

MUSIKFEST SCHLOSS WEINZIERL

10. bis 13. Mai 2018

Künstlerische Leitung: ALTENBERG TRIO WIEN

Programmheft

„Die Kunst ist frey, und soll durch keine Handwerksfesseln beschränkt werden.“

Joseph Haydn

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
---------------	---

Mitwirkende	4
-------------------	---

Programm:

Donnerstag, 10.5.	6
Freitag, 11.5.	9
Samstag, 12.5.	13
Sonntag, 13.5.	16

Werkbesprechungen:

Donnerstag, 10.5., 10 Uhr Messe.....	17
Donnerstag, 10.5., 16 Uhr	18
Donnerstag, 10.5., 19 Uhr	22
Freitag, 11.5., 11 Uhr	31
Freitag, 11.5., 19 Uhr	41
Samstag, 12.5., 19 Uhr	50
Sonntag, 13.5., 16 Uhr	60

Biographien der Mitwirkenden	67
------------------------------------	----

Zum Musikfest Schloss Weinzierl 2018

2018 findet das Musikfest Schloss Weinzierl tatsächlich schon zum 10. Mal statt!

In einer Zeit, in der die österreichische Kultur- und Festivallandschaft besonders schnellen Veränderungszyklen unterworfen ist, ist das etwas ganz Besonderes und wir schätzen uns sehr glücklich, alljährlich mindestens zweimal, bei der Programmpäsentation im Herbst und an den vier Tagen beim Musikfest ab Christi Himmelfahrt an diesen Ort mit seiner äußerst positiven und freundlichen Ausstrahlung zurückzukommen und gemeinsam mit illustren, international bekannten Gästen zu musizieren.

Wir freuen uns sehr, dass das erfolgreiche österreichische Minetti-Quartett wieder als „Quartett in Residence“ nach Weinzierl kommt. Wie immer haben wir uns bemüht, für Sie ein vielschichtiges, buntes, auf- und anregendes Gesamtprogramm zu konzipieren. Es wird eine Reihe von Premieren im Jubiläumsjahr geben, zum Beispiel ein „spirituelles“ Konzert zur Eröffnung in der Kapelle. Am gleichen Tag wird die „Weinzierl-Fanfare“ des bekannten oberösterreichischen Komponisten Helmut Schmidinger für Klaviertrio aus der Taufe gehoben, geschrieben für das Altenberg Trio. Am Freitag-Vormittag werden Sie in der Kapelle zum ersten Mal beim Musikfest die Pieringer-Orgel mit Haydns Flötenuhrstücken hören und ebenso zum ersten Mal wird am Samstag Chormusik im Arkadenhof erklingen.

Die bewährten Promenadenkonzerte beinhalten diesmal auch einen besonders für Kinder geeigneten Teil, Francis Poulencs entzückendes Melodram „Babar, der kleine Elefant“.

Ein besonderer Dank gilt der gesamten Organisation des Musikfests. Wir freuen uns auf zahlreiche wunderbare Begegnungen und Momente beim Musikfest 2018!

Herzlichst, das Altenberg Trio Wien
(Christopher Hinterhuber, Amiram Ganz und Christoph Stradner)

Mitwirkende

ALTENBERG TRIO WIEN

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

MINETTI QUARTETT

Bojidara Kouzmanova-Vladár, Violine
(als Karenzbesetzung für Maria Ehmer)
Anna Knopp, Violine
Milan Milojicic, Viola
Leonhard Roczek, Violoncello

ENSEMBLE 15.21

Christina Foramitti, Sopran
Elisabeth Sturm, Sopran
Judith Mandlbürger, Alt
Pia Ernstbrunner, Alt
Johannes Kerschner, Tenor
Gottfried Mandlbürger, Tenor
Karl Schweiger, Bass

HERI CHOI, Oboe

SOPHIE DARTIGALONGUE, Fagott

AMIRAM GANZ, Violine

MAXIME GANZ, Cello

XENIA GANZ, Mezzosopran

CHRISTOPHER HINTERHUBER, Klavier

JOHANNES HINTERHOLZER, Horn

Mitwirkende

ALOIS POSCH, Kontrabass

MATTHIAS SCHORN, Klarinette

CHRISTOPH STRADNER, Violoncello

ELISABETH WAGLECHNER, Klavier

Instrumentalsolisten:

Annelie Gahl, 1. Geige

Maud Breisach, 2. Geige

Martina Reiter, Bratsche

Günther Schagerl, Violoncello

Herwig Neugebauer, Kontrabass

Dr. Thomas Schlosser, 1. Klarinette

Herbert Faltynek, 2. Klarinette

Manfred Schott, 1. Trompete

Thomas Schatzdorfer, 2. Trompete

Markus Ridderbusch, Pauken

Anton Gansberger, Orgel

Vokalisten:

Anna Auzinger, Sopran

Anna Spreitzgrabner, Alt

Robert Aigner, Tenor

Alexander Josef Mayr, Bass

Chor:

Kammerchor musica pricciosa

Leitung:

Ulrike Weidinger

Programm

Donnerstag, 10.5.2018 (Christi Himmelfahrt)

10:00 Uhr Festgottesdienst in der Pfarrkirche Wieselburg

Joseph Haydn (1732-1809)

« Theresienmesse » Hob. XXII:12 (1799)

Instrumentalsolisten :

Annelie Gahl, 1. Geige
Maud Breisach, 2. Geige
Martina Reiter, Bratsche
Günther Schagerl, Violoncello
Herbert Neugebauer, Kontrabass
Dr. Thomas Schlosser, 1. Klarinette
Herbert Faltynek, 2. Klarinette
Manfred Schott, 1. Trompete
Thomas Schatzdorfer, 2. Trompete
Markus Ridderbusch, Pauken
Anton Gansberger, Orgel

Vokalisten:

Anna Auzinger, Sopran
Anna Spreitzgrabner, Alt
Robert Aigner, Tenor
Alexander Josef Mayr, Bass

Kammerchor und Ensemble *musica pricipiosa* auf Originalinstrumenten

Leitung:

Ulrike Weidinger

Werkbesprechung Seite 17

Programm

Donnerstag, 10.5.2018

16:00 Uhr Kapelle von Schloss Weinzierl

« **SPIRITUELLER AUFTAKT** »

Joseph Haydn

« Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz » Hob. III:50-56
(1786/87)

Introduzione

Maestoso ed adagio

1. Largo

« Pater, dimitte illis, quia nesciunt, quid faciunt »

2. Grave e cantabile

« Hodie mecum eris in paradiso »

3. Grave

« Mulier, ecce filius tuus, et tu, ecce mater tua ! »

4. Largo

« Deus meus, Deus meus, utquid dereliquisti me? »

5. Adagio

« Sitio »

6. Lento

« Consumatum est »

7. Largo

« In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum »

Il Terremoto

Presto e con tutta forza

Minetti Quartett
Die Worte aus der Bibel spricht ***Pfarrer Josef Kowar***

Werkbesprechung Seite 18-22

Programm

Donnerstag, 10.5.2018

19:00 Uhr Kapelle von Schloss Weinzierl

1. Kammerkonzert (Eröffnungskonzert)

« FANFARE »

Helmut Schmidinger (*1969)

« Es beginnt... »

Fanfare für Klaviertrio (2018) Uraufführung

Altenberg Trio Wien

Alexandre Tansman (1897-1986)

Sonatine für Fagott und Klavier (1952)

Allegro con moto

Aria

Scherzo

***Sophie Dartigalongue, Fagott
Christopher Hinterhuber, Klavier***

Joseph Haydn

Klaviertrio E-Dur Hob. XV:28 (1797)

Allegro moderato

Allegretto

Allegro

Altenberg Trio Wien

Programm

Gabriel Fauré (1845-1924)

Klavierquartett Nr. 2 G-Moll op.45 (1885/86)

Allegro molto moderato

Scherzo: Allegro molto

Adagio non troppo

Finale: Allegro molto

Altenberg Trio Wien
Milan Milojicic, Bratsche

Werkbesprechungen Seite 22-31

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



Freitag, 11.5.2018

11:00 Uhr Kapelle von Schloss Weinzierl

2. Kammerkonzert **« SONNENAUFGANG »**

Joseph Haydn

Flötenuhrstücke für Orgel Hob. XIX:1-32 (Auswahl)

Nr. 21 C-Dur, *Vivace*

Nr. 25 D-Dur, *Marche*

Nr. 23 C-Dur, *Allegro ma non troppo*

Nr. 15 F-Dur, *Andantino*

Nr. 28 C-Dur, *Allegro*

Christopher Hinterhuber, Klavier

Programm

György Kurtág (* 1926)

« Ouverture-Perpetuum mobile » aus « Zeichen, Spiele und Botschaften »
für Violine solo

« Kafka-Fragmente » op. 24 für Gesang und Violine (Auswahl) (1985/86)

- Nr. 1 "Die Guten gehen im gleichen Schritt..."
- Nr. 2 "Wie ein Weg im Herbst"
- Nr. 3 "Verstecke"
- Nr. 5 "Berceuse I" (Wiegenlied)
- Nr. 8 "Es zupfte mich jemand am Kleid"
- Nr. 13 "Einmal brach ich mir das Bein"
- Nr. 15 "Zwei Spazierstöcke"
- Nr. 16 "Keine Rückkehr"
- Nr. 4 "Ruhelos"

Xenia Ganz, Mezzosopran
Amiram Ganz, Violine

W.A. Mozart (1756-1791)

Sonate B-Dur für Fagott und Violoncello KV 292 (1775)

Allegro

Andante

Rondo: Allegro

Sophie Dartigalongue, Fagott
Christoph Stradner, Violoncello

Programm

Joseph Haydn

Streichquartett B-Dur op. 76/4 Hob. III:78 « Sonnenaufgang » (1797)

Allegro con spirito

Adagio

Menuetto (Allegro)

Allegro ma non troppo

Minetti Quartett

Werkbesprechungen Seite 31-40

Freitag, 11.5.2018

19:00 Uhr Schloss Weinzierl

3. Kammerkonzert

« 3+2=5 »

Francis Poulenc (1899-1963)

Trio für Oboe, Fagott und Klavier op. 43 (1926)

Presto

Andante

Rondo

Heri Choi, Flöte
Sophie Dartigalongue, Fagott
Christopher Hinterhuber, Klavier

Programm

Zoltán Kodály (1882-1967)

Duo für Violine und Violoncello op. 7 (1914)

Allegro serio, non troppo

Adagio

Maestoso e largamente, ma non troppo lento - Presto

Amiram Ganz, Violine
Maxime Ganz, Violoncello

Antonín Dvořák (1841-1904)

Klavierquintett A-Dur op. 81 (1887)

Allegro ma non troppo

Andante con moto

Molto vivace

Allegro

Minetti Quartett
Christopher Hinterhuber, Klavier

Werkbesprechungen Seite 41-50

Später im Arkadenhof

„Bach bei Kerzenlicht“

Christoph Stradner - Violoncello

Programm

Samstag, 12.5.2018

15:00 bis 18:00 Uhr Festsaal, Garten und Arkadenhof von Schloss Weinzierl

„PROMENADENKONZERT“

mit drei musikalischen Stationen

dazwischen kulinarische Genussstationen

15:00 Uhr Festsaal:

Für kleine und große Zuhörer

Francis Poulenc

« Die Geschichte von Babar dem kleinen Elefanten »

Christopher Hinterhuber, Klavier

Rudolf Bretschneider, Erzähler

16:00 Uhr Garten

« Divertimento »

Gaspar Cassadó

Suite für Violoncello Solo

Maxime Ganz, Violoncello

17:00 Uhr Arkadenhof:

« Chormusik a capella »

Englische Madrigale aus dem 17. Jahrhundert

ensemble 15.21

Programm

Samstag, 12.5.2018

19:00 Uhr Schloss Weinzierl

4. Kammerkonzert

« AMADÉE, AMADÉE »

Joseph Haydn

Kanons Hob. XXVIIb (Auswahl)

- Nr. 9 An Dorilis
- Nr. 2 Herr Gänsewitz zu seinem Kammerdiener
- Nr. 34 Der Esel und die Dohle
- Nr. 7 Der Menschenfreund
- Nr. 45 Turk was a Faithful Dog
- Aus Hob. XXVIIa Siebentes Gebot
- Nr. 46 Thy Voice o Harmony

Englische und schottische Folksongs

J. Haydn XXXIa (arr. Johannes Kerschner)

Nr. 112 Greensleeves

Trad. English (arr. Gordon **Langford**)

The Oak and the Ash

Trad. Scottish (arr. Jonathan **Quick**)

Loch Lomond

ensemble 15.21

Programm

Moritz Eggert (*1965)

Amadée, Amadée « ...all die Braten, Schnitzel, Speckknödel und Mozart-Symphonien... »
für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier (2006)

Heri Choi, Oboe
Matthias Schorn, Klarinette
Johannes Hinterhuber, Horn
Sophie Dartigalongue, Fagott
Christopher Hinterhuber, Klavier

Franz Schubert (1797-1828)

Oktett F-Dur D 803, op. posth. 166 (1824)
für Klarinette, Fagott, Horn und Streichquintett

Adagio - Allegro

Adagio

Allegro vivace

Andante

Menuetto: Allegretto

Andante molto - Allegro - Andante molto - Allegro molto

Matthias Schorn, Klarinette
Johannes Hinterholzer, Horn
Sophie Dartigalongue, Fagott
Amiram Ganz, Violine
Anna Knopp, Violine
Milan Milojevic, Viola
Christoph Stradner, Violoncello
Alois Posch, Kontrabass

Werkbesprechungen Seite 50-60

Programm

Sonntag, 13.5.2018

16:00 Uhr Schloss Weinzierl

**5. Kammerkonzert (Abschlusskonzert)
« SCHUBERT UND CARTE BLANCHE »**

Franz Schubert

Streichquartett D-Moll D 810 « Der Tod und das Mädchen » (1824)

Allegro

Andante con moto

Scherzo: Allegro molto

Presto

Minetti Quartett

Robert Schumann (1810-1856)

Andante und Variationen B-Dur für 2 Klaviere, 2 Violoncelli und Horn
op. 46

Christopher Hinterhuber, Klavier

Elisabeth Waglechner, Klavier

Christoph Stradner, Violoncello

Maxime Ganz, Violoncello

Johannes Hinterholzer, Horn

Virtuose « Carte blanche » zum Finale

Werkbesprechung Seite 60-66

Ein **Live-Mitschnitt** aus den Konzerten des **MUSIKFESTS** Schloss WEINZIERL **2018** wird von **Radio Niederösterreich** am **Donnerstag, 7. Juni 2018** von **21:03** bis **22:00 Uhr** ausgestrahlt (Frequenzen : Wien 97,90 ; Jauerling 91,50 ; Sonntagsberg 93,50).



Werkbesprechungen

Donnerstag, 10.5., 10 Uhr, Messe

Joseph Haydn (1732-1809)

Theresienmesse Hob. XXII:12 (1799)

Uraufgeführt im September 1799 in der Bergkirche in Eisenstadt aus Anlass des Namenstages der Fürstin Esterházy zählt die Theresienmesse zu den sechs späten Messen Joseph Haydns. Am Höhepunkt seiner künstlerischen Schaffenskraft und entledigt der musikalisch einengenden Vorschriften Kaiser Josephs II. schuf Joseph Haydn eine Messe, die über besondere Klangs Schönheit und ästhetisch-künstlerische Qualität verfügt. Wird sie auch viel gespielt und ist sie auf Tonaufnahmen gut dokumentiert, so sind Aufführungen im Originalklang der späten Wiener Klassik eine absolute Seltenheit. Der MusikerInnen der Eröffnungsmesse zum Musikfests Schloss Weinzierl spielen auf einer etwas tieferen Stimmtonhöhe als heute üblich mit einer ungleichschwebenden Stimmung, und die Bau- und Spielart der Instrumente entspricht der Zeit am Ende des 18. Jahrhunderts.

So mussten die Kesselpauken für die heutige Messe aus Oberösterreich herantransponiert werden, die StreicherInnen und Bläser sind Mitglieder von so renommierten Originalklangensembles wie der Wiener Akademie, dem Concentus musicus Wien, „barucco“, der Haydn Akademie, Ars Antiqua Austria, dem Clemencic Consort und vielen anderen.



Joseph Haydn
Portrait von John Hoppner 1791

Ulrike Weidinger

Werkbesprechungen

Donnerstag, 10.5., 16 Uhr, Spiritueller Auftakt

Joseph Haydn (1732-1809)

***„Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz“ Hob.
III:50-56 (1786/87)***

Musica instrumentale sopra le 7 ultime parole del nostro Redentore in croce

Als Joseph Haydn 1785 vom Domkapitel in Cádiz den Auftrag zur Komposition einer Instrumentalmusik zu den Passions-Exerzitien in der Höhlenkirche Santa Cueva erhält, ist der Komponist seit 25 Jahren im Dienst der Fürsten Eszterházy und in ganz Europa berühmt und gefragt. Er arbeitet gerade an Symphonien, die die Pariser Konzertsellschaft bei ihm bestellt hat, die später als *Pariser Symphonien* bekannt werden.

Haydn nimmt den in Form und Inhalt einzigartigen Auftrag aus Spanien an, 7 langsame, meditative Sätze zu komponieren, einen für jedes der letzten Worte Jesu. Der zum Priester geweihte Marquese de Valde-Inigo, der dem Domkapitel in Cádiz angehört, präzisiert in einem Schreiben die Anforderungen an den Komponisten und die Umstände der Aufführung. Wir erfahren darüber nur indirekt aus den Erinnerungen Joseph Haydns, die sein Biograph Anton Griesinger im Vorwort zur Vokalbearbeitung des Werkes (1795) niederschrieb.

In der Capella Santa Cueva, der Unterkirche der Stadtpfarrkirche Santo Rosário in Cádiz wurden jährlich besondere Passion-Exerzitien abgehalten. Man überzog an dem bestimmten Tage die Wände, Fenster und Pfeiler der Kapelle mit schwarzem Tuch und nur eine in der Mitte hängende Lampe erleuchtete das Dunkel. Zu einer bestimmten Stunde wurden die Türen verschlossen. Dann las der Bischof jedes der letzten sieben Worte, die der Erlöser am Kreuz gesprochen hat von der Kanzel herunter vor, stellte Betrachtungen darüber an und kniete dann zur Meditation vor dem Altar; auch die Gemeinde meditierte stumm. In diese Stille hinein sollten nun die Instrumentalsätze gespielt werden.

Die Worte sind aus den Evangelien zusammengestellt und lagen Haydn in lateinischer Sprache vor.



Joseph Haydn
Stich von Facius nach Hoppner

Werkbesprechungen

„Pater, Pater dimitte illis, quia nesciunt, quid faciunt“ - Vater vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun.

„Hodie mecum eris in paradiso“ – Heute wirst du bei mir im Paradiese sein.

„Mulier, ecce filius tuus, et tu, ecce mater tua!“ – Frau, sieh hier deinen Sohn, und du, sieh hier deine Mutter.

„Deus meus, Deus meus, utquid dereliquisti me?“ – Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen?

„Sitio“ – Mich dürstet.

„Consumatum est“ – Es ist vollbracht.

„In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum“ – Herr, in deine Hände empfehle ich meinen Geist.

Haydn hat den 7 Instrumentalsätzen oder Sonaten, wie er sie nennt, noch eine „Introduzione“ vorangestellt und beendet das Werk mit einem tonmalerischen „Terremoto“ (Erdbeben).

Die erste Ausgabe des Werkes erschien 1787 beim Wiener Verlag Artaria in 2 Varianten: Als Orchesterwerk, wie es vom Auftraggeber bestellt worden war und in einer Fassung für Streichquartett, die Haydn gleichzeitig erstellt hatte. Der ersten Ausgabe folgten rasch weitere Publikationen in etlichen europäischen Städten.

Der Komponist schätzte – nach Griesingers Bericht – die Schwierigkeiten dieser Arbeit recht nüchtern ein: *„Dieser Darstellung musste meine Composition angemessen seyn. Die Aufgabe sieben Adagio's wovon jedes gegen zehn Minuten dauern sollte, folgen zu lassen, ohne den Zuhörer zu ermüden, war keine von den leichtesten; und ich fand bald, dass ich mich an den vorgeschriebenen Zeitraum nicht binden konnte.“*

Tatsächlich sind die meisten der sieben Sätze kürzer als 10 Minuten, nur der vierte („Deus meus, Deus meus, utquid dereliquisti me?“ und der sechste („Consumatum est“) haben die vom Auftraggeber gewünschte Länge.

Über seine musikalische Intention schreibt er kurz in einem Brief an den englischen Verleger William Forster: *„Diese Sonaten sind bearbeitet, und angemessen über die wort, So unser Erleser am Creutz gesprochen....Jedwede Sonate, oder jedweder Text ist bloß durch die Instrumental Music dergestalten ausgedruckt, dass es den unerfahrensten den tiefsten Eindruck in Seiner Seel Erwecket....“*

Haydn suchte also nach der äußersten Konzentration des Ausdrucks, der

Werkbesprechungen

über die meditative musikalische Ausdeutung des jeweiligen Wortes Jesu hinausgeht und in seiner Gesamtheit tief bewegt. Dieses Vorhaben gelingt ihm – wie ich meine – in unnachahmlicher Art und Weise.

Dazu bedient er sich der verschiedensten kompositorischen Mittel.

Anlass und Sinngehalt der Bibelworte geben eine Grundgestimmtheit vor, die beibehalten werden muss, doch Haydn bringt eine solche Vielfalt an Nuancen des emotionalen Ausdrucks ins Spiel, dass sich das Erlebnis der Gleichförmigkeit nicht einstellen kann. Vielmehr gelingt es ihm durch alle Sätze hindurch, einen inneren Spannungszustand zu halten und zu mehreren.

Ein wesentliches Element dafür ist selbstverständlich die Auswahl der Tonarten für die einzelnen Sätze. So steht beispielsweise das erste Wort, die Vergebung „Pater, Pater dimitte illis, quia nesciunt, quid faciunt“ in mildem B-Dur und die Paradiesverheißung „Hodie mecum eris in paradiso“ in c-Moll, das sich nach dem Einsatz der Reprise nach C-Dur aufhellt. Der Aufschrei der Verzweiflung „Deus meus, Deus meus, utquid dereliquisti me“ steht in der dunkelsten Tonart des Werkes, in f-Moll.

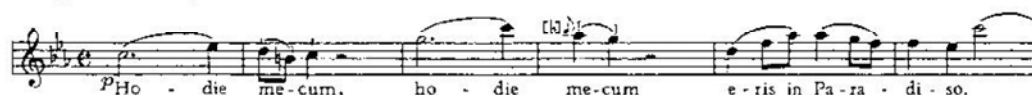
Die Tonartenregie bildet aber nur den wichtigen Rahmen für das musikalische Geschehen. Die Introduction und alle 7 Sätze der Bibelworte stehen in freier Sonatensatzform. Einzig der Schlusssatz „Terremoto“ besitzt eine dreiteilige Form. Die Grundgestalt des Themas eines jeden Satzes baut Haydn aus der musikalischen Umsetzung des lateinischen Bibelzitats, wenn es deklamiert, also gesprochen wird. Und er verdeutlicht dies, indem er das „deklamatorische Thema“ den Anfangstakten der ersten Violine unterlegt.

Im Folgenden seien 2 Notenbeispiele zur Veranschaulichung angeführt

Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze, *Sonata I, Takte 1–6, Violine I*



Sonata II, Takte 1–6, Violine I



Sonata VII, Takte 1–4, Violine I



Werkbesprechungen

So stehen das Wort und das Thema in hoher Korrespondenz. Haydn erschließt das gesprochene Wort für die Instrumentalmusik. Er schafft durch das jeweilige Thema nach dem - nur gedachten - Bibelwort einen inneren Zusammenhang zwischen der normativen Kraft der Textstelle und der Instrumentalmusik. Und er entwickelt daraus im Verlauf des Satzes ein außerordentlich nuanciertes Geflecht non-verbaler = musikalischer Auslegungen.

Das bringt Friedrich Schlegels Worte über die „Musikalische Logik“ in Erinnerung: *„... Und wird das Thema in der reinen Instrumentalmusik nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert, wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe?“*

Was das Werk so einzigartig macht, ist die Tatsache, dass die eindeutige Zuordnung zwischen gedachtem Text und thematischer Gestalt in jedem Satz von Anfang an mehrfach überlagert ist von formalen Elementen der Kompositionskunst, die Haydn so meisterhaft einsetzt: Durch Ausdrucksgesten, durch musikalisch-rhetorische Figuren, durch klangliche Akzente, durch thematische Arbeit, durch thematische Entwicklungen entsteht ein individuelles äußerst differenziertes Bild der rationalen und emotionalen Deutung der Worte Jesu.

Werkanalysen, wie sie etwa vom Haydn-Forscher Ludwig Finscher erstellt wurden, lesen sich spannend wie die Lösung eines Rätsels. Sie zeigen uns die komplexen, ungemein vielfältigen kompositorischen Wege, die Haydn beschritt. Und doch bleibt das Wunder dieses Werks letztlich ungeklärt.

Joseph Haydn gibt uns in seiner Musik seine eigene Interpretation der Worte Jesu, seine eigene Meditation preis. Sie kann dem meditierenden Zuhörer Stütze zu weiteren Assoziationen sein, sie kann ihn begleiten, ihm neue gedankliche Sphären erschließen. In jedem Fall lassen die sieben Sonatensätze dem Zuhörer weite Freiräume für eigenes Begreifen und zwingen ihn nicht zu einer bestimmten Form des Erlebens und Fühlens.

Sieben Jahre später befasste sich Haydn nochmals intensiv mit den „Sieben letzten Worten des Erlösers am Kreuz“. Er hatte 1794 eine Umarbeitung des Stückes zu einem Vokalwerk mit Chor und Orchester gehört, die ihn dazu inspirierte, selbst eine Oratorienfassung für Soli, Chor und Orchester (Hob. XX:2) zu komponieren. Baron van Swieten, der später auch die Texte zu den beiden großen Oratorien „Die Schöpfung“ und „Die Jahreszeiten“ erstellte, war dem Meister behilflich, den vorhandenen Text von Joseph Friebert, zu ändern und dichterisch ausdrucksvoller zu gestalten.

Werkbesprechungen

ten. Die oratorische Version des Werkes erschien 1801 bei Breitkopf & Härtel und zählte damals zu den meist gespielten Werken Haydns. Die hohe Popularität der Oratorium-Fassung ist wohl auf die einfache Art und Weise das Werk zu rezipieren, zurückzuführen. Beim Hören lädt das Oratorium zur gefühlvollen Identifikation mit dem Text durch das Medium der Musik ein. Es bedarf keiner Anstrengung des Intellekts und keiner Verbindung von meditativem und strukturellem Denken wie sie sich für das Hören der Streichquartett- oder der Orchesterfassung als günstig erweisen.

Donnerstag, 10.5., 19 Uhr, Eröffnungskonzert

Helmut Schmidinger (*1969)

Fanfare für Klaviertrio (2018) Uraufführung

Im Herbst 2017 beauftragte das Altenberg Trio Wien den österreichischen Komponisten Helmut Schmidinger mit der Komposition einer *Fanfare für Klaviertrio*.

Der festliche Anlass dafür war das 10-Jahrjubiläum des MUSIKFESTs SCHLOSS WEINZIERL im Mai 2018. Die Fanfare wird heute am Eröffnungsabend zum ersten Mal erklingen. Sie soll auch in den kommenden Jahren das MUSIKFEST eröffnen und das Festival als musikalisches Kennzeichen begleiten.



Helmut Schmidinger
Foto: Sebastian Sontacchi

Helmut Schmidinger stellt sein neues Werk wie folgt vor:

Einführung zu

Es beginnt ...

Fanfare für Klaviertrio (2018)

Das Musikfest auf Schloss Weinzierl ist untrennbar mit dem Altenbergtrio und Joseph Haydn verbunden. Daher war für mich klar, dass eine Fanfare für das 10-Jahr-Jubiläum dieses Festivals beide Fixsterne zueinander in Beziehung setzt.

Da das Festival in seinem Selbstverständnis bei Joseph Haydn anknüpft, zitiert meine Fanfare am Beginn jene Takte, mit denen Haydn sein letztes Klaviertrio Hob. XV:30 beendet hat.

Werkbesprechungen

Der Umstand, dass Joseph Haydn für sein letztes Klaviertrio die Tonart Es-Dur gewählt hat, war für mich Inspiration, mit „Es“ zu beginnen. Damit war der Titel der Fanfare geboren: „Es beginnt“ – einerseits als Anspielung auf die Funktion einer Fanfare als Markierung eines Beginns und andererseits als Beschreibung des Anfangstones, mit dem ich Haydns „letzten Ton“ aufgegriffen und ins Heute weitergeführt habe.

Helmut Schmidinger

Entnehmen Sie die ausführliche Biographie des oberösterreichischen Komponisten, Musikvermittlers, Konzertorganisators, Musiklektors und Notengrafikers Helmut Schmidinger dem Programmheft (S 77)

Alexandre Tansman (1897 – 1986)

Sonatine für Fagott und Klavier (1952)

Alexandre Tansman war ein bedeutender polnischer Komponist und Pianist, der die meiste Zeit seines Lebens in Frankreich verbrachte, dessen Staatsbürgerschaft er 1920 angenommen hatte. 9 Symphonien, 2 Klavierkonzerte, ein Violinkonzert, ein Oratorium, eine Oper, Kammermusik sowie viele Stücke für sein Instrument, das Klavier, zählen zu seinem umfangreichen Werk.



Alexandre Tansman

Geboren in eine jüdische Familie in Łódź begann er im Alter von 4 Jahren mit dem Klavierspielen und mit 8 Jahren hatte er seine ersten Kompositionen verfasst. Er studierte in seiner Heimatstadt und am Warschauer Konservatorium Komposition und gewann 1919 den 1. und 2. Preis beim Nationalen Polnischen Kompositionswettbewerb für 2 Jugendwerke, die er anonym eingereicht hatte. Die Zeit von seiner Übersiedlung nach Paris (1919) bis Mitte der 30er-Jahre war für Tansman eine sehr glückliche und erfolgreiche. Als gefragter Pianist machte er Konzertreisen in verschiedene Länder Westeuropas. Durch Maurice Ravel wurde er mit Komponisten (z. B. Manuel de Falla), Verlegern und Interpreten (wie der Sängerin Marya Freund oder dem Dirigenten Vladimir Golschmann) bekannt und seine Kompositionen wurden aufgeführt. Sergej Koussevitzky war von seinen Werken beeindruckt und lei-

Werkbesprechungen

tet die Uraufführungen von Tansmans 1. Klavierkonzert und seiner 2. Symphonie in Paris (1926 und 1927). Während Tansmans erster USA Tournee 1927 kam es zur amerikanischen Erstaufführung seiner 2. Symphonie und zur Uraufführung seines 2. Klavierkonzertes mit dem Komponisten am Klavier jeweils unter Koussevitzkys Leitung. Tansman hatte sein 2. Klavierkonzert Charly Chaplin gewidmet, der der Aufführung beiwohnte und Tansman freundschaftlich verbunden blieb.

In den frühen 30er Jahren fand sich eine Gruppe ausländischer in Paris lebender Komponisten unter dem Namen *École de Paris* zusammen. Sie stammten aus verschiedenen Ländern Mittel- und Osteuropas. Dazu zählten unter anderen der Russe Alexander Tscherepnin, der Tscheche Bohuslaw Martinu und der Pole Alexandre Tansman. Sie pflegten ihren persönlichen Stil, waren aber auch offen für Einflüsse der zeitgenössischen Musik ihres Gastlandes, vor allem für die ästhetischen Vorstellungen der Gruppe *Les Six*, die Romantik (vor allem Wagner) und Impressionismus in der Musik ablehnten und sich zeitgenössischen Formen der Unterhaltungsmusik oder dem Neoklassizismus zu wandten. Komponisten wie Arthur Honegger, Francis Poulenc oder Darius Milhaud zählten zu diesem Freundeskreis ebenso wie ihr Wortführer Jean Cocteau.

1932-33 unternahm Tansman eine Welttournee als Pianist, in deren Verlauf er in Japan auf Einladung Kaiser Hirohitos spielte und in Indien einige Tage mit Mahatma Gandhi verbrachte.

Die politischen Veränderungen hatten ab Mitte der 30er-Jahre schwerwiegende Konsequenzen auf Alexandre Tansmans Leben und seine Arbeit. Seine Werke wurden in Mitteleuropa nicht mehr gespielt und bei einer Tournee in Polen 1936 fand keine Berichterstattung über seine Konzerte statt. Aus Protest über die politische Lage in Polen legte Tansman seine polnische Staatsbürgerschaft zurück, seine französische wurde 1938 von Frankreich nochmals bestätigt. 1940 floh Tansman mit seiner Frau, der französischen Pianistin Collette Gras und den beiden Töchtern, vor den deutschen Truppen nach Nizza. 1941 konnte er durch die Hilfe eines Komitees, dem Charly Chaplin, Arturo Toscanini, Sergej Koussevitzky, Eugen Ormandy und Jascha Heifetz angehörten, Frankreich verlassen und in die USA ausreisen.

Er arbeitete in Hollywood als Filmkomponist. Einer seiner Arbeiten (für das Kriegsdrama „*Paris Underground*“) wurde 1946 für den Oscar für die beste Filmmusik nominiert.

Tansman kehrte 1946 nach Frankreich zurück. Er gab 1948 ein Buch über Igor Strawinsky heraus, dessen Werk er bewunderte. Er hatte ihn im Exil kennengelernt und war mit Strawinskys Arbeit eng vertraut. 1950 er-

Werkbesprechungen

schien sein Oratorium *Isaiah The Prophet* ein siebensätziges Werk, das er dem Andenken an die 6 Millionen Juden widmete, die während des 2. Weltkriegs ermordet wurden.

Als Beitrag zu einem Wettbewerb des Conservatoire verfasste er 1952 die ***Sonatine für Fagott und Klavier*** und war damit erfolgreich.

Die Sonatine ist extrem schwierig zu spielen aber leicht zu hören. Sie ist im allgemeinen melodisch gehalten, besitzt rhythmische Brillanz und besticht durch Einfallsreichtum. Das Werk ist typisch für Tansmans persönlichen Stil, besitzt aber auch Parallelen zur École de Paris und ihren Vertretern, die unterschiedlich stark von der französischen Avantgarde zum Beispiel der Gruppe *Les Six* beeinflusst waren. Leichtigkeit, Charme und Witz sind prägende Elemente dieser Sonatine. Sie lassen an die französische Musikästhetik dieser Zeit denken.

Den ersten Satz der Sonatine *Allegro con moto* eröffnet eine kurze Anfangssequenz, die bald in einen pulsierenden Rhythmus im Klavierpart überleitet, der ein energiegeladenes Bassmuster bildet, über dem sich die Stimme des Fagotts mit einer lockeren Melodielinie in vielfältigem Ausdruck bewegt, aber auch in den vom Klavier vorgegebenen rasanten Rhythmus einsteigt. Eine kurze, kontrastierende Sequenz in langsamerem Tempo wird bald wieder vom pulsierenden Rhythmus des ersten Themas abgelöst.

Eine Kadenz in sanften Tönen leitet ohne Pause zum langsamen Satz *Largo cantabile* über, der vom Gesang des Fagotts über den kontinuierlich fortgeführten Akkordfolgen des Klaviers bestimmt ist. Die Melodie ist leicht, elegant und etwas distanziert. Der Stil dieses Satzes weckt Assoziationen an einen alten Schreittanz, vielleicht an eine Pavane.

Wiederum attacca schließt der 3. Satz *Molto vivace* an, der einer wilden Jagd gleicht, in der sich Fagott und Klavier als Rhythmusträger ablösen und sich gegenseitig in Witz und Spielfreude überbieten. Eine kurze kanonische Passage lässt vermuten, dass das Stück mit einer Fuge endet, doch die kontrapunktischen Anklänge werden zugunsten einer leichten, unangestregten Schlussgeste verworfen.

Werkbesprechungen

Joseph Haydn

Klaviertrio E-Dur Hob. XV:28 (1797)

Das Klaviertrio ist eine Kammermusikgattung, mit der sich Haydn immer wieder befasste und sie weiterentwickelte. Er führte sie von einfachen Klaviertrios - wie er sie vorfand - die für den Hausgebrauch und als Übungsstücke für den Klavierunterricht verwendet wurden, in den Jahren zwischen 1784 und 1797 zu musikalisch und spieltechnisch höchst anspruchsvollen Werken, die in Konzerten gespielt und von Kennern geschätzt wurden. Ludwig Finscher schreibt in seinem im Jahr 2000 erschienenen Buch *Haydn und seine Zeit* von „der Wunderwelt der Haydntrios“ und von „einer Differenzierung nach innen“.

Mit ersten Triokompositionen begann Haydn schon um 1760, also noch vor seiner Anstellung bei Fürst Esterházy. Diese frühen Trios haben stilistisch wenig mit den späteren Klaviertrios gemein. Sie stehen der barocken Triosonate mit eigenständigem Violinpart nahe, wie sie um 1760 in Österreich noch weit verbreitet war. Diese Form der Triokomposition wurde auch Divertimento, Partita oder Concerto genannt.

Erst um 1784 wendet sich Haydn wieder dem Klaviertrio zu, aber unter einer völlig veränderten Perspektive: Das Klavier bildet das Zentrum des Instrumentalsatzes, um das herum sich Violine und Violoncello gruppieren. In den nachfolgenden Kompositionen entwickelt Haydn die Stellung der Violine zum weitgehend gleichberechtigten Instrument und auch das Cello wird neben seiner Funktion der Klangverstärkung ähnlich wie die Violine strukturell und koloristisch eingesetzt.

In den späten Werken für Klaviertrio, die Haydn 1794/1795 während und nach seiner zweiten Englandreise komponiert, steigt sein musikalischer Anspruch an diese Gattung noch weiter und führt zu einer formalen und inhaltlichen Individualisierung. Diese Trios, zu denen auch das ***E-Dur Trio Hob. XV:28*** zählt, besitzen den Charakter des Experimentellen und Introvertierten, der die Klaviertrios von allen anderen Gattungen abhebt. Das harmonische Spektrum und die Vielfalt der Formen verbreitert sich so sehr, dass nur mehr von den spezifischen Sätzen des jeweiligen Trios und nicht mehr von allgemeinen Formen gesprochen werden kann.

Was Haydn aber auch bei seinen späten Werken aufrecht hält, ist die Tra-



GIUSEPPE HAYDN.

Stich von Bartolozzi nach Ott

Werkbesprechungen

dition der Widmung von Opera zu je drei Trios oder von Einzelwerken an klavierspielende Damen. Waren es früher Damen aus der Familie Eszterházy, so sind die in London entstandenen Trios halbprofessionellen Musikerinnen wie Rebecca Schröter oder professionellen Pianistinnen wie Therese Jansen-Bartolozzi gewidmet. Letztere ist die Widmungsträgerin der Trios *XV:27-29*. Sie hatte bei Muzio Clementi in London studiert und galt als große Virtuosin, der verschiedene Komponisten Werke widmeten (zum Beispiel Johann Ladislaus Dussek). Haydn war sie schon von seiner ersten Englandreise bekannt und der Kontakt musste sich beim zweiten Aufenthalt vertieft haben. Er war Trauzeuge, als Therese Jansen 1795 Gaetano Bartolozzi heiratete. Gaetano Bartolozzi war wie sein Vater Francesco Kupferstecher. Francesco Bartolozzi hatte von Haydn einen Kupferstich angefertigt (siehe Bild oben). Das junge Ehepaar Bartolozzi besuchte Haydn 1798/99 auch in Wien, als die beiden auf der Rückreise von Italien nach London Station in Wien machten.

Entsprechend der Fähigkeiten von Therese Bartolozzi stellt das ihr zugelegte *E-Dur Trio* hohe Anforderungen an den Pianisten. Der oft vollgriffige, geradezu orchestrale Klaviersatz unterscheidet sich wesentlich von dem der früheren Triowerke. Über die *Trios Hob:27-29*

schreibt Charles Rosen: „They are in fact along with the Mozart concertos the most brilliant piano works before Beethoven.“

Wie allen späten Trios ist auch das in *E-Dur* höchst individuell in Form und Harmonik.

Der erste Satz *Allegro moderato* bezieht sein einzigartiges Klangkolorit aus dem Anfangsthema mit den kurzen Vorschlägen, das immer wieder in neuen Varianten vorgestellt wird. Doch ist dieser Satz formal viel komplexer. Haydn überformt den Kopfsatz, indem er die formale Charakteristik eines langsamen Satzes mit der Form des Sonatensatzes verbindet. So erklingt die Intimität des langsamen Satzes gemeinsam mit dem weiten Bogen des Sonatensatzes. Der amerikanische Musikologe und Haydn-Experte A. Peter Brown schreibt dazu in Hinblick auf die Widmungsträgerin Jansen-Bartolozzi: „Der erste Satz *des E-Dur Trios* legt nahe, dass sie Geschick und Kraft hatte, und dass sie auch eine bemerkenswerte Koloristin gewesen ist“.

Der Mittelsatz *Allegretto* entspricht nicht den Ausdruckqualitäten eines langsamen Satzes, wie sich schon in der Tempoangabe manifestiert. Er erinnert an barocke Vorbilder mit dem gleichbleibenden Bassthema und dem Schreitrhythmus über den die Melodielinie gespannt ist, an die

Werkbesprechungen

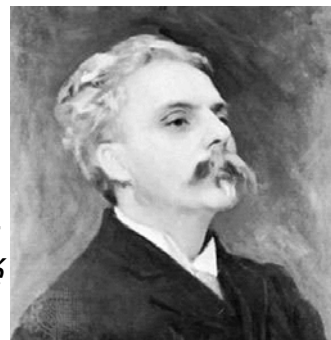
Passacaglia. Durch klassische, sogar romantische Elemente eignet sich Haydn die alte Form für sein spätes Klaviertrio an. Das Thema wird zunächst im Unisono von allen drei Instrumenten gleichsam als Ritornell vorgetragen, danach vom Klavier weitergeführt und schließlich von den Streichern kontrastiert. Ernst und Unerbittlichkeit des Fortschreitens sind seine prägenden Charakteristika. Es bleibt den ganzen Satz hindurch präsent, verändert aber seine Gestalt: es wird variiert, erweitert, in andere Tonarten versetzt und wechselt so parallel zum Verlauf des Satzes. Schließlich wird es mit einer Geste im Klavierpart, die an das Schließen eines Vorhangs, das Wegwischen einer Erinnerung denken lässt, beendet und der Satz mit einer konzisen Akkordfolge beschlossen. Auch für diesen Satz ist im Sinne A. Peter Browns hohe Interpretationskunst gefordert.

Der dritte Satz *Finale. Allegro* entspricht ebenfalls nicht dem üblichen Muster, zum Beispiel „des fröhlichen Kehraus“. Das Thema ist heiter aber zart und nicht laut und ruppig. Die Themenarbeit ist elegant, von feinem Humor getragen. Es finden sich rasche Dynamikwechsel, eine Molleinlage, eine dramatische Steigerung, Trugschlüsse und verzögerte Auflösungen. Als das Thema schließlich, wie anfangs vorgestellt, erklingt, wird nochmals ein dramatischer Einbruch angedeutet aber gerade noch verhindert. Die Coda wird mit einer ähnlichen Geste im Klavier wie im 2. Satz aber mit eröffnender Gebärde eingeleitet.

Gabriel Fauré (1845-1924)

Klavierquartett Nr. 2 g-Moll op. 45 (1885/86)

Gabriel Fauré zählt zu den großen französischen Komponisten des 19. Jahrhunderts, die sich auch intensiv mit Kammermusik beschäftigten und ähnlich wie Camille Saint-Saëns und César Franck wesentlich zur Entwicklung der französischen Kammermusik im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts beitrugen. Der von Camille Saint-Saëns 1871 gegründeten *Société Nationale de Musique* gehörte auch Gabriel Fauré an und identifizierte sich mit deren Ziel, eine eigenständige französische Orchester- und Kammermusik zu fördern, die sich von dem erdrückenden Einfluss deutscher Musik lösen sollte. Um diesen Vorstellungen zum Durchbruch zu



Gabriel Fauré

Werkbesprechungen

verhelfen, schufen sie selbst Kammermusikwerke, die im Rahmen der *Société* von namhaften Interpreten aufgeführt wurden und animierten andere Komponisten, ebenfalls Kammermusik zu schreiben. Die Gesellschaft gab später auch jungen, aufsteigenden Komponisten wie Debussy oder Ravel ein Podium zur Vorstellung ihrer neuen Werke. Wie Fauré 1922 rückblickend feststellte, war die *Société Nationale de Musique* eine entscheidende Voraussetzung dafür, dass er Kammermusik geschrieben hatte, denn zuvor gab es praktisch kein Forum zur Aufführung solcher Stücke.

Gabriel Fauré wuchs als jüngster Sohn eines Schulleiters unweit von Carcassonne am Fuße der Pyrenäen auf. Seine große musikalische Begabung veranlasste die Eltern, Gabriel mit 9 Jahren an Louis Niedermeyers Schule in Paris zu senden. Er erhielt eine gründliche, besonders auf Kirchenmusik ausgerichtete musikalische Ausbildung. Erst als Camille Saint-Saëns die Klavierklasse der Schule übernahm, lernte Fauré Musik neuer Komponisten wie Schumann, Liszt oder Wagner kennen. Seine ersten Kompositionen entstanden auf Anregung des um 10 Jahre älteren Saint-Saëns, der Faurés künstlerischen Weg auch späterhin positiv beeinflusste. Er machte ihn mit berühmten Musikern und Literaten bekannt und verhalf ihm zu einer Stelle als Kantor und Chorleiter an der berühmten Pariser Kirche Madeleine (1877). Erst 1896 wurde der ausgezeichnete Organist Fauré auch zum Organisten dieser Kirche ernannt. Im selben Jahr erhielt er eine Berufung als Professor für Komposition an das Pariser Conservatoire. Seinen Schülern, zu denen unter anderen Nadia Boulanger, George Enescu, Reynaldo Hahn, Charles Koechlin und Maurice Ravel zählten, ließ er große Freiheit in ihrer künstlerischen Entwicklung. 1905 wurde Fauré zum Direktor des Conservatoire gewählt.

Die Schwerpunkte seines kompositorischen Schaffens liegen bei Klavier- und Vokalmusik und bei der Kammermusik. Auf diesen Gebieten hatte er sich schon einen Namen gemacht, als er 1886 an seinem **2. Klavierquartett g-Moll** zu arbeiten begann. Etwa 10 Jahre zuvor hatte er sich schon einmal mit jener Gattung der Kammermusik beschäftigt (*Klavierquartett c-Moll*), die durch Werke von Mozart, Mendelssohn, Schumann oder Brahms als besondere Domäne deutscher Musik galt.

Fauré verschließt sich der Entwicklung der „Musique germanique“ nicht, sondern nimmt Anregungen auf, verarbeitet sie aber in sehr eigenständiger Weise. Und es gelingt ihm durch seinen persönlichen Kompositionsstil,

Werkbesprechungen

seinen verfeinerten Sinn für Melodik und die Verwendung überraschender harmonischer Neuerungen, sozusagen eine „französische Sicht“ auf die Gattung des Klavierquartetts. In seiner poetisch nuancierten, „französischen“ Ästhetik, weitet er die Grenzen des harmonischen Feldes aus, aber in genau dosierten Maßen. Man erlebt eine erstaunliche Mischung von Traditionellem und Neuem, von überraschenden - musikalisch logischen - Dissonanzen mit traditionellen Harmonien, die durch ihren Kontrast beleben, ohne jemals das diatonisch tonale System zu verlassen.

Im *Allegro molto moderato* des ersten Satzes beginnt das Klavier mit der Festlegung der Tonart, eine wohl von seinem reichen Vokalschaffen her übernommene Geste. Dann stellen die Streicher unisono das Hauptthema vor, das sich mit kraftvoller Geste bis zum Fortissimo steigert. Unterstützt wird es dabei von sich steigernden Akkordbrechungen im Klavier. Die ersten beiden Takte des Themas – die *idée fixe* – durchziehen den ganzen Satz und geben nicht allzuviel Raum für die drei Seitenthemen: eine ruhige Bratschenmelodie, deren lebhafte Variante und ein drittes Streicherthema, das ruhig und in tiefer Lage die Durchführung einleitet. Fauré beindruckt in diesem Satz mit seiner Kunst der harmonischen Veränderungen und beendet ihn schließlich in G-Dur, *„sempre pp“*.

Das Scherzo *Allegro molto* gewinnt seinen Reiz aus den wechselnden Metren, von 6/8 zu 2/4 zu 3/4, von *ritmo di due* und *di tre battute*. Das ist wirklich ein Scherzo, ein Spiel mit Noten, über das sich eine weitgespannte Melodielinie erhebt, die sich aus dem rhythmisch veränderten Hauptthema ergeben hat. Saint-Saëns meinte dazu; „Über allem liegt ein Reiz, der (..) die Menge der durchschnittlichen Hörer dazu bringt, die überraschendsten Kühnheiten als etwas ganz Natürliches zu akzeptieren.“

Das *Adagio non troppo* mit seiner bewegenden Melodie ist von großer Schönheit im Ausdruck. Im ersten Abschnitt kann man etwas wie Glockenklänge vernehmen. Es ist eine Erinnerung an Faurés Jugendzeit, da er im Haus der Familie die fernen Abendglocken aus dem Städtchen Cadirac hörte. „Fast unwillkürlich“, so meinte der Komponist, erinnerte er sich über 30 Jahre später an diesen Klang, den zu Beginn das Klavier imitiert. Aus diesen Glockenklängen und einer klagenden Melodie in der Bratsche entwickelt sich der Satz als eine einzige ununterbrochene Barcarole, auf deren Höhepunkt die *idée fixe* wiedererscheint.

Der vierte Satz *Allegro molto* geht zu g-Moll zurück, wechselt aber wieder

Werkbesprechungen

zu G-Dur, der Tonart, in der er auch endet. Viele Harmoniewechsel und unerwartete herbe Dissonanzen stellen sich ein. Aber auch im Metrum nimmt sich der Komponist große Freiheiten. Das Hauptthema des Schlusssatzes kehrt zum Pathos des ersten Satzes zurück, die eigentlichen Themenreminiszenzen finden sich jedoch in den Seitenthemen, die in höchst subtiler Weise aus Haupt- und Seitenthema des ersten Satzes entwickelt sind.

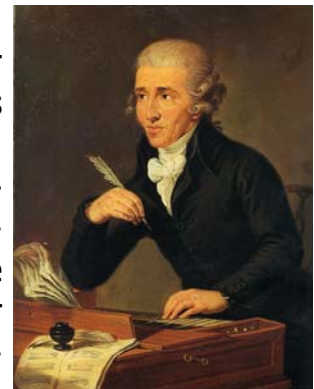
Zum ersten Mal aufgeführt wurde das *Klavierquartett op. 45* 1887 mit Fauré am Klavier in einem Konzert der *Société Nationale de Musique* in Paris. Der Komponist hat das Quartett Hans von Bülow gewidmet.

Freitag, 11.5., 11 Uhr, 2. Kammerkonzert

Joseph Haydn

Flötenuhrstücke Hob. XIX:1-32 (Auswahl) (1788-1793)

Mit 6 Stücken für Flötenuhr des Genius loci Joseph Haydn lässt Christopher Hinterhuber beim 10-Jahr Jubiläum zum ersten Mal im Rahmen des Musikfests Schloss Weinzierl die Pieringer-Orgel der Kapelle von Schloss Weinzierl erklingen. Um diese Miniaturen authentisch wiederzugeben, ist die Orgel auch tatsächlich das ideale Instrument: Haydn komponierte die kleinen Stücke für das Flötenregister, wie bei einer Orgel, nur handelt es sich um mechanische Musikinstrumente, die von einer Uhrfeder angetrieben werden, und als Klangkörper das Flötenregister einer Orgel haben. Man nannte sie Flötenuhren, egal ob sie mit einer Zeituhr gekoppelt waren oder nicht. Sie waren ab der Mitte des 18. Jahrhunderts beim Adel sehr in Mode und in Schloss Eszterháza befanden sich viele der reich geschmückte Uhren mit tanzenden Figuren, Vögeln und anderem Dekor.



Ludwig Guttenbrunn: Haydn-portrait um 1770

Solche Uhren verfertigte auf Schloss Eszterháza Pater Primitivus Niemecz, der ab 1782 Eszterházy'scher Bibliothekar war und für den Haydn seine Stücke „für das Laufwerk“ komponierte. Joseph Niemecz hatte zunächst Philosophie studiert, trat dann in den Orden der Barmherzigen Brüder in Prag ein, wo er den Ordensnamen Primitivus erhielt. In Eszterháza fun-

Werkbesprechungen

gierte er auch als Hofkaplan. Er spielte mehrere Instrumente und erhielt von Joseph Haydn Kompositionsunterricht. Für drei oder vier von ihm gebaute Flötenuhren steuerte Haydn zwischen 1788 und 1793 Musikstücke bei.

Die Flötenuhren von Niemecz hatten fest eingebaute Walzen. Die Stücke darauf mussten nach Tonart, Länge und dem verwendeten Tonvorrat zusammenpassen. Nach diesen Kriterien kann man Haydns Stücke in Gruppen zusammenfassen. Je nach der Anzahl der Pfeifen der Uhren finden sich 4 Gruppen von Stücken, nämlich Gruppe I für 17-tönige Uhr, Gruppe II für 23-25-tönige Uhr, Gruppe III für 29-tönige Uhr und Gruppe IV für 32-tönige Uhr.

Von den Stücken, die Christopher Hinterhuber ausgewählt hat, gehört die **Nr. 15 F-Dur**, *Andantino* zu den 23-tönigen Stücken. Die prächtigen Musikstücke dieser Gruppe hat Haydn in den überlieferten Autographen signiert und mit 1789 datiert. Es gibt auch eine Abschrift von Niemecz mit dem Titel "Acht Laufwerk Sonaten komponiert von Kapellmeister Joseph Haydn, und in Waltze gesteckt von Primitiv Niemecz Bibliothekar zu Esterhas 1789 im Dezember". Die dazugehörige Originaluhr ist verschollen, aber auf einer Flötenuhr, gebaut von Johann Joseph West (1796), die sich im Uhrenmuseum der Stadt Wien befindet, ist das *Andantino* zu hören.

Das *Allegro C-Dur* **Nr. 28** gehört zur Gruppe III für 29-tönige Uhr. Die Flötenuhr von Niemecz, für die es geschrieben wurde, befindet sich im Nationaal Museum van Spelklok tot Pierement in Utrecht. Für die Nummern 28-30 verwendete Haydn Material aus anderen Werken, darunter aus seinem 1793 komponiert Streichquartett op.71 Nr. 2 und der Sinfonie Hob. I:101. Auch **Nr. 25 D-Dur** *Marche* wurde für diese Uhr mit 29 Pfeifen komponiert. Die Uhr stammt aus dem Besitz des Fürsten Esterházy und soll ein Geschenk Haydns an den Fürsten bei seinem Abschied 1793 gewesen sein.

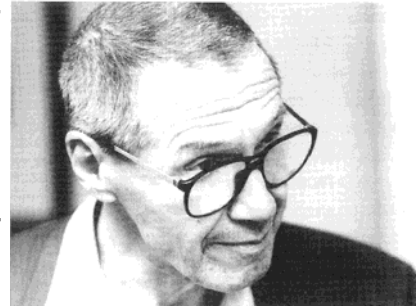
Zur Gruppe der Stücke für 17-tönige Uhr zählen **Nr. 21 C-Dur** *Vivace* und **Nr. 23 C-Dur** *Allegro ma non troppo*. Die Uhr, für die sie geschrieben wurde (Niemecz 1792), befindet sich in Privatbesitz.

Werkbesprechungen

György Kurtág (* 1926)

Kafka-Fragmente op. 24 (1985-86)

György Kurtág gilt neben György Ligeti als der wichtigste ungarische Komponist unserer Zeit. Dabei hat er erst spät internationale Anerkennung gefunden. Kurtág wurde Ende der siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts von der internationalen Musikszene wahrgenommen, als er schon Mitte fünfzig war. Dann wurde seine Musik aber bald von den renommiertesten Musikern und Ensembles zur Aufführung gebracht und heute ist György Kurtág der wahrhaft große und anerkannte Komponist der Moderne.



György Kurtág

Er kam 1926 in Lugos nahe Temesvár zur Welt, das damals zu Ungarn gehörte. Mit fünf Jahren erhielt er ersten Klavierunterricht. Er setzte in seiner Gymnasialzeit in Temesvár den Instrumentalunterricht fort und erhielt erste Theorie- und Kompositionsstunden. In Budapest wollte er nach dem Abitur bei Bela Bartók, den man aus dem Exil zurückerwartete, Komposition studieren, doch Bartók starb 1945 in den USA. Gemeinsam mit György Ligeti, den Kurtág in Budapest kennengelernt hatte, entschloss er sich in der Klasse von Sándor Veress zu studieren. 1957/58 führte ihn ein Studienaufenthalt nach Paris, wo er unter anderem Kurse von Olivier Messiaen besuchte.

Eine aufs äußerste reduzierte Form der Miniatur kennzeichnet Kurtágs Musik. So entstand ein *Streichquartett*, das in seiner Kürze mit Anton Weberns Werken vergleichbar ist. Auch seine *8 Klavierstücke op. 3* oder die *Splitter op. 6c* zeigen die Komprimierung des Materials zu winzigen Formen.

Durch die Erzählung *Die Verwandlung* fand György Kurtág 1957 nach eigener Darstellung einen Zugang zu Kafkas Werk. Er beschäftigte sich über einen langen Zeitraum immer wieder mit den Büchern des Autors, und Kafka gewann zunehmend an Bedeutung für ihn. Als er sich schließlich zu einer Vertonung von Texten von Franz Kafka entschloss, näherte er sich dem Autor gewissermaßen von den Rändern her, denn die ausgewählten Texte stammen nicht aus dem literarischen Werk, sondern aus den privaten Schriften des Dichters. Lediglich die von Kafka selbst vorgenommene

Werkbesprechungen

Zusammenstellung und Nummerierung von Aphorismen aus seinen Oktavheften, waren zur Veröffentlichung bestimmt. Die anderen Textfragmente, die Kurtág für seine musikalische Arbeit ausgewählt hat, stammen aus Kafkas Tagebüchern sowie aus Briefen.

Gleichwohl finden sich in Kurtágs Textauswahl wesentliche Elemente des Kafkaschen Werks wie in einem Brennspiegel: das Gleichnishafte, die Neigung zum Paradox, die Beschreibung von Details ohne Bezugssystem, die Eigenschaft des Zugespitzten, Plötzlichen.

All das springt einem unmittelbar aus den vertonten Texten entgegen, die aus ihrem Kontext, dem Brief oder der Tagebucheintragung herausgelöst sind.

Das vierteilige Werk mit seinen 40 Einzelsätzen enthält einen ganzen Kosmos an Gefühlsregungen des menschlichen Herzens: höchstes Glück, tiefste Verzweiflung, Lebenslust, Todesgewissheit, Religion und die Suche nach den letzten Dingen.

1985 begann György Kurtág fast nebenbei die Musik zu einigen ausgewählten Textfragmenten zu skizzieren. Zunächst nur provisorisch, denn die Kombination für Sopran und Violine hätte sich durchaus noch erweitern lassen können. Nach und nach erwies sich für ihn das provisorisch Gemeinte als endgültig. Es bedurfte keiner Zusatzinstrumente. Schließlich, so erinnert sich György Kurtág, konnte er an gar nichts mehr anderes denken, als an die musikalische Umsetzung der ausgewählten Kafka-Texte. Ihre Welt aus knappen Sprachformeln, erfüllt von Trauer, Verzweiflung, Humor, Hintersinn, von so vielem zugleich, wie er sagt, habe ihn dann auch für eineinhalb Jahre nicht losgelassen.

Sein Freund György Ligeti sprach bewundernd über Instrumentierung und Musik der Kafka-Fragmente: „Es herrscht eine fantastische Ökonomie: der Gesang und dazu eine einzige Geige und wie das Instrument technisch und ausdrucksmäßig genutzt wird.“

Viele der Sätze sind sehr kurz und dauern weniger als eine halbe Minute; der kürzeste in der Reihe der hier ausgewählten „Es zupfte mich jemand am Kleid“, benötigt nur 13 Sekunden.

In diesen Miniaturräumen wird der musikalische Ausdruck wie durch Kristallisation verdichtet und erreicht die Intensität einer traumartigen Vision.

Hier die Texte der 9 Sätze, die Xenia und Amiram Ganz zur Aufführung ausgewählt haben:

Werkbesprechungen

Nr. 1 Die Guten gehen im gleichen Schritt

„Die Guten gehen in gleichem Schritt. Ohne von ihnen zu wissen, tanzen die anderen um sie die Tänze der Zeit.“

Nr. 2 Wie ein Weg im Herbst

„Wie ein Weg im Herbst: Kaum ist er reingekehrt, bedeckt er sich wieder mit den trockenen Blättern.“

Nr. 3 Verstecke

„Verstecke sind unzählige, Rettung nur eine, aber Möglichkeiten der Rettung wieder so viele wie Verstecke.“

Nr. 5 Berceuse I (Wiegenlied)

„Schlage deinen Mantel, hoher Traum, um das Kind.“

Nr. 8 Es zupfte mich jemand am Kleid

„Es zupfte mich jemand am Kleid, aber ich schüttelte ihn ab.“

Nr. 13 Einmal brach ich mir das Bein

„Einmal brach ich mir das Bein, es war das schönste Erlebnis meines Lebens.“

Nr. 15 Zwei Spazierstöcke

„Auf Balzacs Spazierstock: Ich breche alle Hindernisse.
Auf meinem: Mich brechen alle Hindernisse.
Gemeinsam ist das „alle“.“

Nr. 16 Keine Rückkehr

„Von einem gewissen Punkt an gibt es keine Rückkehr mehr.
Dieser Punkt ist zu erreichen.“

Nr. 4 Ruhelos

(Dazu gibt Kurtág einige Anweisungen wie: „Das Stück soll eine Art Pantomime sein. Die Sängerin folgt der Akrobatik und dem Wüten des Geigers mit wachsender Spannung, Erregung, ja sogar Angst, bis ihr am Ende wirklich auch die Stimme versagt.“)

Schon anhand des ersten Satzes „Die Guten gehen im gleichen Schritt“ kann man erkennen, wie die Musik die Textaussage verdichtet und inten-

Werkbesprechungen

siviert. „Die Guten“ werden von einem zweitönigen Ostinato in der Violine - welches *indifferente al fine* durchgehalten wird - in ihrem „Gehen“ charakterisiert, während die „andern...die Tänze der Zeit tanzen“, was die Sopranstimme durch eine capriccio-artige Melodik beschreibt, die aus dem Gleichmaß der Violinstimme völlig herausfällt.

Das Werk wurde 1987 in Witten bei den „Wittener Tagen für Neue Musik“ mit Adrienne Czengery, Sopran und András Keller, Violine uraufgeführt. Oft hoch virtuos und fordernd für die Interpreten zählen die Kafka-Fragmente doch zu den häufig aufgeführten Stücken des Komponisten.

Wolfgang Amadée Mozart (1756 – 1791)

Sonate für Fagott und Violoncello B-Dur KV 292 (1775)

Der 18-jährige Mozart erhielt 1774 vom Grafen Seeau, dem Musikintendanten des bayrischen Kurfürsten Maximilian III. Joseph, den Auftrag eine *Opera buffa* für den Münchner Karneval zu komponieren. Wolfgang Amadée Mozart, der in Diensten des Salzburger Erzbischofs Hieronymus von Colloredo stand, reiste im Jänner 1775 in die bayrische Hauptstadt, um die Vorbereitungen seiner neuen Oper *La finta giardiniera* zu beaufsichtigen. Dort traf er auf eine Reihe ausgezeichneten Musiker der Hofkapelle. Vor allem die beiden Fagottisten zählten zu den virtuosesten Spielern in Europa. Auch Taddäus Freiherr von Dürnitz, ein begeisterter Fagott-Dilettant hielt sich zu dieser Zeit in München auf. Es gab also eine blühende Fagottszone, die Mozart sicherlich nicht unbeeindruckt ließ.



W.A. Mozart

Ob es nun Freiherr von Dürnitz war – er soll neben dem einzigen erhaltenen Fagottkonzert noch drei weitere in Auftrag gegeben haben, die heute aber verschollen sind - der auch die ***Sonate für Fagott und Violoncello B-Dur KV 292*** bei Mozart bestellte, ist nicht erwiesen. Vielleicht ist sie auch eine Gelegenheitsarbeit für einen der begabten Fagottisten der Hofkapelle gewesen. Sehr wahrscheinlich schrieb Mozart das Werk während seines Aufenthalts in München, doch es gibt keine gesicherten Beweise dafür. Das Stück kam erst 1805 posthum an die Öffentlichkeit und das Autograph ist nicht auffindbar.

Werkbesprechungen

Auch die Komposition selbst hat in der Musikwissenschaft Fragen aufgeworfen: Die Besetzung des Violoncello als Duopartner erscheint fragwürdig. Es gibt keine dezidierten Angaben Mozarts zur Besetzung; die Wahl des Cellos könnte auch auf die Idee eines Verlegers zurückzuführen sein. Andererseits lässt die Tatsache, dass die Cellostimme mehr oder weniger auf die Bassbegleitung reduziert ist, an generalbassbegleitete Solosonaten in vorklassischer Tradition denken, wie sie etwa auch der 12-jährige Mozart geschrieben hatte.

Entgegen der Unklarheiten der Entstehung und der formalen Deutung besticht die *Sonate für Fagott und Violoncello* den Zuhörer durch kompositorische und klangliche Aspekte: Gerade in der Reduktion des Basses bietet Mozart dem Fagott die Möglichkeit seinen Klang optimal zu präsentieren. Und es gibt auch einige Momente, in denen das Violoncello hervortritt und einzelne Motive oder kantable Linien beisteuert.

Der erste Satz *Allegro* ist in Sonatenform konzipiert, mit zwei Themen, Überleitung, Durchführung und Reprise. Das effektvolle Hauptthema und das sanfte gesangliche Nebenthema lassen an Mozarts Arien aus jener Zeit denken.

Der zweite Satz, ein lyrisches *Andante* mit seinem weichen Duktus und empfindsamen Ausdruck, bringt die gesanglichen Qualitäten des Instruments voll zur Geltung.

Das finale *Rondo* besitzt Witz und Humor, die vor allem durch das mit kleinen Trillern reichhaltig ausgestattete Thema vermittelt werden. Wie schon der erste Satz stellt auch das Rondo hohe spieltechnische Anforderungen an den Interpreten und demonstriert die Flexibilität und Vielseitigkeit des Instruments.

Werkbesprechungen

Joseph Haydn

Streichquartett B-Dur op. 76 Nr. 4 Hob. III:78 (1797) „The sunrise“

1797, nach seiner zweiten Englandreise, komponierte Joseph Haydn einen Zyklus von sechs Streichquartetten. Es ist die Zeit, da seine *Londoner Symphonien* in ganz Europa nachgefragt und gespielt werden. Und er ist kontinuierlich mit der Arbeit an dem Oratorienwerk *Die Schöpfung* befasst.

Graf Joseph Erdödy hatte den Quartettzyklus in Auftrag gegeben. Mit dem üblichen Honorar von 100 Dukaten erwarb er das alleinige Verfügungsrecht für 2 Jahre. Nach der Sperrfrist erschienen die „Erdödy-Quartette“ 1799 als Opus 76 bei Verlagen in London und Wien. Graf Erdödy entstammt einer Adelsfamilie, deren Mäzenatentum für das Wiener Musikleben von großer Bedeutung war. (Gräfin Anna Marie Erdödy wurde durch ihre hilfreiche Beziehung zu Beethoven bekannt; Graf Ladislaus Erdödy schenkte Joseph Haydn für den erfolgreichen Unterricht seines Schützlings Ignaz Pleyel eine Kutsche und zwei Pferde).



Joseph Haydn
Portrait von John Hoppner 1791

In einem Brief vom 14. Juni 1797 berichtet der schwedische Gesandte Silverstolpe über die neuen Quartette: *„Vor einigen Tagen war ich wieder bei Haydn, der jetzt gleich neben mir wohnt. ... Bei dieser Gelegenheit spielte er mir auf dem Clavier vor, Violinquartette, die ein Graf Erdödy bei ihm bestellt hat. ... Diese sind mehr als meisterhaft und voller neuer Gedanken. Während er spielte, ließ er mich neben ihm sitzen und beobachten, wie er die Stimmen in der Partitur eingeteilt hatte.“*

In gleicher Weise begeistert von dem Quartettzyklus zeigt sich auch Charles Burney (1726-1814), Organist an der Oxford Chapel und Verfasser einer vierbändigen europäischen Musikgeschichte, in einem Brief an Joseph Haydn: *„I had the great pleasure to hear your new quartetti well performed before I went out of town, and never received more pleasure from instrumental music: they are full invention, fire, good taste and new effects, and seem the production, not of a genius who has written so much and so well already, but of one of highly-cultivated talents, who has expended none of his fire before.“* Und diese Bewunderung für einen erfindungsreichen und jugendlichen Geist gilt einem 65jährigen Mann, der

Werkbesprechungen

mindestens seit seinem 18. Lebensjahr fast unablässig komponiert hat.

Das *Opus 76* ist ein komplexes, kunstvoll gearbeitetes Spätwerk des Meisters, ganz nach innen gewendet und kompromisslos auf das Wesentliche konzentriert. Der souverän geführte freie Kontrapunkt gewinnt an Boden. In Satztechnik und Formenreichtum schafft Haydn Assoziationen zu früheren seiner Quartettzyklen. „Es ist als hielte der Meister in den *Quartetten op. 76* Zwiesprache mit der von ihm begründeten Gattung, ihrer Tradition und Geschichte und erfinde sie durch zukunftsweisende Experimente wieder neu“, fasst der Haydn-Forscher Ludwig Finscher seine Analyse der Quartette Opus 76 zusammen.

Der erste Satz des ***B-Dur Quartetts (Allegro con spirito)*** ist ein in Exposition, Durchführung und Reprise gegliederter Sonatensatz. Die Besonderheit dieses Kopfsatzes liegt in einem großen melodischen Einfall des Meisters, der den Satz einleitet. Aus einer Klangfläche erhebt sich die Melodie in der ersten Geige und schwingt sich in mehreren Anläufen empor zu einem strahlenden Fortissimo in B-Dur. Diesem Violinthema verdankt das Quartett B-Dur den Beinamen „The sunrise“, Sonnenaufgang. Es erweckte beim Hörer die Assoziation an die aufgehende Sonne, an das emporsteigende Licht. Man sah sich auch an die markante Stelle, das „Lichtcrescendo“, in Haydns Oratorium „Die Schöpfung“ erinnert. Haydn arbeitete 1797 an dem Oratorium und dass es zu Übertragungseffekten zwischen der Arbeit an dem epochalen Werk und den *Quartetten Opus 76* gekommen sein kann, mag man ganz allgemein an der Brillanz und Kühnheit der Einfälle in diesem Quartettzyklus ablesen. Der melodische Einfall am Beginn des 1. Satzes könnte zu einem „romantischen“ Verweilen anregen, doch das Tempo ist *Allegro con spirito* und lässt keine Zeit zu gefühlvollen Betrachtungen und Assoziationen. Die aufsteigende Melodie bleibt eine in sich ruhende klangliche Geste, die kaum in die thematische Arbeit einbezogen wird. Sie erscheint mehrmals und bildet den ruhenden Pol zu den lebhaften Tuttistellen mit ihrem bewegten Klang und ihrer intensiven motivischen Arbeit. Aus der Spannung zwischen ruhigem und bewegtem Klang bezieht der Satz seine besondere Dynamik und seinen unverwechselbaren Ton. Diese neue, sehr poetische Formidee wird in Exposition, Durchführung und in der Reprise mit leichten Veränderungen ausgebreitet und in der Coda zugespitzt formuliert.

Das *Adagio* in Es-Dur zählt zu den tiefsten und bewegendsten langsamen Sätzen im späten Quartettschaffen Joseph Haydns. Es ist kaum noch ein

Werkbesprechungen

langsamer Satz im Sinne der Tradition, man könnte es als Adagio-Fantasia bezeichnen. Es ist eine meditative, langsam und in tastenden Anläufen sich entwickelnde Fantasie über ein Thema; verinnerlicht und später emphatisch sich steigernd wie zu einem Hymnus. Die Durchführung ist harmonisch äußerst komplex und reich an Vorhaltsdissonanzen. Formale und emotionale Aspekte dieses langsamen Satzes geben den Blick auf Ausdrucksqualitäten des 19. Jahrhunderts frei und verweisen auf Beethovens Spätwerk.

Das *Menuett* des dritten Satzes (*Menuet: Presto – Trio*) zeigt, wie die meisten Menuette der *Quartette op. 76*, Hinweise auf die Wandlung des Menuetts zum Scherzo und nimmt dabei eine Entwicklung vorweg, die Beethoven zwei Jahre später in seinen *Streichquartetten op. 18* verwirklichte. Für den Übergang vom Menuett zum Trio hält Haydn eine weitere Überraschung bereit: Das *Menuet* geht direkt - *attacca* – in das *Trio* über und zwar durch den mit *sforzato* markierten, gehaltenen Grundton B. Diese originelle Form der Satzverknüpfung wurde später von Schumann oder Mendelssohn öfter verwendet.

Über dem liegenbleibenden Grundton entwickelt sich nun die Trio-Melodie. Mit dieser Klangregie greift Haydn tief in die Musiktradition zurück, zum Halteton bei der Sackpfeife oder der Bordunsaite bei der Drehleier. Über der Bordunlinie als Begleitung entwickelt sich die Melodie des Satzes. Und diese ist zart und fremdartig, mit abgründiger Harmonik und Reibung am gehaltenen Grundton. Das Trio „fällt aus der Zeit“, hat etwas Altertümliches, nichts Ländliches und wird kontrapunktisch bearbeitet. Die Wiederkehr des heiteren *Menuet* beschließt den Satz.

Der vierte Satz (*Finale. Allegro ma non troppo*), ein Rondosatz, beginnt in gemächlichem Tempo, fast behaglich. Es ist auch wichtig, dass das „doch nicht zu schnell“ eingehalten wird, denn nur so kann man die launigen Überraschungen auskosten, die Haydn hier bereithält: scheinbar endlose Terzenketten, eine kurze, kaum ernst zu nehmende b-Moll Episode, der plötzliche Abbruch in einer abrupten Kadenz vor der Öffnung zur Durchführung. Die anschließende *Stretta – più allegro*, dann *più presto* – setzt nochmals mit dem Durchführungsthema an und löst in ihrer immer wilder werdenden Bewegung alle thematischen Konturen auf.

Das *Streichquartett B-Dur Nr. 4* scheint mir ein gutes Beispiel für Ludwig Finschers Hinweis auf den „unerschöpflichen Reichtum des Quartettzyklus Opus 76“ zu sein, „der zugleich Summe des bisher Geschaffenen, Verw-

Werkbesprechungen

andlung und Neubeginn ist“.

Freitag, 11.5., 19 Uhr, 3. Kammerkonzert

Francis Poulenc (1899 – 1963)

Trio für Oboe, Fagott und Klavier (1926)

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 beschritten sie unterschiedliche musikalische Wege.

So ist das kompositorische Werk von Francis Poulenc zwar reich an unterschiedlichen stilistischen Ansätzen, den Boden der Tonalität hat er allerdings 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.

Werkbesprechungen

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 gestaltete 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*".

Poulenc ließ sich nicht für eine bestimmte Stilrichtung vereinnahmen; schon 1909 schrieb er, dass er weder ein kubistischer, noch ein futuristischer oder gar impressionistischer Musiker sei; er sei ein „*Musiker ohne Etikette*“. Und so finden sich bei ihm neben Klängen der Moderne auch die des Neoklassizismus, des französischen Barock und der Romantik. Und so ist er auch in der Lage, Saint-Saëns wie auch Mozart als Vorbild zu schätzen. Und immer ist er ganz er selbst und hat seinen eigenen Stil.

Das ***Trio für Oboe, Fagott und Klavier op. 4*** ist ein ausgezeichnetes Beispiel dafür. Es entstand 1926 als erstes seiner Bläserwerke. Später komponierte er noch das Sextett (1930) und die drei Sonaten für Flöte, Klarinette und Fagott. Mit allen diesen Werken setzte er Maßstäbe, die bis heute nachwirken: In ihnen reichen sich Romantik, Neoklassizismus und Moderne die Hand.

Ein Klaviertrio mit zwei Bläsern war praktisch seit der Klassik nicht mehr geschrieben worden. Der Ausgangspunkt für Poulencs Kompositionskunst war die menschliche Stimme; er liebte die Blasinstrumente und schrieb einmal, dass „*nichts dem menschlichen Atem fremder sei als der Bogenstrich*.“ Deshalb besetzte er sein Klaviertrio mit Oboe und Fagott, nicht wie seit Haydn üblich mit Geige und Violoncello. Doch formale Inspirationen kamen – so meinte er – doch von Joseph Haydn, dessen Witz und Einfallsreichtum seinem eigenen Wesen sehr nahe waren. Poulenc schreibt darüber: „*Für jene, die mich in der Form für sorglos halten, lüfte ich ausnahmsweise meine Geheimnisse: der erste Satz folgt der Anlage eines Allegro von Haydn und das Rondofinale dem Scherzo aus dem 2. Klavierkonzert von Saint-Saëns*.“

Schon der erste Satz *Presto – Lento – Presto – Le double plus lento –*

Werkbesprechungen

Presto bringt verschiedene Stilrichtungen zu einer eleganten und originellen Einheit. Die feierliche, leicht ironisierende Einleitung in moderner Harmonik mit barocken Anklängen eröffnet den Satz. Die schmissig-spaßige Melodie der beiden Eckteile lässt an Varieté denken; diesen Abschnitten werden ruhigere melodiosere Takte entgegengesetzt. Die Mitte bildet eine schöne und gefällige Melodie.

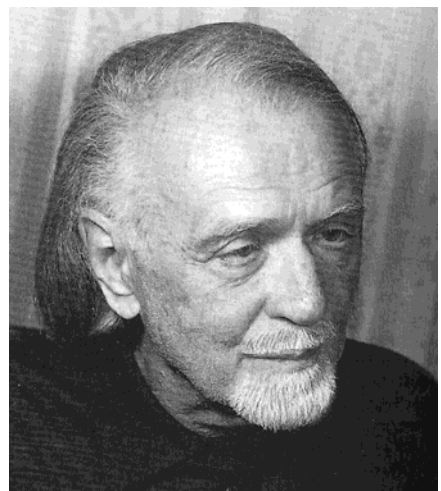
Im zweiten Satz *Andante – Andante con moto* behauptet sich die romantische Seele Poulencs. Das Andante wird vom Klavier eröffnet, zu dessen Gesang sich die Bläser nacheinander hinzugesellen. Die Melodie, rein und klar in der Linie und melancholisch im Ausdruck, ist vor allem auf die Oboe zugeschnitten.

Die Lust an Clownerie und Spaß, die andre Seite von Poulencs Wesen, bestimmt den dritten Satz *Rondo: Très vif*. Das Fagott bringt den Charakter der Persiflage nachdrücklich zur Geltung. Francis Poulenc war durch seine Lausbubenstreiche als der Spaßvogel der Gruppe „Les Six“ bekannt. Hier lebt er seine Heiterkeit in gekonnter musikalischer Form aus.

Zoltán Kodály (1882-1967)

Duo für Violine und Violoncello op. 7 (1914)

Zoltán Kodály arbeitete an einer eigenständigen, nationalen Musik Ungarns. Dieser Idee widmete er sein Lebenswerk, als Komponist wie als Volksmusikforscher und Pädagoge. Neben Béla Bartók verlieh er der Musik seines Heimatlandes im 20. Jahrhundert die wichtigsten Impulse. Er meinte über seine Musik: „Ohne Wurzeln ist Kunst überhaupt nicht möglich, und meiner Ansicht nach muss jede Kunst, wie auch die Geschichte lehrt, in einem nationalen Boden beheimatet sein. Wenn sie dann zu solcher Vollkommenheit entwickelt wird, dass sie trotz ihrer speziellen Eigenart auch für



Zoltán Kodály

Werkbesprechungen

andere Völker verständlich ist, dann heißt das noch nicht, dass sie ohne Wurzeln auskäme.“

Sohn eines Eisenbahnbeamten, der sehr gut Geige spielte und einer Mutter die sang und Klavier spielte, wuchs Zoltán Kodály in Kecskemét, einem Städtchen südlich von Budapest auf. Er lernte Geige und Klavier spielen, das Cello spielen brachte er sich selber bei. „Doch, es war für mich nie die Hauptsache ein Instrument zu spielen. Ich habe von Anfang an viel mehr komponiert als musiziert“ meinte er dazu. Am liebsten sang er als Kind im Freien selbst erfundene Melodien. 1900 ging er nach Budapest und studierte Sprachen und Literatur sowie Komposition an der Musikakademie bei Hans Kőssler, dessen Schüler auch Béla Bartók und Leó Weiner waren.

Schon 1905 entschloss er sich, die authentische ungarische Volksmusik zu sammeln und zu erforschen. Seine Feldforschung führte ihn in die entlegensten Gebiete Ungarns, wo er ausgerüstet mit einem Edison Phonographen Volkslieder und Volksmusik der Bauern aufzeichnete und später analysierte. Da der junge Bartók seine Interessen teilte, arbeiteten sie zusammen „Wir teilten die Forschungsgebiete, um planmäßig arbeiten zu können. Von Zeit zu Zeit trafen wir zusammen, um das gesammelte Material zu vergleichen und uns die aufgezeichneten Lieder vorzuspielen.“ Die erste Frucht dieses Projekts war ein gemeinsam publizierter Band ungarischer Volkslieder im Jahr 1906. Im selben Jahr besuchte Kodály Berlin und Paris, wo er sich länger aufhielt und vor allem von Debussys Musik tief beeindruckt war.

Die Musikakademie, an die er 1907 zunächst für Musiktheorie und dann für Komposition berufen wurde, war beherrscht von der Musik der Spätromantik, von Brahms und Richard Strauss. Doch trotz der ätzenden Kritik seiner konservativen Kollegen strebte Kodály eine eigenständige ungarische Kunstmusik auf der Basis der einheimischen Volksmusik an. Mit ihren neuen Kompositionen organisierten Bartók und Kodály 1910 zwei Konzertabende in Budapest, bei denen auch ihre ersten Streichquartette gespielt wurden. Die Konzerte stießen auf keinerlei Resonanz in der ungarischen Musikwelt. Im Ausland wurde Kodálys Streichquartett in der Folge weit häufiger gespielt als in Budapest; und auch die nachfolgenden Stücke stießen auf großes Interesse der internationalen Musikwelt. Kodály und Bartók förderten die Bekanntheit ihrer Kompositionen durch Konzertreisen und Auftritte im Ausland nach dem Ende des Ersten Weltkriegs. Die Neuartigkeit dieser Musik und die Tatsache, dass sie aus volksmusikalischen

Werkbesprechungen

Quellen gespeist wurde, faszinierte das Publikum, war man doch mit anderer ungarischer Musik vertraut, typisch für die „Zigeunermusik“, wie sie zum Beispiel Brahms in seinen „Ungarischen Tänzen“ vorstellte. Bei zeitgenössischen Komponisten wie Maurice Ravel stießen die neuen Klänge auf großes Interesse.

Schon in seinen frühen Werken integrierte Kodály den spezifischen Ton der ungarischen Volksmusik in seine persönliche musikalische Sprache und verfasste Lieder und kleinbesetzte Kammermusik wie die *Sonate für Violine und Klavier op. 4*, die *Sonate für Violoncello solo op. 8* oder das *2. Streichquartett op. 10*. Zu diesen Werken zählt auch das Duo für **Violine und Violoncello op. 7** aus dem Jahr 1914. Es beinhaltet - mit seinen pentatonischen Figuren, der Quartenmelodik und dem an Improvisation erinnernden Rubatostil - den reichen Schatz der Volksmusik, den der Komponist mit seinem persönlichen Stil verknüpft und formal in die Strukturen der klassischen Musik einbettet.

Den ersten Satz *Allegro serioso, non troppo* eröffnet ein kühnes Thema, *risoluto*, im Cello umspielt von schwungvollen Akkordbewegungen in der Violine. Die Geige übernimmt das Thema und verändert es in eine sanftere Variante (*tranquillo*), die von Pizzicato-Klängen begleitet wird. Bestimmend für das Thema ist eine fallende Quart, die nicht nur ein Charakteristikum dieses Satzes, sondern aller drei Sätze des Werkes darstellt und oft von einer aufsteigenden Sekund begleitet wird, die meist der Quart vorausgeht. Dieses Thema und das ihm verwandte Eröffnungs-Motiv erscheinen viele Male, in einer großen Zahl von Veränderungen und Verkleidungen und erfahren unterschiedliche Begleitungen. Eine davon ist das von Triolen begleitete Motiv – wieder mit einer fallenden Quart – das zuerst in der Geige erscheint und schließlich zu einem kraftvollen Höhepunkt führt. Tonart-Rückungen und ein wechselvolles Spiel der Klangfarben bereichern das Geschehen. Eine Zäsur im Cellopart leitet die Reprise ein. Die anschließende Coda endet nach wechselnden Soli mit zartem Duettieren im Flageolett.

Der zweite Satz *Adagio* verläuft rhapsodisch. Die beiden Instrumente stehen in angeregtem Dialog, verwenden wechselndes Tonmaterial, das wieder in enger Verwandtschaft zum Thema des ersten Satzes steht. Die melodieführende Stimme wird mit vielfältigen dynamisch abgestuften Begleitfarben und -figuren unterstützt. Für Spannung sorgt ein Cello-Tremolo in tiefer Lage gemeinsam mit einer rezitativischen Geigenepisode. Die freien,

Werkbesprechungen

komplexen Rhythmen lassen die wilde und ausgelassene Atmosphäre der Bauernmusik lebendig werden. Der Satz verklingt leise mit einem harmonischen Schlussakkord.

Der Schlusssatz *Maestoso e largamente – Presto* bezieht sich in seiner langsamen Einleitung direkt auf die Eröffnungssequenz des ersten Satzes. Doch allmählich verliert sich der Klang der Violine und erwacht erst wieder mit dem *Presto* zu einem wilden Tanz. Der ausgelassene Tanz wird unterbrochen von einer *meno mosso* Passage, in der die Violine umherschlittert wie ein erschöpfter Betrunkener. Doch sie richtet sich wieder auf und der Satz endet mit einem emphatischen *Presto* sogar noch schneller als zuvor.

Antonín Dvořák (1861-1904)

Quintett für zwei Violinen, Viola, Cello und Piano op. 81 (1887)

Im März 1887 hatte Antonin Dvořák sich bei seinem damals in Hamburg wohnenden Freund Ludevít Procházka angelegentlich nach einem Manuskript erkundigt, das er in dessen Besitz weiß:



Antonin Dvorák

„Lieber Freund!

Erinnern Sie sich noch eines Klavierquintetts (A dur), das vor 14 Jahren dank Ihnen in Prag uraufgeführt wurde? Ich kann meine Partitur nirgendwo finden, aber ich weiß, daß Sie sich jenes Quintett damals sicherlich abschreiben ließen. Wenn das so sein sollte, würde ich Sie bitten, es mir liebenswürdigerweise zu borgen, damit ich es abschreiben kann.

Ich schaue jetzt manchmal gerne auf meine alten Sünden zurück und wäre froh, es nach so langer Zeit wiederzusehen.,,

20. März 1887

Procházka hatte tatsächlich von dem Werk (Quintett A-Dur, op. 5, B 28), das Dvořák noch kurz zuvor in einer Liste seiner „*verbrannten und zerrissenen Kompositionen*“, verzeichnet, anlässlich der Uraufführung am 22. November 1872 eine Abschrift anfertigen lassen, die er jetzt dem Komponisten zur Verfügung stellen kann.

Werkbesprechungen

In den nächsten Monaten versucht Dvořák, das Werk für eine eventuelle Herausgabe zu überarbeiten. Das Hauptproblem scheint dabei zunächst nur die Überlänge und Formlosigkeit des Werkes zu sein. Dvořák kürzt gleich den ersten Satz um nicht weniger als 150 Takte; dann macht er sich daran, die formale Disposition des zweiten Satzes grundlegend zu ändern und auch diesen Satz wesentlich zu straffen. Als er aber mit seiner Revisionsarbeit beim Finale des dreisätzigen Werkes angelangt ist, wird ihm klar, daß er nicht gleichzeitig dem Jugendwerk Gerechtigkeit widerfahren lassen und ein ihn selbst wirklich befriedigendes Werk daraus machen kann.

Den Entschluß, die Überarbeitung des alten zugunsten der Komposition eines neuen Quintetts aufzugeben, muß Dvořák ganz plötzlich gefaßt haben: Noch am 16. August 1887 schreibt er seinem Freund Alois Göbl aus Vysoká:

„Ich mache jetzt gar nichts Neues, sondern verbessere nur einige alte Sachen, die ich Simrock schicken will.“

Zwei Tage später beginnt er aber mit der Niederschrift des ersten Satzes eines ganz neuen Klavierquintetts, dem er die Opusnummer 77 zugedacht hat. (Fritz Simrock, der niedrige Opuszahlen fürchtete wie der Teufel das Weihwasser, hat diese Nummer dann dem G-Dur-Streichquintett [B 49] zugeteilt, das zu den Werken aus Dvořáks *altem Koffer* gehörte, schon 1875 entstanden war und eigentlich die Opusnummer 18 tragen hätte sollen.) Am 28. August ist dieser Satz schon vollendet, und eine Woche später kündigt der Komponist seinem Verleger das neue Werk an, dessen Niederschrift er, wie er im Autograph vermerkt, am „3.10. 1887 in Vysoká, am Kirchweihtag“ fertigstellt.

Die der Komposition unmittelbar vorangehende Auseinandersetzung mit einem Werk seiner „*verrückten Periode*“ hat unübersehbare Spuren in der Neuschöpfung hinterlassen: die formale Ökonomie, die Treffsicherheit der Formulierung, die Fähigkeit, mehrere Motivstränge zu einem organischen Ganzen zu verflechten, ohne jemals ins Uferlose zu geraten — all das sind Tugenden und Fähigkeiten, die Dvořák in den eineinhalb Jahrzehnten seit der Komposition seines ersten Klavierquintetts erworben hat und die er jetzt exemplarisch vorführt, so als würde er sein eigenes Selbst von 1871 liebevoll tadeln und mitleidig belehren. Die Wahl der selben Tonart für das neue Werk unterstreicht, daß es Dvořák um eine Art „Wiedergeburt“ des

Werkbesprechungen

unverbesserlichen Jugendwerkes zu tun war — und daß er dabei keinerlei konkrete Anleihen bei diesem machen mußte, beweist nur, wie sicher er war, erst jetzt mit gesteigertem Können und Wissen das innerste Wesen seines Jugendtraumes (Gerard Manley Hopkins hätte gesagt: „the inscape“) endlich ans Licht zu bringen.

Allegro ma non tanto ist die Tempobezeichnung des ersten Satzes, und schon der Beginn läßt uns ahnen, daß das nicht einfach nur eine praktische Spielanweisung, sondern in gewisser Weise schon Programm ist. (Das *Allegro ma non troppo* des Jugendwerkes hatte mit nicht annähernd so tauglichen Mitteln wohl ein ähnliches Ziel verfolgt.) Die Tradition des Genres — das zu Dvořáks Zeit eigentlich nur in den Klavierquintetten Schumanns (1842) und Brahms' (1862/64) allgemein anerkannte Bezugswerke besaß — sah für den Kopfsatz ein markantes, „tektonisches“ Incipit vor. Schon die liedhaft, verträumte Stimmung des Anfangs steht in denkbar größtem Widerspruch zu dieser Erwartung. Der Nachsatz des Hauptthemas weicht unvermittelt in die Mollvariante aus und wird sogleich, so als sei sich das Thema verspätet der auf ihm ruhenden Verantwortung bewußt geworden, zweimal in dramatisch geraffter Gestalt die vorgeschriebene (und für Dvořák eher atypische) Wiederholung der außerordentlich gedankenreichen und entwickelten Exposition wirft für die nach folgenden Formteile ein nicht zu unterschätzendes Problem auf: Einerseits läßt die dialektische Stringenz des in der Exposition etablierten (und durch die Wiederholung bekräftigten) Ablaufes Änderungen nur schwer zu, andererseits wäre eine nochmalige, nur tonartlich veränderte Wiederholung in der Reprise vom dramaturgischen Standpunkt aus recht problematisch. Dvořák umgeht diese Schwierigkeit mit gewohnter Souveränität: Er verwebt die Durchführung und den ersten Teil der Reprise so miteinander, daß die neuhinzukommenden Durchführungsabschnitte als erhellende und vertiefende Kommentare des schon aus der Exposition vertrauten Ablaufes wirken. In der Coda wird die Mollvariante des Hauptthemas mit emphatischer Geste nach Dur zurückverwandelt und von den jetzt jubelnden Rhythmen des Seitenthemas zu einem sieghaften Ende begleitet.

Wie in seinem neun Jahre zuvor komponierten und in der selben Tonart stehenden Streichsextett (op. 48, B 80) wählt Dvořák für die Mittelsätze die slavischen Genrebezeichnungen *Dumka* und *Furiant*. Während der letztere ein klar definierter Tanztypus ist, läßt sich der Begriff *Dumka*, nicht ohne weiteres mit einem konkreten typologischen Modell in Verbindung bringen. Die manchmal zu findende Definition der *Dumka* als eines

Werkbesprechungen

Stückes mit zwei in Tempo und Charakter kontrastierenden, alternierenden Abschnitten, würde es erlauben, einen nicht unerheblichen Teil der gesamten Musikkultur nachträglich zur *Dumka* zu erklären.

Die hier vorliegende *Dumka* (*Andante con moto*, fis-moll) zeigt jedenfalls, daß bei Dvořák der Begriff nicht an eine bestimmte Form gebunden ist — die hier gewählte ist (wie übrigens auch im analogen Satz des Streichsextetts) die eines klassischen Rondos. Das rhapsodisch erzählende und wieder einmal der geliebten Bratsche anvertraute Ritornell wird jeweils von einem viertaktigen Motto umrahmt, dessen fallendes Dreiklangsmotiv für den elegischen Grundton des Satzes verantwortlich zu sein scheint, bis es sich uns in der Zentralepisode (*Vivace*) als Keimzelle eines übermütigen Springtanzes zu erkennen gibt. Diese tänzerische Gestalt des Ausgangsmotivs durchpulst dann als hintergründige Begleitfigur auch noch das nachfolgende Ritornell. In den dazwischenliegenden Seitenepisoden (*Un pochettino più mosso*) macht Dvořák eine seiner beseligendsten thematischen Eingebungen zum Ausgangspunkt einer in immer elegischere Bereiche zurückführenden modulatorischen Wanderschaft.

Wenn sich auch die Folkloristen über die Heimat des *Furiant* nicht restlos einigen können — in der Kunstmusik gehört dieser Tanz, dank Smetana und Dvořák, ohne jede Frage den Tschechen. Mit dem spätleinischen Lehnwort *Furiant* bezeichnet die tschechische Volkssprache auch einen unberechenbaren, leichtsinnigen Menschen. Im Volkstanz ahmt der Tänzer mit in die Seiten gestemmt Armen pantomimisch einen aufgeblasenen Bauern nach — und dort ist auch die charakteristische Abfolge von drei Zweiviertel- und zwei Dreivierteltakten verbreitet, die Dvořák in das G-moll-Schlußstück der ersten Serie seiner *Slavischen Tänze* (op.46, B 78) übernommen hat. Für das intimere Reich der Kammermusik hat er sowohl im Streichsextett als auch in unserem Klavierquintett eine stilisiertere und metrisch glattere Abart des Tanzes bevorzugt.

Das *Finale* (*Allegro*) erfüllt mit seiner tänzerischen Vitalität alle Erwartungen, die der Musikfreund in einen Dvořákschen Kehraus nur setzen mag. Trotzdem zeigt sich gerade an einem solchen „problemlosen“ Satz, mit welcher raffinierten Ökonomie Dvořáks vielbeschworener Instinkt den Komponisten ans Werk gehen läßt. Das bezieht sich nicht nur auf die Geschlossenheit des thematischen Materials — hier kann man leicht einen lapidaren diatonischen Quintfall als ursprüngliche Keimzelle fast aller verwendeten Themen ausmachen — oder den (an Brahms erinnernden) un-

Werkbesprechungen

erschöpflichen Erfindungsreichtum bei der organischen Verknüpfung der einzelnen Formteile. Denn vielleicht noch bewundernswerter als all diese Détails ist die Sicherheit, mit der Dvořák der Hauptgefahr eines Tanzfinales — der Monotonie — ausweicht. Anders als im vorangegangenen Scherzo, dessen weit engerer formaler Rahmen die Verwendung typischer (d. h. in der Regel: kleinräumiger) Tanzthemen begünstigt, erweist sich dieser Thementyp bei Ecksätzen in Sonaten- oder Rondoform nämlich oft als wahre Falle.

Dvořák gelingt hier beides: Er läßt dem Tanz sein ureigenstes Recht — sich unbeschwert auszutanzten —, und er erfüllt trotzdem gleichzeitig die höheren und abstrakteren Ansprüche der gewählten Sonatenform. Der Kniff, den er dazu verwendet, zeugt eben nicht nur von seinem „Instinkt“ (ein Begriff, der dem landläufigen Verständnis Dvořáks Genialität ebenso leicht faßlich machen will wie die seines in verharmlosender Anbiederung „Papa Haydn“ genannten Vorgängers), sondern weit mehr noch von zielstrebig zur Reife gebrachter Gestaltungskraft und selbstbewußter Beherrschung der Materie.

Claus Christian Schuster

Samstag , 12.5., 19 Uhr, 4. Kammerkonzert

Joseph Haydn

Kanons Hob. XXVII a und XXVII b (ca. 1785-1800)

Joseph Haydn verfasste insgesamt 56 Vokalkanons, die sich klar in 2 Gruppen teilen lassen: die Kanons über die 10 Gebote (Hob. XXVII a) und die Kanons über weltliche Texte (XXXVII b), die meist Kompositionen über Sinnsprüche und Epigramme darstellen.

Haydn hatte eine besonders enge Beziehung zu seinen Vokalkanons. Er vertonte Texte, die ihm wichtig waren und vermied Sujets, wie Scherzgedichte, Nonsensreime oder Anlass bezogene Sprüche wie Glückwünsche oder Albumeintragungen, wie sie häufig von anderen Komponisten, zum Beispiel von Mozart oder Beethoven verwendet wurden. Sie sind auch nicht zum Ad-hoc-Singen in geselligem Kreis geeignet, denn die melodische Führung der Kanonzeilen



Haydn by Hardy

Werkbesprechungen

ist anspruchsvoll und sie beruhen meist auf einem drei- bis achtstimmigen Satzmodell für gleiche Stimmen mit sukzessivem Einsatz. Nur selten wird der Schluss des Kanons mit einer Fermate oder einem *Fine* markiert. Einige Kanons werden mit einer Coda oder mit einem eigens angefügten Schlusstakt bei der Aufführung zu Ende gebracht.

Es waren Reime und Sprüche von Schriftstellern der Aufklärung wie Gotthold Ephraim Lessing, Christian Fürchtegott Gellert, Friedrich Logau oder die Schlusssentenzen der gereimten Fabeln von Magnus Gottfried Lichtwer, die Haydn für seine Kanons auswählte. Sie entsprachen auch den literarischen Vorlieben in Österreich jener Zeit, die sich am aufgeklärten Rokoko orientierten.

Charakteristisch für Haydns Einstellung zu seinen Kanons ist die Tatsache, dass nur 3 Kanons als Widmungskanons überliefert sind. Zwei davon werden vom ensemble 15.21 am heutigen Abend zur Aufführung kommen: **„Thy Voice O Harmony“**, ein mehrfach auflösbarer Kanon, den er zum Dank für den ihm 1792 von der Universität Oxford verliehenen Dokortitel der Universität widmete. Der zweite Zueignungskanon entstand während seiner zweiten Englandreise. Haydn schrieb ihn 1794 für den Sänger Venanzio Rauzzini, und zwar auf die Worte der Grabinschrift von dessen Hund **„Turk was a faithful dog“**.

Dass nur so wenige Widmungskanons bekannt sind, lässt den Schluss zu, dass Haydn seine Kanons für sich selbst schrieb. Diese Kompositionen standen seinem Herzen nahe und er wollte sie um sich haben: So beschäftigte er sich mit der graphischen Aufbereitung vieler seiner weltlichen Kanons, indem er sie reinschriftlich notierte und versehen mit einer Laubwerkumrandung in seinem Studierzimmer gerahmt und unter Glas an den Wänden ausstellte. Seinem Biographen Griesinger soll er gesagt haben: „Ich war nicht reich genug (...), um mir schöne Gemälde zu kaufen; ich machte mir daher selbst eine Tapete, die nicht jedermann haben kann.“ Und seiner Frau empfahl er die gerahmten Kanons als sichere Wertanlage, zumindest ausreichend, für den Fall, dass seine Bestattungskosten aufzubringen wären.

Auch der Hinweis Griesingers an den Verlag Breitkopf & Härtel, dass „die Canons in seinem Cabinet“, die 40 Stück betragen sollen, noch niemand besitzt, geht in dieselbe Richtung. Haydn liebte und schätzte seine Kanons, er umgab sich mit ihnen und er plante in seinen letzten Lebensjahren, den Kanonzyklus posthum erscheinen zu lassen.

Werkbesprechungen

Tatsächlich erschien 1810 eine Sammlung von Kanons, die in Haydns Werkverzeichnis unter „*Vierzig Sinngedichte als Canons bearbeitet*“ aufgelistet waren, nunmehr als „Sammlung von 42 Nummern aus der Originalhandschrift des Componisten“. Gleichzeitig brachte der Wiener Verlag Artaria die *Zehn Gebote* heraus. Schon in der Erstausgabe bei Breitkopf & Härtel wurden die Originaltexte oft durch neue, „zeitgemäßere“ ersetzt. Sogar die *Zehn Gebote* erschienen in diesem Verlag neu getextet unter dem Titel „*Die zehn Gebote der Kunst*“.

Wenn es Haydns Absicht war, die von ihm geschätzten Sinnsprüche durch seine Kanons einem breiten Publikum bekannt zu machen und eine Lebenshaltung zu demonstrieren, so ist dies misslungen. Die Kanons kamen zu spät, der Literaturgeschmack hatte sich geändert. Die Botschaft erreichte ihre Adressaten nicht mehr.

Nimmt man aber an, dass die vertonten Sinnsprüche in ihrer engen Beziehung zum Komponisten einen Einblick auf seine Werthaltungen geben, so tritt er uns als ein aufgeklärter, frommer, bescheidener, den Freuden des Lebens nicht abgeneigter Mensch entgegen.

Von den in Schloss Weinzierl aufgeführten Kanons gehören 3 zweifelsfrei zu Haydns persönlicher Sammlung, die von Griesinger als „Canons in seinem Cabinet“ bezeichnet wurde. Es sind dies ***An Dorilis, Herr von Gänsewitz zu seinem Kammerdiener*** und ***Der Esel und die Dohle***. Und sie alle beinhalten ganz offensichtlich Sinnsprüche von Dichtern der Aufklärung (Kretschmer, Bürger, Lichtwer). Eine späte, kleine Genugtuung für Joseph Haydn!

Folgende 7 Kanons stehen auf dem Programm:

An Dorilis (K.F. Kretschmann)

„Wie grausam, Dorilis, bestrafst du meinen Scherz!

Ich nahm dir einen Kuß, und du nahmst mir das Herz.“

Herr von Gänsewitz zu seinem Kammerdiener (G.A. Bürger)

„Befiehlt doch draußen still zu schweigen, ich muß jetzt meinen Namen schreiben.“

Der Esel und die Dohle (M.G. Lichtwer)

„Ein Narr trifft allemal noch einen größern an.“

Der Menschenfreund (Ch.F. Gellert)

„O wollte doch der Mensch des Menschen Schutzgeist sein, so wär` das

Werkbesprechungen

meiste Weh noch unbekannte Pein!“

Turk was a Faithful Dog (V. Rauzzini)
„Turk was a faithful dog, and not a man.“

Siebentes Gebot

Thy Voice O Harmony
„Thy voice o Harmony is divine.“

Volksliedbearbeitung XXXIa Nr. 112 von **Joseph Haydn**
und ***traditionelle Volkslieder***

Das ensemble 15.21 singt auch drei Volkslieder aus Schottland und England:

The Oak and the Ash Traditional English arrangiert von Gordon Langford (1930-2017)

Loch Lomond Traditional Scottish arrangiert von Jonathan Quick (*1970)

Und als erstes Lied, quasi als Übergang von den Kanons zu den Folksongs ***Greensleeves*** eine Volksliedbearbeitung von Joseph Haydn arrangiert von Johannes Kretschmer (*1970)

Über 400 schottische und walisische Volkslieder hat Joseph Haydn zwischen 1791 und 1804, zuletzt unter Mitwirkung seines Schülers Sigismund von Neukomm für Singstimme und Klavier oder mit Begleitung von Violine und Generalbass oder Klaviertrio bearbeitet.

Den Anstoß zu dieser jahrelangen Beschäftigung gaben ein Zufall und Haydns Hilfsbereitschaft. Bei seinem ersten Aufenthalt in London hatte er von den finanziellen Schwierigkeiten erfahren, in denen sich der Geiger und Musikverleger William Napier gerade befand. Haydn fand sich spontan bereit, für einen weiteren Band von Napiers *Scots Songs* einhundert schottische Volkslieder unentgeltlich zu bearbeiten. Napier hatte schon 1790 einen ersten Band mit schottischen Liedern veröffentlicht. Im November 1791 konnte Napier die Herausgabe des zweiten Bandes seiner Volksliedsammlung mit Vertonungen von Joseph Haydn ankündigen. Weitere 50 Volkslieder bearbeitete Haydn für William Napier bei seinem zweiten Englandaufenthalt 1794. Es war ein weiterer Band mit ebenfalls hundert Liedbearbeitungen geplant gewesen, doch blieb der dritte Band

Werkbesprechungen

schließlich auf die Anzahl von 50 Liedern beschränkt. Die Gründe dafür sind nicht bekannt. Greensleeves ist das 112. Lied der Originalausgabe von William Napier (1792-1795)

Von 1799 bis 1804 schrieb Haydn weitere 208 Bearbeitungen schottischer und walisischer Volkslieder für George Thomson. Der Schotte Thomson, vom Beruf Buchhalter, war Amateurgeiger und ein Volksliedenthusiast, der das Sammeln und Veröffentlichen der Lieder in seiner Freizeit und teils auf eigene Kosten betrieb.

Texte zu den 3 Liedern:

Green sleeves (Text: Allan Ramsay)

Ye watchful guardians of the fair,
Who skiff on wings of ambient air,
Of my dear Delia take a care,
And represent her lover
With all the gaiety of youth,
With honour, justice, love, and truth;
Till I return, her passions soothe,
For me in whispers move her.

The oak and the ash

A North Country maid up to London had strayed
Alt hough with her nature it did not agree
Which made her repent, and so bitterly lament
Oh I wish once a gain for the North Coun try
Chorus: Oh the oak and the ash and the bonnie ivy tree
They flourish at home in my own country
O fain would I be in the North Country
Where the lads and lasses are making of hay;
There should I see what is pleasant to me
A mischief light on them entic'd me away!
I like not the court, nor the city resort
Since there is no fancy tor such maids as me;
Their pomp and their pride I can never abide
Because with my humor it does not agree
How oft have I been in the Westmoreland green
Where the young men and maidens resort for to play
Where we with delight, from morning till night
Could feast it and frolic

Werkbesprechungen

The ewes and their lambs, with the kids and their dam:
To see in the country how finely they play;
The bells they do ring, and the birds they do sing
And the fields and the gardens are pleasant and gay
At wakes and at fairs, being freed of all cares
We there with our lovers did use for to dance;
Then hard hap had I, my ill fortune to try
And so up to London, my steps to advance
But still I perceive, I a husband might have
If I to the city my mind could but frame;
But I'll have a lad that is North Country bred
Or else I'll not marry, in the mind that I am
A maiden I am, and a maid I'll remain
Until my own country again do I see
For here in this place I shall ne'er see the face
Of him that's allotted my love for to be
Then farewell my daddy, and farewell my mammy
Until I do see you, I nothing but mourn;
Rememb'ring my brothers, my sisters, and others
In less than a year I hope to return

Loch Lomond

By yon bonnie banks and by yon bonnie braes,
Where the sun shines bright on Loch Lomond.
Where me and my true love will never meet again
On the bonnie, bonnie banks o' Loch Lomond.

Chorus:

O ye'll tak' the high road and I'll tak' the low
road, An' I'll be in Scotland afore ye;
For me and me true love will never meet again
On the bonnie, bonnie banks o' Loch Lomond.

'Twas there that we parted in yon shady glen,
On the steep, steep side o' Ben Lomon',
Where in deep purple hue the Hieland hills we view,
An' the moon comin' out in the gloamin'.

The wee birdies sing and the wild flow'rs spring,

Werkbesprechungen

And in sunshine the waters are sleepin';

But the broken heart it kens nae second spring again,
Tho' the waefu' may cease frae their greavin'

MORITZ EGGERT (*1965)

Amadée, Amadée

„...all die Braten, Schnitzel, Speckknödel und Mozart-Symphonien..." (2006)

Der in Heidelberg geborene Moritz Eggert zeigte früh musikalische Begabung und besuchte mit 10 Jahren das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main, wo er Klavier und Komposition studierte. Nach dem Abitur setzte er seine Studien an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst ebendort bei Leonard Hokanson (Klavier) fort und übersiedelte dann nach München zum Kompositionsstudium bei Wilhelm Killmayer an die Hochschule für Musik. Weiterführende Studien absolvierte er an der Guildhall School in London (Komposition bei Robert Saxton) und in Tanglewood (USA) bei Oliver Knussen und Alexander Goehr.



Moritz Eggert

Der in Heidelberg geborene Moritz Eggert zeigte früh musikalische Begabung und besuchte mit 10 Jahren das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main, wo er Klavier und Komposition studierte. Nach dem Abitur setzte er seine Studien an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst ebendort bei Leonard Hokanson (Klavier) fort und übersiedelte dann nach München zum Kompositionsstudium bei Wilhelm Killmayer an die Hochschule für Musik. Weiterführende Studien absolvierte er an der Guildhall School in London (Komposition bei Robert Saxton) und in Tanglewood (USA) bei Oliver Knussen und Alexander Goehr.

Neben Orchester- und Kammermusik (z. B. der Klavierzyklus *Hämmerklavier* oder der Liederzyklus *Neue Dichterlieben*, 20 Vertonungen von Liebesgedichten zeitgenössischer Autoren) liegt ein Schwerpunkt von Eggerts Schaffen beim Musiktheater. Er schrieb sieben Opern und mehrere Werke für Tanztheater und Ballett, wie die Oper *Die Schnecke* zusammen mit Hans Neuenfels (Mannheim 2004) oder *Freax* zusammen mit Hannah Dübgen für die Oper Bonn 2007. Zur Fußball Weltmeisterschaft 2006 schrieb er die Eröffnungsmusik und das Fußballoratorium *Die Tiefe des Raumes* im Auftrag des Kulturprogramms der WM 2006. Für das Eröffnungskonzert der Salzburger Festspiele 2006 verfasste er eine Collage aller 22 Mozart-Opern (*Vom zarten Pol*).

Der Komponist wurde mehrfach ausgezeichnet u. a. mit dem Kompositionspreis der Osterfestspiele Salzburg, dem Siemens-Förderpreis und dem Alexander-Zemlinsky-Preis. 1994/95 lebte er ein halbes Jahr in Paris als

Werkbesprechungen

Stipendiat der Cité Internationale des Arts Paris. Als Rompreisträger verbrachte er 1996/97 ein Jahr in der Villa Massimo in Rom.

Anlässlich des Augsburger Mozartfestes 2006 erhielt Eggert den Auftrag, ein Stück für Quintett zu schreiben. Ein neues Stück zu komponieren, ohne die Erfahrungen von 222 Jahren Musikgeschichte auszublenden, die seit der Entstehung von Mozarts Klavierquintett KV 452 vergangen sind, war Eggerts erklärtes Anliegen. Eggert weist mit dem Titel „**Amadée, Amadée**“ auf die Vorliebe Mozarts hin, ein Motiv stets zweimal hintereinander zu verwenden. Gleichzeitig bezieht er sich aber auch auf den populären Titel „Rock me Amadeus“ von Falco. „Dieses ‚Amadeus, Amadeus‘ ist mir bei der Komposition ständig durch den Kopf gegangen“, bekennt Eggert, deswegen habe er das charakteristische „Amadeus“-Motiv zum wesentlichen Bestandteil seines Stückes gemacht. Sein spielerischer Gestaltungswille verleite ihn gerne dazu, angeblich „Banales“ aufzugreifen und in komplexere Zusammenhänge einzubinden.

In seinem Stück verzichtet Eggert auf die klassische Klavierquintettbesetzung (Klavier und Streichquartett) und besetzt ein Bläserquintett ohne die Flöte. Durch den Wegfall der Flöte und dem Hinzukommen des Klaviers sei - das stellt Eggert fest - eine „Superbesetzung“ entstanden, in der die Paare Fagott und Horn, Oboe und Klarinette und das Klavier ausgewogene Partner bilden.

Franz Schubert (1797-1828)

Oktett F-Dur D 803 (1824)

Am Beginn des Jahres 1824 ist Schuberts Leben noch unmittelbar von den Auswirkungen der schweren venerischen Erkrankung geprägt, die im Jahr zuvor voll ausgebrochen war. Das akute Stadium war zwar überwunden und die äußeren Anzeichen der Krankheit waren fast verschwunden, sein körperlicher und seelischer Zustand blieben jedoch labil. Für seine künstlerische Tätigkeit brachte der tiefe Einschnitt durch die Erkrankung eine Veränderung des Arbeitsstils. Er arbeitete nun fokussiert auf bestimmte Ziele hin, die er sich selber steckte. Und er ging nicht mehr auf alle



Franz Schubert

Werkbesprechungen

Wünsche ein, die von Freunden und möglichen Auftraggebern an ihn herangetragen wurden.

Nach den Misserfolgen der vergangenen Jahre mit zwei Bühnenwerken (Alfonso und Estrella sowie Rosamunde) richtete sich sein Blick wieder auf die Komposition einer Symphonie. In einem Brief an den Freund Leopold Kupelwieser schreibt er, dass er sich mit der Arbeit an den kammermusikalischen Werken – es sind dies neben dem Oktett die beiden Streichquartette a-Moll und d-Moll – „...den Weg zur großen Symphonie“ bahnen will.

Diese Aussage zeigt in charakteristischer Weise Schuberts Haltung gegenüber den eigenen Kompositionen. Er unterschätzt fast immer den Wert und die Bedeutung des einzelnen Werkes. Hat er nicht vor knapp zwei Jahren ein symphonisches Werk in zwei Sätzen geschaffen, das später unter dem Titel „Die Unvollendete“ so berühmt werden sollte? Und die drei Kammermusikstücke, die heute zum Bedeutendsten zählen, das auf diesem Sektor geschaffen wurde, sind für ihn Durchgangsposten und Wegbereiter. Schubert sieht sich immer als Lernender kaum je als Meister. Komponieren stellt für ihn zuallererst einen Lernprozess dar. Der Anspruch, den er an sich stellt, lässt sich nicht befriedigen und treibt ihn unermüdlich voran.

Die Arbeit am **Oktett F-Dur**, so wie er sie ausführte, ging formal weit über das im Auftrag vorgegebene Divertimento hinaus; das Oktett wurde zu konzertanter Kammermusik, die mit den einzeln besetzten Orchesterstimmen symphonische Dimensionen erreicht. Man könnte sagen, sie wurde in Schuberts Händen tatsächlich auch ein „Übungsbeispiel“ für die spätere Symphonie (*C-Dur Symphonie D 944*, vollendet 1828). Vor allem aber gehört das Oktett zu den großen, viel bewunderten Kammermusik-Schöpfungen Schuberts und setzt den Beginn einer neuen Tradition, der groß besetzten und symphonisch durchgearbeiteten Kammermusik, die über Spohr und Mendelssohn bis hin zu Brahms oder Françaix führt.

Das Oktett entstand als Auftragswerk des Grafen Ferdinand Troyer, eines dilettierenden Klarinettenisten und Mitglied der Kapelle von Erzherzog Rudolph. Der Auftraggeber legte in Anlehnung an Beethovens *Septett op. 20*, Form (6 Sätze angeordnet wie im Divertimento) und Besetzung fest; nur eine zweite Violine fügte Schubert hinzu und hatte damit die volle fünfstimmige Streicherbesetzung zur Hand. Das vorgegebene Beispiel,

Werkbesprechungen

Beethovens Septett aus dem Jahr 1799, war ein Produkt des 18. Jahrhunderts, ein Meisterstück im Geiste kunstreicher Unterhaltungsmusik. Schubert dagegen erfüllt die vielsätzig-unverbindliche Form des Divertimentos mit persönlichem Ausdruck; er transportiert im dichten, orchestral angelegten Satz einen großen Reichtum an seelischem Erleben.

Wie in Beethovens Septett sind der *erste* und der letzte *Satz* mit einer langsamen Einleitung versehen. Hier wird bei Schubert am Beginn thematisches Material vorweggenommen. So entwickeln sich aus einer, in die Einleitung eingewobenen punktierten Rhythmusfigur, viele weitere Themen: Die beiden Themen des Kopfsatzes, das Scherzo-Thema und das Menuett-Thema.

Die Einleitungstakte des *Finales* mit dumpfem Tremolo der Bässe und übersteigerten Akzenten sind voll Ernst und Dramatik; „Ein Grollen des Donners“, wie Hugo Wolf es in einer Rezension beschrieb.

Die beiden langsamen Sätze sind liedhaft gehalten. Im Wechsel zwischen Klarinette und erster Violine lässt Schubert im *Adagio* die Melodie sich entfalten. Kurz vor dem Schluss kommt es nach einem motivischen Absturz zu einem erschreckenden Stillstand. Es manifestiert sich wieder der Ernst, der im gesamten Werk latent mitschwingt.

Im folgenden *Scherzosatz* steigert sich der punktierte Rhythmus gegen Ende fast schon in spätromantischer symphonischer Manier.

Das *Andante* ist ein Variationensatz, wobei das Thema Schuberts eigenem Singspiel, *die Freunde von Salamanca* (1815) entnommen ist. Dem Thema folgen sieben Variationen, verschieden in formaler Gestaltung und Ausdrucksgehalt.

Im folgenden *Menuett* wechseln sich Streicher und Bläser mit gemächlichen Tanzschritten ab, es stellt sich aber keine Ausgelassenheit ein.

Und die Stimmung kippt am Beginn des *Finales* vollends ins Unheimliche, wie oben schon ausgeführt wurde. Die Heiterkeit des Allegro, die das Werk beendet, wirkt etwas gewollt. Das Oktett sollte wohl den heiteren Charakter, der sich aus der Bestellung eines Divertimento-Modells ergab und dem es auch überwiegend gerecht wird, möglichst auch im Finale behalten.

Der Musikwissenschaftler Peter Gülke weist darauf hin, dass Schubert beginnend mit dem *Forellenquintett* 1819, über die *Wandererfantasie* (1822) bis zum Oktett oder den beiden Quartetten eigene Liedkompositionen „... ausdrücklich oder untergründig“ mit Instrumentalkompositionen verbindet. Sie dienen als Themen für Variationensätze, wie dies beim Oktett im

Werkbesprechungen

Andante-Satz mit dem Lied „Gelagert unterm hellen Dach“ geschieht. Sie können aber auch versteckt, als Botschaft mit eigenem Bedeutungsgehalt in einem Instrumentalwerk auftreten, wie das Lied *Die Götter Griechenlands* D 677 nach dem Gedicht von Schiller, „...als alle Satzteile des Oktetts umgreifende Prägung“. Das Lied hatte Schubert wohl mit Absicht nicht veröffentlicht, wegen seiner gesellschaftspolitisch brisanten Deutungsmöglichkeiten. Die Freunde und Eingeweihten konnten die verborgene Nachricht „Schöne Welt, wo bist du?“ als Kritik an der Entseelung der Welt, in der sie lebten, verstehen.

Gemeinsam mit den subjektiven Einbrüchen in der Musik des Oktetts - vor allem in der Introduction zum Finale – signalisiert diese chiffrierte Form der Verwendung von Liedmotiven, eine Abkehr von der objektiv geprägten Musizierweise, wie sie das Septett Beethovens darstellt.

Schubert vollendete das Oktett am 1. 3. 1824 und noch im März fand die Uraufführung im Spielmann'schen Haus am Graben statt, bei der der Auftraggeber den Part der Klarinette übernahm. Die erste öffentliche Aufführung zu Schuberts Lebzeiten am 16. 4. 1827 lag in den Händen des Schuppanzigh-Quartetts. Danach fiel das Stück der Vergessenheit anheim. Erst 1853 wurde es, wie das Streichquintett C-Dur durch Diabelli & Co, gedruckt, allerdings nur die ersten drei Sätze, versehen mit der posthumen Opuszahl 166.

Sonntag, 13.5., 16 Uhr, 5. Kammerkonzert

Franz Schubert

Streichquartett d-Moll D 810 „Der Tod und das Mädchen“ (1824)

Die Mitte der 1820er Jahre markiert einen schweren Einschnitt in Schuberts Leben: Im Spätherbst 1822 zieht er sich eine syphilitische Infektion zu. Der Ausbruch der Erkrankung 1823 und die medizinische Behandlung untergraben seine Gesundheit tiefgreifend und nachhaltig. Ende 1823 bessert sich der akute Zustand: „Schubert ist besser, es wird nicht lange dauern, so wird er wieder in seinem eigenen Haare gehen, die wegen des Ausschlages



Portrait um 1827

Werkbesprechungen

geschoren werden mussten..." (in einem Brief von Moritz von Schwind an Josef von Spaun im Dezember 1823).

Mehr noch als an den körperlichen Beschwerden leidet Schubert an den Folgen der sozialen Ausgrenzung und der Isolation, die er durch die Erkrankung erfährt.

Der Brief, den er am 31. März 1824 an Leopold Kupelwieser schreibt, ist ein Dokument seiner Verzweiflung: *„... ich fühle mich als den unglücklichsten, elendsten Menschen auf der Welt. Denk Dir einen Menschen, dessen Gesundheit nie mehr richtig werden will,... dessen glänzendste Hoffnungen zunichte geworden sind, dem das Glück der Liebe und der Freundschaft nichts bieten kann als höchstens Schmerz, dem Begeisterung für das Schöne zu schwinden droht, und frage Dich, ob das nicht ein elender, unglücklicher Mensch ist.“* Und später in demselben Brief: *„...denn jede Nacht, wenn ich schlafen geh, hoff ich nicht mehr zu erwachen, und jeder Morgen kündet mir nur den gestrigen Gram.“*

Inmitten dieser Phase der Verbalisierung und Aufarbeitung seiner Depression schafft er es, wieder zu komponieren. In seiner Kunst findet er die Möglichkeit, den brutalen Eingriff der Wirklichkeit zu verwandeln. Wann immer er kann, komponierte er und „lebt in der Gegenwelt“, die ihm seine Kunst eröffnet.

Schubert arbeitet, noch intensiver und konzentrierter als früher, wenn auch eine Steigerung des Arbeitspensums kaum vorstellbar ist. Moritz von Schwind erwähnt dazu in einem Brief im Jänner 1824: „Schubert hält ein vierzehntägiges Fasten und Zuhausebleiben und ist unendlich fleißig.“

Wie das *Oktett F-Dur* (Februar 1824), das Samstag 12. 5. beim Musikfest erklingen ist, fällt auch das ***Streichquartett d-Moll*** in diese Phase geballter Produktivität, in welcher der Komponist fast gleichzeitig an zwei Streichquartetten, dem *„Rosamunde-Quartett“ a-Moll D 804* (Februar/März 1824) und dem *d-Moll Quartett D 810 „Der Tod und das Mädchen“* arbeitete (März 1824). Auch ein *Quartett in G-Dur* wurde vom Komponisten in dieser Zeit skizziert und zwei Jahre später in kürzester Zeit vollendet.

Schuberts Stimmung war starken Schwankungen unterworfen. Neben zielgerichtetem Arbeitseifer und lebensmutiger Aufbruchsstimmung finden sich auch immer wieder Selbstzweifel und Enttäuschung über die geringe öffentliche Resonanz seiner Kompositionen, wie sie in einem Brief Schuberts an seinen Bruder aus dem Juli 1824 anklingen: *„Besser wird es sein,“* schrieb er Ferdinand, der eben die neuen Streichquartette seines

Werkbesprechungen

Bruders mit Freunden einstudierte, „*wenn ihr euch an andere Quartetten als die meinigen haltet, denn es ist nichts daran, außer, dass sie vielleicht Dir gefallen, dem alles von mir gefällt.*“ Dabei hatte er mit dem *a-Moll Quartett* einen unerwarteten Erfolg gehabt. Es wurde von Ignaz Schuppanzigh – ihm ist das Werk auch gewidmet – und seinem Quartett am 14. März 1824 erfolgreich uraufgeführt und erschien noch im selben Jahr in Wien im Druck (Verlag Sauer & Leidesdorf) mit dem Hinweis, das erste von drei *Quartetten op. 29* zu sein. Schubert hatte den Herausgeber sichtlich über seinen Plan informiert, eine Serie von drei Quartetten zu komponieren. Das *a-Moll Quartett* blieb jedoch das einzige zu seinen Lebzeiten publizierte.

Das *d-Moll Quartett* erfuhr zwei private Aufführungen (eine bei Joseph Barth, einem Angestellten des Fürsten von Schwarzenberg, und eine zweite Aufführung bei Franz Lachner) im Februar 1826. Der erste Satz des Quartetts wurde auch in Schuberts erstem und einzigem „Privatkonzert“ im Lokal des Musikvereins unter den Tuchlauben am 26. März 1828 gespielt. Im Druck erschien es erst 1831 bei Czerny.

Mit seinen rhythmischen Kühnheiten, den Akkordballungen, dem Wechsel zwischen extrem hohen und tiefen Lagen, ist dieses Quartett kompromisslos und radikal. Über Angst und Schmerz wird nicht hinwegmusiziert, sondern es wird versucht, diese Gefühle durch die Musik zu bannen.

Der große Musikwissenschaftler und Schubertkenner Peter Gülke unterstreicht, dass es der bewusste, strategische Einsatz der schon früher erworbenen kompositorischen Mittel ist, der Schuberts Arbeiten ab 1824 – also auch das *d-Moll Quartett* – so neuartig erscheinen lassen:

So verwendet Schubert den Daktylus als rhythmische Grundfigur, den er auch schon in der Wandererfantasie (1822) eingesetzt hat. Dieser durchgehende Puls ist für das gesamte d-Moll Quartett bestimmend.

Auch die durchgängige Verwendung der Moll-Tonart, wie sie für das vorliegende Quartett so charakteristisch ist, hatte Schubert schon erprobt, zum Beispiel im *Quartettsatz c-Moll* aus dem Jahre 1820.

Die gattungsübergreifende Verwendung von Liedmotiven in seiner Kammermusik ist auch hier wieder zu nennen: Bestimmend für das gesamte Quartett ist das Lied „*Der Tod und das Mädchen*“ nach dem Gedicht von Mathias Claudius, komponiert 1817, das Schubert als Thema für die Variationen im zweiten Satz verwendet. Weit weniger prominent aber doch bemerkenswert, ist auch der Einsatz der Floskel „*Siehst Vater du....*“ aus dem Erlkönig bei der Wendung zum lyrischen Teil im Finalsatz.

Werkbesprechungen

Der zweite Satz *Andante con moto*, dem das Werk den Beinamen verdankt, stellt das thematische Zentrum des Quartettes dar. Das Thema dieses Variationen-Andantes ist das oben genannte Selbstzitat Schuberts nach seinem Lied „*Der Tod und das Mädchen*“. Im Text des Liedes erscheint dem verängstigten jungen Mädchen der Tod als Verführer. Er gewinnt die sich heftig Sträubende mit dem Versprechen der Sanftheit und des ewigen Friedens für sich: „*Sei guten Muts, ich bin nicht wild, sollst sanft in meinen Armen schlafen.*“

Die eingängige Melodie bildet das Thema im Variationensatz und dient als musikalisch beziehungsreiche Klammer für alle Sätze des Quartetts. In den Variationen wird das Thema nirgends in seinem Gefüge angetastet oder umformuliert, sondern im Begleitsatz immer wieder neu eingefärbt, umspielt, umbelichtet und durch wechselnde harmonische und instrumentale Farben schattiert. Dabei wird die leise, stockende Aura der „Todesmusik“ in vier Mollvariationen immer mehr ins Leidenschaftliche gewendet, bis hin zu Fortissimo – Ausbrüchen. Die einzige Dur-Variation sorgt für eine unwirkliche Idylle.

In Anlehnung an den instrumentalen Vor- und Nachspann des Klavierliedes erklingt im 2. Satz des Streichquartetts der rhythmisierte Kern des gesamten Quartetts, der Daktylus, den Gülke - so wie Schubert ihn eingesetzt und in vielen seiner Kompositionen verwendet hat - als „Todesrhythmus“ bezeichnet. Die rhythmische Grundfigur beherrscht alle Sätze: Den dramatischen Diskurs des EingangsallLEGRO, und das ungestüm jagende Finalpresto ebenso wie das knappe, eher tänzerische Scherzo; und selbst im Trio, wo das Glück für einen Moment erreichbar scheint, klingt seine Grundierung als ominöse Geste an.

Schubert gelingt es, durch die geraffte und konzentrierte Arbeit mit dem Material, Ausdruck und Spannung zu intensivieren.

Als Beispiel dafür kann der erste Satz *Allegro* dienen: Eine wild dreinfahrende Triolengeste am Beginn, die in fatalistischer Strenge während des gesamten Satzes immer wieder auftritt, stellt das Hauptthema dar und verleiht dem Satz eine Wucht ohnegleichen. Die Triolen werden auf die gesamte Hauptthemengruppe ausgedehnt, und erst im liedhaften Seitenthema abgelöst, dessen Kopfmotiv in immer neuen Verwandlungen die Entwicklung bestimmt. Aus kleinsten Einheiten baut Schubert in dieser Weise Motivfelder auf, deren ungeheure innere Spannung aus der Harmonik resultiert. Es ist diese Kunst der Kompositionstechnik, die dem d-Moll Quartett seinen Ausnahmerang unter den romantischen Quartetten verleiht.

Werkbesprechungen

Dazu gesellt sich der extreme Gegensatz zwischen dem Moll des Hauptthemas und der Dur-Traumwelt des Seitenthemas, der den Kopfsatz bestimmt. Hier, wie auch im *D-Dur-Trio* des 3. Satzes, entsteht die Faszination nicht zuletzt aus der Aura quasi-entrückter romantischer Klangbilder. Wie die Triolen des Hauptthemas im ersten Satz sich dann wieder ihren Weg aus der Tiefe bahnen, um in immer neuen Ausbrüchen zu kulminieren und die irrealen Traumsequenzen zu zerstören, gehört zu den spannungsvollsten und erschütterndsten Momenten der Quartettliteratur.

„Diesem Werk zu lauschen, heißt in eine andere Welt einzutauchen und sich ihr ganz zu ergeben. Das *d-Moll Quartett* ist nicht nur eine der größten Kompositionen Schuberts auf dem Gebiet der Kammermusik, sondern überdies eines der besten musikalischen Werke, die dem Geist der Romantik entsprangen“, schreibt Charles Osborne in seiner Schubert-Biographie.

Robert Schumann (1810-1856)

Andante und Variationen B-Dur für 2 Klaviere, 2 Violoncelli und Horn op. 46 (1843)

Das Werk hat eine spannende Entstehungsgeschichte und liegt in 2 Varianten vor.

Bald nach der Vollendung des Klavierquintetts und des Klavierquartetts schrieb Robert Schumann ein weiteres, wesentlich vom Klavier bestimmtes Kammermusikwerk, sein ***Andante und Variationen op. 46***, bei dem sich der Klavierpart sogar auf 2 Klaviere stützt. Die Besetzung mit 2 Klavieren, 2 Celli und Horn ist außergewöhnlich und interessant. Wahrscheinlich aus diesem Grund wollte Schumann die klanglichen Möglichkeiten der



Robert Schumann

neuartigen Instrumentierung hören und organisierte im Haus seines Verlegers Härtel eine Art Probeaufführung mit Clara Schumann und Felix Mendelssohn an den Klavieren und (wahrscheinlich) Mitgliedern des Gewandhausorchesters. Diese erste Begegnung hinterließ bei Clara Schumann aber auch beim Komponisten selbst keinen glücklichen Eindruck. Clara Schumann schrieb in ihr Tagebuch: *"Es ging nach einigen Malen durchspielen ziemlich, doch bei weitem noch nicht so zart war der Klang (...), selbst Mendelssohn fasste mir das Ganze viel zu materiell auf."*

Werkbesprechungen

Interessant an der Beschreibung ist, dass es um ein Scheitern an der Umsetzung der zarten, ja ätherischen Stimmung des Stückes ging. Schumanns Erklärung zur Entstehung des Werkes in einem Brief an einen holländischen Freund passt gut zu Claras Empfinden: „... *sie* (die Variationen) *sind sehr elegisch*“ (...) „ *ich glaub` ich war etwas melancholisch, als ich sie componirte.*“

Mendelssohn plädierte für eine Umarbeitung für 2 Klaviere, die Schumann auch tatsächlich vornahm. Er veröffentlichte es nochmals als *Opus 46 Andante und Variationen für zwei Klaviere allein*, wobei er zwei Variationen, die Einleitung und ein Zwischenspiel strich. Jahre später jedoch erkannten Johannes Brahms und Clara Schumann den großen Wert der ursprünglichen Form und Instrumentierung und führten das *originale Opus 46* 1868 erstmals öffentlich auf.

Das bezaubernde Werk ist jedoch bis heute nur selten im Konzertsaal zu hören; das Musikfest Schloss Weinzierl macht es möglich, solch geheime Schätze der Kammermusik mit hervorragenden Interpreten zu erleben. Das *Andante und Variationen für 2 Klaviere, 2 Celli und Horn* berührt durch seine Sensibilität und seine märchenhaft-romantische Stimmung. Der sanfte Duktus des Themas und die vielfältigen Stimmungen der Variationen werden durch die reichen klanglichen Möglichkeiten der Instrumentierung zu voller Entfaltung gebracht.

Nach einer stimmungsvollen Einleitung durch die beiden Klaviere und Celli führen die beiden Klaviere begleitet von einem Hornruf das *Andante Thema* ein, das eine AB-Struktur besitzt. Das ganze Thema wird dann von den Streichern präsentiert und schließlich wieder an die beiden Klaviere weitergegeben. Die beiden Celli und das Horn vollenden schließlich in gemeinsamer Harmonie den klanglichen Zauber des Themas.

Auch in den Variationen sind die beiden Pianisten federführend, teils mit stimmungsvollen, teils mit extrem schwierigen Veränderungen, zu denen die anderen Spieler ihren Beitrag leisten. In einer auf das rhythmische Gerüst reduzierten Variation stellen die Celli eine Pizzicato-Begleitung. Dem Hornklang ist eine für die Romantik typische Jagdmotivik von großer Schönheit gewidmet. Eine weitere Variation des Themas erlaubt den Celli und dem Horn sich gemeinsam zu präsentieren. Schließlich erklingt das Thema wieder in seiner ursprünglichen Form und führt sanft, mit einer fragenden Geste zur Coda, mit der das Werk ätherisch verklingt.

Werkbesprechungen

Die Werkanalyse zu Dvořáks Klavierquintett A-Dur op. 81 schrieb Claus-Christian Schuster, alle anderen Werkbesprechungen stammen von Gloria Bretschneider.

Biographien

ALTENBERG TRIO WIEN



Foto: Nancy Horowitz

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

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

ideales Zusammenspiel verlangt, in vielfältiger und unterschiedlicher Weise kennen gelernt. Und sie verschmelzen ihre Erfahrungen zu einer neuen Einheit.

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

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

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

Die Tradition des Altenberg Trios reicht in das Jahr 1984 zurück. Der Pianist Claus-Christian Schuster gründete zusammen mit dem Geiger Boris 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. Schwerpunkte der Zykluskonzerte des Altenberg Trios Wien 2017/18 bilden das Schaffen Schuberts und Beethovens. Vom Altenberg Trio besonders geschätzte Werke des 20. Jahrhunderts, wie die Trios von Weinberg, Auerbach, Bernstein oder Pirchner erweitern das Programm.

Amiram Ganz spielt eine Geige von Goffredo Cappa (Saluzzo 1686) und Christoph Stradner ein Violoncello von Antonio Stradivari (Cremona 1680).



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

Sie spielt regelmäßig in Orchestern wie dem Concentus Musicus Wien, dem Klangforum Wien, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, der Stuttgarter Klassischen Philharmonie, dem Korean Symphony Orchestra, der Wiener Akademie, den Vienna Classical Players, der Landesbühne Sachsen in Dresden, der Haydn Akademie Eisenstadt unter Dirigenten wie Nikolaus Harnoncourt, Zubin Mehta, S. Cambreling, M. Gielen, L. Hager, M. Haselböck, Christoph Eschenbach, M. Tilson-Thomas und Heinz Holliger.

Als Solistin wurde Heri Choi u.a. in der ORF-Sendung "Meister von morgen", einem weltweit ausgestrahlten Film im Zusammenhang mit dem Neujahrskonzert der Wiener Philharmoniker 2003, der Reihe „Podium der Jungen“ im Wiener Musikverein und beim Pacific Music Festival in Japan eingeladen.

Heri Choi ist Solo-Oboistin bei den Vereinigte Bühnen Wien und Gründungsmitglied des Elliott Carter Bläser Quintetts.



Sophie Dartigalongue Geboren im Jahr 1991, begann Sophie Dartigalongue ihre musikalische Ausbildung mit Gitarre und Klarinette. Im Jahr 2003 wechselte sie zum Fagott und studierte am Conservatoire National Supérieur de Lyon in der Fagottklasse von C. Colombo und J. Pignoly. Im Jahr 2011 kam sie zur Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker, wo sie Daniele Damiano als Dozenten hatte. 2012 gewann sie die Solokontrafagott-Stelle der Berliner Philharmoniker und wurde Mitglied dieses Orchesters; seit September 2015 ist sie (als Nachfolgerin von Michael Werba) Solofagottistin der Wiener Staatsoper.

Während ihres Studiums nahm Sophie Dartigalongue an vielen Wettbewerben teil, wo sie mehr als ein Dutzend internationaler Preise gewann, sowie beim ARD Wettbewerb in München im September 2013 den zweiten Preis (der erste wurde nicht vergeben) und den Publikumspreis.

Im Jahr 2015 gewann sie den Beethoven-Ring in Bonn.

Als Solistin spielte sie unter anderem mit dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks (Jolivet-Konzert), dem Münchner Kammerorchester (Vivaldi-Konzert), der Südwestdeutschen Philharmonie (Mozart-Konzert), dem Wiener Kammerorchester (Strauss Concertino), dem SWR-Orchester Stuttgart (Hummel-Konzert) u.v.m.

Sie ist Mitwirkende bei mehreren Festspielen, so z.B. dem Beethovenfest Bonn, dem International Bassoon Festival Beijing, der Conference der International Double Reed Society

Biographien

(IDRS), dem Lucerne Festival, den BBC Proms, dem Festival Berlioz – La Côte Saint André, den Salzburger Festspielen etc. Seit 2013 gibt sie Meisterkurse in Japan, Argentinien, Spanien und Portugal und seit 2014 ist sie "Püchner Artist".



ensemble 15.21 Gegründet an der Wende zum 21. Jahrhundert beschäftigt sich das ensemble 15.21 einerseits mit Vokalmusik der Renaissance- und Barockzeit, andererseits mit zeitgenössischen Kompositionen.

Diese zeitlichen Eckpfeiler spiegeln sich auch im Namen des Ensembles wider. Die Mitglieder kommen aus unterschiedlichen musikalischen Bereichen wie Ensemble- und Sologesang, Musikwissenschaft, Chorleitung und Musikpädagogik. Das bringt eine Vielfalt mit sich, in deren Spannungsfeld der besondere Reiz liegt, zu

einer einheitlichen, möglichst authentischen und doch immer spontanen und lebendigen Interpretation zu gelangen.

Das Repertoire umfaßt Messen, Motetten und Madrigale von Josquin Desprez bis Johann Sebastian Bach sowie Werke der Gegenwart von Benjamin Britten bis zu zeitgenössischen Komponisten.

Besonderer Wert wird auf die Zusammenstellung der Programme gelegt. Brückenschläge zwischen alter und neuer Musik sind dabei ebenso Anliegen wie die Ausnutzung der Möglichkeiten des Aufführungsraumes. In größeren Konzertzyklen versucht das Ensemble außerdem einzelne Komponisten und Werke in ihrem musikgeschichtlichen Hintergrund zu beleuchten. So ist derzeit ein dreijähriger Zyklus mit allen Madrigalbüchern Claudio Monteverdis in Arbeit. Neben der Pflege rein vokaler Musik ermöglicht die Zusammenarbeit mit Instrumentalensembles (Virtuosi Saxoniae, dolce risonanza) auch die Aufführung größerer Werke wie z.B. Motetten und Kantaten Johann Sebastian Bachs oder der späten Madrigale Claudio Monteverdis. Einen besonderen Stellenwert nehmen Uraufführungen von Werken ein, die speziell für das ensemble 15.21 komponiert wurden. Dazu zählen Kompositionen von Franz Thürauer, Johannes Kerschner, Wolfram Wagner und Johanna Doderer.



Foto: Nancy Horowitz

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

er 1980 erster Konzertmeister des Orchestre Philharmonique de Strasbourg. Von 1987 bis zur Gründung des Altenberg Trios spielte er als Geiger des Schostakowitsch-Trios mehr als dreihundert Konzerte in aller Welt (Concertgebouw / Amsterdam, Alte Oper in Frankfurt / M., Tschaikowsky-Konservatorium / Moskau etc.). 1994 gründete er zusammen mit Claus-Christian Schuster und Martin Hornstein, dem 2004 Alexander Gebert nachfolgte, das Alten-

Biographien

berg Trio, mit dem er seither in ganz Europa und Nordamerika konzertiert.

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

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

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



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

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

2010 erhält er an der «Hochschule der Künste Bern», wo Antonio Meneses sein Lehrer ist, das Konzertdiplom mit Auszeichnung; im September des selben Jahres beginnt er in der Klasse von Conradin Brotbek den Lehrgang «Master Specialized in Performance», den er

mit dem Prädikat «sehr gut» im Juni 2012 abschließt.

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

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

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

Biographien



Foto: Pascal Bünning

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

Nach ihrem Abschluss in Betriebswirtschaftslehre (Dijon Business School und Fachhochschule Pforzheim), zieht sie nach Berlin und studiert mit Norma Sharp, Professorin an der Hochschule für Musik Hans Eisler. Sie besucht Meisterkurse bei Norma und Timothy Sharp, Verena Rein, Abbie

Furmansky und John Norris. Derzeit vertieft sie ihre Arbeit mit Thomas Michael Allen in Berlin.

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



Foto: Andreas Hauch

Johannes Hinterholzer studierte bei Prof. Josef Mayr und Prof. Radovan Vlatković an der Universität „Mozarteum“ in Salzburg und besuchte Meisterkurse bei Peter Damm, Wolfgang Wilhelmi und Anthony Halstead. Schon als Student gewann er zahlreiche Preise bei nationalen Musikwettbewerben und 1998 den Ersten Preis beim Wettbewerb „Gradus ad Parnassum“ Österreich, was zu zahlreichen Einladungen als Solist und Kammermusiker führte. Von 1997 bis 2009 war er Solohornist des Mozarteumorchesters Salzburg und seit 2012 ist er Solohornist der Camerata

Salzburg.

Johannes Hinterholzer trat als Solist mit zahlreichen bedeutenden Sinfonie- und Kammerorchestern, darunter das Mozarteumorchester Salzburg, das Brucknerorchester Linz, das Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, Münchner Kammerorchester, Sinfonia VIVA Nottingham, das Collegium musicum Copenhagen, das Wiener Kammerorchester, uva mit Werken von Vivaldi, Telemann, Haydn, Mozart, Schumann, Saint-Saens, Strauss, Britten auf. 2007 debütierte er mit Mozarts Hornkonzert KV 495 bei den Salzburger Festspielen, wo er 2013 auch Brittens Serenade für Tenor Horn und Streicher zusammen mit Ian Bostridge und der Camerata Salzburg interpretierte.

Biographien

Seit 2000 spielt er als Gast Konzerte an der Solohornposition in Orchestern wie dem Berliner Philharmonischen Orchester, dem Bayrischen Staatsorchester, dem Tonhalle Orchester Zürich, dem Mahler Chamber Orchestra, dem Radio-Symphonieorchester des SWR Stuttgart und vielen anderen.

Eines der Spezialgebiete von Johannes Hinterholzer ist das spielen auf historischen Horninstrumenten: Barockhorn und Naturhorn. Neben zahlreichen Recitalprogrammen wirkt er regelmäßig im Concentus musicus unter Nikolaus Harnoncourt, bei Il Giardino Armonico unter Giovanni Antonini und in vielen anderen internationalen Ensembles mit. Neben seiner Orchestertätigkeit ist Johannes Hinterholzer ein gefragter Kammermusikpartner und spielte mit Daniel Gaede, Lukas Hagen, Veronika Hagen, Erich Höbarth, Dag Jensen, dem Kuss Quartett, Francois Leleux, Andrea Lieberknecht, Benjamin Schmid, uva

2006 erschien beim Label Oehms Classics eine Gesamtaufnahme der Hornkonzerte Mozarts mit Johannes Hinterholzer und dem Mozarteum Orchester Salzburg unter Ivor Bolton, die in der internationalen Fachpresse großen Anklang fand.

Von 2000 bis 2010 leitete er eine Hornklasse an der Anton Bruckner Privatuniversität in Linz und seit Herbst 2008 ist er Professor für Horn an der Musikhochschule München.



Foto: Nancy Horowitz

Christopher Hinterhuber „Eines der besten, faszinierendsten Klaviralben des Jahres“ schrieb das Fono Forum über seine Aufnahme von Sonaten und Rondos von CPE Bach, daran anschließend wählte das englische Gramophone-Magazin die zuletzt erschienene Aufnahme mit Werken für Klavier und Orchester von Hummel zum „Editor’s Choice“ im Februar 2008. Große internationale Beachtung fand auch seine 2005 mit dem New Zealand Symphony Orchestra unter dem Dirigenten Uwe Grodd begonnene CD-Serie aller Klavierkonzerte des Beethoven-Zeitgenossen Ferdinand Ries, die mittlerweile bei dem letzten Vol.5 angelangt ist.

Vorangegangen war bereits eine lange Reihe von Top-Preisen bei wichtigen internationalen Wettbewerben in Leipzig (Bach), Saarbrücken (Bach), Pretoria (Unisa), Zürich (Geza Anda) und Wien (Beethoven).

Seine Lehrer waren Axel Papenberg am Konservatorium Klagenfurt sowie Rudolf Kehr, Avo Kouyoumdjian und Heinz Medjimorec an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien, wo er sein Studium mit Bachs Goldberg-Variationen und einstimmiger Auszeichnung beschloss.

1996-98 studierte er auch an der Accademia pianistica “Incontri col Maestro” in Imola, Italien bei Lazar Berman und Leonid Margarius. Weitere künstlerische Anregungen verdankt er unter anderem Oleg Maisenberg und Vladimir Ashkenazy.

In den letzten Jahren konzertierte Christopher Hinterhuber regelmäßig bei bedeutenden Festivals wie bei dem Schleswig-Holstein-Festival, dem Klavierfestival Ruhr, dem Prager Herbst, dem Kammermusikfest Lockenhaus, der Styriarte in Graz, dem Carinthischen Sommer in Ossiach mit den Dirigenten Christian Arming, Vladimir Ashkenazy, Yakov Kreizberg, Sylvain Cambreling, Bruno Weil, Andrés Orozco Estrada, Dennis Russell Davies, Bertrand de Billy, Howard Griffiths, Hubert Soudant, Alfred Eschwé oder Beat Furrer und den Wiener Symphonikern, dem Radio-Sinfonieorchester Wien, dem Klangforum Wien, dem Wiener und Züricher Kammerorchester, dem MDR-Orchester Leipzig, der Staatskapelle Weimar, dem

Biographien

Royal Liverpool Philharmonic, dem Orchestre Philharmonique Luxemburg u.a. 2002/03 vertrat er Österreich zusammen mit der Geigerin Patricia Kopatschinskaja in der Reihe "Rising Stars" in der Carnegie Hall und den prominentesten europäischen Konzertsälen.

Ein besonderes Projekt war die Aufnahme in Ton (Schubert, Rachmaninow, Schönberg) und Bild (Christopher Hinterhubers Hände) für den französisch-österreichischen Film "Die Klavierspielerin" nach Elfriede Jelinek in der Regie von Michael Haneke (prämiert mit dem Grossen Preis der Jury in Cannes 2001).

Ein wichtiger Teil seiner Tätigkeit ist die Kammermusik mit Kollegen wie den Geigern Rainer Honeck, Ernst Kovacic, Christian Altenburger, den Cellisten Claudio Bohorquez, Alexander Hülshoff und Martin Rummel, dem Hugo-Wolf, Ysaye- und Prazakquartett, um nur einige zu nennen. Rundfunk- und Fernsehaufnahmen für den ORF, DRS2, NHK, SWR u.a. runden seine künstlerische Tätigkeit ab und unterstreichen seinen hervorragenden Rang innerhalb der jungen österreichischen Pianisten-Generation.

Seit 2010 wurde er als Universitätsprofessor im Hauptfach Klavier an die Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien berufen.

Seit der Konzertsaison 2012/13 ist er der Pianist des Altenberg Trios Wien



Anna Knopp, geboren 1982 in OÖ, ist Gründungsmitglied im österreichischen Minetti Quartett (Wien), das seit seiner Nominierung für den Rising Star-Zyklus 2008/09 in die führenden Konzerthäuser Europas eingeladen wird. Viele Konzerte werden live von internationalen Radio-Stationen aufgezeichnet und gesendet. Tourneen nach Argentinien, Japan, Australien und den USA wurden bereits absolviert. Zahlreiche Preise und Förderungen (Karajan-Stipendium, Großer Gradus ad parnassum Preis, Startstipendium des Bundesministeriums, Ö1 Pasticcio-Preis) begleiten das Minetti Quartett auf seinem bisherigen Werdegang. Bei Hänssler classic erschienen bisher 3 CDs: Quartette von Haydn (2009), Mendelssohn (2012) und Beethoven (2014).

Beim label AVI music erschienen Klarinettenquintette mit Matthias Schorn (2013).

Anna Knopp studierte Violine bei Prof. Gerhard Schulz an der Universität für Musik in Wien (Magister-Diplom mit Auszeichnung 2010) und Kammermusik an der Europäischen Kammermusik Akademie (ECMA). Während ihrer Musikgymnasiumszeit in Linz absolvierte sie das Künstlerische Basis Studium (KBS) am Bruckner Konservatorium Linz. Meisterkurse bei T. Varga, Y. Menuhin, B. Schmid, V. Gluzman ua.

1996 erster solistischer Auftritt mit dem Wiener Kammerorchester unter Sandor Vegh. Weitere solistische Auftritte mit dem Brucknerorchester Linz und der Südböhmischen Kammerphilharmonie Budweis.

Unterrichtstätigkeit beim Kuhmo Festival/Finnland, Sonoro Festival/Mexico, in Madrid, an Universitäten in den USA und seit 2009 bei den Osttiroler Streichertagen.

Konzerttätigkeit auch zusammen mit ihrer Mutter Naoko Knopp (Klavier) sowie mit Mitgliedern und Solisten der Wiener und Berliner Philharmoniker.

Anna Knopp spielt auf einer Violine von Giovanni Battista Guadagnini ("ex Meinel", 1770-1775), einer Leihgabe aus der Sammlung der Österreichischen Nationalbank.

Biographien



Bojidara Kouzmanova-Vladár „Das Spiel von Bojidara Kouzmanova ist blitzsauber, expressiv, spannungsreich - sie bewältigt die schwierigsten Effekte mit Selbstverständlichkeit“ - schreibt die Frankfurter allgemeine Zeitung über die in Bulgarien geborene Künstlerin. Sie ist Preisträgerin mehrerer namhafter internationaler Wettbewerbe in Bulgarien, Großbritannien, Deutschland und den USA. Seit Beginn ihrer Karriere spielte sie mit allen großen Orchestern ihrer Heimat und dem Radiosinfonieorchester Prag, den

Brandenburgischen Symphonikern, dem neuen Sinfonieorchester Basel, der Philharmonie Montevideo, den Wiener Bachsolisten, dem Recreation Orchester Graz und vielen anderen. Sie hat Engagements als Solistin, Kammermusikerin und bei Meisterkursen in ganz Europa, den USA, Israel, Südamerika, Asien und Australien - mehrere zeitgenössische Komponisten haben ihr Solowerke gewidmet. Nach den erfolgreichen CD Aufnahmen in den letzten Jahren mit Violinkonzerte von Vivaldi, Bach, Mozart, Mendelssohn, Brahms, Bruch, Prokofjef und Korngold sowie mehrere Duo- und Kammermusikprogramme, (eingespielt auf hervorragenden alten Instrumenten, die ihr von verschiedenen Mezzänen zur Verfügung gestellt wurden) sind nun mehrere Kammermusik Cds geplant und eine eigene Konzertreihe mit dem Kreisler Trio Wien. 2018 wird sie als Karenzvertretung die 1.Violine im Minetti Quartett für Konzerte in Amerika, Deutschland, Italien, Frankreich und Österreich übernehmen.

Zur Zeit spielt sie eine Geige von Postiglione und eine neue Geige von Matthieu Devyist.



Milan Milojicic wird 1982 in Jagodina, Serbien geboren. Studium am Mozarteum Salzburg bei Thomas Riebl. Weiteren Unterricht bei Veronika Hagen, Diemut Poppen, Gerard Causse, Nobuko Imai sowie Kammermusikunterricht bei Alfred Brendel, Rainer Schmidt, Ferenc Rados, Artemis Quartett und Hagen Quartett.

Milan Milojicic tritt regelmäßig als Kammermusiker und Solist auf und ist seit 2011 Bratschist des Minetti Quartetts. Regelmäßiger Gast bei renommierten Kammermusikfestivals wie z.B. der Schubertiade Schwarzenberg, Festival Schleswig-Holstein, Mozartwoche Salzburg, Aldeburgh, Rheingau Festival und Mecklenburg-Vorpommern. Mit dem Minetti Quartett konzertiert er in den bedeutendsten Sälen der Welt (z.B. Concertgebouw Amsterdam, Wiener Konzerthaus, Wigmore Hall London, Berliner Philharmonie,

Palau de la Música Barcelona, Wiener Musikverein und Festspielhaus Baden-Baden). Zu seinen Kammermusikpartnern zählen u.a. Fazil Say, Till Fellner, Martin Fröst, Herbert Schuch, Sergio Azzolini, Paul Meyer, Jörg Widmann, Corina Belcea, Thomas Riebl, Valentin Erben und Alois Posch.

Das Minetti Quartett hat bei Hänssler-Classic und Avi Music aufgenommen und ist weltweit in zahlreichen Radio- und Fernsehsendungen aufgetreten.

Preisträger bei zahlreichen Wettbewerben, u.a. Spezialpreis beim internationalen Wettbewerb "Petar Konjovic" in Belgrad, "Summa cum Lauda" sowie Publikumspreis beim internationalen Wettbewerb Bogdan Warchal in Dolny Kubin, Slowakei.

Solistische Auftritte mit dem Slowakischen National Kammerorchester, der Deutschen Kam-

Biographien

merakademie Neuss, der Philharmonie Salzburg und dem Zahir Ensemble Sevilla.

Als Solobratschist der Salzburg Chamber Soloists und der Deutschen Kammerakademie Neuss spielt er in Nord- und Süd-Amerika, Russland, Japan und zahlreichen Ländern Europas.

Seit März 2013 ist Milan Milojicic Assistent für Viola (Prof. Thomas Riebl) und Kammermusik-lehrer an der Universität Mozarteum in Salzburg. Er wird auch des öfteren als Lehrer zu Meisterkursen in Europa und Amerika eingeladen. Milan Milojicic spielt auf einer Viola von Bernd Hiller.



Das **Minetti Quartett** ist eine musikalische Sensation aus Österreich" titulierte Der Tagespiegel nach dem Debüt des Minetti Quartetts in der Berliner Philharmonie 2009. Der Name „Minetti Quartett“ bezieht sich auf ein Schauspiel des Schriftstellers Thomas Bernhard, der lange Zeit in Ohlsdorf, dem Geburtsort der beiden Geigerinnen, wohnte.

Als „Rising Star“ präsentierte sich das Minetti Quartett in der Saison 2008/09 auf den Bühnen der bedeutendsten europäischen Konzerthäuser.

Seither konzertierte es unter anderem in der Wigmore Hall London, dem Concertgebouw Amsterdam, Palau de la Música Barcelona, Konserthuset Stockholm, Palais des Beaux Arts Brüssel, Kölner Philharmonie, Festspielhaus Baden-Baden, Mozarteum Salzburg, Wiener Konzerthaus und im Wiener Musikverein. Die Presse schrieb nach einem dieser Konzerte: „In exzellentem Zusammenspiel scheint das hoch gelobte Ensemble einen eigenen, urwienerischen, unverwechselbaren Quartett-Ton zu entwickeln. Da sind Spitzenmusiker mit Verve und Engagement am Werk und laden die Musik der Klassiker und Romantiker fürs neue Jahrtausend mit frischer Energie auf“.

Das Minetti Quartett ist bereits seit 2003, dem Jahr der Gründung, Gewinner zahlreicher Wettbewerbspreise wie dem 1. Preis beim Int. Rimbotti Wettbewerb für Streichquartett in Florenz, dem Haydn-Preis beim Int. Joseph Haydn Wettbewerb in Wien, dem Gewinn des Int. Schubert Wettbewerbs in Graz sowie des Großen Gradus ad Parnassum Preises. Neben vielen weiteren Auszeichnungen und Sonderpreisen wurde das Minetti Quartett schon mehrmals in Förderprogramme aufgenommen (Start-Stipendium des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur, Karajan-Stipendium, Musica Juventutis Wien, Österreichische Jeunesse).

Die Mitglieder des Minetti Quartetts sind gern gesehene Gäste bei renommierten Kammermusikfestivals wie der Schubertiade Schwarzenberg, Aldeburgh, Aix-en-Provence, Mecklenburg-Vorpommern und Kuhmo, wo sie auch einen Meisterkurs für junge hochbegabte Studenten gaben. Neben Auftritten in den europäischen Musikmetropolen führten Konzertreisen nach Nord- und Südamerika sowie nach Australien, Japan und China. Die Konzerte des Minetti Quartetts wurden mehrfach von Ö1, BR, NDR, SWR, RBB, Deutschlandradio Kultur, der BBC sowie Radio Catalunya aufgenommen und übertragen. 2013 werden Sie erstmals beim Kammermusikfestival Sonoro in Cuernavaca in Mexiko als Interpreten und Professoren tätig sein. Im Jahr 2009 erschien die Debüt-CD des Minetti Quartetts beim deutschen Label Hänssler Classic mit Werken von Joseph Haydn, die in zahlreichen Fachzeitschriften begeistert rezensiert wurde: „Endlich wieder eine Entdeckung. So viel Aufregendes, so viel Gutes hat man schon lange nicht mehr bei einer CD-Neuerscheinung erlebt.“ (KlassikInfo) Im Mai 2012 folgte beim gleichen Label die zweite CD-Einspielung mit den frühen Streichquartetten

Biographien

von Mendelssohn, die von der Presse ebenfalls hochgelobt wurde. So schreibt z.B. Eleonore Büning in der FAZ vom 13.9.2012: "Zwar ist diese Mendelssohn-CD erst das zweite Album des Minetti Quartetts überhaupt - aber schon ein Triumph und ein Ereignis. Diese vier jungen Musiker spielen Mendelssohn so hinreißend durchsichtig und makellos konturenklar, zugleich dramatisch und scharf, voller Licht, aber mit Tiefe, wie es nur die Besten unter den sehr Guten können." 2013 erschien das dritte Album mit Klarinettenquintetten gemeinsam mit Matthias Schorn beim Label Avi music.

Neben einer intensiven künstlerischen Zusammenarbeit mit dem Pianisten Till Fellner gehören u.a. Thomas Riebl, Friedemann Weigle, Alois Posch, Matthias Schorn, Martin Fröst, Paul Meyer und Fazil Say zu den Kammermusikpartnern des Minetti Quartetts. Seit 2009 sind sie regelmäßig Dozenten bei den Osttiroler Streichertagen. Wichtige Lehrer und Mentoren des Minetti Quartetts waren Johannes Meissl, Hatto Beyerle und die Mitglieder des Alban Berg Quartetts. Wesentliche künstlerische Impulse erhielten die vier Musiker zudem vom Artemis Quartett sowie als Mitglied der European Chamber Music Academy (ECMA) vom Amadeus Quartett, dem Quatuor Mosaïques und dem Hagen Quartett. Das Minetti Quartett dankt den Firmen Asamer Holding AG aus Ohlsdorf, Thomastik-Infeld aus Wien sowie der Miba AG für deren Unterstützung. Eine Violine von Giovanni Battista Guadagnini ("ex Meinel", 1770-1775) sowie ein Violoncello von Giovanni Tononi (Bologna, 1681) werden dem Quartett freundlicherweise von der Österreichischen Nationalbank zur Verfügung gestellt. Anna Knopp spielt auf einer Geige von Laurenzius Storioni (Cremona, 1793), einer privaten Leihgabe, Milan Milojevic auf einer Viola von Bernd Hiller.



Alois Posch wurde 1959 in Wies in der Steiermark geboren. Seine musikalische Laufbahn begann mit 10 Jahren am Klavier und an der Geige. Im Alter von 14 Jahren nahm er seinen ersten Unterricht am Kontrabass und wurde bereits im darauf folgenden Jahr als ausserordentlicher Student an die Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz aufgenommen.

Während seines Studiums bei Professor Johannes Auersperg an der Expositur Oberschützen spielte Alois Posch erste Soloaufnahmen im Rundfunk ein, gewann Preise bei mehreren Wettbewerben und entschied 1977, im Alter von 18 Jahren, ein Probespiel der Wiener Staatsoper bzw. der Wiener Philharmoniker für sich. Dem daraus resultierenden Engagement an der Wiener Staatsoper folgte 1978 der Abschluss seines Studiums mit Auszeichnung.

Von 1983 bis 2008 war Alois Posch Solobassist der Wr. Staatsoper und der Wr. Philharmoniker. Einer vierjährigen Anstellung als Gastprofessor an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst am Mozarteum Salzburg folgte die Berufung zum ordentlichen Professor an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien, wo Alois Posch seit 1993 Kontrabass unterrichtet.

Von Beginn seiner professionellen musikalischen Tätigkeit an wird Alois Posch zu internationalen Festivals eingeladen. Diverse Platten- bzw. CD- Einspielungen, die während der letzten Jahrzehnte entstanden, dokumentieren die intensive Zusammenarbeit mit einer Vielzahl von renommierten Musikern.

Alois Posch spielt einen Wiener Bass von Johann Joseph Stadlmann anno 1779.

Biographien



Helmut Schmidinger
Foto: Sebastian Sontacchi

Helmut Schmidinger, *Komponist*

Komponist sein ist für mich weniger eine Berufsbezeichnung als viel mehr eine Werthaltung, die, der Übersetzung des Wortes *compositio* folgend, das Verbindende über das Trennende stellt.

Hörbar wird das in meinen unterschiedlichen BeziehungsWeisen zur vielfältigen Musiktradition (Streichquartette mit Schubert- und Mozartbezug, *Metamorphosen über Joseph Haydn* für Violine und Orchester) oder in der variationsreichen Verbindung von Literatur und Musik bei vielen literarischen Zitaten als Titel instrumentaler Werke („Jahrzehnte spiele ich gegen den Stumpfsinn des Cello – aber es ist kein Ende abzusehen“ für Violoncello oder „... schickt sich wahrscheinlich nicht in einem so ernsten Konzert“ für Klaviertrio).

Die Vertonung von Kochrezepten für eine Mostsuppe im Liederzyklus „Wo der Bartl den Most holt“ oder für ein Gefülltes Gansl im Zyklus *Kulinarium Vocale* verrät den Ursprung vieler Werke, der in der persönlichen Begegnung mit den Interpreten liegt – am liebsten bei einem Espresso und einer Süßspeise.

Wertvolle Wegweiser auf meinen kompositorischen „Bergtouren“ waren Gerd Kühr, Hans-Jürgen von Bose und Gerhard Wimberger (Komposition), Arthur Jensen (Oboe) sowie Gertrud Jetschgo und Heinz Walter (Klavier). Die weitere künstlerische Route entsteht im Dialog mit Interpreten wie Christian Altenburger, Wolfgang Holzmair, Ildikó Raimondi, Dennis Russell Davies oder Krzysztof Penderecki und dem Publikum in Tokyo, New York, Prag, Paris oder Wien bei Festivals wie dem Luzern Festival, den Bregenzer Festspielen, dem Carinthischen Sommer oder dem Brucknerfest Linz.

Besondere Markierungen auf diesem Weg sind der Kulturpreis des Landes Oberösterreich, der Förderungspreis der Republik Österreich, der Theodor-Körner-Preis und das Staatsstipendium.

Komponieren für und mit Kindern und Jugendlichen ist mir eine Herzensangelegenheit, die ich bei meiner Lehrtätigkeit im Rahmen des Studiums „Kompositionspädagogik“ an der Kunstuniversität Graz weitergeben darf.

Meine Leidenschaft für das Komponieren im Sinne von Zusammenfügen führt mich in logischer Folge auch zum Komponieren von Konzertprogrammen: als Intendant der Welser Abonnementkonzerte, Leiter der Jeunesse Geschäftsstelle Wels und beim Treffpunkt Neue Musik in Zusammenarbeit mit dem ORF.

Zum Lösen komplexer kompositorischer Knoten trete ich zwischendurch in die Pedale meines Rennrades, das mich vorzugsweise wieder über Bergstraßen führt.



Matthias Schorn „Charmante Pointen, prächtiger Ton, virtuose Spitzenklasse – ein Musikant im Reinen mit sich und seiner Musik“, so wurde das Klarinettenspiel von Matthias Schorn nach seinem Debüt als Solist mit den Wiener Philharmonikern unter Gustavo Dudamel im Dezember 2011 von der Kritik beschrieben. Der Nordkurier (D) adelte ihn bereits 2006 zum „spannendsten Klarinetten-Newcomer seit es Sabine Mayer gibt“ und die Washington Post (USA) bezeichnete sein Spiel im Mai 2012 als „technically brilliant“.

Matthias Schorn wurde in Salzburg geboren, er studierte zuerst bei Alois Brandhofer an der Universität „Mozarteum“ Salzburg und dann bei Johann Hindler an der Universität für Musik und darstellende Kunst

Biographien

Wien, wo er sein Studium mit einer Magisterarbeit am Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie abschloss.

Seine berufliche Laufbahn begann Matthias Schorn als Klarinettist beim Radio Symphonie Orchester Wien, 2007 wurde er nach Stationen beim Deutschen Symphonie Orchester Berlin und bei den Münchner Philharmonikern als Soloklarinettist an die Wiener Staatsoper bzw. zu den Wiener Philharmonikern engagiert.

Als Solist konzertierte er in den letzten Jahren mit den Wiener Philharmonikern, den London Mozart Players, dem Deutschen Symphonie Orchester Berlin, dem Konzerthausorchester Berlin, dem Rundfunk Symphonie Orchester Berlin, der NDR Radiophilharmonie Hannover, dem MDR Orchester Leipzig, der Staatskapelle Schwerin, dem Mozarteumorchester Salzburg, dem Bruckner Orchester Linz, dem Innviertler Symphonie Orchester, dem Wiener Jeunesse Orchester, der Kremerata Baltica, der Academia Allegro Vivo, der Moskauer Virtuosen, der Capella Istropolitana, der NDR Big Band und den Kammerorchestern aus München, Leipzig und Ingolstadt unter Dirigenten wie Gustavo Dudamel, Lorin Maazel, Kristjan Järvi, Yuri Bashmet, Alexander Shelley, Lawrence Foster, Hans Graf, Ivan Fischer, HK Gruber, Dennis Russel Davies, Rafael Frühbeck de Burgos, Michael Sanderling, Alexander Liebreich, Ariel Zuckerman oder Nicholas Milton.

Neben seiner solistischen Tätigkeit ist ihm die Kammermusik ein großes Anliegen, so zählen z. B. Christoph Eschenbach, Daniel Hope, Kit Armstrong, Benjamin Schmid, Martin Grubinger, Annette Dasch, Viviane Hagner, Veronika Eberle, Wu Han, Gabor Boldoczki, Christopher Hinterhuber, Daniel Müller-Schott, Raphael Wallfisch, Ernst Kovacic, Thomas Gansch, Georg Breinschmid, Peter Simonischek, Armin Mueller-Stahl, Sky du Mont, Julia Stemberger, Karlheinz Hackl, Willi Resetarits, das Faurè Quartett, das Minetti Quartett, das Quatour Ebene, das Danish String Quartet, das Vogler Quartett oder das Apollon Musagete Quartett zu seinen Partnern.

Auf der Suche nach seinem eigenen Musizierideal gründete er nicht nur sein eigenes Festival „PalmKlang“ in Oberalm (Salzburg), sondern rief auch verschiedene Kammermusikensembles wie das „Trio Marc Chagall“, das „Theophil Ensemble Wien“ oder das Weltmusikensemble „Faltenradio“ ins Leben. Seit 2007 lehrt Matthias Schorn an der Musik und Kunst Universität Wien und hält Meisterkurse an bedeutenden Institutionen wie der Universität „Mozarteum“ Salzburg, der Universität für Musik Braga (Portugal), der Manhattan School of Music New York, der University of California Santa Barbara oder am YST Conservatory for Music Singapur.

Er ist Widmungsträger zahlreicher Werke zeitgenössischer Komponisten wie z. B. Friedrich Cerha, Richard Dünser, Balduin Sulzer, Anton Gmachl, Thomas Gansch, Georg Breinschmid, Viola Falb, Thomas Wally, Allesandro Malizia, Paul Engel, Johannes Motschmann, Jakob Gruchmann, Christoph Ehrenfellner, Athanasia Tzanou, Belma Beslic-Gál, Bob Minzer, u. v. a. In seinem Wohnort Altenmarkt an der Triesting betreibt Matthias Schorn sein eigenes Tonstudio „Bergsiedlung 113“.

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

Der österreichische Cellist Christoph Stradner entstammt einer Musikerfamilie. 1970 in Wien geboren, studierte er bei Frieda Litschauer und Wolfgang Herzer in Wien und bei William Pleeth, dem Lehrer von Jacqueline du Pré, in London. Es folgten Meisterkurse bei Mischa Maisky, Daniel Schafran, Steven Isserlis und David Geringas.

Seit einigen Jahren ist er auch als Solist tätig und konzertierte mit Dirigenten wie Adam Fischer, Fabio Luisi u. a. gemeinsam mit 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“, die er leitet und seine Unterrichtstätigkeit am Konservatorium Wien, Privatuniversität.

Seit der Saison 2012/13 ist Christoph Stradner der Cellist des Altenberg Trios Wien.

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



Elisabeth Waglechner wurde 1997 in Pitten, Niederösterreich geboren und studiert derzeit an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien bei Christopher Hinterhuber. Weitere künstlerische Impulse erhielt sie von Christoph Traxler und Christoph Eggner (Kammermusik).

Ihre musikalische Ausbildung begann sie im Alter von 5 Jahren an der örtlichen Musikschule in Niederösterreich. 2009 wechselte sie an der Universität in die Hochbegabtenklasse von Alma Sauer.

Und sie wurde Preisträgerin des Festivals Allegro vivo.

Weiters ist sie Preisträgerin zahlreicher nationaler und internationaler Wettbewerbe: Sie gewann den 3. Preis

beim Internationalen Mozart Wettbewerb in Zhuhai 2017, den 1. Preis beim Klavierwettbewerb der Stadt Gagny 2014, den 2. Preis beim 2. Takacs-Wettbewerb. Beim nationalen Wettbewerb prima la musica wurde sie mit insgesamt 16 1. Preisen ausgezeichnet. Es folgten Einladungen zu den Haydnfestspielen Eisenstadt, wo sie mit Adam Fischer und der österr.-ungar. Haydnphilharmonie mit Mozarts c-Moll-Konzert auftrat, in das Konzerthaus Wien, den Primatialpalast Bratislava, ins Beethovenhaus Wien und zu weiteren Konzerten und Festivals.

Biographien

Elisabeth beschäftigt sich auch intensiv mit Kammermusik; zusammen mit ihrem Trio „Phil Arte“ ist sie Teil der Yehudi Menuhin Stiftung und aktives Mitglied bei Live Music now. 2018 wurde Elisabeth ausgewählt, an der prestigeträchtigen Jiri Hlinka Piano Academy teilzunehmen, in deren Rahmen sie Meisterkurse mit Leif Ove Andnes, Mario Papadopoulos und Håvard Gimse besuchte. Außerdem erhielt Elisabeth Waglechner wertvolle künstlerisch Impulse von Robert Levin, Ana Malikova, Pavel Gililov, Stefan Vladar, Antti Siraala und anderen.



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 Ingrid 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, Organistin an der evangelischen Kirche Wien/Leopoldau.

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 17 Mitgliedern bestehenden Chores **musica praeclara**.

Biographien

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.



