

MUSIKFEST SCHLOSS WEINZIERL

25. bis 28. Mai 2017

Künstlerische Leitung: ALTENBERG TRIO WIEN

Programmheft

„Ich war auf keinem Instrument ein Hexenmeister, aber ich kannte die Kraft und Wirkung aller“

Joseph Haydn

Inhaltsverzeichnis

Vorwort3

Mitwirkende4

Programm:

Donnerstag, 25.5.6

Freitag, 26.5.8

Samstag, 27.5.11

Sonntag, 28.5.13

Werkbesprechungen:

Donnerstag Messe, 25.5.16

Donnerstag, 25.5., 19 Uhr17

Freitag , 26.5., 11 Uhr31

Freitag, 26.5., 19 Uhr42

Samstag, 27.5., 19 Uhr50

Sonntag, 28.5., 16 Uhr63

Biographien der Mitwirkenden73

Zum Musikfest Schloss Weinzierl 2017

„Alle Jahre wieder“ - ist nicht nur der Titel eines bekannten Weihnachtsliedes, sondern auch jedes Jahr in Weinzierl ein heimliches Motto, wenn zu Christi Himmelfahrt das Musikfest Schloss Weinzierl beginnt. 2017 findet dieses Kammermusik-Festival nun schon zum 9. Mal statt.

Für uns, das Altenberg Trio Wien, ist es eine ganz besondere Freude, dieses Festival künstlerisch gestalten zu dürfen - wussten Sie übrigens, dass sich der Begriff „Festival“ vom lateinischen Adjektiv festivus für festlich, feierlich oder heiter ableitet? Diese und viele andere Eigenschaften treffen auch auf den programmatischen Bogen zu, den wir diesmal für Sie von Haydn (als Fix- und Mittelpunkt) bis ins 20. Jahrhundert gespannt haben.

Freud und Leid spielen eine Rolle, wenn im Eröffnungsprogramm der musikalische Optimismus eines Haydn-Streichquartetts auf die großen Emotionen im Tschaikowskij-Klaviertrio stößt. Die Matinée am Freitag „Von den Canyons zu den Sternen“ beginnt bei Bach und endet bei Messiaens Stück für Horn Solo aus dem großen Orchesterwerk. Der Freitagabend ist der Wiener Klassik gewidmet; Sie können unter anderem erstmals in Weinzierl das Hummel-Klavierquintett hören, das Franz Schubert zu seinem berühmtem „Forellenquintett“ in der gleichen Besetzung mit Kontrabass inspiriert hat.

Das zentrale Werk am Samstag ist das immer wieder berührende „Quartett auf das Ende der Zeit“ von Messiaen, entstanden in deutscher Kriegsgefangenschaft im 2. Weltkrieg. Das Abschlussprogramm am Samstag ist im wahrsten Sinne „festlich“, wenn sich mehrere interessante, größere Besetzungen vom Trio bis zum Septett abwechseln und eine Trompete als Teil des Septetts von Saint-Saëns erklingt.

Eine neue, sehr gut angenommene Idee von 2016, das Promenadenkonzert mit verschiedenen spontanen, musikalischen Beiträgen und kulinarischen Stationen wird fortgeführt, das Konzert für Kinder befindet sich dieses Mal leider im Urlaub...

Wir freuen uns, wieder eine Reihe von hochkarätigen internationalen Musikerfreunden in Weinzierl begrüßen zu dürfen, darunter erstmals das Quartetto di Cremona, die tschechische Hornistin Katerina Javurkova, den Trompeter Heinz Bruckner und die russische Bratschistin Anna Serova.

Und wir freuen uns auf die vielen anregenden, denkwürdigen, heiteren, nachdenklichen, festlichen Augenblicke, die sich bei so einem Festival ergeben und natürlich auf ein zahlreiches Wiedersehen und viele Begegnungen mit Ihnen, verehrtes Publikum!

Ihr Altenberg Trio Wien

Mitwirkende

ALTENBERG TRIO WIEN

Christopher Hinterhuber, Klavier
Amiram Ganz, Violine
Christoph Stradner, Violoncello

QUARTETTO DI CREMONA

Cristiano Gualco, Violine
Paolo Andreoli, Violine
Simone Gramiglia, Viola
Giovanni Scaglione, Violoncello

WALTER AUER, Flöte

HEINZ BRUCKNER, Trompete

STEFAN FLEMING, Sprecher

AMIRAM GANZ, Violine

CHRISTOPHER HINTERHUBER, Klavier

KATERINA JAVURKOVA, Horn

LARS WOUTERS VAN DEN OUDENWEIJER, Klarinette

ANNA SEROVA, Viola

CHRISTOPH STRADNER, Violoncello

BENEDICT ZIERVOGEL, Kontrabass

Mitwirkende

Instrumentalsolisten:

Elisabeth Wiesbauer, Violine

Gertrud Stecher, Violine

Molly McDolan, Oboe

Andrea Straßberger, Oboe

Peter Weitzer, Trompete

Ronald Eidinger, Trompete

Martin Hofinger, Kontrabass

Anton Gansberger, Orgel

Vokalisten:

Christina Strasser, Sopran

Kathrin Fischl, Alt

Franz Hehenberger, Tenor

Chor:

Kammerchor musica pricciosa

Leitung:

Ulrike Weidinger

Programm

Donnerstag, 25.5.2017 (Christi Himmelfahrt)

10:00 Uhr Festgottesdienst in der Pfarrkirche Wieselburg

Marianna Martines (1744-1812)

« Quarta Messa » (1765)

Instrumentalsolisten:

Elisabeth Wiesbauer - Violine

Gertrud Stecher - Violine

Molly McDolan - Oboe

Andrea Straßberger - Oboe

Peter Weitzer - Trompete

Ronald Eidinger - Trompete

Martin Hofinger - Kontrabass

Anton Gansberger - Orgel

Vokalisten:

Christina Strasser - Sopran

Kathrin Fischl - Alt

Franz Hehenberger - Tenor

Kammerchor:

musica pricciosa

Leitung:

Ulrike Weidinger

Wir danken dem Kirchenmusikreferat der Diözese St. Pölten, das uns dankenswerterweise für diese Messe das Orgelpositiv zur Verfügung gestellt hat.

Werkbesprechung Seite 16

Programm

Donnerstag, 25.5.2017

19:00 Uhr Schloss Weinzierl

1. Kammerkonzert (Eröffnungskonzert)

« FREUD UND LEID »

Joseph Haydn (1732-1809)

Streichquartett Es-Dur op. 64 Nr. 6 Hob. III:64 (1790)

Allegro

Andante

Menuetto. Allegretto

Finale. Presto

Quartetto di Cremona

André Jolivet (1905-1974)

« Chant de Linos » für Flöte und Klavier (1944)

Walter Auer - Flöte

Christopher Hinterhuber - Klavier

Claude Debussy (1862-1918)

« L'Isle joyeuse » für Klavier (1903/04)

Christopher Hinterhuber - Klavier

Programm

Pjotr Iljitsch Tschaikowskij (1840-1893)

Klaviertrio a-Moll op. 50 (1881/82)

I. Pezzo elegiaco. Moderato assai - Allegro giusto

II. A. Tema con Variazioni. Andante con moto

B. Variazione Finale e Coda. Allegro risoluto e con fuoco - Andante con moto

Altenberg Trio Wien

Werkbesprechungen Seite 17-30

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



Freitag, 26.5.2017

11:00 Uhr Kapelle von Schloss Weinzierl

2. Kammerkonzert

« VON DEN CANYONS ZU DEN STERNEN »

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Preludio, Loure und Gavotte en Rondeaux aus der Partita E-Dur BWV 1006
(1720)

Amiram Ganz - Violine

Programm

Joseph Haydn

Divertimento G-Dur Hob. IV:9 für Flöte, Violine und Violoncello (1784)

Adagio

Scherzo. Allegro

Finale. Presto

Walter Auer - Flöte

Amiram Ganz - Violine

Christoph Stradner - Violoncello

Olivier Messiaen (1908-1992)

Appel Interstellaire aus « Des canyons aux étoiles... » für Horn solo (1974)

Katerina Javurkova - Horn

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Streichquartett G-Dur KV 387 (1782)

Allegro vivace assai

Menuetto. Allegro

Andante cantabile

Molto allegro

Quartetto di Cremona

Werkbesprechungen Seite 31-42

Programm

Freitag, 26.5.2017

19:00 Uhr Schloss Weinzierl

3. Kammerkonzert

« ENDE UND ANFANG »

Ferdinand Ries (1784-1838)

Sonate F-Dur op. 34 für Horn und Klavier (1811)

Allegro molto

Andante

Rondo. Allegro

Katerina Javurkova - Horn
Christopher Hinterhuber - Klavier

Johann Nepomuk Hummel (1778-1837)

Quintett Es-Dur op. 87 für Klavier, Violine, Viola, Violoncello, und Kontrabass (1802)

Allgro e risoluto assai

Menuetto. Allegro con fuoco

Largo

Allegro agitato

Christopher Hinterhuber - Klavier
Amiram Ganz - Violine
Anna Serova - Viola
Christoph Stradner - Violoncello
Benedict Ziervogel - Kontrabass

Programm

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Streichquartett e-Moll op. 59 Nr. 2 (1806)

Allegro

Molto Adagio

Allegretto

Finale. Presto

Quartetto di Cremona

Werkbesprechungen Seite 42-50

Später im Arkadenhof

„Bach bei Kerzenlicht“

Christoph Stradner - Violoncello

Samstag, 27.5.2017

15:00 bis 18:00 Uhr in Schloss, Kapelle und Garten von Schloss Weinzierl

„PROMENADENKONZERT“

mit drei musikalischen Stationen

dazwischen kulinarische Genussstationen

Programm

Samstag, 27.5.2017

19:00 Uhr Schloss Weinzierl

4. Kammerkonzert

« ENDE UND ANFANG »

Wolfgang Amadeus Mozart

Quintett Es-Dur KV 407 für Horn, Violine, 2 Bratschen und Violoncello
(1782)

Allegro

Andante

Rondo. Allegro

Katerina Javurkova - Horn

Cristiano Gualco - Violine

Anna Serova - Viola

Simone Gramigla - Viola

Giovanni Scaglione - Violoncello

Francis Poulenc (1899-1963)

Sonate für Flöte und Klavier (1957)

Allegro malinconico

Cantilena. Assez lent

Presto giocoso

Walter Auer - Flöte

Christopher Hinterhuber - Klavier

Programm

Olivier Messiaen

« Quatuor pour la fin du temps »

Quartett auf das Ende der Zeit für Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier (1940/41)

I. Liturgie de cristal

II. Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps

III. Abîme des oiseaux

IV. Intermède

V. Louange à l'Éternité de Jésus

VI. Danse de la fureur, pour les sept trompettes

VII. Fouillis d'arc-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps

VIII. Louange à l'Immortalité de Jésus

Lars Wouters van den Oudenweijer – Klarinette

Amiram Ganz – Violine

Christoph Stradner – Violoncello

Christopher Hinterhuber – Klavier

Stefan Fleming – Sprecher

Werkbesprechungen Seite 50-62

Sonntag, 28.5.2017

16:00 Uhr Schloss Weinzierl

5. Kammerkonzert (Abschlusskonzert)

« GRANDE FINALE »

Joseph Haydn

Klaviertrio Es-Dur Hob. XV :22 (1794/95)

Allegro moderato

Poco Adagio

Finale. Allegro

Altenberg Trio Wien

Programm

Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Septett Es-Dur op. 65 für Trompete, Streichquartett, Kontrabass und Klavier (1879/80)

Préambule

Menuet

Intermède

Gavotte et Final

Heinrich Bruckner - Trompete
Quartetto di Cremona
Benedict Ziervogel - Kontrabass
Christopher Hinterhuber - Klavier

Sergej Sergejewitsch Prokofjev (1891-1953)

Ouvertüre über hebräische Themen c-Moll op.34 für Klarinette, Streichquartett und Klavier (1919)

Lars Wouters van den Oudenweijer– Klarinette
Amiram Ganz - Violine
Paolo Andreoli - Violine
Simone Gramiglia - Viola
Giovanni Scaglione - Violoncello
Christopher Hinterhuber - Klavier

Programm

Ernö Dohnányi (1877-1960)

Sextett C-Dur op. 37 für Klarinette, Horn, Violine, Viola, Violoncello und Klavier (1935)

Allegro appassionato

Intermezzo. Adagio – Alla marcia

Allegro con sentimento

Finale. Allegro, vivace giocoso

Lars Wouters van den Oudenweijer – Klarinette

Katerina Javurkova - Horn

Amiram Ganz - Violine

Anna Serova - Viola

Christoph Stradner - Violoncello

Christopher Hinterhuber - Klavier

Werkbesprechung Seite 63-72

Ein **Live-Mitschnitt** aus den Konzerten des **MUSIKFESTS** Schloss WEINZIERL **2017** wird von **Radio Niederösterreich** am **Donnerstag, 15. Juni 2017** (Fronleichnam) um **21:03 bis 22:00 Uhr** ausgestrahlt (Frequenzen : Wien 97,90 ; Jauerling 91,50 ; Sonntagsberg 93,50).



Werkbesprechungen

Marianna Martinez (1744-1812)

Quarta Messa (1765)

Als das "größte Genie von der Welt zur Musik in all ihren Zweigen" bezeichnet Charles Burney die Solistin und Komponistin Marianna Martines. Charles Burney, der zur "Feldforschung" für sein musikalisches Lexikon jahrelang durch Europa tourte, war nach Wien gekommen, um die wichtigsten musikalischen Persönlichkeiten seiner Zeit kennenzulernen. Marianna Martines, im Alter von 7 Jahren Schülerin des jungen Joseph Haydn, war zu dieser Zeit eine international anerkannte und bewunderte Musikerin, bei deren Soiréen auch die Mozarts oft zu Gast waren. Ihre Quarta Messa ist allerdings - wie ihre vielen anderen Werke auch - nach ihrem Tod in Vergessenheit geraten. Die Messe wurde seit ihrer Wiederentdeckung 1995 erst zwei Mal in Österreich aufgeführt und spiegelt in der stilistischen Anlage den "Geschmack" ihrer Zeit wieder. So sind das Kyrie II oder das Amen im Credo im strengen Kontrapunkt vertont, während Sanctus und Benedictus im galanten Stil himmlische Leichtigkeit verströmen. Beinahe "überirdisch entrückt wirkt das "et incarnatus est" im Credo. In der mystischen Tonart f-Moll breiten die Vokalstimmen einen klanglichen Teppich aus, über dem sich das eigentliche melodische und rhythmische Geschehen in den beiden Violinstimmen abspielt, mündend in einer harmonischen Wandlung. Auch dies gewiss als textausdeutendes Stilmittel gewählt.



Marianna Martines
Portrait von Anton von Maron

In Wieselburg erklingt die Messe im Stimmungssystem der Wiener Klassik, basierend auf $a' = 430$ Hz mit historischem Instrumentarium und kleinbesetzten Vokalstimmen.

Ulrike Weidinger

Werkbesprechungen

Joseph Haydn (1732-1809)

Streichquartett Es-Dur op. 64 Nr. 6 Hob. III:64 (1790)

Zwischen 1787 und 1799 wendet sich Joseph Haydn vermehrt der Komposition von Streichquartetten zu. 26 Quartette schuf der Meister in dieser Periode. Auch die sechs ***Streichquartette op. 64***, komponiert 1790, fallen in diese Zeitspanne.

Es war ein entscheidendes Jahr für Joseph Haydn, das große Veränderungen mit sich brachte. Am 28. September 1790 starb Fürst Nikolaus Esterházy und sein Nachfolger, Fürst Paul Anton II., entließ am 30. September die gesamte Kapelle und das Opern- und Theaterpersonal. Nur Haydn und sein Konzertmeister Luigi Tomasini blieben nominell im Amt; der Komponist erhielt eine Pension auf Lebenszeit. Haydn reiste schon am nächsten Tag nach Wien. Ein halbes Jahr zuvor noch hatte er sich in einem Brief an Marianne von Genzinger, der Vertrauten und Freundin, der gegenüber er sein sonst so verschlossenes Herz öffnete, bitter über die Trostlosigkeit seines Lebens in Esterháza beklagt: *„Nun – da siz ich in meiner Einöde - verlassen – wie ein armer waiß – fast ohne menschlicher Gesellschaft – traurig – voll der Errinerungen vergangener Edlen täge...“*.

Im November 1790 kam der Geiger und Konzertunternehmer Johann Peter Salomon nach Wien und schloss mit Haydn einen Vertrag über dessen erste Reise nach London. Vor der Abreise kommt es zu einem letzten Treffen zwischen Mozart und Haydn. Bekannte und Freunde versuchen Haydn – der für die damalige Zeit mit seinen 58 Jahren schon fast ein alter Mann war – die Reise auszureden. Der Haydn-Biograph Christoph Albert Dies beschreibt das Gespräch mit folgenden Worten: *„Mozart gab sich vorzügliche Mühe und sagte ‘Papa! (so nannte er ihn gewöhnlich), ‘Sie haben keine Erziehung für die große Welt und reden zu wenige Sprachen’. – ‘Oh!’ erwiderte Haydn, ‘meine Sprache versteht man durch die ganzen Welt.“*

Diese berühmt gewordene Aussage Haydns ist in dem Zusammenhang, in dem sie fiel, wohl als Zeichen für die Entschlossenheit des reifen Mannes und weltweit bekannten Komponisten zu werten, aus den geschützten Bedingungen seines Lebens und Schaffens im Dienst der Familie Esterházy, die er bisher als Segen für sein künstlerisches Schaffen, manchmal auch als persönliche Mühsal erlebt hatte, auszubrechen. Er wollte



Joseph Haydn
Portrait von John Hoppner 1791

Werkbesprechungen

Neues erleben und die Wirkung seiner Musik auf ein anderes Publikum unmittelbar und nicht nur indirekt durch die Verbreitung seiner Werke erfahren. Und wenn er noch Zweifel hatte, so wurden sie durch die hervorragenden finanziellen Konditionen des abgeschlossenen Vertrages zerstreut.

Am 1. Jänner 1791 trifft Haydn in England ein. Sein eineinhalbjähriger Aufenthalt im Königreich gestaltet sich künstlerisch zu einem triumphalen Erfolg. Sein wacher Geist ist allen neuen, auch außermusikalischen Eindrücken aufgeschlossen. Er wird in den höchsten gesellschaftlichen Kreisen gefeiert und verehrt und knüpft emotional geglückte persönliche Beziehungen.

Mit auf die Reise nimmt Haydn auch die *Quartette op. 64*, zu denen auch unser **Es-Dur Quartett** zählt. Es wurde wahrscheinlich in der ersten Konzertsaison in London im Frühjahr 1791 aufgeführt. Der Musikwissenschaftler Ludwig Finscher nennt in seinem Buch *Haydn und seine Zeit* (2000) einige Charakteristika dieser Serie von Quartetten, die sie für die Aufführung in großen Konzertsälen und vor Publikum mit unterschiedlichen musikalischen Ansprüchen sehr geeignet erscheinen lassen, wenn sie auch nicht extra dafür konzipiert wurden. Es sind dies: „Ihre großen Dimensionen, ihr teils dichter, teils glänzend konzertanter, teils gelehrter Satz, ihre meist einfachen Formen und ihre eingängige Melodik“. In den 1792/93 entstandenen *Quartetten op. 71* und *op. 74*, die von Haydn für London geschrieben wurden, stellte sich der Komponist explicit auf die Bedingungen einer öffentlichen Aufführung ein: Zum Beispiel haben alle sechs Quartette eine Einleitung, die das Publikum zur Aufmerksamkeit aufrufen soll. Solche Behelfe finden sich in den *Quartetten op. 64* nicht.

Die Erstausgabe der sechs *Quartette op. 64* erschien im April 1791 in Wien im *Magazin de Musique* mit einer Widmung an „Monsieur Jean Tost“. Auf diese Widmung bezieht sich der oft verwendete Beinamen „Tost-Quartette“ für diese Quartettserie. In der Auflage von 1793 ist diese Widmung nicht mehr zu finden. Es scheint, dass es sich dabei um eine eigenmächtige Aktion des Herausgebers unter dem Einfluss des Geigers Johann Tost handelte, der ihm die Druckvorlagen besorgt hatte. Johann Tost war bis 1788 im Orchester des Fürsten Esterházy als Stimmführer der zweiten Violinen angestellt gewesen und hatte sich nach seinem Ausscheiden schon einmal mit der Weitergabe von Quartetten (*op. 54 und 55*) an Verleger den Unmut Joseph Haydns zugezogen. So schreibt der

Werkbesprechungen

Komponist 1789 an den Verleger Sieber in Paris: "...es hat Herr Tost von mir gar keine Pretension. Er hat Ihnen also betrogen...". Offenbar gehörte Johann Tost zu den Geschäftsleuten von jener smarten Art, die im damaligen musikalischen Editionswesen gang und gäbe waren.

In der Haydnforschung gab es lange Zeit die Vermutung, dass es zwei Männer des gleichen Namens gegeben habe, denn es wird auch von einem „Großhandelsgrammalisten“ Johann Tost berichtet. Das „Rätsel des Herrn Tost“ scheint heute gelöst: Es handelte sich um ein und dieselbe Person. Der Geiger Johann Tost heiratete 1790 die vermögende Maria Anna Gerbischek, die am Esterházy'schen Hof eine bedeutende Persönlichkeit war und schließlich den Haushalt des verwitweten Fürsten Nikolaus Esterházy führte. Tost gab seine professionelle Geigenkarriere völlig auf und arbeitete als Großhändler und Unternehmer. Gelegentlich handelte er auch mit Kompositionen (Werke von Haydn, Mozart und Spohr).

Das ***Es-Dur-Streichquartett*** aus *op. 64* besticht durch die geglückte Verbindung von thematischer Einfachheit und mit größter Subtilität in der Verarbeitung.

Der erste Satz, ein zauberhaftes *Allegro*, ist einfach und klar in der Artikulation seiner Formteile. Das Thema ist eingängig und die Harmonik unkompliziert. Dennoch besitzt dieser Satz eine beträchtliche Innenspannung. So ist vor allem die Durchführung von fein gearbeiteter Kontrapunktik bestimmt, die nicht auftrumpft sondern subtil und völlig selbstverständlich den Satz charakterisiert. Diese Leichtigkeit und Ungezwungenheit in der Anwendung komplexer Techniken zeigt den Weg zu Haydns später Symphonik.

Der 2. Satz *Andante*, ursprünglich als *Adagio* bezeichnet, ist von großliniger, sangbarer Melodik in gebundenem Stil. Schönheit und Innigkeit bestimmen den Ausdruck der Melodie, die im Laufe der Veränderungen an Intensität gewinnt. Ein Einbruch von großer Dramatik in b-Moll, getragen von der ersten Violine – die drei anderen Instrumente haben nur Begleitfunktion - vermittelt Spannung und kann mit Aufbegehren und Verzweifeln umschrieben werden. Durch den scharfen Kontrast zwischen den beiden Satzteilen wird die Affektsprache verstärkt. Die Rückkehr der Melodie des ersten Teiles hat beruhigende und begütigende Wirkung. Der Satz endet leise und verhalten.

Der 3. Satz *Menuetto. Allegretto* im punktierten Rhythmus ist heiter und bäuerlich derb. Das Trio besitzt eine motivische Verbindung zum Hauptteil

Werkbesprechungen

und ist weit zarter in den Klangfarben. Es bezaubert mit Variationen in hohen Lagen und reichen Verzierungen.

Auch beim Menuett des *Es-Dur Quartetts* lassen sich Verbindungen zu Haydns späten Symphonien erkennen: Es erinnert in Thematik und Ausführung an das Menuett der Symphonie Nr.103 Es- Dur „mit dem Paukenschlag“.

Der 4. Satz *Finale. Presto*, ein schneller, spritziger Satz hat ebenfalls symphonische Züge. Die motivische Arbeit in der Durchführung und das Spiel mit dem Kontrapunkt sowie eine Vergrößerung des ersten Themas zur humorvollen Erhöhung der Spannung am Schluss des Satzes sind charakteristisch dafür.

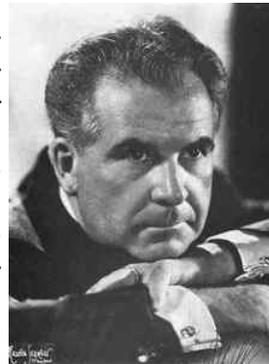
Gloria Bretschneider

André Jolivet (1905-1974)

Chant de Linos (1944)

André Jolivet wurde als Sohn eines Malers und einer Pianistin 1905 in Paris geboren. Von der Mutter erhielt er früh Klavierunterricht, später begann er auch Cello zu spielen. Lange Zeit fühlte sich der junge Mann gleichermaßen von bildender Kunst, Literatur und Musik angezogen. Als er sich schließlich zu einer Laufbahn als Musiker entschloss, machte er auf Anraten der Eltern auch eine Ausbildung als Lehrer und unterrichtete bis in die 40er-Jahre an verschiedenen Schulen in Paris. Sein Musikstudium setzte er bei dem Chordirigenten Paul le Flem fort, der ihn in Kontrapunkt, Formen- und Harmonielehre unterrichtete und ihm die Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts nahebrachte. 1927 kam Jolivet durch einen Besuch Arnold Schönbergs in Paris erstmals mit atonaler Musik in Kontakt. Tief beeindruckt von dieser Musik und kurz danach auch von Vareses Kompositionen, entschloss er sich, seine Studien bei Edgar Varese, einem Außenseiter des französischen Musikbetriebs, fortzusetzen. Und Varese vermittelte ihm in den frühen dreißiger Jahren seine zukunftsweisenden musikalischen Vorstellungen.

Gemeinsam mit Olivier Messiaen, Daniel Lesure und Yves Baudrier bildete er 1935 die Komponistengruppe „La jeune France“, die sich zum Ziel setz-



André Jolivet

Werkbesprechungen

te den Neoklassizismus in Frankreich zu bekämpfen und musikalische Ausdrucksformen wieder zu beleben, die sie durch die zeitgenössische französische Musik gefährdet sahen.

Von 1945 bis 1959 war Jolivet musikalischer Leiter der Comédie Française und von 1966 bis 1970 Professor für Komposition am Conservatoire in Paris.

1938 formulierte André Jolivet sein musikalisches Weltbild wie folgt:

„Vom technischen Standpunkt ist es mein Ziel, mich völlig vom tonalen System zu befreien, ästhetisch, der Musik ihr altes und ursprüngliches Wesen als magischen und beschwörenden Ausdruck der Religiosität menschlicher Gemeinschaften zurückzugeben. So sollte die Musik eine tönende Manifestation in unmittelbarer Beziehung zum kosmischen Welt-system sein.“

Mystisch-religiöse Aspekte spielen in seinen ästhetischen Vorstellungen eine große Rolle. Die Einheit von Mensch, Schöpfer und Kosmos sollte durch die Musik als vermittelndes Medium wiederhergestellt werden. Dazu nutzte Jolivet in seinem Werk verschiedene Techniken und Traditionen. Es finden sich Einflüsse indischer Instrumentalmusik, arabischer Gesänge, ritueller Musik indigener Kulturen (z. B. aus Polynesien) oder Elemente des Jazz. Die eigenständige Auseinandersetzung mit den vielfältigen musikalischen Traditionen und Phänomenen führt zu einer musikalischen Sprache, die unverwechselbar ist und wenig Berührungspunkte mit den vorherrschenden musikalischen Strömungen des 20. Jahrhunderts besitzt.

Jolivet verfasste Konzerte für eine Vielzahl an Instrumenten wie etwa die Harfe, die Flöte, das Klavier, die Violine, das Schlagwerk und andere. Während seiner Zeit als Direktor der Comédie Française schrieb er Musik zu Theaterstücken von Autoren wie Molière, Racine, Sophokles, Shakespeare oder Claudel und anderen.

Zu den Werken, in denen Jolivet seine mystisch-religiösen Vorstellungen umzusetzen versucht, zählt auch ***Chant de Linos*** für Flöte und Klavier, das Jolivet 1944 als Auftragswerk für das Pariser Konservatorium verfasste. Im darauffolgenden Jahr bearbeitete er das Stück für Flöte, Violine, Viola, Violoncello und Harfe. Das Stück stellt hohe Anforderungen an die Interpreten und verlangt große technische Fertigkeit vom Flötisten (z.B. „Flatterzunge“, extreme Tempowechsel).

Als Sujet für die Beschwörung archaischer Riten dient hier die Geschichte von Linos aus der griechischen Mythologie. Linos, der Sohn von Apollo und einer Muse (entweder Kallyope oder Terpsichore), war ein großer Musiker, dem die Erfindung von Melodie und Rhythmus zugeschrieben

Werkbesprechungen

wurde. Er lehrte seinem Bruder Orpheus die Musik und später auch dem Herakles. Als er diesem für einen Fehler einen Verweis erteilte, erschlug Herakles Linos mit dessen eigener Kithara. Der Tod des Linos wurde beweint. Sein Name verband sich mit einem rituellen Trauergesang, der bei Begräbnissen erklang, dem „Linos“. Jolivet bezieht sein Werk auf diesen antiken Trauergesang durchsetzt von Klagerufen, Seufzern, Schreien und rituellem Tanz. Dem Thema entsprechend basiert das Werk auf einer den griechischen Modi angenäherten modalen Skala (G, As, B, Cis, D, F und G) und durchmisst getreu seiner programmatischen Vorlage extreme Ausdrucksbereiche.

Innerhalb des einsätzigen Stückes lassen sich verschiedene Abschnitte unterscheiden: Die Introduction gleicht einer rezitativischen Kadenz. Es folgt das rituelle Lamento, dann elegische Passagen und schweifende Arabesken, sowie ein wehklagender Gesang in dichter polyphoner Textur. Ein bewegter, rhythmisch pointierter Abschnitt legt einen Trauertanz nahe und eine weitere Kadenz leitet zu frenetischer Eruption und wildem Tanz über.

Chant de Linus ist ein Paradestück der modernen Flötenliteratur geworden. Sein melodiöser Einfallsreichtum und seine ungewöhnliche, packende Rhythmik hat ihm, wie vielen anderen Kompositionen Jolivets auch, den Erfolg beim Publikum gesichert.

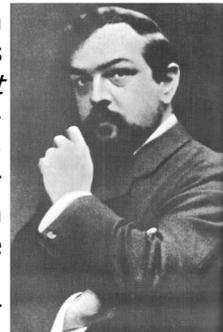
Gloria Bretschneider

Claude Debussy (1862-1918)

L'Isle joyeuse (1903/1904)

Als sich Claude Debussy 1903/04 mit der Arbeit an dem Klavierstück *L'Isle joyeuse* beschäftigte, war er bereits ein berühmter Komponist. Mit der Oper *Pelléas et Mélisande*, an der er mit Unterbrechungen fast 10 Jahre gearbeitet hatte, schaffte er den endgültigen Durchbruch. Sorgte die öffentliche Generalprobe noch für einen handfesten Skandal, so verlief die Premiere am 27. April 1902 erfolgreich und die Oper wurde mehrere Monate lang bei ausverkauftem Haus gespielt.

Das virtuose und technisch schwierige Einzelstück für Klavier solo *L'Isle joyeuse* leitete - nach der langwierigen



Claude Debussy

Werkbesprechungen

gen und zermürbenden Arbeit an seiner einzigen Oper - eine neue Phase schöpferischer Aktivität ein. Das Stück wurde zu einem der berühmtesten Klavierwerke Debussys und zählt gleichzeitig zu den Paradebeispielen des musikalischen Impressionismus.

Inspiriert wurde der Komponist wahrscheinlich durch das Gemälde des französischen Malers Antoine Watteau (1684-1721), das den Titel *L'Embarquement de Cythere (Einschiffung nach Kythera)* trägt. Die Insel Kythera, in der südlichen Ägäis gelegen, galt in der griechischen Mythologie als Insel des Glücks und der sinnlichen Erfüllung; sie wurde als „*Land des ewigen Frühlings*“ und „*des glückhaften Lebens*“ beschrieben. Die Musik, die Debussy dazu schuf, geht in ihrer intensiven Wirkung weit über die Eindrücke des Bildes von Watteau hinaus. Sie gibt einer ekstatisch-orgiastischen Hochstimmung Ausdruck und lässt uns an den hellen Tag und das gleißende Sonnenlicht in einer antiken Traumlandschaft denken.

Debussy selbst war von Brillanz und Einfallsreichtum des Werkes so ange-
tan, dass er sich verschiedentlich in Briefen an seinen Verleger Durand dazu äußerte. Im Oktober 1904 schreibt er: „*Das ist ein wirklich schwieriges Stück. Es scheint mir die ganze Palette dessen zu umfassen, was man dem Klavier abverlangen kann, denn es vereint Kraft und Anmut*“.

Aber auch Debussys private Lebenssituation hatte Einfluss auf die Entstehung des Klavierstücks. Er hatte 1901 Emma Bardac, eine wohlhabende, geistvolle und musikalisch gebildete Bankiersfrau kennen gelernt. Auf Grund dieser Beziehung wollte er sich 1904 von seiner Frau Lily (Rosalie Texier) trennen; die Verlassene beging einen Selbstmordversuch und konnte mit Debussys Hilfe gerettet werden. Das Ereignis erregte großes öffentliches Aufsehen; Publikum und Presse nahmen fast einmütig für die beleidigte Ehefrau Partei und verurteilten das Benehmen des Gatten. Mit beinahe allen Freunden Debussys kam es zum Bruch. Nur der Kritiker Louis Laloy und Erik Satie nahmen nicht gegen ihn Stellung.

Angesichts der umfassenden abwertenden Kampagne floh er mit Emma Bardac aus Paris auf die Insel Jersey, wo er sich in der Lage sah, wieder zu komponieren. Auf dieser sonnenreichsten der britischen Inseln arbeitete er das 1903 begonnene Klavierstück wesentlich um. Es ist nicht verwunderlich, dass die Komposition *L'Isle joyeuse* immer wieder mit der Insel Jersey und mit der Verbindung zu Emma Bardac in Beziehung gebracht wird. Emma wurde nach langwierigen Scheidungsprozessen 1908 seine zweite Ehefrau.

Werkbesprechungen

Auffallend ist jedenfalls, dass Debussy im Titel des Werkes statt des französischen Wortes für Insel, „île“ das englische Wort „isle“ verwendet. Es könnte sich aber auch um eine alte französische Schreibweise handeln, die Debussy im Sinne einer historisierenden Anspielung auf den Maler Watteau benützte.

Das gesamte Klavierstück „*L'Isle joyeuse*“ besitzt die Strahlkraft leuchtender Farben und glitzernden Lichts und vermittelt die Energie eines gesteigerten Lebensgefühls.

Für die Komposition spielt der lydische Modus eine entscheidende Rolle, den die alten Griechen mit sinnlicher Ausstrahlung verbanden. Der Modus wurde später zu einer der vier Kirchentonarten. Mit der dritten Stufe als Terz zum Grundton besitzt die Tonleiter einen Dur-ähnlichen Charakter.

Das Werk beginnt mit einem Triller, aus dem eine Kette von Arabesken entspringt (*quasi una cadenza*). Es folgt ein Spiel mit Triolen-Girlanden um den Orgelpunkt A (*Modéré et très souple*). Eine Triolenbewegung im 3/8- Takt bestimmt dann das chromatische Geschehen und erreicht ihren Höhepunkt in der Wiederaufnahme der Trillerkette, die zu einer weit gefassten lydischen Kantilene überleitet (*molto rubato*). Nach einer Art Durchführung mit auf- und absteigenden Arpeggien kommt es zu einer Wiederaufnahme der Motive aus dem ersten Hauptteil (*plus animé*) bis die Haupttonart A-Dur erreicht wird. Ein *pianissimo* beginnender neuer Bewegungssatz führt zum Coda-Motiv. Der stürmisch bewegte Rhythmus (*un peu cédé*) tritt als Kontrapunkt der lydischen Kantilene gegenüber. Zur anschaulichen Darstellung der Schlußsequenz des Werkes sei der Musikwissenschaftler Werner Danckert zitiert: „In rascher Steigerung entfaltet sich ein dionysischer Bewegungsrausch, der in die hellglitzernden Trillerarabesken des Beginns einmündet. Ein lydischer Akkordtriller bildet den virtuosen Abschluss des Stücks.“

Gloria Bretschneider

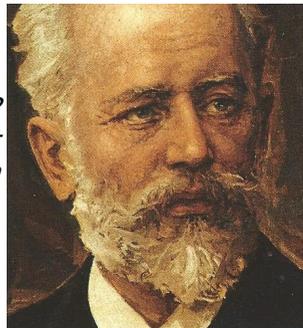
Werkbesprechungen

Pjotr Iljitsch Tschaikowskij (1840-1893)

Trio a-Moll op. 50 (1881/82) **„A la mémoire d´un grande artiste“**

Anfang Oktober 1880 wandte sich Tschaikowskij's Gönnerin Nadeschda von Meck mit einer Bitte an den Komponisten: *"Warum haben Sie kein Klaviertrio geschrieben? Jeden Tag bedauere ich das, weil wir hier so oft Trio spielen, und ich seufze, daß es von Ihnen keines gibt."*

Weshalb sich Tschaikowskij für denkbar ungeeignet hielt, die Komposition eines Klaviertrios auch nur ins Auge zu fassen, erklärt er seiner Freundin in folgendem Schreiben, das auszugsweise zitiert wird:



Pjotr Iljitsch Tschaikowskij

"Sie fragen mich, warum ich kein Trio komponiere? Verzeihen Sie, liebe Freundin, so gerne würde ich ihren Wunsch erfüllen, doch das übersteigt meine Kräfte. Die Sache ist die, daß ich wegen der Veranlagung meines Gehörs die Verbindung von Klavier mit Geige oder Violoncello solo überhaupt nicht vertrage. Diese Klangfarben scheinen mir einander abzustoßen, und ich versichere Ihnen, daß es für mich eine reine Tortur bedeutet, irgendein Trio oder eine Sonate mit Geige oder Violoncello anzuhören. Zu erklären vermag ich diese physiologische Tatsache nicht und stelle sie nur fest. [...] Ich weiß, daß es eine Vielzahl von Trios mit hervorragend qualitätvoller Musik gibt, aber als Form liebe ich das Trio nicht und kann darum für diese Klangkombination nichts schreiben [...]. Schon allein die Erinnerung an den Klang eines Trios verursacht mir einfach physisches Unbehagen."

(24. Oktober 1880)

Der Überzeugung, die Tschaikowskij in dem zitierten Brief äußert, ist sein ganzes künstlerisches Leben hindurch treu geblieben.[...] Tschaikowskij's so leidenschaftlich geäußerte Ablehnung der Klavierkammermusik ist alles andere als eine ephemere Marotte oder Laune, sondern ein ernstzunehmendes Credo - und das macht die rätselhafte Erscheinung des Klaviertrios, das sich in der homogenen Landschaft dieses Œuvres wie ein monumtentaler Findling ausnimmt, nur noch bemerkenswerter.

Werkbesprechungen

[...] Im Februar 1881 begab sich Tschaikowskij während eines Italienaufenthalts nach Nizza, wo er mit Nikolaj Rubinstein zusammentreffen wollte. Der war von seinen Moskauer Ärzten, die sich im Kampf gegen seine rasch fortschreitende Tuberkulose keinen anderen Rat mehr wußten, in den Süden geschickt worden. [..]

Doch in Nizza findet Tschaikowskij statt des Freundes ein Telegramm, das ihn an Nikolaj Rubinsteins Sterbebett nach Paris ruft. Von dort berichtet er zwei Tage nach dessen Tod:

„Heute war ich in der Kirche bei der Totenmesse, dann fuhr ich zur Gare du Nord und sah zu, wie der Bleisarg in einen solchen aus Holz eingekleidet und in den Gepäckwagen gestellt wurde. Es war furchtbar schmerzhaft und unheimlich anzusehen, wie der arme Nikolaj Rubinstein in einem Kasten wie ein Gepäckstück nach Moskau befördert wurde.“

(an Nadeschda von Meck, 25. März 1881)

Tschaikowskij verließ Paris so rasch er konnte und kehrte nach Moskau zurück. Dort wurde er bestürmt, den durch den Tod Rubinsteins freigewordenen Direktorsposten am Konservatorium zu übernehmen, was er entschieden ablehnte - seine Freiheit war ihm wichtiger als bürgerliche Sicherheit. Schon zu Ostern war er wieder auf dem Landgut in Kamenka, doch es stellt sich keine Schaffensfreude ein. [...] Seinem Bruder Anatolij berichtet er:

„Ich schreibe einstweilen überhaupt nichts, bereite mich aber darauf vor, eine Vesper als Pendant zu meiner Messe [op.41, 1878] in Angriff zu nehmen. Wenn ich ein Sujet finde, fange ich vielleicht später eine Oper an. Das ist das einzige Genre (außerhalb der Kirchenmusik), das mich anzieht. Seit dem Tod Rubinsteins hab ich das Interesse an symphonischer Musik völlig verloren.“

(13./25. Mai 1881)

In dieser Schaffenskrise, die Tschaikowskij hier mit dem Tod seines Freundes in Verbindung bringt, und zu deren Symptomen etwa der große zeitliche Abstand (über zehn Jahre) zwischen der 4. und 5. Symphonie zu zählen ist, liegt wohl auch die Hauptvoraussetzung für das Entstehen des singulären und im Gesamtwerk so auffällig isolierten Klaviertrios.

Wie schon zwei Jahre zuvor verbrachte Tschaikowskij den Winter wieder mit seinem Bruder Modest und Freunden in Rom. [...] Er will an der Vertonung von Puschkins Verserzählung „Poltava“ arbeiten, doch die Arbeit geht stockend voran und Tschaikowskij ist wieder einmal - wie so oft - von der panischen Angst erfüllt, seine Schaffenskraft sei gebrochen.

Werkbesprechungen

Am 22. Dezember beginnt er mit der Arbeit an dem Klaviertrio. Nicht nur die Trauer um den verlorenen Freund, auch die Klage über das Schicksal Rußlands wird hier musikalische Gestalt annehmen. Die plötzliche Eingebung, der er mit dieser Komposition folgt, scheint Tschaikowkij selbst überrascht zu haben, wie er im folgenden Brief an Nadeschda von Meck ausführt:

„Wissen Sie, meine Teure, was ich zu schreiben begonnen habe? Sie werden sehr erstaunt sein! Erinnern Sie sich noch, Sie haben mir einmal geraten, ein Trio für Klavier, Geige und Violoncello zu schreiben, und vielleicht erinnern Sie sich auch meiner Antwort, in der ich offen meine Abneigung gegen diese Besetzung aussprach? Und jetzt habe ich mich plötzlich trotz dieser Abneigung entschlossen, mich in dieser bisher von mir gemiedenen Musikgattung zu versuchen. Den Anfang des Trios habe ich schon niedergeschrieben.“[..]

(27. Dezember 1881)

Es ist offensichtlich, daß die Entstehung des Klaviertrios wirklich von Anfang an von großen inneren Widerständen und Zweifeln begleitet war. Das Pflichtbewußtsein, mit dem der Komponist diese Schwierigkeiten zu überwinden versucht, verwandelte sich dann aber Schritt für Schritt in das begeisterte Feuer reiner Schaffensfreude. [..]

Tatsächlich war der Rohentwurf in knapp vier Wochen beendet, und auch die Ausarbeitung wird gleich darauf in Rekordzeit bewältigt:

„Ich habe mich ganz in mein Trio vertieft. Mich fesselt diese von mir noch nicht erprobte Form. In zwei Tagen werde ich mich an die Abschrift machen, und sowie diese fertig ist, schicke ich sie nach Moskau.“[..]

(an Anatolij Tschaikowskij, 21. Jänner 1882)

Und schließlich:

„In letzter Zeit fühle ich mich physisch und moralisch hervorragend. Ich schreibe das in erster Linie dem Umstand zu, daß mir das Trio, das ich jetzt abschreibe, sehr gut gefällt. [..] Jetzt bin ich stolz darauf, es befriedigt mich ganz und hebt meine Selbstachtung. Ich hatte ja wirklich schon angefangen zu glauben, daß ich niemehr etwas schreiben werde können...“

(an Anatolij Tschaikowskij, 3. Februar 1882)

Die erste Aufführung des Trios fand in Abwesenheit des Komponisten im

Werkbesprechungen

Rahmen einer Gedenkveranstaltung am 11. März 1881, dem ersten Jahrestag des Todes von Nikolaj Rubinstein, vor geladenen Gästen im Moskauer Konservatorium statt. Im selben Saal wurde es dann am 18. Oktober auch öffentlich uraufgeführt. Zwischen diesen beiden Aufführungen hatte der Komponist das Werk im April 1881 noch einmal gründlich revidiert und in vielen Details verändert.

Es ist nicht verwunderlich, daß dieses urpersönliche Lebensdokument zu einem epischen Bild russischen Lebens geriet, das den Vergleich mit den gleichzeitigen Meisterwerken russischer Erzählkunst nahelegt. Hier wie dort bleibt zu bewundern, wie es den russischen Meistern gegeben ist, das „wirkliche Leben“, ohne alle Einengung und artifizielle Stilisierung Kunst werden zu lassen, so daß es noch als Kunst die ganze, den Nicht-Russen oft bestürzende Weite dieses Lebens atmet, die Höchstes und Tiefstes, Mystisches und Triviales nebeneinander bestehen läßt. Die Weisheit dieser slawischen Kunst liegt in der Erkenntnis, daß Elegie und Mazurka, mystische Apotheose und leichtsinnige Walzersedigkeit einander gleichermaßen vertiefen und dichterisch erhöhen. Dieses „Zusammenklingen“ der Seinsgegensätze verlangt naturgemäß nach „symphonischer“ Darstellung. Die dadurch bedingte musikalische Dramaturgie erforderte Lösungen, die der Kammermusik bis dahin fremd waren. [...]

Schon die äußere Form des *Trios a-Moll* zeigt, wie sehr Tschaikowskij sich dem formalen Kanon des Genres verweigert: die monumentale Zweisätzigkeit des Werkes steht ebenso sehr im Widerspruch mit der „klassischen“ Tradition, die damals schon vielerorts als „akademisch“ oder „klassizistisch“ kritisiert wurde, wie auch mit den „fortschrittlichen“ Alternativen dazu, etwa der rhapsodischen einsätzigen Variante, wie sie später von den „Neudeutschen“ und ihren Nachfolgern gepflegt wurde. Die gesamte dramaturgische Anlage legt den schon oben angestellten Vergleich mit der russischen Erzählkunst nahe. Alles in allem haben wir es also mit einem außerhalb jeder kontinuierlichen Tradition stehenden, einzig aus den Notwendigkeiten der angestrebten Aussage entwickelten Organismus zu tun. (...]

Der erste Satz (*Pezzo elegiaco. Moderato assai - Allegro giusto*) zeigt exemplarisch den nicht eben revolutionären, aber völlig eigenständigen Umgang mit den formalen Traditionen: durchaus aus dem Geist der Sonatenhauptsatzform entwickelt, verweigert sich der Satz doch der normie-

Werkbesprechungen

renden Analyse. Alles thematische Material ist aus dem klagenden Gesang des Hauptthemas entwickelt: Seiner melodischen Gestalt liegt mit einem diatonischen Quintfall so ziemlich das lapidarste und lakonischste aller denkbaren Motive zugrunde - und zu erleben, wie dieses asketisch-dürre Grundgerüst mit einigen wenigen melismatischen Strichen und im emphatischen Widerstreit mit seiner Umkehrung zu innigstem Leben erweckt wird, erheischt Bewunderung. Dem zweiten Thema, das die fallende Gestik ins Heroische und Enthusiastische wandelt, folgt ein recht knapp gehaltener Durchführungsteil, der schließlich mit einer traumhaft innigen Wendung (es-Moll - H-Dur) in ein drittes Thema mündet. Die Reprise wiederholt mit einigen bedeutsamen Modifikationen und selbstverständlich unter Weglassung des Durchführungsteils diese Abfolge der drei Themenblöcke, an die sich zum Abschluß eine ergreifend schlichte Coda schließt, in der das verblühte Anfangsmotiv zu Grabe getragen wird.

Das E-Dur Thema des zweiten Satzes (*Tema con variazioni: A. Andante con moto - B. Variazione finale e coda. Allegro risoluto e con fuoco - Andante con moto*) soll angeblich die Tschaikowskij und Nikolaj Rubinstein gemeinsame Erinnerung an ein Fest im Jahre 1873 bewahren; es ist jedenfalls ganz im Geist eines Volksliedes erfunden. Aber der Höhepunkt des 20-taktigen Themas ist die Durvariante des Hauptthemas aus dem ersten Satz - und schon anhand dieses Details kann man sehen, daß der Komponist sich das Volkslied, das ihn angeregt haben mag, völlig anverwandelt hat. Die anschließenden Variationen sind von wirklich faszinierender Vielfalt und Freiheit. Im Umkreis Tschaikowskij war die (zum Glück nie näher konkretisierte) Ansicht verbreitet, jede der Variationen spiegle eine Episode im Leben Nikolaj Rubinsteins wider. Tschaikowskij hat es meisterhaft verstanden, diese „regellose“ Vielfalt auf subtile Weise formal zu gliedern: Die Variationen I - III sind Figuralvariationen, die sich recht eng an den formalen und melodischen Ablauf des Themas halten; bis zu diesem Punkt könnte man durchaus meinen, es mit ganz „traditionellen“ Variationen zu tun zu haben. Mit der IV. Variation, die sich nach cis-moll wendet und in völlig geänderter Weise den „folkloristischen“ Ton des Themas wieder aufnimmt, wird aber die enge Bindung an das Thema aufgegeben. An dieser Nahtstelle im Variationenablauf folgt eine „Signalvariation“ (V), bei der das Klavier (*pianissimo, martellato*) eine Spieluhr imitiert - der Mitternachtszauber kann beginnen. Die folgenden fünf Variationen (VI - X) deklarieren sich auch dort, wo sie nicht näher bezeichnet sind, als „Genrestücke“ im allerbesten (und weites-

Werkbesprechungen

ten) Sinn des Wortes (VI - Walzer, VII/VIII - Choral und Fuge, IX - Barcarolle, X - Mazurka). Die in der Mitte dieses Abschnittes stehende Fuge ist ein interpretatorischer Stolperstein. Hier wird immer wieder die „Leere“ und „Trockenheit“ des Abschnittes befremdet gerügt; die naheliegende Idee, daß philiströse Wichtigtuerei karikiert werden sollte, wird meist ent-rüstet zurückgewiesen - dabei spricht bei Tschairowskij unter anderem auch die (entgegen den beschwörenden Bitten des Komponisten fast nie ernstgenommene) metronomische Bezeichnung ganz deutlich für eine solche Interpretation.

Die XI. Variation, die eindeutig Codacharakter hat, ist wie die V. Variation wieder eine „Signalvariation“, die der Gliederung des Ablaufs dient und uns das Thema noch einmal in seiner Urgestalt in Erinnerung ruft. Zur Abgrenzung von dem zusammengehörenden „Traumspiel“ der Variationen VI - X dient hier wie dort die großflächige, ostinate Wiederholung eines einzigen Tones.

Die XII. und Final-Variation ist durchaus wie ein unabhängiger Satz in voll entwickelter Sonatenform gestaltet - die in späteren (nicht autorisierten) Ausgaben angeregte „Kürzung“, die besser eine Verstümmelung heißen sollte, gehört ebenso wie die oft praktizierte und ebenfalls die Intentionen des Komponisten entstellende Weglassung der Fuge (Variation VIII) zu jenen haarsträubenden musikalischen Barbareien, mit denen einige besonders ehrgeizige Interpreten wohl beweisen wollten, daß sie es, wenn nicht an Virtuosität, so doch an Dummheit mit ihren gefeierten Vorgängern leicht aufnehmen können. Das versonnene, entfernt an eine Dumka erinnernde Thema, erscheint hier von vitaler rhythmischer Kraft durchpulst.

Erst nach Durchschreiten dieser weiträumigen Tonlandschaft öffnet sich das Tor zum Totenreich, wo uns das ins Monumentale überhöhte Haupt-thema des ersten Satzes in Empfang nimmt und zum „*Ausgang der grim-migen Einsicht*“ begleitet.

Claus-Christian Schuster

Werkbesprechungen

Johann Sebastian Bach (1685- 1750)

Preludio, Loure und Gavotte en Rondeaux aus der Partita Nr. 3 E-Dur BWV 1006 (1720)

Die drei Sonaten und drei Partiten für Violine solo BWV 1001-1006 wurden zwischen 1714 und 1720 von J. S. Bach komponiert und anschließend in kalligraphischer Handschrift zusammengefasst. Sie sind Zeugnisse seiner schöpferischen Genialität und zählen zu den Gipfelpunkten europäischer Musikentwicklung. Und sie stellen, was Technik und Gestaltung betrifft, eine extreme Herausforderung an das geigerische Können des Interpreten.



Johann Sebastian Bach

Bach unternimmt in seinen Sonaten und Partiten nichts Geringeres als die Lösung einer fast unmöglichen Aufgabe: ein dem Wesen nach auf einstimmige melodische Entfaltung, auf die Wiedergabe horizontaler, gesanglicher Linien gerichtetes Instrument, als Träger harmonischen Ausdrucks, also vertikaler, gleichzeitiger Klangereignisse zu verwenden. Er verlangt häufig, polyphones (mehrstimmiges) Spiel auf der Violine zu realisieren. Dieser utopischen Vorstellung nähert er sich durch eine geniale Organisation von Akkordfolgen, liegenbleibenden Doppelgriffen, Arpeggien, einzelnen intonierten Tönen etc. an. Und im Idealfall, wird dem Hörer tatsächlich ein vielstimmiges Geflecht von Tongestaltungen in vertikaler und horizontaler Gleichwertigkeit vermittelt. Zu diesem besonderen Hörerlebnis zu gelangen, liegt in der Kunst des Geigers/der Geigerin.

Die Sonaten und Partiten waren und sind für Geiger und Geigerinnen eine enorme Herausforderung, der sie sich immer wieder stellen, um mit ihren Interpretationen dem musikalischen Kosmos dieser Werke gerecht zu werden.

Wer der Musiker war, der die *Sonaten und Partiten für Violine solo* das erste Mal aufführte, ist unbekannt. Es gab Vermutungen, es seien die Violinvirtuosen Johann Pisendel oder Jean-Baptist Volumier gewesen. Da am Weimarer wie am Köthener Hof Bedarf an virtuoser Violinmusik herrschte, liegt es auch nahe, an Bach selbst als Interpreten zu denken. Analog den virtuoson Bearbeitungen für Cembalo und Orgel solo, ist es gut vorstellbar, dass er hier Vortragsstücke für den eigenen Gebrauch schrieb. In der Tat verfügte er über ungewöhnliche geigerische Fähigkeiten. Auch die sorgfältige Handschrift mit ihren durchdachten Blätterstellen lässt an ei-

Werkbesprechungen

nen praktischen Gebrauch denken.

Die Partiten und Sonaten Bachs haben bis heute Komponisten und Musiker beeinflusst und geprägt. Mozart, Beethoven, Chopin, Brahms, Schumann und später Strawinsky, Prokofjew oder Gubaidulina, sie alle haben sich mit der Werkserie beschäftigt und wurden durch die Kompositionen inspiriert.

Für das Konzert wiederentdeckt wurden die Sonaten und Partiten von dem Geiger Ferdinand David, dem Freund von Mendelssohn und Schumann. Er ließ sie auch 1843 erstmals im Druck veröffentlichen.

Die drei *Sonaten* (g-Moll, a-Moll und C-Dur) folgen der Form der *Sonata da Chiesa* und bestehen aus 4 Sätzen in der Folge „*langsam, schnell, langsamer, schneller*“. Gegenüber der vergleichsweise strengen Anlage der Sonaten, weisen die *Partiten* eine reiche Formenvielfalt stilisierter Tanzsätze auf. Die *Partita Nr. 1 h-Moll* und die *Partita Nr. 2 d-Moll* folgen nur teilweise der in Deutschland etablierten Satzfolge *Allemanda – Currente – Sarabanda – Giga*. So wird in der *Partita h-Moll* jeder Satz von einem *Double* gefolgt, wie dies in den Englischen Suiten üblich ist und anstatt der Giga erscheint im letzten Satz *Tempo di Borea*. Die *Partita h-Moll* besitzt als monumentalen 5. Satz die berühmte *Ciaccona*.

Die ***Partita Nr. 3 E-Dur BWV 1006*** folgt diesem Schema nicht, sondern zeigt eine der Orchestersuite verwandte freie Folge von sechs Tanzsätzen:

Preludio

Loure

Gavotte en Rondeaux

Menuet I - Menuet II

Bourée

Gigue

Eine derartige Satzfolge könnte auf den Einfluss der ersten beiden Bücher der *Pièces de Clavecin* von Francois Couperin zurückgehen. Es handelt sich um „Galanterien“, wie man sie nannte, um Modetänze vom französischen Hof, die die traditionellen Sätze der deutschen Suite allmählich verdrängten. Mit der klassischen viersätzigen deutschen Klaviersuite hat diese Partita nur noch die Gigue als Schlusssatz gemeinsam. Die Mischung klarer Vier- und Achttaktgruppen mit unregelmäßig gebauten Passagen lässt eine Entstehung zu Beginn des Jahres 1719 vermuten. Es handelt sich also um das zuletzt fertiggestellte Stück der Serie.

Im Kontrast zu den *Partiten I* (h-Moll) und *II* (d-Moll) hat Bach für die *III*.

Werkbesprechungen

Partita für Violine solo ein helles strahlendes E-Dur gewählt. Sie beginnt mit einem virtuosen *Preludio*. Diese Satzbezeichnung verwendet Bach im Rahmen des Zyklus von Sonaten und Partiten nur in der *E-Dur Partita*. (In seinen Klavierwerken kommt das Präludium häufig vor z. B. im „Wohltemperierten Klavier“). Hier ist das *Preludio* der Auftakt zu einer Folge von Tanzsätzen nach dem Vorbild einer traditionellen französischen Barocksuite. Das *Preludio* in festlichem Ton ist ein glanzvolles Stück in virtuosen Dreiklangsbrechungen. Der Komponist war sich der Wirkung dieses Satzes so sicher, dass er ihn für die verschiedensten Instrumente bearbeitete (z. B. für Laute, für Orgel und Orchester). Etwas später bekam der Satz einen festen Platz in der Eingangssinfonia der 1731 entstandenen Kantate 29 (BWV 29) *Wir danken dir, Gott, wir danken dir*.

Nach dem glanzvollen *Preludio* eröffnet eine elegische *Loure* den Reigen der Tanzsätze. Es ist dies ein langsamer Tanz mit schwer lastenden Akzenten im 6/4-Takt. Voll Schönheit und Innigkeit singt darüber der sanfte melodische Bogen. Die *Loure* war ein vornehmer Schreittanz in gemessenen Bewegungen.

Der *Loure* folgt die *Gavotte en Rondeaux*. Die *Gavotte* bildet den Refrain, um den sich vier Episoden von unterschiedlichem Charakter gruppieren. Manche sind direkt von französischer Volksmusik inspiriert, wie die zweite Episode; andere stark modulierend wie die vierte. Immer wieder kommt dabei eine mehr oder weniger latente Polyphonie ins Spiel.

Gloria Bretschneider

Joseph Haydn

Divertimento G-Dur Hob. IV:9 für Flöte, Violine und Violoncello (1784)

Im Juli 1784 erreichte die handschriftliche Druckvorlage zur Erstausgabe der sechs *Divertimenti*, zu denen das *Divertimento G-Dur für Flöte, Viola und Violoncello* zählt, den englischen Verleger William Forster, der sie zu Jahresende herausbringen konnte (Hob. IV:6-11).

Es war das Jahr, in dem Haydns letzte für Eszterháza komponierte Oper „*Armida*“ mit herausragendem Erfolg uraufgeführt und vielfach wiederholt wurde. Um die Weihnachtszeit spielte Emanuel Schikaneder in Wien mit seiner Truppe Haydns „*La fedelta premi-*



Joseph Haydn
Ölgemälde von Guttenbrunner

Werkbesprechungen

ata“ in deutscher Sprache und sorgte für Begeisterung. Auch Kaiser Joseph II. besuchte eine Vorstellung.

Joseph Haydn ist zu dieser Zeit ein in ganz Europa bekannter und gefeierter Komponist, dessen Werke in England, Frankreich, Spanien, Portugal und im deutschen Raum gespielt und nachgefragt werden.

Dennoch findet er Zeit und hat Freude daran, interessante Kammermusik zu schreiben, die in erster Linie unterhalten soll. Konsequenter Weise nennt er die feinsinnigen Miniaturen auch „Divertissements“, doch Forster bringt sie unter der neutralen Bezeichnung „Trios“ heraus. Ein Auftraggeber der Serie wird nicht genannt.

Die Zusammengehörigkeit der sechs *Divertimenti Hob. IV:6-11* ist durch die gleich bleibende Besetzung und die Dreisätzigkeit aller Divertimenti gegeben. Darüber hinaus ist jedes einzelne eine Welt für sich, denn es handelt sich nicht um die sechsfache Verwirklichung eines Typus sondern um sechs „Individuen“.

Im *Divertimento in G Hob. IV:9* stellt Haydn einen langsamen Satz an den Beginn, was dem Trio seine spezielle Note verleiht. Das zauberhafte *Adagio* ist monothematisch angelegt und folgt dem Schema A B A`. Nach einem Zwiegespräch in imitatorischer Form zwischen Flöte und Violine erscheint das Thema im zweiten Abschnitt in D. Ein Dialog zwischen Flöte und Violoncello prägt die Reprise, die das Thema wieder in G bringt.

Der zweite Satz ist ein heiteres Scherzo und Trio mit der Bezeichnung *Scherzo. Allegro*. Nach dem Trio, im zweiten Scherzo-Abschnitt, verfasst Haydn eine kurze Durchführung von 5 Takten, bevor die 8-taktige Periode des ersten Teils wiederholt wird. So schafft es der Komponist, einen Satz zu komponieren, der nicht quadratisch angelegt ist.

Das *Finale. Presto* ist voll Heiterkeit und Schwung. In der Form einer Bach'schen Invention geschrieben, entwickelt sich ein fröhliches Fugato zwischen den drei Instrumenten.

Gloria Bretschneider

Werkbesprechungen

Olivier Messiaen (1908-1992)

Appel interstellaire aus „Des canyons aux étoiles...“ (1971-1974)

Im Sommer 1971 erhielt Olivier Messiaen den Auftrag zu einer Komposition zur Zweihundert-Jahrfeier der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Amerika. Der Auftrag kam von der New Yorker Sängerin und Kunstmäzenin Alice Tully, die mit ihrem Vermögen kulturelle Institutionen förderte. Dem Vorschlag ihres Cousins, eines der Gründer des Lincoln Centers folgend, finanzierte sie auch den Bau eines Kammermusiksaals, der nach ihr benannt wurde. In der Alice Tully Hall fand auch die Uraufführung von Messiaens 12sätzigem Orchesterwerk „*Des canyons aux étoiles...*“ statt. (Informationen zu Messiaens Leben und Werk S. 56 ff)



Olivier Messiaen 1972
am Bryce Canyon

Zunächst hatte der Komponist keinen für ihn zwingenden Zugang zu dem Thema gefunden und rechnete mit einem Stück von etwa 20 Minuten Dauer (Tagebucheintragung Dezember 1971). Bücher über Astronomie, über Utah, Arizona und die Nationalparks im Westen der USA beflügelten seine Fantasie und konkretisierten den Gegenstand, den er in seiner musikalischen Arbeit behandeln wollte. Im Herbst 1971 reifte der Entschluss, diese Landschaften zu besuchen, denn Anregungen zu seinem neuen Werk wollte er sich „lieber in Amerikas großartiger Gebirgslandschaft als zwischen Manhattans Wolkenkratzern“ holen. Auf seinen Wunsch wurde eine Fahrt nach Utah zu einer Jahreszeit organisiert, die in Hinblick auf Landschaft und Vogelgesang günstig war. Im Anschluss an eine Konzertreise in den USA im April 1972 flogen Messiaen und seine Frau, die Pianistin Yvonne Loriod, Anfang Mai nach Salt Lake City und wurden von dort aus zum Bryce Canyon und später nach Cedar Breaks und Zion Lodge gebracht.

Die Reise hatte große Bedeutung für die schöpferische Arbeit an seinem Werk. Messiaen füllte zahlreiche Notizbücher mit der Notation von Vogelgesängen und er vermerkte in seinem Tagebuch genau, was er sah, zum Beispiel: „Sunset Point – herrlich – große Säulen in kräftigem Rot und Orange, Ehrfurcht gebietende Eingänge und geheimnisvolle Abgründe.“

Werkbesprechungen

Messiaen bezeichnete den Bryce Canyon als schönsten Ort unseres Planeten. Er meinte, er bereise den amerikanischen Westen, um „die Boten irdischen Gesangs und die natürlichen Kathedralen, in denen sie singen“, in sich aufzunehmen.

Zurückgekehrt nach Frankreich wurde die Arbeit an „*Des canyons aux étoiles...*“ immer wieder durch die Beschäftigung mit anderen Kompositionen und durch Konzertauftritte unterbrochen. Schließlich im September 1974 war das Werk vollendet und Messiaen hatte in Paris ein langes Gespräch mit dem Dirigenten der Uraufführung.

Die Welturaufführung von „*Des canyons aux étoiles...*“ fand am 20. November 1974 in der Alice Tully Hall des Lincoln Centers in New York statt. Es spielten Yvonne Loriod (Klavier), Sharon Moe (Horn) und das Musica Aeterna Orchestra unter Frederic Waldmans Dirigtat. Messiaen notierte darüber: „Sehr schöne Aufführung! Brillant! Bewegend! Ein uneingeschränkter, gewaltiger und außergewöhnlicher Erfolg!!!“

Das 12sätziges Werk mit einer Spieldauer von ca. 100 Minuten beinhaltet 3 Teile, von denen der erste 5 Sätze, der zweite die Sätze 6 und 7 und der dritte die Sätze 8 bis 12 enthält. Die Sätze tragen Bezeichnungen, die auf die Orte hinweisen, durch die sie inspiriert wurden wie „*Cedar Breaks et le don de crainte*“ („*Cedar Breaks und die Gabe der Ehrfurcht*“) der 5. Satz; „*Bryce Canyon et les rochers rouge-orange*“ („*Bryce Canyon und die rot-orangen Felsen*“) der 7. oder „*Zion Park et la cité céleste*“ („*Zion Park und die himmlische Stadt*“) der 12. Satz. „*Appel interstellaire*“ („*Interstellarer Ruf*“), der Abschnitt, der uns hier beschäftigt, ist der 6. Satz. Einige Sätze sind nach den Vögeln benannt, deren Gesang sie beinhalten.

Neben den Solisten (Klavier, Horn, Xylorimba und Glockenspiel) überwiegen im Kammerorchester die reichlich besetzten Bläser und die umfangreiche Sammlung von teils raren Perkussionsinstrumenten die Streicher bei weitem. Mit diesem einzigartigen Instrumentalensemble macht der Komponist durch eine Vielfalt von Klängen die Wunder der Natur und des Überirdischen (des Transzendenten) erlebbar.

Über sein Werk schreibt Messiaen: „Von den Canyons zu den Sternen“, das heißt, aufsteigend von den Schluchten zu den Sternen – und höher, zu den Auferstandenen im Paradies – um Gott und all seine Schöpfungen zu preisen; die Schönheiten der Erde (ihre Felsen und den Gesang der Vögel) und die Schönheiten des physischen und des überirdischen

Werkbesprechungen

(geistigen) Himmels. Es ist folglich vor allem ein religiöses Werk, ein Werk der Lobpreisungen und der Kontemplation. Es ist ein geologisches und ein astronomisches Werk. Die Klangfarben umfassen alle Farbtöne des Regenbogens und kreisen um das Blau des Diademhähers und um das Rot des Bryce Canyons. Die meisten Vogelstimmen sind solche von Utha und von den hawaiianischen Inseln. Der Himmel ist symbolisiert durch den Zion Park und durch den Stern Aldebaran."

Der 6. Satz „**Appel interstellaire**“ („*Interstellarer Ruf*“) hat eine besondere Entstehungsgeschichte. Als der junge französische Komponist Jean-Pierre Guézec 1971 starb, schrieben Komponistenfreunde eine Sammlung von Solostücken für verschiedene Instrumente zu seiner Erinnerung. Für diese Sammlung komponierte Messiaen einen Satz für Horn solo. Er fand das Stück gut und integrierte es später - nach einer Adaptierung - in sein Werk „*Des canyons aux étoiles...*“.

Der Titel des Satzes - übersetzt als „Interstellarer Ruf“ – kann als Hornruf, der über die weiten Räume des Weltalls hinausreicht, verstanden werden. Das Stück stellt höchste Anforderungen an den Hornisten, der verschiedenste Techniken beherrschen muss. „*Appel interstellaire*“ beginnt mit einem starken Hornruf, als müsse er das Universum durchqueren, und zwischen den Rufen, verschiedenen extremen Spieltechniken sowie langen Pausen, singt das Horn zwei lyrische Passagen und es ertönen die Rufe zweier Vogelarten. Am Ende verklingt die Musik mit einem Widerhall von seltsamem Oszillieren und macht der Stille Platz.

Dem Satz stellt Messiaen zwei Textstellen aus dem Alten Testament voran:

„Er heilt die mit zerbrochenem Herzen und verbindet ihre Wunden. Er zählt die Sterne und nennt sie alle mit Namen.“ (Psalm 147)

„Oh, Erde bedecke mein Blut nicht und mein Geschrei finde keine Ruhestätte.“ (Buch Hiob 16:18).

Messiaen erklärt zu „*Appel interstellaire...*“: „Das Horn singt vom Leiden und von der Erlösung der Menschheit. Es bietet alles, was es enthält: all seine Farben, Töne und Triller, Flatterzunge und Oszillieren.“

Gloria Bretschneider

Werkbesprechungen

Wolfgang Amadé Mozart (1756-1791)

Streichquartett G-Dur KV 387 (1782)

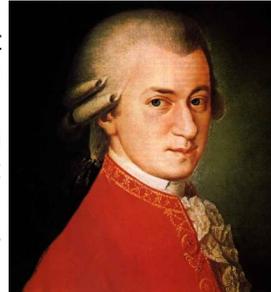
Das Jahr 1782 bringt W.A. Mozart wesentliche Veränderungen in seinem persönlichen Leben – er ist in Constanze Weber verliebt - und große Erfolge in seinem künstlerischen Schaffen.

Mitte des vergangenen Jahres war es zum Bruch mit dem Salzburger Erzbischof gekommen. Mozart reichte sein Abschiedsgesuch ein und wurde un-sanft (mit dem berühmt-berüchtigten Fußtritt) aus dem Dienst entlassen.

Für ihn beginnt die lang herbeigesehnte Zeit der Freiheit und er entscheidet sich für Wien als Lebensmittelpunkt, weil er nur hier die Möglichkeiten sieht, seine Karriere voranzutreiben. „*Wien ist der herrlichste Ort für mein métier*“ schreibt er dem besorgten Vater nach Salzburg. Er hatte auch bald persönliche Kontakte zu einflussreichen Persönlichkeiten des gesellschaftlichen Lebens: zur Gräfin Thun-Hohenstein, zum russischen Botschafter Graf Golizyn - zu Häusern, wo alles verkehrte, was Rang und Namen hat – und schließlich zum Kaiser selbst. Seinen musikalischen Interessen kamen die sonntäglichen Matinéen bei Baron Gottfried van Swieten entgegen; die Einladung dazu erging an Kenner und Liebhaber älterer Musik. Van Swieten hatte eine Sammlung alter Handschriften und Drucke, und Mozart war ein eifriger Nutzer dieser Schätze. Hier lernte er Werke von Bach und Händel genau kennen und hier entzündete sich auch seine Begeisterung am Komponieren von Fugen. Von Constanze, seiner Braut und späteren Frau erzählt er: „*Sie ist in die Fugen ganz verliebt und will nichts als Fugen hören [...]*“. Im 4. Satz des *G-Dur Streichquartetts*, das uns hier beschäftigt, zeigt Mozart seine Meisterschaft, die alte Kunst der Fuge mit seinem neuen persönlichen Stil zu verbinden und lebendig zu halten.

Mozart hatte einige Klavierschülerinnen, zu denen auch die Gräfin Thun und die Gräfin Rumbecke zählten. Er gab private Akademien, suchte aber für die Aufführung seiner Werke die Öffentlichkeit. Eine Gelegenheit bot sich Anfang Mai 1782 beim ersten Augarten-Konzert, wo Mozart gemeinsam mit seiner Schülerin Josepha Auernhammer sein Konzert für zwei Klaviere KV 365 aufführen konnte.

Seine Kompositionsarbeit ist äußerst produktiv: Die Bläser-Serenade c-Moll KV 384a, Fugen, das erste in der Reihe der großen Klavierkonzerte



W.A. Mozart

Werkbesprechungen

(KV 414), eine neue Serenade für die Familie Haffner, die er in den Nachtstunden schreibt, um den Termin einzuhalten und die große Arbeit an der Oper, „Die Entführung aus dem Serail“, deren Uraufführungstermin, 16. Juli 1782 im Burgtheater von Joseph II. selbst festgesetzt wird. Die Oper wurde ein grandioser Erfolg und zu Mozarts Lebzeiten in 40 Städten Europas aufgeführt. Dem Kaiser, der sich Mozart gegenüber etwas kritisch äußerte: *„Zu schön für unsere Ohren, und gewaltig viele Noten, lieber Mozart,“* soll Mozart geantwortet haben: *„Gerade so viele Noten, Majestät, als nötig sind.“* Fürst Kaunitz war hingegen von der Oper begeistert und von Christoph Willibald Gluck berichtet Mozart in einem Brief an den Vater: *„[...] Gluck hat mir vielle Complimente darüber gemacht. Morgen speise ich bei ihm.“*

Mit den Einnahmen aus den Wiener Aufführungen konnte er sich nun endlich finanziell leisten, eine Ehe einzugehen. Er heiratete am 4. August 1782 Constanze Weber; gegen den Widerstand seines Vaters. Nach der Trauung im Stephansdom richtete die Baronin Waldstätten, eine enge Vertraute des jungen Paares, das Festessen aus, von dem Mozart meinte: *„Es war mehr fürstlich als baronisch.“* Das glückliche Paar übersiedelte in eine eigene Wohnung in das Haus „Zum roten Säbel“ Hohen Brücke Nr. 387.

Hier arbeitet er am ***Streichquartett G-Dur KV 387*** und vermerkte auf dem Autograph, *„geschrieben am 31. Dezember 1782 in Wien“*. Neun Jahre waren seit der Veröffentlichung seiner „Wiener Streichquartette“ KV 168-173 vergangen. Jetzt wandte er sich wieder dieser Gattung zu, wahrscheinlich angeregt von den 1781 erschienen Quartetten op. 33, den „Russischen Quartetten“ von Joseph Haydn, die der Meister selbst als *„von einer ganz neuen und besonderen Art“* beschrieben hatte. Auch Haydn hatte seinen letzten Quartettzyklus die „Sonnenquartette“ op. 20 neun Jahre zuvor veröffentlicht. Aus dem zeitlichen Ablauf kann man erkennen, wie groß das Interesse und die Bewunderung Mozarts für das Quartettschaffen des älteren Freundes war und wie sehr er sich davon inspiriert fühlte.

Mozart plante zusätzlich zum *G-Dur Quartett* noch fünf weitere Quartette zu schreiben und den Zyklus Joseph Haydn zuzueignen, dem er – nicht nur als Quartettkomponist – viel verdankte und mit dem ihn Freundschaft verband. Im September 1785 hatte er den Zyklus beendet (KV 387, 421, 428, 458, 464, 465) und widmete ihn *„Meinem lieben Freund Haydn“*. *„Berühmter Mann und mein teuerster Freund, nimm hier meine Kinder“*, schreibt Mozart in der Vorrede zum Erstdruck, die im Original in italieni-

Werkbesprechungen

scher Sprache verfasst ist. Die sechs Quartette seien die „*Frucht einer langen, mühsamen Arbeit*“. Betrachtet man die Manuskripte, kann man in der Tat anhand der - für Mozart unüblichen - zahlreichen Korrekturen die Intensität und die gewaltige Konzentration dieses Arbeitsprozesses nachvollziehen.

Joseph Haydn war 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 Nahmen kenne; er hat geschmack, und überdies die größte Compositions-wissenschaft.*“

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 zwischen 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, die 1787 verfasste, können als Dokumente für den musikalischen Dialog, für den Austausch der Gedanken zwischen den beiden großen Meistern der Wiener Klassik gesehen werden. Dieser musikalische Dialog lässt sich bis zu Mozarts Tod verfolgen. Es war ein schöpferisches Geben und Nehmen, das die 1780er Jahre zu den „*goldenen Jahren der Musik*“ machte, wie Robbins Landon, der große Haydnforscher meinte.

Das ***G-Dur Quartett KV 387***, das den Reigen der Haydn gewidmeten Quartette eröffnet, „stellt eine der größten kompositorischen Leistungen Mozarts dar“. So urteilt die Musikwissenschaft und tatsächlich ist es ein Meisterwerk, das höchste Kompositionskunst und differenziertesten musikalischen Ausdruck mit Natürlichkeit und Leichtigkeit verbindet. Das Werk ist originell und experimentierfreudig auf allen Ebenen. Mozart schafft es, die Anregungen aus Haydns motivisch-thematischer Arbeit sowie die Erfahrungen aus der Auseinandersetzung mit Bachs und Händels Kontrapunktik mit dem eigenen chromatisch empfindsamen Stil zu einer

Werkbesprechungen

neuen Quartettsprache zu verbinden. Doch es haftete der Komposition nichts Gedankenschweres und Akademisches an. Sie besticht vielmehr durch ihre selbstverständliche und gefühlsstarke Ausdrucksweise.

Im ersten Satz ***Allegro vivace assai*** bringt Mozart ein Hauptthema von großer Spannkraft, das kontrapunktisch aber auch thematisch-motivisch verarbeitet wird. Dabei nützt Mozart die Dynamik für zusätzliche Ausdrucksqualität: Dem zupackenden Beginn *forte* folgt eine chromatisch bestimmte Sequenz *piano* und dieses Spiel setzt sich fort, als wäre die Dynamik in das Thema mit einkomponiert. Es entsteht gleichsam eine gestische Sprache, die dem Thema einen sprechenden Ausdruck verleiht. Das Seitenthema ist eine homophon geführte Tanzmelodie, die von der zweiten Geige eingeführt wird und sich allmählich auf das ganze Ensemble ausbreitet. Nochmals erscheinen empfindsame Zwischentöne, die zu einer Schlusskadenz überleiten. Die Durchführung ist dramatisch bewegt, beginnt rezitativisch in der ersten Violine und führt mit Synkopen und rascher Bewegung in Mollbereiche. Die Wiederkehr der bekannten Kadenz, diesmal in einer Moll-Variante, bringt melodischen Schwung und eine rasche Modulation in hellere Bereiche. Wie alle anderen Sätze auch besitzt der Kopfsatz die Struktur des Sonatenhauptsatzes.

Der zweite Satz ***Menuetto: Allegro*** ist sehr stark von chromatischen Bewegungen geprägt. Absteigende gebrochene Dreiklänge und aufstrebende chromatische Linien bilden das Spannungsfeld dieses Satzes. Auch hier setzt Mozart mit raschem Wechsel der Dynamik Akzente. Diese heben durch ihr Betonungsschema die Wirkung des 3/4 Taktes aus den Angeln. Mit der Aura des höfisch-galanten Menuetts hat dieser Satz nichts mehr zu tun. Er ist geprägt durch Stimmungswechsel zwischen Schwermut im Menuett-Teil und Dramatik im Mittelteil, dem düsteren g-Moll Trio.

Im Beginn des langsamen Satzes ***Andante cantabile*** hebt die erste Violine zu einem weit ausgreifenden Gesang an, der sich allmählich aus tiefer Lage im Crescendo zu blühender Höhe aufschwingt und bald wieder, begleitet vom Echo der anderen Stimmen, in die Tiefe und ins Piano absinkt, bis schließlich das Cello allein die Fortsetzung des Gedankens einleitet. Es entspinnt sich ein kontrapunktisch geführter Dialog von großer Gesanglichkeit zwischen den vier Instrumenten. Ein zweites Thema, von ähnlicher Ruhe getragen wie das erste, erklingt in der Violine, ein feierlicher Gesang, der wie mit einem Seufzen endet. Nach einer kürzest möglichen Durchführung wird der gesamte überreiche erste Teil harmonisch und melodisch gesteigert wiederholt.

Dieses Andante gehört sicher zu den schönsten und ergreifendsten lang-

Werkbesprechungen

samen Sätzen, die Mozart geschrieben hat.

Im Finalsatz *Molto allegro* bringt Mozart Unerhörtes zustande. Er verbindet die Sonatensatzform mit einer Doppelfuge und dabei gelingt ihm eine formvollendete Synthese zwischen gelehrtem und galantem Stil. Schon kurz nach einem erhabenen Beginn eines Fugenthemas macht der Kirchenstil dem Stil der Opera buffa Platz. Die locker trällernde Tanzmelodie verschmilzt aber unversehens mit der Fuge zu einer Überleitung von geballtem Kontrapunkt. Ein zweites Fugenthema tritt auf und wandert durch alle Stimmen, ehe es sich mit dem Hauptthema zu einem Doppelfugato verbindet. Die gelehrte Episode wird von einer galanten abgelöst, einer heiteren Melodie (dem Seitenthema), das allgemein Frohsinn verbreitet und ein weiteres Buffo-Thema nach sich zieht.

Noch kunstvoller gestaltet sich die Durchführung, in der sich zum Fugenthema die Chromatik hinzugesellt. Nach reichen Modulationen findet das Quartett in der Tanzweise wieder festen Grund. Es folgt eine Doppelfuge gekrönt von einer langen Coda mit Chromatik und Engführung des ersten Themas und immer neuen Kombinationen für das Fugenthema.

Die kompositorische Meisterleistung dieses Finalsatzes verweist auf den Schlusssatz der Jupitersymphonie (KV 551).

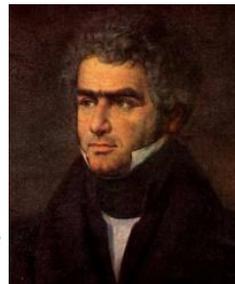
Gloria Bretschneider

Ferdinand Ries (1784-1838)

Sonate F-Dur op. 34 für Horn und Klavier (1802)

Ferdinand Ries war in seiner Zeit ein berühmter Komponist und Klaviervirtuose. Sein umfangreiches Oeuvre umfasst mehr als 250 Werke aller Musikgattungen, wobei die Kompositionen für sein Instrument, das Klavier, eine prominente Stellung einnehmen.

Er wurde als ältester Sohn des Geigers und kurkölnischen Musikdirektors Franz Anton Ries 1784 in Bonn geboren. Seine Familie war mit der Familie Beethovens befreundet, Anton Ries erteilte dem jungen Beethoven Geigenunterricht und unterstützte seinen Werdegang als Berufsmusiker. Er gab ihm seelischen Halt als Beethovens Mutter starb und hatte nach dem Tod von Beethovens Vater die Sorge für die beiden jüngeren Brüder übernommen.



Ferdinand Ries

Werkbesprechungen

Es ist daher nicht überraschend, dass Beethoven den 19jährigen Ferdinand Ries, willkommen hieß, ihn bei sich aufnahm und ihm Klavierunterricht gab, als dieser 1803 nach Wien kam. Ries hatte damals schon eine solide musikalische Ausbildung in seiner Heimatstadt sowie in Arnstadt und München erhalten. Ferdinand Ries und Carl Czerny waren die einzigen Klavierschüler, die Beethoven zu dieser Zeit unterrichtete. Sporadisch erhielt Ries auch Kompositionsunterricht bei Johann Georg Albrechtsberger, der auch Beethoven unterrichtet hatte, während Joseph Haydn, sein damaliger Lehrer, die zweite Englandreise unternahm.

Beethoven betraute Ferdinand Ries auch bald mit Aufgaben eines Privatsekretärs (Korrespondenz mit Verlegern, Noten kopieren etc.) und nahm ihn mit in seine Sommerquartiere in Baden und in Döbling. Er trachtete danach, den jungen Mann als Pianisten in Wien bekannt zu machen (Ries spielte Beethovens *3. Klavierkonzert* 1804 mit einer von ihm selbst verfassten Kadenz).

Freundschaftliche Zuwendung gegenüber seinem Lehrer zeigte Ries dann seinerseits in späteren Jahren, als er in seiner Funktion als Direktor der Londoner *Philharmonic Society* in deren Namen 1817 die *9. Sinfonie* bei Beethoven in Auftrag gab. Auch an der ersten seriösen Biographie über Beethoven hatte er wesentlichen Anteil. Er verfasste gemeinsam mit dem Jugendfreund Beethovens Franz Gerhard Wegeler, die „Biographischen Notizen über Ludwig van Beethoven“, eine bedeutende und zuverlässige Sammlung von Erinnerungen an seinen Freund und Lehrer, die wenige Monate nach Ries` Tod 1838 in Koblenz erschien.

Ferdinand Ries` Wiener Lehrzeit endete abrupt, als er im November 1805 als Bürger des französisch besetzten Bonn zur Musterung nach Koblenz einbestellt wurde. Man befand ihn für untauglich und er begann in der Heimat mit ersten Kompositionen. Auch der zweite Wienaufenthalt (1808 – 1809) fand ein jähes Ende, da ihm die Einberufung zum österreichischen Militär drohte. Wieder findet er Unterschlupf im väterlichen Bonn und hat Muße, eine Reihe größerer Werke zu komponieren (seine *erste Sinfonie*, sein *2. Klavierkonzert* und sein *Violinkonzert*).

Im Jänner 1811 brach er mit dem Fernziel Russland zu einer großen Konzertreise auf. Bei einem Aufenthalt in Kassel wird er mit den Brüdern Johann Gottfried und Johann Michael Schuncke bekannt; beide sind ausgezeichnete Hornisten. Für sie komponiert er das *Konzert für zwei Hörner WoO 19* und die ***Sonate F-Dur op. 34 für Horn und Klavier***.

Der Komponist lässt klar erkennen, dass er Hornisten und Pianisten in dieser Sonate als gleichwertige Partner erachtet. An beide Spieler stellt

Werkbesprechungen

das Stück hohe technische Anforderungen: Der Klavierpart macht deutlich, welch brillanter Virtuose Ries war, und der Hornpart verlangt die vollkommene Beherrschung des Instruments.

Was den musikalischen Ausdruck betrifft, erinnert Vieles an Beethoven; die Sonate ist einfallsreich, gefühlvoll und dramatisch. Der Einfluss des Lehrers und Freundes ist auch im Aufbau des Werkes zu bemerken. Zweifellos wirkt Beethovens *Sonate für Horn und Klavier F-Dur*, die etwa 10 Jahre zuvor entstanden war, als Vorbild.

Dem ersten Satz *Larghetto; Allegro molto* in groß angelegter Sonatenform wird eine acht-taktige kurze Einleitung vorangestellt. Weit gespannte Melodienbögen wechseln mit Staccatti und brillanten Läufen im Klavier; der Dialog gleichwertiger Stimmen prägt den Verlauf des Satzes.

Der zweite Satz *Andante* in d-Moll erscheint überraschend dramatisch im Ausdruck; es wird eine düstere, spannungsgeladene Stimmung aufgebaut. Die rhythmischen Figuren in der Basslinie des Klavierparts lassen an Beethoven denken, der dieses Stilmittel gelegentlich zum Einsatz bringt.

Der Schlusssatz *Rondo: Allegro* ist ein angenehmes und brillantes Finale. Die Rondoform wird gekonnt angewendet. Es findet sich auch eine Fugato-Episode darin. Flott, fröhlich und mit zunehmender Steigerung des brillanten Spiels in beiden Instrumenten endet der Satz.

Gloria Bretschneider

Johann Nepomuk Hummel (1778-1837)

Quintett Es-Dur op. 87 für Klavier, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass (1802)

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



Johann Nepomuk Hummel

Werkbesprechungen

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 L.v. 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. Als Klaviervirtuose wie als Komponist prägte Hummel die Musikkultur des frühen 19. Jahrhunderts. Hummel wird heute als einer der bedeutendsten Wegbereiter der Romantik angesehen. In seiner Klavierkammermusik huldigt er einerseits modischen Genres, andererseits bildet er die klassischen Formen Beethovens in frühromantischer Weise fort und verbindet sie mit seinem eigenen brillanten Klavierstil. Als Vorbild für seine Quartette und Quintette dienten ihm die Werke seines Lehrers W.A. Mozart, während er seinerseits auf die Entstehung des Forellenquintetts des jungen Schubert indirekt Einfluss nahm. Die Popularität von Hummels Werken ist daran zu erkennen, dass Schuberts Auftraggeber für das Forellenquintett, ein Amateurcellist aus Steyr, ein Quintett des Komponisten so gut kannte und so sehr schätzte, dass er von Schubert ein in Besetzung und Form identisches Werk verlangte (1819). Ob es sich dabei um das Quintett Es-Dur op. 87 handelte, das wahrscheinlich 1802 komponiert, aber erst 1822 publiziert wurde oder um das Quintett D-Moll op. 74, das Hummel aus dem Septett op. 74 wahrscheinlich 1811 erstellte und 1816 herausgab, bleibt offen.

Das **Klavierquintett Es-Dur op. 87** ist jedenfalls für die gleiche Besetzung komponiert wie Schuberts Forellenquintett.

Der erste Satz *Allegro e risoluto assai* beginnt mit einem Unisono-Motiv

Werkbesprechungen

in Es-Moll, das in seinem Agitato-Duktus an Beethoven denken lässt. Hummel verwendet das Anfangsmotiv, immer wieder in Verwandlungen, als Bindeglied für die Gestaltung einer zyklischen Form des Quintetts. In den Seitenthemen macht der pathetische Ton einer großen Kantabilität und dann einer gesteigerten Bewegung durch Läufe im Klavier Platz. Bemerkenswert ist die dichte Durchführung und der romantisch verhangene Schluss des Kopfsatzes.

Das zweite Satz *Menuetto; Allegro con fuoco* ist vielmehr ein Scherzo im Beethoven-Stil mit wild auffahrenden Gesten, und im Trio von widerborstig kontrapunktischem Humor.

Das *Largo* mit seiner exquisiten Kantilene und den glitzernden Läufen im Klavier, der Quintessenz in Hummels Stil, wirkt wie eine romantisch getönte Einleitung zu dem brillanten Finale (*Allegro agitato*). Das Moll-Hauptthema erklingt in gekonnter und beeindruckender Weise in Rondoform und ist voll geheimnisvoller Zwischentöne.

Gloria Bretschneider

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Streichquartett e-Moll op. 59 Nr. 2 (1806)

Vier Jahre nach der Serie von sechs *Streichquartetten op. 18* entschließt sich Beethoven im Sommer 1804, einen neuen Zyklus von drei Streichquartetten zu komponieren und erstellt auch sofort eine Skizze des *Streichquartetts F-Dur* (des späteren *op. 59 Nr.1*). Ausschlaggebend dafür war der Plan seines langjährigen musikalischen Partners und Freundes, des Geigers Ignaz Schuppanzigh, selbst eine Reihe von Abonnementkonzerten mit seinem eigenen Streichquartett, dem „Schuppanzigh-Quartett“ zu geben, die zunächst in Privathäusern und bald in einem gemieteten Saal eines Hotels stattfanden. Es war der Schritt aus den Privaträumen des Adels und des Großbürgertums in öffentlich zugängliche Konzerträume, der Beethoven interessierte und ihn zu den Quartetten *Opus 59* anregte. Man spielte nun für zahlende Zuschauer, weshalb sich die Ausführenden buchstäblich auf das Publikum hin ausrichteten, nämlich im Halbkreis (und nicht mehr wie vorher im Kreis), mit den Instrumenten in Richtung Saal. Auch der



Ludwig van Beethoven Portrait
von Willibrord Joseph Mähler

Werkbesprechungen

Quartettklang sollte sich von der intimen Zwiesprache hin zu einer orchestralen Klangentfaltung entwickeln, mit Passagen, in denen zwei oder mehr Stimmen parallel oder unisono geführt wurden.

Beethoven hatte den Geiger Schuppanzigh, der von hervorragenden Musikern wie Mozart, Haydn, Albrechtsberger und Anton Wranitzky unterrichtet worden war, bald nach seiner Ankunft in Wien (1792) bei den Kammerkonzerten des Fürsten Carl von Lichnowsky kennengelernt. Schuppanzigh hatte ihm später, bei der Umsetzung seiner musikalischen Ideen in das nicht so geläufige Streicheridiom, wichtige Hinweise gegeben. Sie musizierten auch oft miteinander. Es entwickelte sich ein partnerschaftliches Verhältnis, das bis zu Beethovens Tod Bestand hielt.

Schuppanzigh musizierte auch bei den regelmäßigen Probeaufführungen im Palais des Fürsten Lobkowitz, so zum Beispiel bei Beethovens *Quartetten op. 18*. Da Schuppanzigh immer mit denselben Partnern spielte, wurde er unbeabsichtigt zum Primarius des ersten professionellen Streichquartetts. Durch die kontinuierliche Zusammenarbeit mit den bedeutendsten Quartettkomponisten, zuerst mit Mozart und Haydn und später mit Beethoven sammelte das Schuppanzigh-Quartett enorme Spielerfahrungen.

Die Professionalität, das spielerische Können dieses Quartetts waren für Beethoven ein weiterer wesentlicher Faktor bei Planung und Komposition der *Quartette Opus 59*. Beethoven hat hier keine Rücksicht mehr auf etwaige Spielbarkeit genommen. Selbst Schuppanzigh beklagte sich bei einigen technisch extrem schwierigen Passagen, dass sie unspielbar seien. Zur Antwort erhielt er: „Glaubt er, dass ich an seine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht?“

Beethoven hatte im Sommer 1804 noch keine Finanzierung für den geplanten Quartettzyklus. Die Arbeit an der zweiten Fassung seiner Oper „Leonore“ (Fidelio), nach dem Desaster der Uraufführung (1805), nahm ihn voll in Anspruch. Erst nach der Aufführung der revidierten Fassung im März 1806 konnte er sich wieder mit den Streichquartetten beschäftigen. Zu diesem Zeitpunkt hatte er in Graf Andrej Kirillowitsch Rasumowsky, seit 1890 russischer Botschafter am Österreichischen Hof, einen Auftraggeber gewonnen, dem er den Quartettzyklus auch widmete. Rasumowsky liebte Kammermusik und spielte selbst Geige. Als er 1808 das Schuppanzigh-Quartett als Hausensemble in seinem neuen Palais im 3. Bezirk engagierte, vereinbarte der Graf auch die Möglichkeit, selbst des Öfteren die 2. Violinstimme im Quartett zu spielen.

Von Beethoven hatte sich Graf Rasumowsky ausbedungen, dass in den

Werkbesprechungen

Quartetten Lieder aus der russischen Volksmusik Verwendung finden sollten. Aus einer Sammlung russischer Volksweisen, die der Graf Beethoven (wahrscheinlich) für die Auswahl der Melodien zur Verfügung gestellt hatte, wählte der Komponist zwei Lieder aus, die er in stark veränderter Form, als „Thème russe“ bezeichnet, im Finalsatz des ersten und im Allegretto des zweiten Streichquartetts verarbeitete.

Schon im November 1806 waren alle drei Quartette fertiggestellt und um Neujahr 1807 fand die Uraufführung durch das Schuppanzigh-Quartett statt. Der Bericht zu den neuen Quartetten Beethovens in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, dem bedeutenden Musikfachblatt, ist vorsichtig in der Wortwahl und zeigt Wertschätzung aber auch Verunsicherung an: „Auch ziehen drey neue, sehr lange und schwierige Violin quartetten die Aufmerksamkeit aller Kenner an sich. Sie sind tief gedacht und trefflich gearbeitet, aber nicht allgemein faßlich [...]“ Weit drastischer reagierten Zeitgenossen beim Hören oder Durchspielen der Quartette: Man sprach vom „Flickwerk eines Wahnsinnigen“ oder glaubte beim Durchspielen der Partitur, Beethoven habe sich einen Scherz erlaubt und dies sei nicht das angekündigte Quartett. Als Beethoven den Geiger Felix Radicati bat, ihm aus dem Manuskript vorzuspielen, fragte dieser, ob Beethoven diese Werke doch wohl nicht im Ernst für Musik halte; Beethovens Antwort: „Oh, die sind nicht für Sie geschrieben, sondern für spätere Zeiten.“

Und tatsächlich erkannten die meisten erst später die Genialität der Rasumowsky-Quartette, die einen Gipfelpunkt in der Geschichte des Streichquartetts darstellen. Zu expressiv, zu radikal war ihre Sprache, zu groß ihre „sinfonische“ Anlage, zu neuartig ihr Klang. Mit den *Quartettzyklus Opus 59* begann eine neue Ära in der Entwicklung des Streichquartetts.

Für ein professionelles Streichquartett und für öffentliche Konzerte zu schreiben, waren zwei Faktoren die Beethoven bei der Komposition bestimmten. Die Arbeit an seiner 3. Sinfonie der *Eroica* (Uraufführung 1804) und an den beiden großen Klaviersonaten, der Waldsteinsonate und der *Appassionata* (1803 und 1804) beeinflussten die Vorstellung von einem neuen Quartettstil ebenso maßgeblich.

So fällt auch beim ***Streichquartett 59 Nr 2 e-Moll*** zunächst die Länge des Gesamtwerks auf und im Besonderen die Ausdehnung des *Adagio-Satzes*, dem zentralen Satz des Quartetts, aber auch des 3. Satzes *Allegretto*, eines Tanzsatzes, der die fünfteilige Form eines Sinfonie-Scherzos annimmt. Man sprach später auch von „Quartettsinfonien“, die Formen und Dimensionen annehmen, die Beethoven vorher nur auf die Sinfonie verwendete.

Werkbesprechungen

Doch gleichzeitig wenden sich die Quartette, anders als die vorangegangenen Sinfonien, auch nach innen. Beethoven gibt in ihnen tiefsten Gefühlen und Sehnsüchten Ausdruck. Das feierlich-hymnische **Adagio** des 2. Satzes des e-Mollquartetts ist dafür ein bewegendes Beispiel. Folgt man Beethovens Schüler Czerny, so wurde Beethoven durch die Betrachtung des gestirnten Himmels und durch den Gedanken an die Harmonie der Sphären inspiriert. Diese Erklärung mag man auch als Bild nehmen, konkret schrieb der Komponist über der Stimme der ersten Geige: „*Si tratta questo pezzo con molto di sentimento*“, (dieser Satz ist mit viel Gefühl zu spielen). Das andächtig-schlichte Hauptthema erinnert an ein Gebet. Es besteht aus zwei viertaktigen, choralartigen Halbsätzen. Das Motiv in halben Noten bildet den harmonischen Extrakt des Hauptthemas des Kopfsatzes. Später wird dem unerbittlichen Staccato ein expressiver Dialog der Violinen entgegengesetzt. Das melodische Geschehen wird von kantablen Triolenketten gestaltet. Die ansteigenden Skalen des Nebenthemas und die sanften Bewegungen der Schlussgruppe führen den Satz in Ruhe und großer Schönheit zu Ende.

Auch der 3. Satz **Allegretto** ist - wie oben erwähnt- groß dimensioniert. Das feinst rhythmisierte Allegretto im $\frac{3}{4}$ Takt ist weder Scherzo noch Menuett aber sicher tänzerisch. Die „Alla-Zoppa“-Rhythmik, die Betonung des zweiten Viertels, verleiht dem Satz tänzerische Leichtigkeit. Beethoven gelingt es in diesem Satz eine Atmosphäre der Unruhe zu schaffen, ohne dass die Einzelstimmen selbst „unruhig“ sind. Obwohl das Pianissimo überwiegt, ist die Struktur des Satzes von „Nervosität“ geprägt. Im Trio erscheint das *Thème russe*, eine alte russische Melodie, die auch in der russischen Kunstmusik öfter zitiert wird, so z. B. als Krönungshymne in Mussorgskis „Boris Godunow“, die alte Zarenhymne „Preis sei Gott im Himmel“ („Slava Bogu na nebe“). Beethoven ändert die Tonart, den $\frac{3}{8}$ -Takt und das Tempo *Andante* der Hymne. Seine Phrasierung hebt den ursprünglichen Charakter auf und macht daraus eine fast tänzerisch beschwingte Staccato-Version des Liedes und er entwickelt daraus eine kunstvoll gebaute Fuge.

Zwei Akkordschläge eröffnen den kraftvollen 1. Satz **Allegro**. Es gibt dabei kein Hauptthema sondern eher eine Gruppe von drei aufeinander bezogenen Themen. Sie sind voneinander (so wie von den Eröffnungsakkorden) durch ganztaktige Pausen getrennt. Das letzte der drei Themen mit seinen Oktavsprüngen in der ersten Violine ist das eindrucksvollste. Das Nebenthema das im Cello angedeutet wird, bevor es in der ersten

Werkbesprechungen

Violine erscheint, ist lyrisch, ohne die Vorwärtsbewegung des musikalischen Schemas zu hemmen; sein Abschluss ist mit harmonischen und rhythmischen Spannungen erfüllt. Die extrem umfangreichen Durchführungspartien basieren auf sinfonischen Techniken. Dabei kontrastiert der Komponist Synkopen mit Unisoni in allen vier Instrumenten. Die Coda beginnt mit einer Rückkehr zu den Anfangsakkorden, wieder mit Pausen zwischen den Themen, von denen jedes eine unterschiedliche Dynamik hat.

Der 4. Satz *Presto*, ein Sonaten-Rondo, ist kraftvoll und schön, rhythmisch pointiert und eminent geigerisch. Auf einen scharf pointierten Rhythmus der unteren Stimmen ertönt eine feurige Weise in der ersten Geige. Das lyrische leise Seitenthema bleibt Episode. Den Durchführungsteil bildet ein rasantes Fugato. Die Coda *sempre ff* steigert sich zu einem umwerfenden *Piu presto*.

Gloria Bretschneider

Wolfgang Amadée Mozart

Quintett Es-Dur für Horn, Violine, zwei Bratschen und Violoncello KV 407 (1782)

Wie das erste der sechs Haydn gewidmete *Streichquartett G-Dur* entstand auch das *Hornquintett Es-Dur KV 407* im für Mozart so wichtigen Jahr 1782 in Wien (siehe S. 38 ff). Mozart komponierte das Hornquintett vermutlich Ende des Jahres, nachdem er mit den Skizzen zu seinem ersten *Hornkonzert KV 417* begonnen hatte.

Das Konzert und das Quintett entstanden für den Freund der Familie Mozart, den Hornisten Joseph Leutgeb (1732-1811), den Mozart schon seit seiner Kindheit kannte. Damals war der Hornist Mitglied der fürsterzbischöflichen Kapelle gewesen. Er war ein berühmter Solohornist, der Werke von Carl Ditters von Dittersdorf, Michael Haydn und Joseph Haydn auführte. Seit 1777 lebte Leutgeb in Wien und war einer der herausragenden Musiker der Wiener Hofkapelle. Er muss eine stupende Technik im Spielen des Naturhorns (ohne Ventile) mit Lippenkontrolle und Stopfen mit der Hand entwickelt haben, die sei-



W.A. Mozart als Ritter vom goldenen Sporn

Werkbesprechungen

nen jungen Freund Mozart zu mehreren Werken für das Horn inspirierte. In einem Zeitraum von 10 Jahren schrieb Mozart immer wieder „Freundesgaben“ für den geschätzten Hornisten: Vier *Hornkonzerte* (KV 417, 495, 412, und 514), Fragmente von *Konzertstücken* und das *Quintett Es-Dur* sind auf diese Weise entstanden. Für die enge und ungezwungene Beziehung zwischen den beiden Musikern spricht die scherzhaft heitere Note, mit der Mozart die Manuskripte für Leutgeb versehen hat. Einmal verwendet er vier verschiedene Tintenfarben, ein anderes Mal notiert er aufmunternde Worte für den Solisten oder schreibt zum Solopart des Horns *Adagio*, während er für das Orchester die Tempobezeichnung *Allegro* angibt.

Das ***Quintett für Horn und Streicher KV 407*** ist das einzige Kammermusikwerk Mozarts für Horn. Und es ist mehr als ein geistreiches Divertissement, denn Mozart macht das Horn zum gleichberechtigten Partner der Geige. Die ungewöhnliche Streicherbesetzung mit nur einer Violine aber zwei Bratschen erlaubt es dem Komponisten, die dunklen und weichen Schattierungen des Klanges zu nützen und sie an die mitteltiefe Klangfarbe des Horns anzunähern. Das Quintett besticht durch den speziellen Charakter, den es aus der vielfältigen thematischen Verschmelzung zwischen den beiden Instrumentengruppen gewinnt. Nicht die Virtuosität des Solisten steht hier im Vordergrund, sondern der motivische Dialog zwischen den Instrumenten.

Schon im ersten Satz *Allegro* führen Violine und Horn ein Zwiegespräch, in das am Beginn der Durchführung alle Streicher einbezogen werden.

Der zweite Satz *Andante* ist von berückender Schönheit. Aus einer wunderbar sich aufschwingenden Gesangslinie in der Violine entwickelt sich ein Duett mit dem Blasinstrument und schließlich nehmen alle Instrumente am Geschehen teil. Mozarts geistvoller Umgang mit Variationen des thematischen Materials zeigt sich hier sehr deutlich.

Beim fröhlich-tänzerischen Finale *Allegro* werden die Rollen getauscht; nicht die Violine sondern das Horn spielt mit einem Thema auf, das noch dazu eine übermütige Variante der zauberhaften Melodie des Mittelsatzes darstellt. Mozart gestaltet aus dem verwandten Material im Rondo ein fröhliches Es-Dur Refrainthema, das den Hornisten im weiteren Verlauf mit vielen technisch anspruchsvollen Ausschmückungen und Ableitungen fordert. Ein kurzes Fugato führt den Satz zu einem eleganten Abschluss.

Gloria Bretschneider

Werkbesprechungen

Francis Poulenc (1899-1963)

Sonate für Flöte und Klavier (1957)

Francis Poulenc, geboren 1899 in Paris, wurde von früher Jugend an von seinen Eltern musikalisch gefördert. Ersten Klavierunterricht erhielt er im Alter von fünf Jahren von seiner Mutter, einer exzellenten Pianistin, dann übernahm Boutet de Monvel, eine Nichte César Francks, seine musikalische Erziehung. Ab 1915 unterrichtete ihn der bekannte Pianist Ricardo Viñes, ein enger Freund von Maurice Ravel. Poulenc meinte später, dass er diesem Lehrer seinen musikalischen Geschmack aber auch sein kritisches Urteilsvermögen in Sachen Kunst verdanke.



Francis Poulenc

In den Jahren 1921 bis 1924 studierte Poulenc bei Charles Koechlin Komposition. In dieser Zeit wurde er mit einer Reihe junger Komponisten bekannt, die sich als führende Neuerer profilierten und als „Nouveaux Jeunes“ Uraufführungen eigener Werke organisierten. Zu ihnen gehörten Arthur Honegger, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, Louis Durey und George Auric. Sie teilten musikästhetische Vorstellungen und forderten unter anderem die Betonung des Melodischen anstelle der Harmonik, große Transparenz des musikalischen Satzes und die Abkehr vom Klangbild der Spätromantik. Als „Groupe des Six“ mit ihrem Wortführer Jean Cocteau bildeten sie die musikalische Avantgarde Frankreichs. Später beschränkten sie unterschiedliche musikalische Wege.

So ist das kompositorische Werk von Francis Poulenc zwar reich an unterschiedlichen stilistischen Ansätzen, den Boden der Tonalität hat er jedoch zeitlebens nicht verlassen. Obwohl er die Werke der Zweiten Wiener Schule bewunderte, vertrat er die Meinung, ein Komponist müsse seiner eigenen musikalischen Sprache folgen und dies bedeutete für ihn selbst stets den Primat der Melodik. Francis Poulenc zählt mit seinen Liedern und Chorkompositionen zu den wichtigsten Vokalkomponisten des 20. Jahrhunderts.

Mit seinem ersten großbesetzten Werk, dem Ballett *Les Biches* gelangte Poulenc 1924 zu großer Anerkennung beim Publikum. Die von Sergej Diaghilew für sein „Ballets Russes“ in Auftrag gegebene Komposition ge-

Werkbesprechungen

staltete er als Tanzsuite ohne eigentliche Handlung. Liedkompositionen, Klavier- und Kammermusik bestimmten sein musikalisches Schaffen bis zur Mitte der 30er-Jahre. Dann widmete er sich der Komposition geistlicher Musik. Er komponierte unter anderem sein *Concerto pour orgue, orchestre à cordes et timbales*, über das er sagte: "Wenn man sich eine genaue Vorstellung von dem Ernst meiner Musik machen will, muss man – neben meinen religiösen Werken – dieses Konzert betrachten".

Zwei Opern entstanden ebenfalls in den späteren Jahren: *Les mamelles de Tirésias* („Die Brüste des Tiresias“, 1944) nach dem gleichnamigen Schauspiel von Guillaume Apollinaire und *Dialogues des Carmélites* („Gespräche der Karmeliterinnen“, 1953/56) auf ein Libretto von George Bernanos. Die beiden Werke könnten von Handlung und Musik her unterschiedlicher nicht sein. Dem absurden Inhalt des Schauspiels von Apollinaire entsprechend knüpft Poulenc an die musikalische Sprache seiner frühen Jahre an und integriert auch Elemente der Unterhaltungsmusik in das Werk. In „Die Gespräche der Karmeliterinnen“ kehrte Poulenc zum Lyrismus romantischer Prägung zurück. Die Faszination dieser Tonsprache übertrug sich auf das Publikum und ließ die Oper zu einem großen Erfolg werden.

Beide Werke korrespondieren mit wichtigen Wesenszügen des Komponisten, intensiv erlebter Heiterkeit und Freude und ebenso intensiv empfundenen Gefühlen von Ernst und Melancholie.

Im April 1956 erreichte Poulenc, noch während der Arbeit an seiner Oper *Dialogues des Carmélites*, der Auftrag der Coolidge Foundation für ein Kammermusikwerk. Er lehnte zunächst in Hinblick auf die bevorstehende Premiere seiner Oper aus zeitlichen Gründen ab, aber auf eine zweite Anfrage im August 1956 reagierte er positiv und schlug eine *Sonate für Flöte und Klavier* vor. Poulenc hatte sich schon mehrere Jahre lang mit dem Plan für eine Flötensonate getragen und erste Entwürfe dazu gemacht. Gemäß dem Auftrag sollte das Werk dem Andenken der großen Mäzenin, Pianistin und Komponistin Elizabeth Sprague Coolidge, der Gründerin der Coolidge Foundation gewidmet sein. Das Originalmanuskript sollte der Library of Congress überlassen werden.

Elizabeth Sprague Coolidge (1864-1953) hatte sich die Förderung der Kammermusik zur Lebensaufgabe gemacht: Sie stiftete einen Preis für *herausragende Verdienste um die Kammermusik*, gab bei fast allen führenden Komponisten des 20. Jahrhunderts Kammermusikwerke in Auftrag

Werkbesprechungen

(Bartok, Britten, Copland, Prokofjev, Ravel, Webern, Schönberg, Stravinskij u. a.) und ließ in Zusammenarbeit mit der Library of Congress das Coolidge Auditorium erbauen, das speziell für die Aufführung von Kammermusik konzipiert ist. Die Coolidge Foundation betraute sie mit der Organisation der Konzerte und mit der Aufgabe, neue Kammermusikwerke in Auftrag zu geben. Dieser Verpflichtung kommt die Foundation bis heute nach.

Poulenc nahm die Forderungen der Auftraggeber an, bedung sich aber eine Uraufführung der Sonate beim Strasbourg Festival aus, bevor das Werk in der Library of Congress erklingen sollte.

Der Flötist Jean-Pierre Rampal berichtet in seinen Erinnerungen von einem Telefonat mit Poulenc Anfang 1957, in welchem ihm Poulenc folgende rhetorische Frage stellte: „*Wolltest du nicht immer, dass ich dir eine Sonate für Flöte und Klavier schreibe, Jean-Pierre? Na gut, ich werde es tun. Das Beste ist aber, dass die Amerikaner sie mir abkaufen wollen! [...]*“ Für die Kunst des großen Flötenvirtuosen Rampal hat Poulenc die Sonate geschrieben und die beiden Musiker brachten das Werk am 18. Juni 1957 beim Strasbourg Festival zur umjubelten Uraufführung. Eine inoffizielle Premiere gab es schon am Vorabend für einen einzigen begeistert reagierenden Zuhörer, nämlich Arthur Rubinstein, der die Sonate gern vor seiner Abreise hören wollte. Im Februar 1958 folgte die amerikanische Erstaufführung der Flötensonate mit Jean-Pierre Rampal und dem Pianisten Robert Veyron-Lacroix im Coolidge Auditorium der Library of Congress in Washington, D.C.

Die ***Sonate für Flöte und Klavier*** verleiht - ähnlich wie in Poulencs letztem Werk, seiner *Sonate für Klarinette und Klavier* - beiden Wesenszügen Poulencs, der Fröhlichkeit und der Schwermut Ausdruck und besticht gerade durch das Nebeneinander und Miteinander von Ernst, Melancholie, Heiterkeit und Freude.

Schon der erste Satz ist ein hervorragendes Beispiel für diese Synthese. Die Charakterangabe *Allegro malinconico* verweist darauf, dass beide Gefühlsäußerungen diesen musikalischen Abschnitt gemeinsam bestimmen. Das erste Thema wird von einer weit gespannten, gebunden vorgetragenen Melodie bestimmt, die eine melancholische Stimmung vermittelt. Sie strömt in bewegtem Tempo und gleichmäßigem Duktus dahin und bezaubert durch die Schönheit der harmonischen Wendungen im Zusammen-

Werkbesprechungen

klang der beiden Instrumente. Das heitere Gegen Thema wird in raschem Tempo von der Flöte eingeführt und dringt bald bis zur dritten Flötenoktave vor. In freier dreiteiliger Form spielt der Satz mit den Möglichkeiten der beiden Themen, aber auch mit den Lagen der Flöte. Der Satz endet langsam mit fragender Gebärde, ambivalent.

Der zweite Satz *Cantilena* ist ein wunderschöner Gesang auf der Flöte, eine weit ausschwingende Melodie in getragenen Tempo. Das Publikum der Uraufführung war überwältigt von deren Schönheit und verlangte eine Wiederholung des zweiten Satzes. Von der Form her könnte man bei diesem Satz auch an eine Reminiszenz der Triosonate der Generalbasszeit denken. Es wurde auch darauf hingewiesen, dass die *Cantilena* große Ähnlichkeit mit der Musik hat, die Poulenc kurz vorher für seine Opernfigur Schwester Constance in „Dialog der Karmeliterinnen“ komponiert hatte.

Die Rezensionen der Uraufführung waren enthusiastisch, wie das folgende Beispiel aus dem „Le Figaro“ zeigt: „...Ein großer melodischer Regenbogen auf einem bläulichen Grund aus schönen Harmonien; wenn ich dies schreibe, denke ich zuerst an die *Cantilène* der Sonate, eine ätherische, zauberhafte Seite Musik von ganz eigenartigem Elan.“

Der Finalsatz *Presto giocoso* ist von einer ausgelassen heiteren Stimmung getragen, von Scherzen und einem Feuerwerk virtuoser Effekte der Flöte auch in höchsten Lagen. Der Klavierpart ist rhythmisch akzentuiert, das Tempo ist rasant und mitreißend. Ein Einschub in gemäßigtem Tempo *Subito più lento* bringt die Erinnerung an das melancholische Hauptthema des ersten Satzes, wird aber rasch von dem bestimmenden rasanten Thema abgelöst, das den Satz auch beendet.

Die Flötensonate wurde zu einem der beliebtesten Stücke von Francis Poulenc und ist ein fester Bestandteil der Flötenliteratur.

Gloria Bretschneider

Werkbesprechungen

Olivier Messiaen (1908-1992)

Quatuor pour la fin du temps (1940/1941)

(Quartett auf das Ende der Zeit)

Es sind im wesentlichen dieselben Motive, die das musikalische Schaffen Olivier Messiaens von den Anfängen in den späten zwanziger und frühen dreißiger bis hin zu den letzten Werken Anfang der neunziger Jahre durchziehen: seine feste Verwurzelung im christlichen Glauben, seine Liebe zum Gesang der Vögel, die Freude an musikalischen Farben und ein freier, individueller Gebrauch von musikalischen Techniken.



Olivier Messiaen 1939

Rhythmik, Harmonik und Klangfarben sind die Hauptfaktoren, die seine Musik prägen. Die eigenwilligen Rhythmen gehen überwiegend auf alte indische Vorbilder zurück. Kategorien wie thematische Arbeit oder Durchführung spielen kaum eine Rolle, sie werden durch Elemente wie Sequenz, Wiederholung und Verkürzung ersetzt.

Für fast alle seine Kompositionen bildet die Religion die Grundlage. Messiaen sagte darüber: *„Ich habe versucht ein christlicher Musiker zu sein und von meinem Glauben zu singen, ohne daß mir das jemals gelungen wäre – zweifellos deshalb, weil ich dessen nicht würdig war.“*

Neben der Liebe zu Gott steht die Liebe zu allen Kreaturen, die Messiaen in seinen Kompositionen vorstellt: die Menschen, die Tiere, die Natur, Himmel und Erde. Seine besondere Zuneigung gehörte den Vögeln, deren Gesang er minutiös aufzeichnete und in seinen Werken verwendete. *„[...] Ich habe begriffen, dass der Mensch viele Dinge gar nicht erfunden hat, sondern dass sie bereits um uns herum in der Natur existierten. Nur hat man sie nicht wahrgenommen. Man hat viel geredet von Tonarten und Modi: die Vögel haben Tonarten und Modi. Man hat auch viel über die Teilung der kleinen Intervalle gesprochen – die Vögel singen diese kleinen Intervalle. [...] Man spricht weiter viel von aleatorischer Musik: das Erweichen der Vögel, wenn sie alle zusammen singen, ist ein aleatorisches Ereignis. Ich habe also die Vögel gewählt – andere den Synthesizer.“*

Geboren 1908 in Avignon als Sohn einer Schriftstellerin und eines Anglist-

Werkbesprechungen

ten, entwickelte Olivier Messiaen schon als Kind seine Liebe zur Musik. Er erhielt eine umfassende musikalische Ausbildung am Pariser Conservatoire, die er in allen Fächern mit Auszeichnung abschloss. Er begann zu komponieren und wirkte ab 1931 zehn Jahre lang als Organist an der Kirche Sainte Trinité in Paris. Mit dem großangelegten Orgelzyklus *La Nativité du Seigneur* wurde er bekannt. 1936 gründete er gemeinsam mit einigen anderen Komponisten, denen auch André Jolivet angehörte, (siehe S. 20 ff) die Gruppe „Jeune France“, die sich gegen den Neoklassizismus wandte.

1939 wurde Messiaen zum Militär eingezogen. 1940 wurde er gefangen genommen und in ein Lager an der deutsch-polnischen Grenze deportiert. Während der einjährigen Gefangenschaft entstand das *Quatuor pour la fin du temps*, das uns im Folgenden beschäftigen wird.

Als er 1941 wieder nach Paris zurückkehrte, unterrichtete er zunächst Harmonielehre und – nach anfänglichem Widerstand – ab 1947 auch Komposition am Conservatoire. Schon die privat gegründete Kompositionsklasse hatte große Anziehungskraft für Studenten. Zu seinen Schülern zählten unter anderen Iannis Xenakis, Karl-Heinz Stockhausen und Pierre Boulez. Anfang der 50er Jahre wurde Messiaens Klavieretüde *Mode de valeurs et d'intensités* zum Ausgangspunkt der seriellen Musik, die alle musikalischen Parameter nach strengen Reihengesetzen ordnet. Diese Kompositionstechnik wurde in der Folgezeit insbesondere von Stockhausen und Boulez weiterentwickelt, Messiaen selbst interessierte sich nicht dafür. Er vollendet 1948 seine *Turangalila-Sinfonie*, ein zehnsätziges Orchesterwerk, das den Höhepunkt seiner frühen Schaffensperiode darstellt. Die aufkommende serielle Schule machte Messiaen plötzlich zum Außenseiter. Er widmete sich einer Reihe von Kompositionen, die den Vogelgesang zum Thema haben. Es entstand ein weiteres großes Orchesterwerk *Des canyons aux étoiles* (1974) und seine einzige Oper *Saint Francois d'Assise* (1983). Das Spätwerk Messiaens steht ganz im Zeichen seiner persönlichen Religiosität, doch veränderte dies kaum seine musikalische Sprache, die sein Oeuvre einzigartig innerhalb der Musik des 20. Jahrhunderts erscheinen lässt.

Mit dem *Quatuor pour la fin du temps* schuf Olivier Messiaen ein herausragendes Kammermusikwerk, das unmittelbar und eindringlich auf den Zuhörer wirkt und in seinem vielschichtigen gedanklichen und musikalischen Konzept einzigartig geblieben ist. Inspiriert wurde Olivier Messiaen durch Verse im *X. Kapitel der Geheimen Offenbarung des Johannes*, in der eine Aufhebung der Zeit angekündigt wird. Im Erstdruck führt der

Werkbesprechungen

Komponist an, dass er *das Werk zur Erinnerung an jenen Engel der Offenbarung schrieb, der, die Hände zum Himmel erhoben, das Ende jeglicher Zeit verkündet.*

Es erscheint es lohnend, die äußeren Umstände zu betrachten, unter denen das Werk entstand.

Im Sommer 1940, unmittelbar nach der deutschen Okkupation von Belgien, Luxemburg und Frankreich geriet Messiaen in Kriegsgefangenschaft. Seine Kompanie wurde zunächst auf einem Feld bei Toul, westlich von Nancy festgehalten. Mitten in dem Chaos brachte der Klarinetrist Henri Akoka unter freiem Himmel vor Tausenden von Mitgefangenen ein Solostück zur Uraufführung, das Olivier Messiaen in der Gefangenschaft für ihn geschrieben hatte. Der Cellist Régis Pasquier diente ihm als „Notenständer“.

Auf diese Weise wurde ein Stück aus der Taufe gehoben, das Messiaen später als dritten Satz in sein *Quartett auf das Ende der Zeit* einfügen sollte. Dieses entstand im Gefangenenlager STALAG VIII A bei Görlitz, wohin Messiaens Kompanie im Juli gebracht wurde. 100 000 bis 120 000 Gefangene sind durch das Lager VIII A gegangen. Vorsichtigen Schätzungen nach sind darin um die 16 000 Soldaten vor allem an Krankheiten, Unterernährung und Seuchen ums Leben gekommen.

Den Gefangenen der westlichen Alliierten standen Rechte wie Briefwechsel, Lektüre, Religionsausübung und kulturelle Tätigkeiten zu, deren Einhaltung das Internationale Rote Kreuz kontrollierte. Rund achttausend Belgier und vierzigtausend Franzosen waren in Baracken und Zelten unter einfachsten Bedingungen untergebracht. Messiaen beschreibt seine Ankunft im Lager so: „Als ich im Lager ankam [...], wurden mir und allen Gefangenen die Kleider ausgezogen. Doch nackt wie ich war, drückte ich meinen kleinen Seesack an mich, der alle meine Schätze enthielt, also Taschenpartituren, die mich trösteten, wenn ich unter Hunger und Kälte litt, von Bachs Brandenburgischen Konzerten bis Bergs Lyrischer Suite. [...] Die Deutschen stuften mich als völlig harmlos ein, und da sie ebenfalls Musik liebten, erlaubten sie mir nicht nur, meine Partituren zu behalten, sondern ein Offizier gab mir außerdem Bleistifte, Radiergummis und Notenblätter.“

Und Étienne Pasquier, der Cellist, den Messiaen schon in Zwischenlager in Frankreich gemeinsam mit dem Klarinetristen Henri Akoka kennengelernt hatte, berichtet weiter: „Man hatte Messiaen in der Kirchenbaracke eine Ecke zum Komponieren überlassen. Zufällig traf er dann auch einen Gei-

Werkbesprechungen

ger (Jean Le Boulair), der im Besitz einer Geige war. Ich meinerseits konnte, nachdem wir unter den Mitgefangenen Geld gesammelt hatten, bei einem Instrumentenbauer in Görlitz ein Cello kaufen. Mit Wachsoldaten durfte ich zu diesem Zweck in die Stadt gehen. Und alsbald schrieb Messiaen für uns das Trio.“ (Den 4. Satz „*Intermède*“, wahrscheinlich im August 1940 komponiert).

Akoka, Boulair und Pasquier probten das Trio in den Waschräumen des Lagers. Als die zuständigen Behörden das Klavier für Messiaen bewilligt hatten, komponierte er die übrigen sechs Sätze des Stückes. Aus Pasquiers Erinnerungen erfahren wir, dass das fertige *Quatuor* einige Monate hindurch jeden Abend von 18 Uhr bis zum Zapfenstreich um 22 Uhr von den vier Interpreten in der Theaterbaracke geübt wurde.

Die Uraufführung des *Quartetts auf das Ende der Zeit* fand am 15. Jänner 1941 in der Theaterbaracke von Lager VIII A statt. Étienne Pasquier erinnert sich: „Nun, die Erwartung der Gefangenen war groß. Alle wollten kommen uns zu hören, auch die Lagerleitung. Sie saß dann in der ersten Reihe. Alle Plätze waren besetzt, etwa 400, und man lauschte andächtig, in großer Verinnerlichung, einschließlich derer, welche Kammermusik vielleicht zum ersten Mal hörten. Es war wundersam...“.

Die äußeren Bedingungen waren schwierig, denn es herrschte eiskaltes Wetter und die vier Musiker hatten zur Erwärmung geflickte tschechische Uniformen und Holzschuhe erhalten. Der Flügel, so erinnert sich Messiaen, sei ein verstimmtes Klavier mit wahllos hängenden Saiten gewesen, aber auch er formuliert ein ähnliches Erlebnis wie Pasquier: „Niemals sonst hat man mir mit solcher Aufmerksamkeit und solchem Verständnis zugehört wie damals.“

Später wurde ein handgeschriebener Programmzettel gefunden, auf dem auch Dankesworte der drei Musiker an den Komponisten standen. Pasquier schrieb: „Das Lager von Görlitz... Baracke 27B, unser Theater... draußen die Nacht, der Schnee und das Elend... hier, ein Wunder, das *Quartett auf das Ende der Zeit* trägt uns in ein herrliches Paradies, hebt uns aus dieser entsetzlichen Welt – unendlichen Dank unserem lieben Olivier Messiaen, dem Poeten der ewigen Reinheit.“

Dem Vorwort zur Partitur stellt Messiaen jene Verse aus dem **Kapitel X der Geheimen Offenbarung** des Johannes voran (verfasst um 70 oder 95 nach Christus), welche die Inspirationsquelle für sein Werk waren:

„Und wieder sah ich einen starken Engel vom Himmel herabsteigen. Er

Werkbesprechungen

war von einer Wolke umhüllt und der Regenbogen stand über seinem Haupt. Sein Antlitz war wie die Sonne und seine Füße wie Feuersäulen. [...] Er setzte den rechten Fuß auf das Meer und den linken Fuß auf das Land und rief laut, so wie der Löwe brüllt. [...] Und der Engel, den ich auf dem Meer und auf dem Land stehen sah, erhob seine rechte Hand zum Himmel und schwor bei dem, der da lebt von Ewigkeit zu Ewigkeit [...], es wird hinfort keine Zeit mehr sein, denn in den Tagen, wenn der siebte Engel seine Stimme erhebt und seine Posaune bläst, wird auch das Geheimnis Gottes vollendet sein." (Offenbarung 10, 1-2 und 5-7).

Es ist vor allem das Phänomen der Zeit, die Vorstellungen von ihrem Ende und von der Ewigkeit, die Messiaen als gläubigen Menschen und als Musiker beschäftigen. Die Visionen von Horror und Schrecken, die die Apokalypse maßgeblich bestimmen, werden von Messiaen zwar im VI. Satz thematisiert, doch bleibt seine christlich-religiöse Sicht auf die Herrlichkeit des Ewigen gerichtet. Die sprachgewaltige Darstellung des Engels, seine Prophezeiung und die Bilder, die sich damit verbinden, versucht der Komponist mit musikalischen Mitteln zu fassen und zu deuten.

Und Messiaen wird nicht müde zu sagen: "Alles dies bleibt Versuch und Stammeln, wenn man die erdrückende Größe des Themas bedenkt!" (siehe auch S. 56).

Er äußert sich auch zur musikalischen Sprache, die er zur Verdeutlichung seiner Aussagen im *Quatuor* anwendet: „Die musikalische Sprache ist im Wesentlichen körperlos, geistig, katholisch. Die thematischen Motive, die melodisch und harmonisch eine Art tonale Allgegenwart ergeben, bringen den Hörer der Ewigkeit in Raum und Unendlichkeit näher. Besondere Rhythmen, frei von jeder Takteinheit, tragen nachdrücklich dazu bei, das Zeitliche in die Ferne zu rücken.“ Zum Aufbau bemerkte der Komponist: „Das Quartett hat acht Sätze. Warum? Sieben ist die vollkommene Zahl, die Schöpfung von sechs Tagen, geheiligt durch den göttlichen Sabbat; dieser siebte Tag dehnt sich aus in die Ewigkeit und wird zum achten des unauslöschlichen Lichts und des unvergänglichen Friedens.“

Betrachtet man die 8 Sätze (siehe S. 61 u. 62) und die Themen, die Messiaen in dichterischer Sprache bezeichnet, (wie beispielsweise beim I. Satz „*Kristallene Liturgie*“), so ist es zunächst das Erlebnis des Engels in den Sätzen II und VII, das sich gleichsam als symmetrische Klammer niederschlägt: der Engel und sein Wort - als gregorianischer Gesang - und der Regenbogen.

Werkbesprechungen

Dem, worauf der Engel hinweist, Jesus, widmen sich die beiden Duos: dem, der da lebt von Ewigkeit zu Ewigkeit der V. Satz, der Seele, der sich in Jesus das Geheimnis Gottes erfüllt, der VIII. Satz, in je einer unendlich langsamen Melodie in E-Dur.

Der I. Satz eröffnet den Raum des Universums – Himmel, Meer, Erde: Vogelstimmen entfalten sich über zwei Ostinatobewegungen.

Der Klang der Posaune des siebten Engels ertönt im VI. Satz: Sein Schwur bricht sich Bahn in einem wütenden Unisono. Der Abgrund der Verlassenheit und die Vorahnung des Endes der Zeit stehen als Bilder hinter der Musik der Sätze III und IV.

Messiaen gab jedem der acht Sätze ein ausführliches Programm mit:

I. *Kristallene Liturgie*: „Zwischen 3 und 4 Uhr morgens das Erwachen der Vögel: eine Amsel und eine einzelne Nachtigall improvisieren hoch oben in den Bäumen, umgeben von klingendem Blütenstaub und von einem Lichthof aus verlorenen Trillern. Übertragen Sie das auf die religiöse Ebene, und sie werden die Stille der Himmelsharmonien vernehmen!“

II. *Vokalise für den Engel, der das Ende der Zeit verkündet*: „Der 1. und 3. Teil (sehr kurz) beschwören die Macht dieses starken Engels mit dem Regenbogen über dem Haupt, in eine Wolke gekleidet, wie er einen Fuß auf das Meer und den anderen auf die Erde setzt. In der Mitte hören wir die unfassbaren Harmonien des Himmels: im Klavier zarte Kaskaden aus Akkorden in Blau-Orange, die mit ihrem fernen Glockenklang den quasi-gregorianischen Choral von Geige und Cello umhüllen.“

III. *Abgrund der Vögel*: „Klarinetten-Solo. Der Abgrund, das ist die Zeit mit ihrer Traurigkeit und Müdigkeit. Die Vögel sind das Gegenteil der Zeit. Sie sind unser Verlangen nach Licht, nach den Sternen und Regenbögen und nach jublierenden Stimmen!“

IV. *Intermezzo*: „Ein Scherzo von äußerlicherem Charakter als die anderen Sätze, aber mit ihnen durch einige melodische „Anklänge“ verbunden.“

V. *Lob auf die Ewigkeit Jesu*: „Jesus wird hier als das Wort betrachtet. Eine große Phrase des Cellos, unendlich langsam, verherrlicht in Liebe und Ehrerbietung die Ewigkeit dieses mächtigen und süßen Wortes. Majestätisch breitet sich die Melodie aus wie in einer zarten und unbegrenz-

Werkbesprechungen

ten Ferne. ‚Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott.‘ (Joh. 1,1)“

VI. *Tanz der Raserei für die sieben Trompeten*: „In seinem Rhythmus ist dieser Satz der charakteristischste von allen. Die vier Instrumente ahmen unisono die Gongs und Trompeten nach: die sechs Trompeten der Apokalypse, denen verschiedene Katastrophen folgen. Die Trompete des siebten Engels verkündet die Vollendung des Geheimnisses Gottes. Die Verwendung von hinzugefügten Werten, Rhythmen, die sich vergrößern und verkleinern, Rhythmen, die nicht umkehrbar sind. Musik aus Stein, aus furchterregendem, sonorem Granit, eine unwiderstehliche Bewegung aus Stahl, ungeheure Blöcke von purpurner Raserei, von eisiger Trunkenheit. Hören Sie besonders auf das schreckliche Fortissimo des Themas in der rhythmischen Vergrößerung und mit veränderten Registern gegen Ende des Satzes!“

VII. *Gewirr von Regenbögen für den Engel, der das Ende der Zeit verkündet*: „Es erscheinen hier wieder Passagen aus dem 2. Satz. Der Engel erscheint voller Kraft, vor allem der Regenbogen, der ihn bedeckt (der Regenbogen – das Symbol des Friedens, der Weisheit und aller leuchtenden und klingenden Vibration). In meinen Träumen sehe und höre ich geordnete Melodien und Akkorde, bekannte Farben und Formen; dann, nach diesem vorübergehenden Stadium, gehe ich über ins Irreale, und erleide in einer Ekstase ein Wirbeln, ein kreisendes Miteindringen von übermenschlichen Tönen und Farben. Diese Schwerter aus Feuer, dieses Fließen von Lava in Blau-Orange, diese brüsken Sterne: so ist das Gewirr, so sind die Regenbögen.“

VIII. *Lob auf die Unsterblichkeit Jesu*: „Ein breit angelegtes Geigensolo, Gegenstück zum Cellosolo des 5. Satzes. Warum dieser zweite Lobgesang? Er richtet sich ganz besonders auf die zweite Wesenheit Jesu, den Menschen Jesus, auf das Wort, das Fleisch geworden ist, auferstanden als Unsterblicher, um uns sein Leben zu schenken. Der Lobgesang ist ganz und gar Liebe. Sein langsamer Aufstieg zu extremer Höhe bedeutet das Aufsteigen des Menschen zu seinem Gott, des Gottessohnes zu seinem Vater, des vergöttlichten Geschöpfes zum Paradies.“ (Olivier Messiaen)

Gloria Bretschneider

Werkbesprechungen

Joseph Haydn

Trio Es-Dur Hob. XV:22 (op.71 Nr.2) (1994/95)

Wenn dieses ***Es-Dur-Trio*** eine Sonderstellung unter den Haydnschen Klaviertrios einnimmt, dann verdankt es diese Auszeichnung ohne Zweifel vor allem seinem ersten Satz *Allegro moderato*, der von vielen Haydnkennern zu den Höhepunkten des Gesamtwerkes gezählt wird. Das Inzipit des Werkes scheint ein Jahr später zum Vorbild des Anfangs von Hob.XV:30 geworden zu sein, mit dem das Werk ja auch die Tonart gemeinsam hat. Doch das eigentliche Wunder beginnt am Ende dieser eröffnenden Hauptthemenperiode, wo dieses zunächst so erdgebunden erscheinende Thema unvermittelt zu einem Höhenflug ansetzt, der uns bald in weit entfernte Regionen entführt. Die improvisatorisch anmutende Leichtigkeit, mit der Haydn hier agiert, verzaubert; und so nimmt es gar nicht wunder, wenn wir uns bald unvermittelt in Ges-Dur wiederfinden, das wir schon auf dem ersten kühnen Ausflug gestreift hatten. In der breit angelegten Schlußgruppe macht sich ein schlichtes Motiv bemerkbar, das in der Durchführung zu unserem Reisebegleiter werden soll. Bevor wir aber dieses Reich betreten dürfen, stellt sich uns ein unüberwindlich erscheinendes Hindernis in den Weg. Die Dominante von f-moll, an die Haydn uns hier anrennen läßt, sieht nicht weniger grimmig aus als eine das Tal versperrende Felswand. Doch - Logik des Traumes und des Märchens - schwerelos, ohne die sterblichen Mühen einer Modulation auch nur ahnen zu müssen, finden wir uns plötzlich in der dahinter liegenden Wunderwelt. Das Zauberwort, das uns dahin bringt, ist natürlich wieder das Inzipit, das uns hier einmal seinen subdominantischen Klang hören läßt. Der wahrlich märchenhafte Ideenreichtum, den Haydn in der von hier auf verschlungenen Pfaden zur Reprise zurückführenden Entwicklung vor uns ausbreitet, rechtfertigt A. P. Browns zusammenfassendes Urteil vollauf: "The most impressive development yet penned by Haydn." Daß nach solchen Abenteuern die Reprise ohne nennenswerte Neuerungen abläuft, kann niemanden ernstlich enttäuschen.



Joseph Haydn
Stich von Facius

Das folgende *Poco Adagio* (G-Dur) hat Haydn zunächst als Klavierstück komponiert. Eine Abschrift dieser wahrscheinlich aus dem Jahre 1794 stammenden Fassung von der Hand des Haydn-Adlatus Johann Ellsler

Werkbesprechungen

wird in Budapest aufbewahrt. Obwohl das Stück im Allabreve-Takt notiert ist, vermittelt die durchgehende Triolenbewegung ein Zwölfachtel-Gefühl, das im Zusammenwirken mit der typischen Tonart auch ohne den charakteristischen Siciliano-Rhythmus ein pastorales Bild entstehen läßt. Die pianistischen Formulierungen sind durchwegs originell, und als Klavierstück zählt das Werk sicher zu den interessantesten Kompositionen Haydns. Wahrscheinlich waren es diese Qualitäten, die den Komponisten bewogen, das sozusagen "herrenlose" Stück in das Klaviertrio zu übernehmen. Die Umgestaltung in einen Triosatz kann man allerdings nicht als restlos geglückt bezeichnen: Offenbar widerstrebte es dem Komponisten, an dem so zwingenden und kompakten Klaviersatz etwas Wesentliches zu ändern, und so verurteilte er die Streicher zu recht kargen Begleitakkorden, die den instrumentalen Aufwand nicht wirklich rechtfertigen. Wie der vorangehende und auch der folgende Satz ist dieser Mittelsatz ein monothematischer Sonatensatz, und auch hier ist es die Durchführung, die durch die assoziative Freiheit ihrer Harmonien fasziniert. So kommt es, daß wir uns unmittelbar vor dem Eintritt der Reprise bis nach fis-moll verirrt haben: Wie Haydn nun dieses fis sozusagen im Handumdrehen zum Leitton umdeutet, ist ein Kabinettstück modulatorischer Artistik. Verglichen mit dem analogen Teile des Kopfsatzes, der mit einem Minimum an Veränderungen auskommt, erscheint hier die Reprise in einer substantiell verkürzten und variierten Form.

Das Finale *Allegro* repräsentiert einen Satztypus, den Haydn in seiner letzten Schaffensperiode besonders häufig für Schlußsätze im Dreivierteltakt verwendet. [...]Vom traditionellen Menuett hat der neue Finaltyp nur mehr das Metrum. Das Tempo ist meist erheblich rascher, die rhythmische Gestalt pointierter und extravaganter; fast immer spielen akzentuierte Synkopierungen und raffinierte metrische Komplikationen eine wesentliche Rolle. Die Ausprägung dieser Charakteristika wäre ohne Kenntnis der osteuropäischen Volks- und Tanzmusik schwer vorstellbar. Daß Haydn als eigentlicher "Erfinder" dieses neuen Idioms gilt, ist deshalb mit Blick Herkunft und Lebensraum des Komponisten nicht sehr überraschend. Vielleicht wollte Haydn der mit der Übernahme des Mittelsatzes aus einem anderen Medium verbundenen Gefahr des allzu losen Pasticcio-Charakters begegnen - jedenfalls begnügt er sich nicht mit der formalen Kongruenz zwischen den Ecksätzen, er bringt in diesem Finale zusätzlich noch zwei dezente, aber ausreichend deutliche, den Zusammenhalt des Werkganzen unterstreichende Rückgriffe auf den Kopfsatz an: Das aus der Überleitung zur Schlußgruppe stammende und die Durchführung des ersten Satzes

Werkbesprechungen

beherrschende Geigenmotiv schlägt hier in nur leicht modifizierter Gestalt die Brücke zwischen Haupt- und Seitensatz; und die den Hauptteil der Durchführung eröffnende Medianrückung findet sich im Finale an entsprechender Stelle, wenn auch in anderer Funktion und in neuem harmonischen Kontext, wieder. [...] Wie schon im ersten Satz ist diese markante Bruchstelle aber nur Kristallisationskern einer ganzen Reihe von recht gewagten Terzmodulationen, die das Durchführungsgeschehen bestimmen. Die Meisterschaft, mit der Haydn in diesen Sturm-und-Drang-Szenen Regie führt, ist staunenswert. Inmitten einer solchen Flut von Ideen und Möglichkeiten so vollkommen Überblick zu bewahren und Maß zu halten, ohne je berechnend oder kalt zu erscheinen, ist eine Gnade, die nur den ganz Großen gewährt wurde - Haydn läßt uns in jedem Takt an ihr teilhaben.

Claus-Christian Schuster

Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Septett Es-Dur für Trompete, Streichquartett, Kontrabass und Klavier op. 65 (1879/80)

Saint-Saëns war eine Art „Universalamateur“ im besten Wortsinn. Er beschäftigte sich intensiv mit Geologie, Archäologie, Botanik und Schmetterlingskunde; konstruierte ein Teleskop, schrieb Gedichte und für das Theater – und war, laut seinem Schüler und späterem Freund, Gabriel Fauré, „der vollständigste Musiker seiner Zeit“. Der in Paris geborene Saint-Saëns war Komponist, Pianist, eminenten Organist, Dirigent, Lehrer und Essayist. Sein Ruf im Heimatland und in vielen Ländern Europas war legendär. (Vielleicht zu legendär: das Nazi-Regime verbot die Aufführung seiner Werke). Es gab kaum ein Musikgenre, in dem er nicht tätig war: symphonische Gedichte, Opern, Klavier-, Violin- und Cellokonzerte, nicht zu vergessen das Orgelkonzert, Symphonien, ja sogar Filmmusik; und aktiv war er zeitlebens auch in der Kammermusik. „Ich mag nichts lieber als Kammermusik“ soll er einmal gesagt haben. Hector Berlioz, bekannt für seine scharfe Zunge und spitze Feder, hat ihn durchaus bewundert: „Er weiß alles, es fehlt ihm nur Unerfahrenheit“.



Camille Saint-Saëns

Werkbesprechungen

Ob Saint-Saëns im Umgang mit Menschen Humor besaß, ist nicht überliefert. Wenn er seine spezifische Art von Humor musikalisch ausdrückte, erzielte er damit (auch ihn selbst) überraschende Erfolge. So etwa mit dem „*Karneval der Tiere*“; in dem Stück parodiert er Komponistenkollegen, Solisten und Musikstile. Gedacht war das Stück für eine Fashingsveranstaltung. Die Begeisterung, die er damit auslöste, war für den Komponisten offenbar verstörend; er wollte damit nicht identifiziert werden und verbot die Aufführung des Stücks – bis auf den „Schwan“. Das hinderte freilich die Veranstalter nicht, nach seinem Tod das beliebte Stück oft ins Repertoire zu nehmen. Das Stück soll übrigens während eines Österreicaufenthalts entstanden sein.

Definitiv nicht in Österreich entstanden ist das **Septett *Es-Dur op.65***. Komponiert wurde es für die Gesellschaft für Kammermusik „La Trompette“(!); und das nur sehr widerwillig. Später einmal bemerkte Saint-Saëns gegenüber dem „musikalischen Bittsteller“, Émile Lemoine, „wenn ich daran denke, wie oft du mich belagert hast, damit ich dieses Stück schreibe, das ich nicht schreiben wollte und das einer meiner großen Erfolge geworden ist, so verstand ich doch niemals warum“.

Vielleicht weil es brillant, ironisch und parodistisch ist? Neobarocken Stil mit den Harmonien des 19. Jahrhunderts kombiniert – streng in der Form, locker in der Stimmung? Weil im Septett gewissermaßen ein „Karneval der Stile“ vorliegt? Die Aufführung des Septetts hat der Komponist allerdings nie untersagt.

Der 1. Satz *Préambule*. (Allegro moderato – Piu allegro) beginnt mit einem pompösen Unisono, in das ein Fanfarensolo der Trompete eingreift. Das Klavier rauscht virtuos auf. Rasch geht die Anfangssequenz in eine Fuge über, die ihrerseits von geheimnisvollen romantischen Tönen abgelöst wird. Es folgt die Rückkehr zu barocker Bewegung. Schon im ersten Satz zeichnet sich die Verschränkung verschiedener Musikstile ab, die für das Werk als Ganzes charakteristisch ist und ihm einen besonderen Reiz verleiht.

Der 2. Satz *Menuet* (Tempo di minuetto moderato) bringt zunächst noch deutlicher als der erste eine barocke Stimmung; aber bald wird diese unterbrochen von romantischen Bewegungen in der Trompete, der Violine, dem Klavier. Im Trio des 2. Satzes entwickelt sich eine ruhige, vornehme Melodie, umspielt vom Klavier. Die Wiederkehr des Menuett-Themas beschließt diesen, stilistisch ebenfalls heterogenen, Satz.

Der 3. Satz *Intermède* (Andante) beginnt mit einer liedhaften Moll-Melodie, die von Instrument zu Instrument geht (Trompete, Klavier, Cello usw.), abklingt und fast erlischt, anschwillt – und bei all dem den Rhyth-

Werkbesprechungen

mus beibehält, einmal mehr wiegend, dann wieder akzentuiert, aufrauschend oder dumpf usw. Den Rhythmus tragen vornehmlich das Klavier; aber auch die Streicher. Mit weicher Streicherbegleitung, Trompete und Klavier klingt dieser „romantische“ Satz ruhig aus.

Mit dem 4. Satz *Gavotte et Final* (Allegro non troppo – Animato) kehrt die musikalische Stilistik des 18. Jahrhunderts abrupt zurück: keck, fröhlich, vergnügt, verziert von munteren Klavierläufen, Trompetenstößen, Streichertrillern. Man wird Zeuge eines schwungvollen Musizierens. Die Gavotte scheint zum Galopp zu werden. Alle Instrumente haben ihre virtuoseren Passagen, bis das Ganze in eine Fuge übergeht (eine Form, die ja bekanntlich nicht nur im Barock, sondern auch bei Mozart und den „Klassikern“ höchst beliebt war).

Rudolf Bretschneider

Sergej Sergejewitsch Prokofjev (1891-1953)

Ouverture über hebräische Themen c-Moll op. 34 (1919)

Die Uraufführung seines 2. *Klavierkonzertes* 1913 in Pawlowsk und seiner *Skythischen Suite* 1916 in Petersburg hatten handfeste Skandale ausgelöst und den jungen Komponisten schnell bekannt gemacht. In seinen Erinnerungen „Aus meinem Leben“ schreibt Prokofjev über Reaktionen des Petersburger Publikums: „Glasunow, den ich persönlich eingeladen hatte, verlor die Fassung und verließ acht Takte vor dem Schluss den Saal. [...] `Ein Skandal in der guten Gesellschaft` schrieb die Zeitschrift „Muzika“ ganz fröhlich.“

Die Rolle des Modernisten und *Enfant terrible* machte Prokofjev Spaß, doch wird sie nur einer Seite seines Schaffens gerecht. Mit der *Symphonie classique*, wie er seine erste *Sinfonie D-Dur op. 25* (1917) nannte, schuf er das erste neoklassizistische Werk Rußlands. Sie bezieht sich direkt auf Joseph Haydn, dessen Partituren er gut kannte und schätzte. Über seine Intentionen bemerkte Prokofjev: „Wenn Haydn heute noch lebte, würde er seine Art zu schreiben beibehalten und dabei einiges Neu-



Sergej Prokofjev
Bild von Kotschalowski

Werkbesprechungen

es übernehmen. Solch eine Sinfonie wollte ich schreiben – eine Sinfonie im klassischen Stil.“

Prokofjev verbrachte den Sommer 1917 mit verschiedenen Kompositionsarbeiten („*Der Spiele*“, „*Es sind ihrer sieben*“) am Land in der Umgebung von Petersburg und dann im Kaukasusgebiet. Über die Oktoberrevolution in Petersburg und die Bildung einer „Lenin-Regierung“, wie sie in den Provinzzeitungen genannt wurde, kamen widersprüchliche Nachrichten, doch Prokofjev wollte wegen der geplanten Aufführungen seines Violinkonzerts und eines Klavierabends mit seinen Stücken unbedingt nach Petersburg reisen. Es erwies sich als unmöglich, dorthin zu gelangen. Es schien ihm, dass Rußland in dieser Zeit keinen Bedarf an Musik hätte und es festigte sich seine Absicht nach Amerika zu fahren. „Ich dachte, dass ich in Amerika viel lernen und überdies manche Leute für meine Musik interessieren könnte“, erinnert sich Prokofjev.

Er wollte offiziell ausreisen und – es klingt wie ein Wunder – er wurde nach einer Aufführung seiner „Klassischen Symphonie“ Anatoly Lunatscharsky, dem Volkskommissar für Erziehung und Kultur vorgestellt. Dieser ließ ihm - auf Prokofjews Wunsch - einen Auslandsreisepass ausstellen und vermerken, dass Prokofjev in einer künstlerischen Mission und zur Verbesserung seines Gesundheitszustands ins Ausland reise. Die Dauer des Aufenthalts war unbefristet. „Sie sind ein musikalischer Revolutionär, wir sind Revolutionäre des Lebens. Wir wollen zusammenarbeiten. Aber wenn Sie nach Amerika gehen wollen, so will ich Sie nicht daran hindern,“ formulierte Lunatscharsky heiter, wie sich der Komponist erinnert.

(18 Jahre später kehrte Sergej Prokofjev mit seiner Frau und den beiden Söhnen wieder in die Heimat zurück; eine Entscheidung, die ihm nicht leicht fiel.)

Nach einer abenteuerlichen und gefährvollen Fahrt durch das im Aufruhr befindliche Sibirien nach Wladiwostok reiste der Komponist nach Tokio und weiter über Honolulu nach San Francisco. Nach 3 Tagen Festhaltung und Verhör erhielt er die Erlaubnis nach Amerika einzureisen.

Doch sein Leben als Künstler in den USA kam nicht so schnell in Schwung wie er erwartet hatte. Sein erster Klavierabend am 20. November 1918 in New York hatte gemischte Kritiken. In Chicago hingegen hatte er bei Konzerten mit dem Chicago-Symphonie Orchester großen Erfolg und im Jänner 1919 erhielt er von der Leitung des Orchesters den Kompositionsauftrag für die von ihm vorgeschlagene Oper „*Die Liebe zu den drei Orangen*“. Er vollendete die Partitur zur Oper, wie vereinbart, Anfang Oktober, doch die Vorbereitungen zur Aufführung kamen durch den plötzlichen Tod

Werkbesprechungen

des Dirigenten zum Stillstand; das Orchester wollte die Oper nicht ohne ihn herausbringen. Die Uraufführung wurde auf die nächste Saison verschoben und Prokofjew erinnert sich: „Ich saß auf dem Trockenen, ohne Oper und ohne nennenswerte Konzertengagements.“

In diese Zeit fällt die Entstehung der *Ouverture über hebräische Themen c-Moll*. Prokofjew traf im November 1919 das Ensemble „Zimro“, bestehend aus einem Streichquartett, einem Klarinettenisten und einem Pianisten, in New York. Das Ensemble war auf Konzerttournee in die Vereinigten Staaten gekommen. Die jüdischen Mitglieder der Gruppe waren Prokofjew alle aus der Studienzeit am Petersburger Konservatorium bekannt. In Petersburg war 1908 die „Gesellschaft für Jüdische Musik“ gegründet worden. Das Ensemble „Zimro“ hatte sich zum Ziel gesetzt, Musik, wie sie in den jüdischen Gemeinden in Osteuropa gespielt wurde, aufzuführen und bekannt zu machen. Diese Musik war damals außerhalb der Welt des „Schtetl“ kaum zu hören. Prokofjew erinnerte sich an die Begegnung wie folgt: „[...] Sie hatten ein Repertoire von recht interessanter jüdischer Musik für verschiedene Instrumentalgruppen. Sie baten mich, für sie eine Ouverture für sechs Instrumente zu schreiben und gaben mir ein Heft, in dem die jüdischen Melodien aufgezeichnet waren. Ich wollte es zuerst nicht nehmen, weil ich nur eigene Themen zu verwenden pflegte. Ich behielt es aber schließlich, und eines Abends wählte ich daraus ein paar schöne Melodien und begann über sie am Klavier zu improvisieren. Ich bemerkte, dass sich da einige nette Passagen ergaben. Am nächsten Tag arbeitete ich die Themen aus, und am Abend war die Ouverture fertig. Es brauchte aber noch 10 Tage, ehe sie ihre endgültige Gestalt hatte.“ Es sind zwei Melodien, derer sich der Komponist bedient hatte: Die eine wurde gewöhnlich auf Hochzeitsfeiern in Moldawien gespielt, die andere stammt von dem jiddischen Lied *Zayt gezundterheynt mayne lieb eltern*, ein Lebewohl der Braut an ihre Eltern.

Prokofjews Ouverture wurde von „Zimro“ gern gespielt und kam beim Publikum gut an, doch löste sich das Ensemble bald danach auf. 1922 erschien das Stück mit der Bezeichnung „Hebräisch Ouverture“ in den USA im Druck. Es wurde dann 1925 in Paris und 1927 in Moskau gespielt, und viele weitere erfolgreiche Aufführungen folgten und machten das Werk populär. Prokofjew war vom Erfolg des Sextetts angenehm überrascht und schrieb 1934 auch eine Version für Orchester.

Dem Hörer unserer Tage scheint das Werk musikalisch keineswegs fremd wie dem Publikum Anfang der 20er Jahre, klingt doch mit der Verwen-

Werkbesprechungen

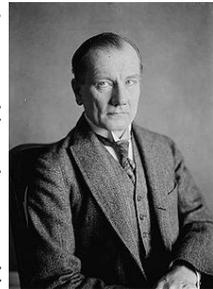
dung jüdischer Themen der populäre Klezmer an. Mit der *Ouverture über hebräische Themen c-Moll op. 34* hat Sergej Prokofjev ohne große Anstrengung ein heiteres, rhythmisch und harmonisch charakteristisches Sextett geschaffen, das jüdische Musik des „Schtetl“ in gekonnter musikalischer Form einem breiten Hörerkreis näherbringt.

Gloria Bretschneider

Ernö Dohnányi (1877-1960)

Sextett in C-Dur für Klavier, Violine, Viola, Cello, Klarinette und Horn op.37 (1935)

Ernst von Dohnányi – die deutsche Form seines Namens findet sich auf den meisten seiner Kompositionen. Er war nicht nur Komponist, sondern auch ein berühmter und gefragter Pianist, Lehrer von späterhin höchst erfolgreichen Musikern (z.B. Georg Solti, Annie Fischer, György Cziffra und Géza Anda), Direktor der Budapester Musikakademie und Freund und Helfer für viele Musiker.



Ernö Dohnányi

Geboren ist er 1877 im heutigen Bratislava. Ausgebildet wurde er – nach der Einführung in die Musik durch seinen Vater und den Organisten der Kathedrale – durch einen Lieblingsschüler Franz Liszts (Istvan Thomán) und Hans von Kössler in Komposition. Letzterer war ein großer Verehrer von Johannes Brahms. Brahms war es denn dann auch, der die Aufführung Dohnányis erster Komposition in Wien förderte.

Wie kommt es, dass ein jahrzehntelang buchstäblich weltberühmter Pianist und Komponist nach dem 2. Weltkrieg in Vergessenheit geriet – und nicht nur in seiner ursprünglichen Heimat erst spät „wiederentdeckt“ wurde?

Die Politik spielte für seinen Lebensweg eine besonders fatale Rolle. Er hat mehrfach Streitigkeiten mit der kommunistischen ungarischen Republik von Bela Kun (1919); wird aber Direktor der Musikakademie von Budapest; als Admiral Horty an die Macht kommt, verliert er zunächst all seine Posten, wird aber doch wieder Chef der Philharmonischen Gesellschaft in Budapest – und setzt vor allem seine internationale Karriere (USA) fort. Vielfache Aktivitäten (Dirigent des NY Symphonie Orchestra, Organisator

Werkbesprechungen

von Wettbewerben, Musikdirektor beim ungarischen Rundfunk) prägen das Leben dieses Pianisten und Komponisten. Er hat „viel Ehr“ – aber eben auch viele Feinde.

1941 weigert er sich, die vorgeschriebenen antijüdischen Rassengesetze an der Musikakademie einzuführen, half nachweislich jüdischen Musikern – und wurde dennoch als Antisemit und Nazibefürworter (auch von der BBC ab Oktober 1945) verdächtigt. Das kommunistische Ungarn wiederum hat keinen Platz für den antirussischen Zeitzeugen. Linke und Rechte kritisierten ihn gleichermaßen und verbreiteten mächtige Gerüchte über den berühmten Mann. Der Begriff „Fama“ hat bekanntlich eine Doppelbedeutung.

Erst im 21. Jahrhundert beginnt für Ernst v. Dohnányi eine Art „Rehabilitation“: für den Menschen und mehr und mehr auch für sein Werk. Man anerkennt seine tapfere Rolle während der Nazizeit (sein Sohn Hans wird als Widerstandskämpfer auf Befehl Hitlers erhängt) und sowohl sein symphonisches Werk als auch die Kammermusik und das virtuose Klavierwerk werden „wiederentdeckt“.

Der erste Satz des **Sextetts C-Dur op. 37**, das Dohnányi in Rekonvaleszenz schrieb und 1935 selbst bei dessen Uraufführung mitwirkte, ist ein „*Allegro appassionato*“; stilistisch streng und klassisch in der Form. Er beginnt eher düster. Erst allmählich lösen sich aus dieser Stimmung freundlichere Klarinetten- und Streicherpassagen; eine sanfte wiegende Melodie bringt zarte Klavierklänge und Glockentöne. Dann wird der Klang wieder voller, „symphonisch“. Man genießt den Zusammenklang der Instrumente, die ein flüsterndes Zwiegespräch und dann wieder einen kräftigen Dialog pflegen. Der Ausklang des Satzes ist strahlend – vor allem gemessen am dunklen Beginn.

Der zweite Satz *Intermezzo: Adagio* setzt in den Streichern verhangen, fast flüsternd ein, Klavier und Horn beginnen – zunächst leiser – den Marsch, der den Satz mehr und mehr beherrscht, unterbrochen nur vom glockenhellen Klavier und der Klarinette findet er in einem Adagio einen entsprechend ruhigen Ausklang.

Eine kleine Klarinettenmelodie in der Art einer Volksweise eröffnet den 3. Satz *Allegro con sentimento*; es folgt eine Variation in Klavierakkorden, später übernehmen Bläser und Streicher das Variationsgeschehen und der Satz geht in ein munteres Scherzo über, bis das Horn im doppelten Rhythmus das Klarinetten Thema übernimmt und es zum Thema des 1. Satzes verwandelt. Das Tritonus-Motiv, das ebenfalls im ersten Satz erklingen ist, leitet nahtlos zum 4. Satz (*Finale: Allegro vivace giocoso*) über. So entsteht eine zyklische Verbindung zwischen den Sätzen, denn auch im

Werkbesprechungen

Finale erklingt das Tritonus-Thema am Ende des Werkes.

Der Mitteleuropäer Dohnányi zeigt sich im Schlusssatz von der amerikanischen Jazztradition (zumindest kurzfristig) affiziert: der Satz beginnt schwungvoll und witzig; er hat keine Scheu in die Musikatmosphäre der Neuen Welt mit ihren synkoptierten Rhythmen einzutauchen; aber leicht steigt er auch zurück in die alte Welt des mitteleuropäischen Walzers, in den Charme heimatlicher Klänge und wieder zurück in die des neuen Rhythmus. Bis sich diese Welten vermischen. Fröhlich klingt der Satz aus.

Rudolf 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 Kuschnir 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 Mürzzuschlag, 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 und die Wandlungen des Genres Klaviertrio von der Klassik bis ins 20. Jahrhundert für seine

Biographien

Zuhörer erlebbar. Das Hauptaugenmerk bei den Zykluskonzerten des Altenberg Trios in der Saison 2017/18 liegt bei Beethovens und Schuberts Werken für Klaviertrio. Aber auch die Moderne ist mit Triowerken des 20. Jahrhunderts in allen Konzerten vertreten.



Walter Auer wurde 1971 in Villach/ Kärnten geboren. Er begann sein Studium am Kärntner Landeskonservatorium bei Prof. Johannes von Kalckreuth. Weitere Studien führten ihn nach Salzburg an die Musikhochschule «Mozarteum» zu Michael Kofler, nach Berlin an die Orchesterakademie der Berliner Philharmoniker zu Andreas Blau und nach Basel zu den Meisterkursen von Auréle Nicolet.

Seine berufliche Laufbahn begann er als Soloflötist der Dresdner Philharmonie und der NDR Radio-Philharmonie Hannover, ehe er 2003 in die gleiche Position an die Wiener Staatsoper und somit zu den Wiener Philharmonikern wechselte.

Nationale und internationale Wettbewerbspreise erspielte er sich als Solist und Kammermusiker in Leoben, Cremona, Bonn und München (ARD). Seitdem ist er als gefragter Solist und Kammermusikpartner international tätig. Er ist Mitglied des Orsolino Quintetts und der Wiener Virtuosen. Auf der Suche nach seinem

persönlichen Klangideal gründete er kürzlich sein eigenes Ensemble, das Wiener Klimt Ensemble.

Sein Einsatz um die Erweiterung des Flötenrepertoires sind z.B. überzeugend in der Flöten-Transkription des Klaviertrios von Chopin (erschienen bei Camerata/2010) gelungen, oder in der weltweiten Ersteinpielung von Werken des italienischen Flötisten und Komponisten Giulio Briccialdi («Brilliant Flute» - erschienen bei NAMI/Japan 2011) dokumentiert. Eine enge Zusammenarbeit verbindet ihn mit der Komponistin Luna Alcalay. Uraufführungen ihm gewidmeter Werke spielte er 2011 in Cardiff/Wales («en passant» für Flöte solo) und im Musikverein Wien («Escapade» für Bläserquintett).

Als Solist konzertierte Walter Auer zuletzt u.a. mit dem Kyoto Symphony Orchestra, dem Dohnanyi Orchester Budapest, den Nürnberger Philharmonikern, der Sinfonia Varsovia, der Capella Istropolitana, der Orchesterakademie Ossiach und den Wiener Virtuosen. Als Solist mit den Wiener Philharmonikern war Walter Auer unter dem Dirigat von Daniel Barenboim zu hören.

Zudem ist er ein international sehr gefragter Lehrer. In den letzten Jahren gab er Meisterkurse beim New York Summer Music Festival, an der Juilliard School und am Mannes College for Music (USA), am Sydney Conservatory und an der University of Newcastle (Australien), in Tokyo (Japan), Domzale (Slowenien), Spanien und der Schweiz und betreut seit Sommer 2010 als Dozent das Int. Orchesterinstitut Attergau. 2011 war er Gast und Dozent der Int. Flötenfestivals von Cardiff/Wales und Shiga/Japan. 2012 gibt Walter Auer Meisterkurse im Rahmen der Carinthischen Musikakademie Ossiach und an der Guildhall School of Music and Drama, London.

Walter Auer spielt eine 24k Flöte der Firma Sankyo mit einem 22k Kopfstück von Werner Tomasi aus Wien. In den gemeinsamen Konzertprogrammen mit seiner Frau, der Traversflötistin Julia Auer, spielt Walter Auer auch Renaissance- und Barocktraversflöten von Giovanni Tardino und Martin Wenner.

Biographien



Foto: Bubu Dujmic

Heinrich Bruckner wurde 1965 in Wien geboren und erhielt seinen ersten Instrumentalunterricht in Blockflöte und Klavier.

Nach einigen Jahren privaten Trompetenunterrichts begann er 1977 das Studium der Trompete am Konservatorium der Stadt Wien bei Prof. Richard Schwameis und Prof. Karl Brugger. 1985 erlangte er das Konzertschuldiplom mit Auszeichnung.

Von 1985 bis 1987 setzte Heinrich Bruckner sein Trompetenstudium an der Wiener Musikhochschule bei Prof. Josef Pomberger fort.

Heinrich Bruckner ist mehrfacher Preisträger beim Wettbewerb „Jugend musiziert“. 1981 gewann er als jüngster Teilnehmer den dritten Preis beim „Helmut Wobisch Gedächtniswettbewerb“.

Sein erstes Engagement erhielt Heinrich Bruckner 1982 beim Bühnorchester der Österreichischen Bundestheater. Von 1987 bis 2006

war er Erster Trompeter der Wiener Symphoniker, wo er seit 2007 die Position eines 3. stellvertretenden 1. Trompeters inne hat

Seit 1984 ist Heinrich Bruckner Mitglied des Blechbläserquintetts „Art of Brass Vienna“, seit 1999 als Zinkenist und Naturtrompeter Mitglied des „Ensemble Tonus“.

Als Solist trat Heinrich Bruckner mit verschiedenen Orchestern wie Wiener Symphoniker, Niederösterreichische Tonkünstler, Österreichische Kammer-symphoniker, Wiener Kammerphilharmonie, Wiener Kammerorchester, Wiener Concertverein, Barockensemble der Wiener Symphoniker, als auch mit namhaften Pianisten und Organisten auf. Seine solistische Tätigkeit ist auch auf einigen CDs dokumentiert.

Oft wirkt Heinrich Bruckner bei Produktionen verschiedener Ensembles wie Pro Brass, Die Reihe, Ensemble Kontrapunkte, Wiener Virtuosen, Klangforum Wien, Vienna Symphony Jazz Project und Wiener Instrumentalsolisten mit.

Von 1995 bis 2005 unterrichtete Heinrich Bruckner an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien das Fach Blechbläserkammermusik.



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 Musicalausbildung.

Während dieser Zeit spielte der gebürtige Wiener erste Theaterhauptrollen am Theater der Jugend, Theater an der Wien, am Volkstheater in Wien, den Berliner Kammer-spielen etc.

Unmittelbar nach dem Seminar begann er unter anderem als Sohn der österreichischen Fernseh-kultserie "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

Biographien

(Niederösterreich) wieder einmal Theater zu spielen. 2004 drehte er an der Seite von Francis 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

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., Tschaikovsky-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.

Amiram Ganz wurde in Montevideo geboren. Er

begann sein Violinstudium in Uruguay bei Israel Chorberg, 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 Tschaikovsky-Konservatorium, wo Victor Pikaisen sein Lehrer wurde. Als Finalist und



Foto: Nancy Horowitz

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 in der Carnegie Hall New York.

Biographien

In den letzten Jahren war er regelmäßig zu Gast bei bedeutenden Festivals wie dem Klavierfestival Ruhr, dem Prager Herbst, dem Kammermusikfest Lockenhaus, 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.



Foto: Daniel Havel

Katerina Javurkova Successful Czech hornist

Katerina Javurkova graduated from the Prague Conservatoire under the guidance of the legendary Bedřich Tylišar, before continuing her education at Prague's Academy of Performing Arts with Zdeněk Divoký and Radek Baborák. At the Conservatoire in Paris she completed a residence under Professor André Cazalet. In 2009 she joined the Prague Philharmonia, and since 2013 she has also been a member of the Czech Philharmonic. As a soloist she appears with major Czech and foreign orchestras such as L'Orchestre de Paris,

and she also performs in chamber music, being for instance a founding member of the Belfiato Quintet. She has won honours in many prestigious international competitions: in 2009 she earned First Place in the Federico II di Svevia Competition in Italy, and four years later she won First Prize as well as the title of Laureate in the Prague Spring International Performance Competition. In 2016 she was winner of ARD Competition in Munich.



Foto: Marco Borggreve

Lars Wouters van den Oudenweijer Der holländische Klarinetist, geboren 1977, studierte an der New Yorker Juilliard School of Music beim Klarinettenisten Charles Neidich. Finanziell unterstützt wurde er dabei durch ein Internationales Fullbright Stipendium. Er hat einige Erste Preise bei internationalen Wettbewerben gewonnen.

Sein Debut feierte er 1999 im Amsterdamer Concertgebouw. 2001/02 trat er erfolgreich im Rahmen der Rising Star Concert Series auf. Seit damals hat er in den großen Musikzentren wie Carnegie Hall New York, Wigmore Hall London, Konzerthaus Wien, Cité de la Musique Paris, Palais des Beaux Arts Brüssel, Konserthuset Stockholm und Concertgebouw Amsterdam musiziert.

Er spielt mit Musikern wie Maurice Bourgue, Charles Neidich, Emmanuel Pahud, Sergio Azzolino und anderen. Mit der Rotterdamer Philharmonie, dem Chamber Orchestra of the Netherlands, dem National Symphony Orchestra of Portugal trat er als Solist auf. Willem Jeths Klarinettenkonzert „Gelbes Dunkel“ brachte er im April 2005 zur

Solist auf. Willem Jeths Klarinettenkonzert „Gelbes Dunkel“ brachte er im April 2005 zur

Biographien

Welturaufführung; Theo Abazis „Euro“ im Oktober 2001 in der New Yorker Carnegie Hall. 2003 erhielt er den „Edison“ für seine erste CD. Bei „Naxos“ spielte er Werke von Dohnányi, Ernst Toch, und John Harbison ein. Eine neue CD mit Sonaten von Brahms ist im März 2011 erschienen.

Er gründete das „Dutch Tone Festival“ in 's-Hertogenbosch, dessen künstlerischer Leiter er ist. Er unterrichtet an der Fontys Music Academy Tilburg.



Quartetto di Cremona

Christiano Gualco, Violine • **Paolo Andreoli**, Violine • **Simone Gramaglia**, Viola • **Giovanni Scaglione**, Violoncello

In den vergangenen zehn Jahren ist mit dem Quartetto di Cremona ein Streichquartett von internationaler Ausstrahlung herangereift, das italienische Streicherkultur mit dem Bewusstsein für historische Spielpraxis vereint. Das Quartetto di Cremona hat sich als Streichquartett der jüngeren Generation einen exzellenten nationalen und internationalen Ruf erworben. Seit vielen Jahren zu Gast in den internationalen Konzertsälen, werden die Musiker vielerorts als Nachfolge-Ensemble des berühmten Quartetto Italiano gehandelt.

Die Spielkultur des Quartetto di Cremona bewegt sich in einem besonderen Spannungsverhältnis zwischen italienischen und deutsch-österreichischen Einflüssen: Nach dem Studium in Cremona setzte das Ensemble seine Ausbildung bei Piero Farulli vom Quartetto Italiano fort. Er favorisierte instinktives

Musikertum und einen leidenschaftlich-emotionalen, eher romantischen und sozusagen „italienischen“ Interpretationsansatz. Anschließend studierte das Quartetto di Cremona bei Hanno Beyerle vom Alban Berg Quartett. Als ausgewiesener Experte für Musik der Klassik steht er für eine gegenteilige Herangehensweise. Die Konzentration auf Werktreue, Form und Struktur als Grundlage für musikalische Interpretation und Inspiration führen bei ihm zu einem klaren, klassischen und eher „Deutsch-Österreichischen“ Stil. Beide Lehrer hatten immensen Einfluss auf das Quartett und prägten seinen musikalischen Stil entscheidend. Auf natürliche Weise verbindet er beide Pole miteinander, vereint unbändige Spielfreunde mit einem ausgeprägten Sinn für musikalische Architektur, kultiviert die Verschmelzung von Struktur und Ausdruck, von äußerer Form und innerer Leidenschaft.

Das Quartetto di Cremona trat bei Festivals in Europa, Südamerika, Australien und in den USA auf, darunter das Beethovenfest Bonn, das Bozar Festival in Brüssel, das Turku Festival in Finnland und das Perth Festival in Australien. Konzerte führten die Musiker in internationale Konzertsäle wie z.B. das Konzerthaus Berlin, die Wigmore Hall London, Bargemusic in New York und das Beethoven Haus Bonn. Seit 2010 ist das Quartetto di Cremona „Ensemble in Residence“ bei der Società del Quartetto in Mailand und wird als solches in zahlreichen Konzerten und Projekten besonders gewürdigt. Zum 150. Jubiläum der Gesellschaft im Jahr 2014 erreichte die Zusammenarbeit einen besonderen Höhepunkt. In insgesamt sechs Konzerten wurden sämtliche Beethoven-Streichquartette aufgeführt. Seit 2012 ist das Quartetto di Cremona ebenfalls „Ensemble in Residence“ an der renommierten Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom. Das Quartett arbeitet mit Künstlern wie Ivo Pogorelich, Pieter Wispelwey, Angela Hewitt, Bruno Giuranna, Alessandro Carbonare, Andrea Lucchesini, Pietro de Maria, Lilya Zilberstein und Cédric Tiberghien. Das Repertoire des Ensembles reicht von frühen Werken Haydns bis hin zur zeitgenössischen Musik, wobei hier besonderes Interesse

Biographien

den Kompositionen von Fabio Vacchi, Silvia Colasanti, Helmut Lachenmann, Luciano Berio, Luigi Nono und Wolfgang Rihm gilt.

Neben der eigenen künstlerischen Tätigkeit widmet sich das Quartetto di Cremona mit großem Interesse dem Unterrichten. So gibt das Quartett regelmäßig Meisterkurse in ganz Europa und hat seit Herbst 2011 zudem die Leitung an der Accademia Walter Stauffer in Cremona inne, womit sich der Kreis schließt.



Anna Serova Das Studium von Anna Serova war international geprägt. In Russland schloss sie ihr Studium bei Prof. Vladimir Stopicev am Konservatorium von St. Petersburg mit höchster akademischer Auszeichnung ab.

Nach ihrer Ausreise aus Russland folgten Meisterkurse in Bratsche bei Prof. Bruno Giuranna an der Stauffer-Akademie in Cremona und bei Prof. Yuri Bashmet an der Akademie Chigiana in Siena.

Bereits während ihrer Studienzeit begann sie eine intensive Konzertkarriere sowohl in Italien als auch in anderen Ländern, als Solistin mit Orchestern wie Moscow State Symphony, Belgrade Philharmonic, Amazonas Philharmonic, Karelian Symphony, Siberian State Symphony, Orchestra di Padova e Del Veneto, L'Arena di Verona, Orchestra Sinfonica di Roma und einige andere mehr.

Sehr an Kammermusik interessiert, konzertierte sie an der Seite bedeutender Musiker wie Ivry Giltis, Bruno Giuranna, Salvatore Accardo, Rocco Filippini, Filippo Faes, Rainer Honeck, Fabio Bidini und anderen.

Während der letzten Jahre wurden ihr von einigen Komponisten Stücke gewidmet, unter anderen auch Konzertformen, welche Theaterszenen beinhalten.

Der italienische Komponist Azio Corghi schrieb die dramatische Kantate "Fero dolore" in einer Version für Solo Viola, Mezzosopran und Streichquartett für sie.

Dazu zählen auch die Weltpremiere von Tang-Jok(Her) und "Giocasta" von Azio Corghi oder "The Poem of Dawn" des israelischen Komponisten Boris Pigovat.

Sie spielte die italienische Erstaufführung von Giya Kanchelis "Styx" und die brasilianische Erstaufführung von Waltons Violakonzert.

Seit 2009 unterrichtet Anna Serova an der Accademia Internazionale di Alto Perfezionamento Artistico e Musicale "L. Perosi" in Biella. Außerdem wird sie oft als Gastprofessorin zu Meisterkursen in verschiedene Länder eingeladen.

Im Jahre 2006 wurde sie vom Bürgermeister von Krasnojarsk (Sibirien) als diplomatische Vertreterin für kulturelle Angelegenheiten ernannt. Dank ihrer Intervention, wurde zwischen den Städten Cremona und Krasnojarsk ein Abkommen für wechselseitigen kulturellen Austausch unterzeichnet.

Als Mitglied des Rotary International gab und organisierte sie Benefizkonzerte. Als Anerkennung für diese Tätigkeit erhielt Anna Serova 2011 die Auszeichnung "Paul Harris Fellowship".

Biographien



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.



Ulrike Weidinger

Aufgewachsen in Ranshofen/OÖ.

Sie absolvierte an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien die Studien Musikerziehung, Instrumentalpädagogik und Konzertfach Orgel (Rudolf Scholz) sowie Kirchenmusik (Orgel Michael Radulescu, Chor & Dirigieren Erwin Ortner, Johannes Hiemetsberger und Ingrun Fussenegger) und an der Universität Wien Französisch.

Sie unterrichtet am Diözesankonservatorium für Kirchenmusik St. Pölten die Fächer Orgel, Vokalensemble, Gehörbildung, Musikkunde, allgemeine Stilkunde und Aufführungspraxis, Tonsatz und Liturgik. Zudem widmet sie sich an der Musikschule Pöchlarn mit Freude dem Unterricht an der Basis in Klavier, Stimmbildung und dem Projekt Singklassen an der VS Pöchlarn.

Ihre Konzertprogramme als Solistin und Kammermusikerin im In- und Ausland werden geprägt durch ihre Beschäftigung mit

Alter Musik. Auftritte als Solistin und Kammermusikerin in Österreich, Deutschland, Belgien und Tschechien. Sie war Stiftsorganistin in Geras/NÖ und Organistin an der evangelischen Kirche Wien/Leopoldau.

Biographien

Sie leitete bis 2008 den gemischten Chor Musica Viva in Lainz und gründete im Schuljahr 2006/07 den Musikschulchor in Pöchlarn. 2009 übernahm sie von Kurt Dlouhy die Leitung des aus derzeit 20 Mitgliedern bestehenden Chores *musica capricciosa*.

Der Kammerchor *musica capricciosa* besteht aus 20 Sängerinnen und Sängern, von denen viele eine Gesangsausbildung und langjährige Ensembleerfahrung haben. Musica capricciosa - das ist differenzierte Klangkultur basierend auf einer Werkinterpretation, die dem jeweils neuesten Wissensstand der Aufführungspraxis gerecht werden soll.

Die musikalische Bandbreite reicht dabei von der Musik der Renaissance bis zu Uraufführungen zeitgenössischer Werke. 2016 hat MC u.a. die sehr selten zu hörende "mass for four voices" von William Byrd im St. Pöltner Dom gesungen, Werke der italienischen Renaissancekomponistin Raffaella Alleotti und Hugo Wolf in Amstetten zur Aufführung gebracht und im Oktober des "Magnificat" von Peter Peinstingl 2016 im Klangraum Krems uraufgeführt.

Am 9. Juni 2017 singt *musica capricciosa* das 17.00 Uhr Konzert im Rahmen des Festivals aufhÖRchen in der Pfarrkirche Ybbs mit Volksliedern und Volksliedbearbeitungen von Johannes Brahms, Johann Nepomuk David, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Heinz Kratochwil u.a.



Biographien



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.

