bemerkenswert vielseitige Kammermusikerin. Auf diesem

Biographien

Gebiet reicht ihr Repertoire von Giuliani oder Paganini bis Kurtág, Takemitsu, Guastavino, Piazzolla und Uraufführungen moderner Werke.

Die Aufnahmen von Frau Siewers zeugen von ihrer Vorliebe und ihrem speziellen Interesse für die Meisterwerke der Gitarre des zwanzigsten Jahrhunderts, für das reiche und bezaubernde Repertoire Lateinamerikas und für Kammermusik mit Gitarre. Ihre Aufnahmen sind vielfach preisgekrönt, wie z.B. mit dem „Critic's choice“ (Gramophone) und dem Preis „Best record of the year“ (Acoustic Guitar).

In ihrem Bemühen, das Gitarrenrepertoire zu erweitern, hat María Isabel Siewers nicht nur neue Werke in Auftrag gegeben, sondern auch zahlreiche Solokompositionen und Kammermusikwerke uraufgeführt. Im Jahr 2000 hat sie beispielsweise das „Concierto de Estío“ mit dem Böhmischem Kammerorchester unter der Leitung von Leos Swarowsky uraufgeführt, das von der in Prag seßhaften Komponistin Sylvie Bodorova eigens für sie komponiert wurde. Auch andere berühmte Komponisten haben ihr Werke gewidmet: José Luis Campana, Jorge Cardoso, John Duarte, Helmut Jasbar, Gustavo Kantor, Máximo Diego Pujol, Larry Traiger, Marios Elias Joannou, und Sergio Parotti.

María Isabel Siewers studierte in ihrem Heimatland Argentinien bei María Luisa Anido sowie im Konservatorium Manuel de Falla, welches sie mit einer Goldmedaille absolvierte. Ein Leistungsstipendium der spanischen Regierung ermöglichte ihr einen Aufenthalt in Santiago de Compostela, wo sie in der Meisterklasse von Andrés Segovia studieren konnte. Ein weiteres Stipendium der italienischen Regierung verhalf ihr zur Aufnahme in die Accademia Chigiana in Siena, wo sie bei Oscar Ghiglia, Ruggero Chiesa und Alain Meunier studierte und mit dem „Diploma de Merito“ ausgezeichnet wurde. Später studierte sie bei Abel Carlevaro und Nikolaus Harnoncourt.



Silvia Simionescu Ihre Karriere hat Silvia Simionescu, Bratschistin von internationalem Ruf, auf die Konzertpodien überall in der Welt geführt. Sie trat in den großen Musikzentren auf, unter anderem im *Chatelet* in Paris, im *KKL* in Luzern, in der *Alten Oper* in Frankfurt, der *Casals-Hall* in Tokyo, im *Teatro Colon* in Buenos Aires, in der *Beethovenhalle* in Bonn, im *Marinskij Theater* in St. Petersburg, in der *Tonhalle* Zürich und der *Victoria Halle* in Genf. Mit ihren außerordentlich intensiven und intelligenten Interpretationen begeisterte sie ihr Publikum.

In Rumänien geboren, begann Silvia Simionescu im Alter von 6 Jahren mit dem Geigenspiel. Sie studierte Violine und Viola an der *Académie Internationale de Musique Yehudi Menuhin* in der Schweiz bei Yehudi Menuhin, Alberto Lysy und Johannes Eskaer.

In internationalen Wettbewerben erhielt Silvia Simionescu mehrere erste Preise u.a. in Brescia (Italien) und als Mitglied des Trio Ligeti im Internationalen Kammermusik-Wettbewerb in Osaka (Japan).

In der Folgezeit wurde sie zu Konzerten bei zahlreichen Festivals eingeladen wie dem *Mont Fuji Festival* in Japan, den *Folles Journées* in Nantes, dem *Festival von Kuhmo* in Finnland, den *Hindemith-Tagen* in der Schweiz, dem *Sangat Festival* in Bombay, dem *Menuhin Festival* in Gstaad sowie dem Kammermusikfestival von *Prussia Cove* in Cornwall und dem *Cork Festival* in Irland. Als Solistin trat sie in Rumänien, Japan, Deutschland und Italien auf.

Als leidenschaftliche Kammermusikerin konnte sie ihre musikalischen Erfahrungen im Austausch mit Musikern von Rang wie Joshua Bell, Carolin Widmann, Ilya Gringolts, Ana Chu-

Biographien

macenco, Alberto Lysy, Anthony Marwood und Bruno Giurana erweitern. Seit 2009 setzt sie sich als Mitglied des Gringolts Quartetts mit den Meisterwerken der Streichquartett-Literatur auseinander.

Aufnahmen mit Werken von Françaix, Reger, Dohnanyi, Schumann, Fauré, Franck und Chausson. sind bei *Ars*, *Leman Classics*, *Alpheé*, *Arion*, *Onyx* und *Orion* erschienen. Die Einspielung der Quartette von Robert Schumann mit dem Gringolts-Quartet bei *Onyx* wurde mit fünf Sternen beim wichtigsten französischen Schallplattenpreis Diapason d'or ausgezeichnet und erhielt hervorragende Kritiken der internationalen Fachpresse.

Seit 2004 ist Silvia Simionescu Professorin für Viola und Kammermusik an der Musik Akademie Basel in der Schweiz und gibt regelmäßig Meisterkurse in Deutschland, Indien der Schweiz und Spanien.



Christoph Stradner ließ das Cello singen und jubeln. Die lustbetonte, auch im Detail meisterhafte Spielart begeisterte das Publikum...Sein schöner Ton aber bezauberte von Anfang an.“ Wiener Zeitung, Vorarlberger Nachrichten

Seit einigen Jahren macht sich der österreichische Cellist Christoph Stradner auch international als Solist einen Namen. Er konzertierte mit namhaften Dirigenten wie Adam Fischer und Fabio Luisi gemeinsam mit renommierten Orchestern wie den Wiener Symphonikern, dem Mozarteum-Orchester-Salzburg, der Österreichisch-Ungarischen Haydn Philharmonie, den Belgrader Philharmonikern oder dem Tonkünstler-Orchester Niederösterreich. Zahlreiche Konzertreisen führten ihn in viele Länder Europas und Asiens.

Stradner, der zuvor Solocellist des Tonkünstlers-Orchesters Niederösterreich und der Camerata Salzburg war, ist seit 2004 Erster

Solocellist der Wiener Symphoniker.

Solistische Auftritte bei internationalen Festivals und eine rege Kammermusiktätigkeit, unter anderem mit Janine Jansen, Julian Rachlin, und Benjamin Schmid, sind für ihn genauso wesentlich, wie die Konzerte der „Acht Cellisten der Wiener Symphoniker“ und seine Unterrichtstätigkeit am Konservatorium Wien, Privatuniversität.

1970 in Wien geboren, studierte er bei Frieda Litschauer, Wolfgang Herzer und William Pleeth. Es folgten Meisterkurse bei Mischa Maisky, Daniel Schafran, Steven Isserlis und David Geringas.

Stradner spielt ein Violoncello von Antonio Stradivari aus dem Jahre 1680.



Reinhard Wieser beginnt sein Klarinettenstudium 1980 an der Wiener Musikuniversität bei Prof. Alfred Prinz (Wiener Philharmoniker) und sammelt Orchestererfahrung in mehreren Jugendorchestern. Nur fünf Jahre später wird er 1985 als Soloklarinetist bei den Wiener Symphonikern engagiert. Er setzt sein Studium fort und absolviert 1988 die Diplomprüfung an der Wiener Musikhochschule mit Auszeichnung. Es folgt eine intensive Auseinandersetzung mit Mozarts Bläserkammermusik, die 1991 mit der Sponsion zum Magister Artium abgeschlossen wird.

Neben der mittlerweile 30jährigen Tätigkeit im Orchester ist Reinhard Wieser Mitglied der

Biographien

Wiener Kammermusiker und des Johann Strauß Ensembles der Wiener Symphoniker. Mit diesen erfolgen zahlreiche Plattenaufnahmen sowie Tourneen, unter anderem nach Japan, Italien, Schweden, Finnland, Belgien, Schweiz und Deutschland. Weitere Kammermusikaktivitäten beinhalten Konzerte und Plattenaufnahmen, mit Künstlern wie Renaud Capuçon, und Philippe Jordan (dem aktuellen Chefdirigenten der Wiener Symphoniker), Thomas Christian und den Ensembles Kontrapunkte, dem Haydn Trio, den Wiener Instrumentalsolisten und dem Trio Clarin. Zusätzlich tritt Reinhard Wieser oftmals als Solist auf, mehrmals mit dem Wiener Concertverein, dem Göttinger Symphonieorchester, dem Orchester von Valencia, und insbesondere mit den Wiener Symphonikern unter Dirigenten wie Adam Fischer, Georges Pretre, Rafael Frühbeck de Burgos, Bertrand de Billy, Yakov Kreizberg, Johannes Wildner, Claus Peter Flor, Leopold Hager und Fabio Luisi, dem letzten Chefdirigenten der Wiener Symphoniker.

Seit 1996 leitet Reinhard Wieser auch eine Klasse an der Konservatorium Wien Privatuniversität. Weiters hält er Meisterkurse in Österreich, Deutschland, Spanien, Japan, Venezuela und den USA und ist als Juror bei Wettbewerben tätig.



Benedict Ziervogel stammt aus Wien und erhielt seinen ersten Kontrabassunterricht im Alter von 16 Jahren am Kärntner Landeskonservatorium.

Nach dem Abitur folgte ebendort ein Vollstudium in den Fächern Kontrabass, Komposition und Dirigieren.

Weitere Studien absolvierte er an der Kunstuniversität Graz (Kontrabass bei Johannes Auersperg, Violone/Viola da gamba bei Lorenz Duftschmid), sowie an der Musikhochschule Zürich bei Prof. Duncan McTier (Kontrabass), welche er jeweils mit Auszeichnung abschloss.

Engagements folgten an der Wiener Volksoper, dem Tonkünstler-Orchester Niederösterreich und als Solobassist im Orchestra Ensemble Kanazawa/Japan, sowie im Württembergischen Kammerorchester Heilbronn.

Er war Professor an der Gustav Mahler-Akademie Bolzano/Bozen und der Internationalen Sommerakademie Feldkirchen. Seit 2012 ist er Leiter einer Kontrabassklasse am Prayner Konservatorium für Musik und dramatische Kunst Wien.

Zahlreiche Engagements führen ihn immer wieder u. a. an die Oper Zürich, zum Stuttgarter Kammerorchester, dem Münchener Kammerorchester, dem Ensemble musikFabrik, dem Schleswig-Holstein Musikfestival und zu den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern.

Er arbeitet regelmäßig mit renommierten Künstlern wie u.a. Tabea Zimmermann, Nils Mönkemeyer, Jean-Guihen Queyras, Richard Jongjae O'Neill, Kazunori Seo und Kit Armstrong zusammen.

Seit 2013 ist er Solobassist im Ensemble Resonanz, Hamburg.

Benedict Ziervogel ist nicht nur als leidenschaftlicher Kammermusiker im In- und Ausland bekannt - er beschäftigt sich sehr intensiv mit der historischen Aufführungspraxis mit besonderem Schwerpunkt „Wiener Klassik“, sondern auch als Experte für zeitgenössische Musik. Dafür sprechen zahlreiche Uraufführungen und Kompositionsaufträge.

