

# MUSIKFEST SCHLOSS WEINZIERL

2. bis 5. Juni 2011

Künstlerische Leitung: ALTENBERG TRIO WIEN

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort .....	3
Mitwirkende .....	4
Programm:	
Donnerstag, 2.6. ....	6
Freitag, 3.6. ....	8
Samstag, 4.6. ....	13
Sonntag, 5.6. ....	16
Texte Zu den Programmen: .....	18
Schlaglichter auf Schuberts Leben:	
Gelebte Dualität .....	18
Schubert und die Freunde.....	19
Schubert in der realen Welt.....	20
Leben und Werk der verbleibenden Jahre.....	23
Tod Beethovens.....	25
Letzte Lebenstage .....	26
Legendenbildung um Schuberts Tod und Werk.....	27

## Inhaltsverzeichnis

Zum Programm	Donnerstag, 2.6. ....	30
	Freitag, 3.6. ....	40
	Samstag, 4.6. ....	47
	Sonntag, 5.6. ....	58
Haydn in Weinzierl:		
	Ein junger Mann .....	67
	Zu Hause .....	67
	Bei „Vetter Schulmeister“ in Hainburg .....	68
	Sängerknabe im Konvikt zu St. Stephan .....	69
	Schwierige Freiheit in Wien .....	70
	Einige Charakteristika des jungen Mannes .....	71
	Baron Karl Joseph von Fürnberg .....	72
	Die Familie der Weber von Fürnberg und Schloss Weinzierl .....	73
	Musikabende im Schloss Weinzierl und das erste Streichquartett .....	73
	Die zehn Divertimenti a quattro .....	76
	Weinzierl als Wendepunkt .....	77
Biographien der Mitwirkenden.....		80

## **Zum Musikfest Schloss Weinzierl 2011**

Am 1. Mai 2011 beging die internationale Haydn-Gemeinde den 250. Jahrestag von Haydns erstem Vertragsabschluß mit Fürst Esterházy. Und schon wenige Wochen später dürfen wir endlich jene - nach mehrjähriger liebevoller und sorgfältiger Restaurierung in alt-neuem Glanz erstandene - Wirkungsstätte des jungen Komponisten zum Mittelpunkt unseres nun zum dritten Male stattfindenden Musikfestes machen, die für seinen Lebens- und Schaffensabschnitt bis dahin von kaum zu überschätzender Bedeutung war: Schloss Weinzierl, den Geburtsort des Streichquartetts.

Selbstverständlich wird auch heuer – neben einer ganzen Reihe anderer Werke des Meisters – wieder einer dieser magischen (und nur scheinbar schlichten) Quartetterstlinge zu hören sein. Den zweiten Ruhepol des Festes bildet das Schaffen des - Haydn in so vielen Wesenszügen verwandten - Franz Schubert, der mit einigen seiner überragenden Gipfelwerke vertreten sein wird.

Mit Dvořák wird ein weiterer genialer Gesinnungsgenosse Haydns, und mit Mozart sein unsterblicher Kunstbruder den Kreis der Festgäste erweitern, in dem freilich auch diesmal, Haydns niemals versiegendes Interesse an „neuer Musik“ widerspiegelnd, die Stimmen der jüngeren Vergangenheit und Gegenwart nicht fehlen dürfen, unter denen wir – neben den „Klassikern“ Britten und Françaix – auch den humorvollen Wahlösterreicher Akos Banlaky (\*1966) finden werden.

Das rund um das Fest stattfindende Kammermusikforum soll garantieren, daß die musikalischen Impulse dieser Feiertage auch auf den Rest des Jahres ausstrahlen, damit wir auch 2012 ganz ohne rhetorische Routine sagen können: Haydn lebt.

*Claus-Christian Schuster*

**Mitwirkende**

**ALTENBERG TRIO WIEN**

Claus-Christian Schuster, Klavier

Amiram Ganz, Violine

Maxime Ganz, Violoncello

(als Gast anstelle des erkrankten Alexander Gebert)

**BENNEWITZ QUARTETT**

Jiří Němeček, Violine

Stěpán Ježek, Violine

Jiří Pinkas, Viola

Stěpán Doležal, Violoncello

**MARTINA BISCHOF**, Viola

**EDUARD BRUNNER**, Klarinette

**AMIRAM GANZ**, Violine

**MAXIME GANZ**, Violoncello

**ROBERT HOLL**, Bass

**ANNA MAGDALENA KOKITS**, Klavier

**JIRI NEMECEK**, Violine

**MIDORI ORTNER**, Klavier

**LOUISE PELLERIN**, Oboe

**ZORA SLOKAR**, Horn

**ERNST WEISSENSTEINER**, Kontrabass

**PHILIPP ZELLER**, Fagott

### **CHOR UND ORCHESTER**

Sängerinnen und Sänger der Kirchenchöre Persenbeug, Wieselburg und Ybbs und ein Ensemble von Musikern aus der Umgebung

#### **Solisten:**

Elisabeth Kilnbeck, Sopran  
Barbara Senefelder, Alt  
Peter Gratzl, Tenor  
Herbert Haubenberger, Bass

#### **Orgel:**

Maria Zauner

#### **Leitung:**

Johann Simon Kreuzpointner

### **HAYDN-BRASS**

Jugendblasorchester der Musikschule Wieselburg

#### **Leitung:**

Johannes Distelberger

Der Bösendorfer Konzertflügel wurde dem Musikfest Schloss Weinzierl freundlicherweise vom **Studio Tonal** Wien zur Verfügung gestellt.



## Programm

### **Mittwoch, 1.6.2011**

18:00 Uhr Musikschule Wieselburg „Haydn-Schule“

#### **Konzert am Vorabend**

#### **Gesprächskonzert für Musiksüher, Eltern und Freunde**

Im Rahmen des Kammermusikforums

Werke von **Joseph Haydn** und **Franz Schubert**

***Altenberg Trio Wien***

### **Donnerstag, 2.6.2011**

10:00 Uhr Festgottesdienst in der Pfarrkirche Wieselburg

#### **Wolfgang Amadeus Mozart**

*Missa C-Dur KV 257 „GroÙe Credo-Messe“ für Sopran, Alt, Tenor, Bass,  
gemischten Chor und Orchester*

Sängerinnen und Sänger der Kirchenchöre Persenbeug, Wieselburg und  
Ybbs und ein Ensemble von Musikern aus der Umgebung

***Elisabeth Kilnbeck** - Sopran*

***Barbara Senefelder** - Alt*

***Peter Gratzl** Tenor*

***Herbert Haubenberger** - Bass*

***Maria Zauner** - Orgel*

***Johann Simon Kreuzpointner** - Leitung*

## **Programm**

### **Donnerstag, 2.6.2011**

19:30 Uhr Schloss Weinzierl

#### **1. Kammerkonzert (Eröffnungskonzert)**

##### **Joseph Haydn (1732-1809)**

Streichquartett op.1 Nr.2 Es-Dur Hob. III:2

*Allegro Molto*  
*Minuet*  
*Adagio*  
*Minuet*  
*Finale: Presto*

***Bennewitz Quartett***

##### **Franz Schubert (1797-1828)**

Klaviertrio B-Dur op. 99/D 898

*Allegro moderato*  
*Andante un poco mosso*  
*Scherzo: Allegro*  
*Rondo: Allegro vivace*

***Altenberg Trio Wien***

## Programm

### PAUSE

#### **Antonin Dvořák (1841-1904)**

Klavierquintett Nr. 2 A-Dur op.81

*Allegro, ma non tanto*  
*Dumka: Andante con moto*  
*Scherzo (Furiant): Molto vivace*  
*Finale: Allegro*

**Anna Magdalena Kokits—Klavier**  
**Bennewitz Quartett**

#### **Freitag, 3.6.2011**

11:00 Uhr Kapelle von Schloss Weinzierl

#### **2. Kammerkonzert**

#### **Joseph Haydn**

Divertimento für Streichtrio Nr.2 F-Dur Hob. V:2

*Adagio*  
*Allegro*  
*Tempo di Menuetto*

**Jiří Němeček—Violine**  
**Amiram Ganz—Violine**  
**Maxime Ganz—Violoncello**

## Programm

### **Jean Françaix (1912-1997)**

Streichtrio (1933)

*Allegretto vivo*

*Scherzo: Vivo*

*Andante*

*Rondo: Vivo*

**Amiram Ganz**—Violine

**Martina Bischof**—Viola

**Maxime Ganz**—Violoncello

## PAUSE

### **Franz Schubert**

Streichquintett C-Dur op. posth. 163 D 956

*Allegro ma non troppo*

*Adagio*

*Scherzo: Presto—Trio: Andante sostenuto*

*Allegretto*

**Bennewitz Quartett**

**Maxime Ganz**—Violoncello

## Programm

### Freitag, 3.6.2011

16:30 Uhr Lindenhof des Schlosses Weinzierl (bei Schlechtwetter im Schloss Weinzierl)

**Joseph Haydn**  
**/Arr. Johannes Distelberger**

Haydn Brassissimo

**Modest Moussorgsky**  
**/Arr. Jim Curnow**

Bilder einer Ausstellung  
Promenade—Bydlo—das große Tor  
von Kiew

**Kees Schoonenbeek**

Concertino

**Patrick Holzer**  
*Tenorhornsolo*

**Daniel A. Robles/Arno Hermann**

El Condor Pasa

**Katharina Baumgartner**  
*Flötensolo*

**Leroy Anderson**

Buglers Holiday

**Christoph Holzer**  
**Markus Schneck**  
**Sebastian Niklas**  
**Mathias Fried**  
*Solisten*

**Monty Norman/V. Lopez**

The James Bond Theme

**Wolfgang Schrödl**

Narcotic

**Giuseppe Verdi**

Aus der Oper Aida—Triumphmarsch

***Jugendblasorchester der Musikschule Wieselburg***  
***Johannes Distelberger - Leitung***

## **Programm**

**Freitag, 3.6.2011**

19:30 Uhr Schloss Weinzierl  
**Liederabend**

**W.A. Mozart** Abendempfindung an Laura K.V. 523  
(J.H. Campe)

**Joseph Haydn** Das Leben ist ein Traum Hob. XXVI A/21  
(J.W.L. Gleim)  
Ein kleines Haus Hob. XXVI A/45

**Ludwig van Beethoven** Sechs Lieder von Gellert Op. 48

1. Bitten
2. Die Liebe des Nächsten
3. Vom Tode
4. Die Ehre Gottes aus der Natur
5. Gottes Macht und Vorsehung
6. Bußlied

An die Hoffnung Op. 94  
(C.A. Tiedge)

**PAUSE**

## Programm



Schubert und Vogl am Klavier sitzend  
Skizze von Moritz v. Schwind

### **Franz Schubert**

Der Wanderer D 489  
(G.Ph. Schmidt v. Lübeck)  
Der Wanderer an den Mond D 870 (J.G. Seidl)  
Das Zünglein D 871 (J.G. Seidl)  
Erlafsee D 586 (J. Mayrhofer)  
Am Strome D 539 (J. Mayrhofer)  
Das Heimweh D 851 (J.L. Pyrker)  
Der Winterabend D 938 (K.G.V. Leitner)

***Robert Holl—Bass***  
***Midori Ortner—Klavier***

Anschließend Empfang durch Landesrat Dr. Stephan Pernkopf  
„So schmeckt NÖ“  
Spezialitäten aus der Region und aus der Zeit Joseph Haydns

## **Programm**

### **Samstag, 4.6.2011**

16:30 Uhr Musikschule Wieselburg „Haydn-Schule“

#### **Konzert von Teilnehmern des Kammermusikforums Weinzierl 2011**

Die Musikschule Wieselburg veranstaltete im April und Mai ein viertägiges Kammermusikforum, dessen Dozenten die Mitglieder des Altenberg Trios waren. Teilnehmer des Kammermusikforums gestalten den Konzernachmittag. Das Programm wird beim Konzert bekannt gegeben.

### ***Musikschülerinnen und Musikschüler***

### **Samstag, 4.6.2011**

19:30 Uhr Schloss Weinzierl

#### **3. Kammerkonzert**

#### **Joseph Haydn**

Klaviertrio d-moll Hob. XV:23

*Molto Andante*

*Adagio ma non troppo*

*Finale: Vivace*

***Altenberg Trio Wien***

## Programm

### **Benjamin Britten (1913-1976)**

Phantasy Quartet op. 2

*Andante alla marcia-Allegro giusto-  
Andante-Molto più lento-Poco a poco  
accel. e più agitato-Tempo primo:  
Andante alla marcia*

**Louise Pellerin**—Oboe  
**Amiram Ganz**—Violine  
**Martina Bischof**—Viola  
**Maxime Ganz**—Violoncello

### **Akos Banlaky \*1966**

Sonata da camera op.38 Nr.1  
(Uraufführung)

*Tranquillo - Giusto*

**Eduard Brunner**—Klarinette  
**Philipp Zeller**—Fagott  
**Amiram Ganz**—Violine  
**Maxime Ganz**—Violoncello  
**Ernst Weissensteiner**—Kontrabass

## **Programm**

## **PAUSE**

### **Franz Schubert**

Adagio op. posth 148 („Notturmo) Es-Dur D 897

***Altenberg Trio Wien***

### **Franz Schubert**

Streichquartett d-moll D 810 „Der Tod und das Mädchen“

*Allegro*

*Andante con moto*

*Scherzo: Allegro molto*

*Presto*

***Bennewitz Quartett***

## Programm

### **Sonntag, 5.6.2011**

17:00 Uhr Schloss Weinzierl

#### **4. Kammerkonzert (Abschlusskonzert)**

##### **Joseph Haydn**

Klaviertrio C-Dur Hob. XV:21

*Adagio pastorale—Vivace assai*

*Molto Andante*

*Finale: Presto*

***Altenberg Trio Wien***

##### **Wolfgang A. Mozart**

Klavierquintett Es-Dur KV 452

*Largo—Allegro moderato*

*Larghetto*

*Rondo: Allegretto*

***Louise Pellerin—Oboe***

***Eduard Brunner—Klarinette***

***Zora Slokar—Horn***

***Pilipp Zeller—Fagott***

***Anna Magdalena Kokits—Klavier***

**PAUSE**

## Programm

### **Franz Schubert**

Oktett F-Dur D 803, op. posth 166

*Adagio—Allegro*

*Adagio*

*Allegro vivace*

*Andante*

*Menuetto: Allegretto*

*Andante molto—Allegro—Allegro molto*

**Eduard Brunner**—Klarinette  
**Zora Slokar**—Horn  
**Philipp Zeller**—Fagott  
**Amiram Ganz**—Violine  
**Jiří Němeček**—Violine  
**Martina Bischof**—Viola  
**Maxime Ganz**—Violoncello  
**Ernst Weissensteiner**—Kontrabass

Ein **Live-Mitschnitt** aus den Konzerten des **MUSIKFESTES SCHLOSS WEINZIERL 2011** wird von **Radio Niederösterreich** am **Donnerstag, 23. Juni 2011** (Fronleichnam) um **21:03 Uhr** ausgestrahlt (Frequenzen: Wien 97,90; Jauerling 91,50; Sonntagsberg 93,50).

## Texte zu den Programmen

### ***Schlaglichter auf Schuberts Leben und Schaffen zwischen 1822 und 1828***

Neben Haydns Kammermusik, die jedes Jahr selbstverständliches Zentrum des MUSIKFESTES ist, bilden wichtige Kammermusikwerke Schuberts aus den Jahren 1824 -1828 den Schwerpunkt des Programms 2011. Ein kurzer Blick auf Franz Schuberts letzte Lebensjahre soll die Einordnung und Rezeption jener fünf großen Kammermusikwerke erleichtern, die im Rahmen des Musikfestes erklingen werden.

#### *Gelebte Dualität*

Charakteristisch für Schuberts Lebensführung in dieser Zeit ist die besonders enge Verknüpfung des intensiven musikalischen Schaffens mit dem unmittelbaren sozialen Umfeld, in dem er lebt. Es ist eine „kleine Lebenswelt“, die sich abgrenzt gegenüber der öffentlichen, der „großen Welt“ und ihren Konventionen. Es sind dies die Sphäre der Kunst und die Sphäre des Freundeskreises, die eng miteinander verknüpft sind, ja sich gegenseitig bedingen: Die Freunde sind die nächsten und unmittelbaren Adressaten seiner Kunst, sein wichtigster Bezugspunkt, und seine Kunst wird wesentlich geprägt von jenem kleinen Freundeskreis, in dem Schubert innerlich zu Hause ist. Beide Sphären bilden einen abgesonderten Bereich gegenüber der großen Welt, zum Beispiel der eines Rossini oder Paganini (beide Künstler feierten in diesen Jahren große Triumphe in Wien), eine Welt, in die Schubert keinen Zugang fand. Auch in seiner kleinen Welt wird er von der Negativität der Wirklichkeit getroffen und reagiert darauf mit seiner Kunst. Er schafft – mit getragen vom Freundeskreis – eine Gegenwelt, einen Fluchtpunkt. *„...jenes fatale Erkennen einer miserablen Wirklichkeit, die ich mir durch meine Phantasie (Gott sei's gedankt) so viel wie möglich zu verschönern suche.“ – „...o heil'ge Kunst...“* (Brief Schuberts, 29. September 1824). Musikwissenschaftler wie Eggebrecht oder Gülke weisen darauf hin, dass Schubert mit dieser gelebten Dualität von Welt und Gegenwelt im Bereich der Musik dem Konzept der Romantik voll entspricht, wie sie in den frühen Schriften der Romantik um 1800 (Wackenroder) formuliert wurde. „Romantische Musik, die als solche das romantische Erleben von Musik als Art des Komponierens aufweist, ist bei Franz Schubert schon ab 1815 zu fassen“ (Eggebrecht 1996). Das Romantische in Schuberts Leben und Schaffen erwächst aus seinem Inneren, seinem Wesen heraus, ohne dass er sich bewusst als „romantisch“ reflektiert.

## Texte zu den Programmen

Dabei ist unwahrscheinlich, dass dem Freundeskreis oder Schubert selbst die theoretische Literatur zur Romantik bekannt war; und noch unwahrscheinlicher, dass eine Persönlichkeit wie Schubert sich zum Vollstrecker einer ästhetischen Theorie macht.

### *Der besondere Stellenwert der Musik innerhalb der Künste*

Der besondere Stellenwert, der der Musik innerhalb der Künste in dieser Epoche zugewiesen wird („Unter den Künsten hat die Musik den höchsten Rang“, „die Sprache der Engel“, „die heilende Göttin“; Wackenroder, 1799, E. T. A. Hoffmann, 1810), hat auf Musikinteressierte wie auf Musikschaffenden dieser Zeit - so auch auf Schubert – aber sicherlich Auswirkungen gehabt. Er hat die Einstellung zur Musik und zum Komponisten während des gesamten 19. Jahrhunderts wesentlich geprägt. So erklärt zum Beispiel Schopenhauer (1819/1844) in seiner Musikphilosophie die Sonderstellung der Musik damit, „dass sie zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt“, also nicht irgendeine Freude oder Betrübniß sondern die Freude, die Betrübniß selbst ausdrückt. So habe die Musik den hohen Wert als Heilmittel aller Leiden, „doch nur auf Augenblicke“, wie er einschränkend feststellt. Die besondere Stellung Schuberts innerhalb des Freundeskreises mag wohl mit dem herausragenden Künstlerbild vom Tondichter und der höchsten Wertschätzung der Musik zusammenhängen.



Leopold Kupelwieser: Der Sündenfall

### *Schubert und die Freunde*

Schubert bildete den Mittelpunkt des Freundeskreises, ohne sich darum zu bemühen. Bei Gesellschaftsspielen, Tanz und lauter Unterhaltung hielt er sich eher fern, wie das Bild *Der Sündenfall* von Leopold Kupelwieser über Gesellschaftsspiele der Schubertianer in Atzenbrugg 1821 sehr schön veranschaulicht: Schubert sitzt daneben, am Klavier.

Aber Schubert brauchte die Liebe und Anerkennung die Freunde auch

## Texte zu den Programmen

unabhängig von seiner Kunst, wengleich beides hier schwer zu trennen ist: Gesellige und künstlerische Betätigung liegen in diesem Zirkel so eng beieinander, ja sind beinahe identisch.

Ein Brief an Franz von Schober aus dem Sommer 1818 macht die tiefe Bindung an die Freunde deutlich: „*Wie unendlich mich Eure Briefe, samt und sonders freuten, ist nicht auszusprechen!.....Unter immerwährendem Gelächter und kindischer Freude las ich sie.....es war mir, als hielt ich meine teuren Freunde selbst in Händen.*“

Die Männer, die zu den engen Freunden Schuberts zählten, waren ihrer Herkunft nach aus besseren Kreisen als Schubert, der Sohn eines Schullehrers. Josef von Spaun, den Schubert schon aus seiner Konviktszeit kannte, wurde Beamter, ebenso wie Johann Mayrhofer, der dichtete. Schubert hat 47 Gedichte seines Freundes vertont. Franz von Schober, ein wohlhabender Adeliger studierte Jura, neigte zum Nichtstun und zur Leichtlebigkeit. Er war der Initiator der Lesungen und Zusammenkünfte und selbst ein guter Vortragender. Johann Michael Vogl, bis 1821 Sänger der Hofoper, war bei unzähligen Gelegenheiten der erste bedeutende Schubert-Interpret; er wurde dabei vom Komponisten am Klavier begleitet. Der Schriftsteller Eduard von Bauernfeld und die beiden Maler Moritz von Schwind und Leopold Kupelwieser gehörten zu den treuen und vertrauten Freunden Schuberts. Auch die Brüder Anselm – er war Gutsherr und später Direktor des Grazer Musikvereins - und Joseph Hüttenbrenner, ein Beamter, müssen hier genannt werden.

Man traf sich oft zweimal in der Woche zu Leseabenden, man besprach Neuigkeiten aus Kunst, Politik und Literatur. Man führte die eigenen neuen Werke vor, getragen von jenem Grundvertrauen, hier Interesse und Verständnis zu finden.

Schubertiaden, die um 1822 oft ein Mal pro Woche in verschiedenen Häusern veranstaltet wurden, waren jene geselligen Abende, bei denen Schuberts Musik erklang (Lieder, Tänze, Klavier- und Kammermusik), oft in der Reihenfolge: Schubertiade – Essen – Tanzen; danach oft noch ein Gasthaus- oder Kaffehausbesuch. Zu den größeren Schubertiaden waren 20 und mehr Personen geladen.

### *Schubert in der realen Welt*

Schubert bedurfte dieser Möglichkeiten des geselligen Austausches und des Gesprächs, denn den überwiegenden Teil des Tages verbrachte er intensiv und konzentriert arbeitend für sich allein. Als Liedkomponist war Schubert am Beginn der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts in Wien be-

## Texte zu den Programmen

kannt, doch seine Kompositionen in anderen musikalischen Bereichen blieben unbekannt. Er lebte als freier Komponist in extremer Armut. Seine Freunde und auch sein älterer Bruder Ferdinand sorgten für ihn, durch Bereitstellung von Quartieren, durch Einladungen und gelegentliche finanzielle Zuwendungen. Es wurde errechnet, dass er in den Jahre zwischen 1817 und 1828 durch unregelmäßige eigene Einkünfte im Schnitt pro Tag 2 Gulden zur Verfügung hatte. (für Essen und Trinken musste man damals in Wien etwa einen Gulden pro Tag veranschlagen). Er hatte in dieser Zeit 16 verschiedene Zimmer, meist kostenlos bei Freunden. Er arbeitete nach dem Zeugnis der Freunde von früh morgens ca 6 Stunden lang ununterbrochen. An manchen Tagen entstehen 5 bis 6 Lieder an einem Vormittag. Beim Komponieren vergisst er auf alles: Waschen, Kleidung, Essen. Nur Tabak für die Pfeife muss genügend da sein. Kaffee und Tee sind seine Stimulantia. Er kennt keine Rücksicht auf sich selbst. Anselm Hüttenbrenner findet ihn im Winter: „ ... in einem halbdunklen, feuchten und ungeheizten Kämmerlein, in einen fadenscheinigen Schlafrock gehüllt, frierend am Schreibtisch sitzen beim Komponieren.“ Die Freunde berichten auch, dass er sich nachts mit der Brille zum Schlafen niederlegte, um Einfälle sofort notieren zu können. Komponieren war für ihn lebensnotwendig, nur komponierend konnte er existieren. „*Ich bin für nichts als das Componieren auf die Welt gekommen*“, sagt er über sich. Moritz von Schwind beschrieb, dass Schubert, wenn man ihn beim Komponieren antraf, sozusagen unansprechbar war, nicht abweisend, aber abwesend: „Wenn man unter Tags zu ihm kommt, sagt er grüß dich Gott, wie geht´s, gut, und schreibt weiter, worauf man sich entfernt.“

Hans Heinrich Eggebrecht formuliert so treffend: „In seiner kleinen Welt war Schubert vom Komponieren besessen, getrieben von dem in sich selbst eingeschlossenen Suchen und Finden, ohne dass es schon gedacht oder gesagt wurde, welche Glut des Vermögens hier am Werk war.“

### *Krankheit und Gefühl der Isolation*

Die Mitte der 20er Jahre bedeutet 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. Wegen eines Ausschlages wird ihm der Kopf geschoren und er muss eine Perücke tragen. Ende 1823 bessert sich der akute Zustand: „Schubert ist besser, es wird nicht lange dauern, so wird er wieder in seinen eigenen Haare gehen, die wegen des Ausschlages geschoren werden mussten...“ (Schwind

## Texte zu den Programmen

an Spaun im Dezember 1823).

Mehr noch als an den körperlichen Beschwerden leidet Schubert an den Folgen der sozialen Ausgrenzung, die er durch die Erkrankung erfährt. So ließ Ignaz von Sonnleithner, der Schubert schon seit längerem unterstützt hatte, die musikalischen Soireen im Gundelhof einstellen, bei denen Schubert mitwirken sollte. Die offensichtlichen Zeichen von Schuberts Erkrankung waren wohl dafür ausschlaggebend.

Schubert fühlte sich völlig isoliert: Schober war in Breslau, Kupelwieser in Rom. Schubertiaden fanden keine mehr statt und die Leseabende arteten mehr und mehr in Zechgelage aus.

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 kündigt mir nur den gestrigen Gram.“*

Er wendet sich an den Freund, dem er sich besonders verbunden fühlt und eröffnet ihm seine Einsamkeit, seine Verzweiflung und seine Todessehnsucht. Er spricht in dem Brief aber auch über seinen Misserfolg im Bereich der Oper (Die Rosamunde-Uraufführung im Dezember 1823 im Theater an der Wien war ein Misserfolg).

In seinem Tagebuch findet sich eine Aufzeichnung vom 27. März 1824, die die Sinnhaftigkeit seines vertrauensvollen und innigen Verhältnisses zu den Freunden in Frage stellt und sein Gefühl der Isolation zum Ausdruck bringt: *„Keiner, der den Schmerz des Anderen und Keiner, der die Freude des Andern versteht! Man glaubt immer nur zu einander zu gehen, und man geht immer nur neben einander. O Qual für den, der dieß erkennt!“*

### *Komposition von Kammermusik*

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. So schreibt er zu dieser Zeit in ein Notizbuch: *„...Meine Erzeugnisse sind durch den Verstand für Musik und durch meinen Schmerz vorhanden; jene welche der Schmerz allein erzeugt hat, scheinen am wenigsten die*

## Texte zu den Programmen

*Welt zu erfreuen."*

„Seine Kunst fungiert im emphatisch, zutiefst romantischen Sinne als Gegenwelt“, wie Eggebrecht formuliert.

Schwind erwähnt in einem Brief vom Anfang Jänner 1824, dass Schubert viel besser aussehe und heiter sei und er erklärt: „Schubert hält ein vierzehntägiges Fasten und Zuhausebleiben und ist unendlich fleißig.“ Im Jänner komponiert er *Die Variationen für Flöte und Klavier über das Lied "Trockene Blumen"* und im Februar 1824 verfasst er das **Oktett in F-Dur D 803** sowie ein Monat später das **Streichquartett in d-Moll Der Tod und das Mädchen D 810**, zwei der Werke, die im Rahmen des Musikfestes zu hören sein werden. Dazwischen liegt noch die Arbeit am *Streichquartett in a-Moll D 804* (Februar/März) und er vertont in dieser Zeit auch noch Gedichte seines Freundes Mayrhofer D 805-808/809.

Schubert arbeitet, wenn es ihm sein Gesundheitszustand erlaubt, also noch intensiver und konzentrierter als früher, wenn auch eine Steigerung des Arbeitspensums für den Beobachter kaum vorstellbar war. Und er arbeitet fokussiert auf bestimmte Ziele hin, die er sich selber steckt. Er geht nicht mehr auf alle Wünsche ein, die von Freunden und potentiellen Auftraggebern an ihn herangetragen werden. Als Beispiel dafür kann ein Schreiben Schuberts an Leopold Sonnleithner aus dem Jahr 1823 angeführt werden, in dem er die weitere Komposition von Vokalquartetten mit folgendem Argument ablehnte: *„...da mir mein künftiges Schicksal am Herzen liegt, so werden Sie.... wohl selbst gestehen müssen, dass ich weiter gehen muß.“*

Aus den chronologischen Angaben ist zu ersehen, dass Schuberts Gemütszustand in der Zeit nach seiner akuten Erkrankung äußerst labil war. Phasen tiefer Niedergeschlagenheit wechselten mit Phasen der Heiterkeit und Geselligkeit. Aber wann immer es ihm möglich war, komponierte er und „lebte in der Gegenwelt“, die ihm seine Kunst eröffnete.

Die Auswirkungen der Erkrankung blieben auch für sein Leben in den folgenden vier Jahren bestimmend. Bis zu seinem Tod wechselten Perioden voller Schaffenskraft und Gesundheit mit Phasen der Depression, Krankheit und der Unfähigkeit zu komponieren.

*Leben und Werk der verbleibenden Jahre im Überblick*

Ein kurzer Überblick über die verbleibenden Lebensjahre soll die Einordnung und Bewertung jener drei Kammermusikwerke Schuberts - **Klavier-**

## Texte zu den Programmen

**trio B-Dur, Adagio Es-Dur** und **Streichquintett C-Dur** – die im Musikfest 2011 erklingen werden, erleichtern.

Zwei Sommer verbrachte Schubert entfernt von Wien: Den Sommer 1824 wieder in Zseliz (heute: Zeliezovce) als Musiklehrer der Familie Esterhazy, wo er sich schwärmerisch in Komtesse Karoline verliebt hatte. Im Sommer 1825 machte er eine weitere ausgedehnte Reise nach Oberösterreich. Es war eine glückliche Zeit mit starken Reise- und Naturerlebnissen, von denen er den Freunden und der Familie in ausführlichen Briefen berichtete. Während dieser Reise begann er die Arbeit an seiner *C-Dur Symphonie*, die er im Jahre 1828 beendet. Im Herbst 1825 lebten die Schubertiaden wieder auf.

### *Zeichen öffentlichen Interesses an Schuberts Werken*

Die Anzahl der Stücke, die in halböffentlichen und öffentlichen Konzerten gespielt wurden, stiegen von Jahr zu Jahr und damit Schuberts Bekanntheit als Komponist in Wien, aber auch im Ausland. Immer öfter zeigten Verleger Werke von ihm in der Wiener Zeitung an. Im Dezember 1815 wurde ein Stich nach dem von Wilhelm August Rieder gemalten Portrait öffentlich angezeigt und angeboten. In verschiedenen Zeitschriften erschienen Besprechungen seiner Werke z.B. in der „Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung“, die seine kompositorischen Fähigkeiten würdigten. Seine Bekanntheit wuchs und er fand mehr Anerkennung. Anfang 1826 bemühte sich Schubert intensiv in Deutschland und in der Schweiz um einen Verleger für seine Werke. Schließlich zeigten drei Verlage ihr Interesse. Aber erst im Oktober 1828 erschien das *Trio Es-Dur* beim Verlag Probst in Leipzig. Als die ersten Drucke nach Wien kamen, war Schubert schon tot. Er hatte das *Klaviertrio Es-Dur D 929* Oktober/November 1827 verfasst und ungefähr zur gleichen Zeit das ***Klaviertrio B-Dur D 898***, dessen Entstehung nicht genau datierbar ist. Als er von einer Einladung nach Graz Ende September nach Wien zurückkehrte, litt er unter starken Kopfschmerzen und mied die Öffentlichkeit, arbeitete aber umso intensiver unter anderem an der *C-Dur-Fantasie für Violine und Klavier* und an der *Winterreise*. Am 28. Jänner erfolgte die Uraufführung des ***Klaviertrios B-Dur*** durch das Trio Karl Maria Bocklet (Klavier), Ignaz Schupanzigh (Violine) und Josef Linke (Violoncello) bei der großen Schubertiade, die Spaun zu seiner Verlobung veranstaltet hatte. Bocklet soll den Komponisten nach der Aufführung voll Begeisterung geküsst haben. Robert Schumann sagte später über das *B-Dur Trio*: „Ein Blick auf das Trio

## Texte zu den Programmen

von Schubert – und das erbärmliche Menschentreiben flieht zurück und die Welt glänzt wieder frisch...". Das **Adagio Es-Dur (D 897, auch bekannt unter den apokryphen Namen „Nocturne" oder „Notturmo")** entstand wahrscheinlich Anfang 1828, die genaue Entstehungszeit ist nicht bekannt.

### *Tod Beethovens*

Am 26. März 1827 starb Beethoven. Franz Schubert war neben Grillparzer und Raimund einer der 36 Fackelträger, die beim Begräbnis den Sarg begleiteten.

Der Tod Beethovens hatte die Wertschätzung, die man Schubert in kulturell interessierten Kreisen entgegenbrachte, durchaus verändert: Man sah in ihm den einzigen, der die Stafette übernehmen konnte. Die Ernennung zum Mitglied des „Repräsentantenkörpers" der *Gesellschaft der Musikfreunde* war ein Ausdruck dieser Wertschätzung und wurde von Schubert ebenso verstanden. Die ungeheure Produktivität Schuberts in diesem letzten Lebensabschnitt steht wohl mit der Aufwertung seiner Stellung im Wiener Musikleben und mit den daran geknüpften Erwartungen in Zusammenhang.

### *Öffentliches Konzert mit eigenen Werken*

Das erste und einzige öffentliche Konzert, bei dem im „Lokal des österreichischen Musikvereins" unter den Tuchlauben nur seine eigenen Werke aufgeführt wurden, setzte er mit Bedacht auf den 26. März 1828 an. Und er nahm auf Beethovens Tod Bezug, mit dem für diesen Anlass komponierten Lied *Auf dem Strom*. Es ist ein Abschied für Beethoven und Schubert zitiert darin die *Marcia funebre* der *Eroica*.

An diesem Konzertabend erklangen unter anderem auch der erste Satz des **d-Moll Streichquartetts** und das Schwesterwerk zum *B-Dur Trio*, das *Klaviertrio Es-Dur*.

Das Konzert war ausverkauft, erhielt Zustimmung beim Publikum und brachte Einnahmen von 800 Gulden. In der lokalen Presse fand es aber kaum Resonanz, denn zu dieser Zeit konzertierte gerade Paganini in Wien. Ausländische Zeitungen hingegen berichteten in großer Zahl und äußerst positiv über das Konzert.

Schubert beendete im März 1828 seine *C-Dur Symphonie*. Er bot sie der Gesellschaft der Musikfreunde an, die sie jedoch als zu lang und zu schwer ablehnte. Als Ersatz dafür gab Schubert der Gesellschaft seine *erste C-Dur Symphonie* zur Aufführung; diese fand einen Monat nach sei-

## Texte zu den Programmen

nem Tod statt.

Obwohl sich sein Gesundheitszustand verschlechtert, schreibt er in den weiteren Monaten eine Reihe wichtiger Werke: Die *f-Moll Fantasie* für Klavier zu vier Händen, *Drei Klavierstücke* (D 946), das *Rondo A-Dur*, die *Messe Es-Dur*, *Lieder* nach Gedichten von Rellstab und Heine (später *Schwanengesang* genannt)

Zu der für den Sommer geplanten Reise Schuberts nach Graz kommt es wegen der anhaltenden Kopfschmerzen nicht. Am 1. September zieht Schubert auf Anraten seines Arztes bei seinem Bruder Ferdinand (heute Kettenbrückengasse) ein. Er leidet zunehmend an Schwindelanfällen. Im September kulminiert sein Arbeitspensum ins Unvorstellbare: Er komponiert oder vollendet die letzten drei *Klaviersonaten c-Moll, A-Dur, B-Dur* und das ***Streichquintett C-Dur*** D 956.

### *Letzte Lebensstage*

Anfang Oktober macht Schubert mit seinem Bruder Ferdinand und zwei Freunden eine mehrtägige Fußreise nach Eisenstadt und besucht dort Haydns Grab. Wieder daheim, findet er einen Brief von Anton Schindler, dem früheren Privatsekretär Beethovens vor, der ihn nach Pest zur Uraufführung von Lachners Oper *Die Bürgschaft* einlädt und ihm ein Konzert mit eigenen Werken in Aussicht stellt. Schubert war nicht mehr in der Lage, diesem Angebot nachzukommen und ließ das Schreiben unbeantwortet.

Er komponiert noch vier Gesangwerke, doch sein Zustand verschlechtert sich weiter. Bei einer Einladung seines Bruders Ferdinand in das Stammlokal der Familie Schubert im Himmelpfortgrund ekelt ihm, nachdem er einen Bissen vom servierten Fisch zu sich genommen hat. Ferdinand Schubert schreibt darüber: "Von diesem Augenblick an hat Franz nichts mehr gegessen noch getrunken und bloß Arzneien genommen. Auch suchte er durch Bewegung in freier Luft sich zu helfen und machte daher Spaziergänge...". Am 3. November hört Schubert das von Ferdinand komponierte Requiem in der Pfarrkirche Hernals. Am 4. November meldet er sich gemeinsam mit dem Komponisten Josef Lanz bei Simon Sechter, dem führenden Musiktheoretiker der Zeit, zum Fugen-Studium an und nimmt gleich die erste Unterrichtsstunde. Am 12. November schreibt Schubert an Schober: „*Lieber Schober! Ich bin krank. Ich habe schon seit 11 Tagen nichts gegessen und getrunken u. wandle matt u. schwankend von Sessel zu Bett u. zurück. Rinna behandelt mich. Wenn ich auch etwas genieße, so muß ich es gleich wieder von mir geben....*“. Schubert bittet den

## Texte zu den Programmen

Freund noch inständig um die Sendung von Büchern von James Fennimore Cooper. Schober schickt ihm einige Bände, wagt aber nicht, ihn zu besuchen, da er sich vor der Ansteckung fürchtet. Am 17. November besuchen ihn die Freunde Bauernfeld und Lachner, am 19. November stirbt Schubert.

Bauernfeld schreibt am 20. November in sein Tagebuch: „ Gestern Nachmittag ist Schubert gestorben. Montags sprach ich ihn noch. Dienstag phantasierte er, Mittwoch war er tot. Er sprach mir noch von der Oper. Es ist mir wie ein Traum. Die ehrlichste Seele, der treueste Freund! Ich wollt` ich läge statt seiner!“

### *Legendenbildung um Schuberts Tod und Werk*

Der frühe Tod Schuberts, der ihn inmitten einer intensiven Schaffensperiode ereilte, war Anlass für Interpretationen und Erklärungsversuche durch Freunde, Zeitgenossen und spätere Generationen. Es bildeten sich Legenden:

Schubert hätte den Tod gesucht und sich ihm kampflos hingegeben, denn er sei immer schon von Todessehnsucht erfüllt gewesen.

Die Werke, die im letzten Lebensjahr entstanden, seien im sicheren Wissen um den eigenen baldigen Tod entstanden. Sie unterschieden sich daher essentiell in Kompositionsstil und Ausdruck von den früheren Werken Schuberts. Sie seien Spätwerk und Vermächtnis.

Und die unglaubliche Produktivität des letzten Lebensjahres sei als „Wettlauf mit dem Tod“ zu interpretieren.

Verschiedene Autoren, die sich in den letzten Jahrzehnten mit Leben und Werk Franz Schuberts beschäftigten, bringen fundierte Interpretationsmodelle, die einen neuen Blickwinkel auf Schuberts letzte Lebensjahre ermöglichen (Hans J. Fröhlich, 1980; Peter Gülke, 1991; Hans Heinrich Eggebrecht 1991).

### *Zur Todesbereitschaft*

Gegen Schuberts Todesbereitschaft lässt sich eine Reihe von Argumenten anbringen:

Schon seit dem Tod seiner Mutter (1812) setzte sich Schubert mit dem Tod auseinander. Er trug das Bild des Todes in sich und bearbeitete es in seiner Kunst in verschiedener Weise: Der besungene Tod war eine allegorische Figur – einmal freundlich einmal schrecklich und zerstörerisch,

## Texte zu den Programmen

oft ein menschenähnlicher Partner. Das Bild vom Tod war vor allem immer ein kreatives Stimulans, und es war unvereinbar mit der drohenden Nähe des tatsächlichen Todes.

Schuberts Verhalten, wie es in verschiedenen Quellen beschrieben wird, zeigt, dass er die Krankheit lange ignorierte und zuletzt gegen die Zeichen des nahenden Todes intensiv ankämpfte:

Er plant eine Reise nach Graz, wenn er wieder Geld haben wird; er unternimmt die Fußwanderung nach Eisenstadt; er macht lange Spaziergänge „um sich auszulüften“. Die Tatsache, dass er sich bei Simon Sechter zum Kompositionsunterricht anmeldet, zeigt eindeutig, wie fern ihm, trotz seiner körperlichen Schwäche, der Gedanke an den Tod ist. Und Spaun berichtet er Mitte November: „*Mir fehlt eigentlich gar nichts, nur fühle ich mich so matt, dass ich glaube, ich solle durch das Bett fallen.*“ Als er zuletzt vor Schwäche nicht mehr aufstehen kann, arbeitet er an den Korrekturen für die *Winterreise*, bittet Schober um Lektüre und spricht mit Bauernfeld über das gemeinsame Opernprojekt *Der Graf von Gleichen*.

Aus den Aufzeichnungen seines Bruders lässt sich zwischen den Zeilen lesen, dass Schubert in den letzten beiden Tagen aufs Schwerste mit dem Tode kämpfte („Den ganzen Tag über wollte er heraus“).

„Denn da lag kein in sein Schicksal ergebener, sich Gottes Ratschluss fügender frommer Christ, auch nicht der lebensmüde Wanderer der „Winterreise“ sondern ein rebellischer Schöpfer, der sich gegen das Sterben auflehnt, der mit allerletzten Kräften versucht, sich gegen seine physische Vernichtung zu wehren“, wie H. J. Fröhlich in seiner Schubertbiographie schreibt.

### *Zur Produktivität der letzten Lebensjahre*

Ein wichtiges Motiv für Schuberts enorme künstlerische Produktivität der letzten beiden Lebensjahre ist in der Vielzahl von Ereignissen zu sehen, die signalisierten, dass Schuberts Arbeit nun endlich bekannt wurde und Anerkennung fand. Wie oben beschrieben, wurden seine Werke vermehrt gedruckt und in Zeitungen angezeigt; sie wurden auch im Ausland wahrgenommen (Rezensionen, Interesse mehrerer ausländischer Verlage); seine Werke (nicht nur Lieder) wurden immer öfter aufgeführt; und schließlich fand das erfolgreiche Konzert mit eigenen Werken am 26. März 1828 statt. Einer Einladung zu weiteren Aufführungen seiner Werke nach Budapest konnte der Todkranke nicht mehr Folge leisten.

Ein zusätzliches Movers stellten die Konsequenzen aus Beethovens Tod

## Texte zu den Programmen

für die Stellung Schuberts als Komponist dar. Bei aller Bescheidenheit und Zurückhaltung im öffentlichen Auftreten kannte Schubert den künstlerischen Wert seines Schaffens und sah sich in der Nachfolge Beethovens, nicht zuletzt bestärkt durch die Verleihung der Mitgliedschaft in der Gesellschaft der Musikfreunde.

Benjamin Britten hat Schuberts letzte große Werke in einer Aussage auch unter dem Aspekt der chronologischen Abfolge gewürdigt: „Die vielleicht reichsten 18 Monate in der Geschichte unserer Musik brachen an, als Beethoven gestorben war; die anderen Giganten der Musik des 19. Jahrhunderts, Wagner, Verdi, und Brahms waren noch nicht als Komponisten hervorgetreten. Ich meine die Zeit, in der Franz Schubert die *Winterreise*, die *C-Dur-Symphonie*, seine drei letzten Klaviersonaten und eine stolze Reihe weiterer größter Musikwerke schrieb.“

Franz Schubert starb mit 31 Jahren, wurde also aus einem Lebensabschnitt herausgerissen, in welchem sich Ruhm und finanzielle Erfolge erst allmählich einstellen. Und dass sich eine Veränderung zum Besseren anbahnte, ist aus den Ereignissen ablesbar und war ihm sicherlich auch selbst bewusst. Umso katastrophaler muss er die Krankheit und das Ende als ein Sterben vor der Zeit empfunden haben.

### *Zu Spätwerk und Vermächtnis*

Das Oeuvre der letzten beiden Lebensjahre als „Spätwerk“ zu bezeichnen, in dem Sinne wie es auf Beethovens oder Bachs Schaffens verwendet wird, hat hier keine Berechtigung. Es wäre eine Beschönigung in Hinblick auf den jähen Abbruch, das gewaltsam Fragmentarische von Schuberts Lebenswerk.

Und auch die Bezeichnung „Vermächtnis“ wird von Autoren wie Gülke oder Fröhlich in Zweifel gestellt und entkräftet. Schubert habe sich als „notorischer Melancholiker“ immer wieder in seiner musikalischen Arbeit mit den „letzten Dingen“ beschäftigt. Man könne mit der gleichen Berechtigung auch viele frühere Werke als die eines vom Tod Gezeichneten auslegen. Und „Vieles, anscheinend bestürzend Neue in seinen letzten Kompositionen erweist sich bei näherem Hinblick als – zuweilen bis zum Äußersten getriebene – Konsequenz des zwischen 1820 und 1824 Angelegten.“ argumentiert Gülke. „Schon im c-Moll Quartettsatz war Schubert eine Form nicht außerhalb, doch jenseits der klassischen Konzeption gelungen u. a. nahe bei der Drei-Tonarten-Disposition, mit der Schubert später im *d-Moll-Quartett* so souverän umgeht“. Das Wagnis der

## Texte zu den Programmen

äußersten Transzendierung mancher langsamer Sätze oder „das Bestreben die Grenzen der Kunst möglichst zu erweitern“ (Dokumente), sind das Resultat seiner konsequent fortschreitenden kompositorischen Arbeit und liegen in der Faktur der Werke begründet.

In den Werkbesprechungen zum **Oktett** und zum **Streichquartett d-Moll** aus dem Jahr 1824, zum **Klaviertrio B-Dur** aus dem Jahr 1827 sowie zum **Adagio Es-Dur** und zum **Streichquintett C-Dur** von 1828 soll auf diese Überlegungen Bezug genommen werden.

Gloria Bretschneider

## Zum Programm Donnerstag, 2.6.2011

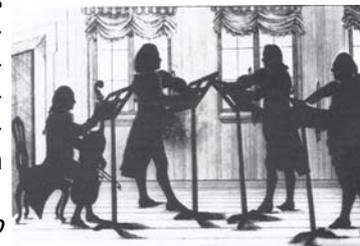
### Joseph Haydn

*Streichquartett op. 1 Nr. 2 Es-Dur Hob.III:2*

Jedes Jahr wird beim Musikfest Schloss Weinzierl ein *Divertimento a quattro* zu hören sein, eines jener zehn frühen Streichquartette Joseph Haydns, deren Entstehungsgeschichte in unmittelbarem Zusammenhang mit Haydns Aufenthalt in Schloss Weinzierl steht.

Die Aufführung des *Divertimento a quattro Es-Dur* - das *Quartett Nr. 2* aus *op. 1* - eröffnet das Kammermusikprogramm des heurigen Musikfestes. Es erklingt damit zum ersten Mal nach ungefähr 250 Jahren wieder in jenen Räumen, in denen es vom jungen Joseph Haydn wahrscheinlich komponiert und sicherlich musiziert wurde.

Es ist ein beglückendes Erlebnis für die künstlerische Leitung, für die mitwirkenden Künstler und für alle Mitarbeiter und Freunde des Musikfestes, dass sich nun der Wunsch erfüllt, Haydns Musik wieder an den Ort ihrer Entstehung zurück zu bringen, ist es doch das Hauptziel des Musikfestes, Joseph Haydn in Schloss Weinzierl wieder uneingeschränktes Bleiberecht zu gewähren. Schloss Weinzierl wurde nach mehrjährigen, sorgfältigen



Musiker beim Quartettspiel

## Texte zu den Programmen

Renovierungsarbeiten am 20. Mai 2011 mit einem Festakt wieder eröffnet und kann mit den Konzerten des Musikfestes 2011 erstmals wieder von den Klängen seines berühmtesten Gastes erfüllt werden.

Schloss Weinzierl ist als Geburtsort des Streichquartetts in die Musikgeschichte eingegangen. Zwischen 1755 und 1757 war der junge Joseph Haydn mehrmals bei Karl Joseph Edlen von Fürnberg, einem gebildeten, musikalisch interessierten Mann, auf dessen Sommerwohnsitz Schloss Weinzierl zu Gast. (Siehe auch *Haydn in Weinzierl* S 72-73). Er war als Musiker und als junger aufstrebender Komponist geladen, an den Musikabenden, die der Baron gab, mitzuwirken. Bei diesen Hauskonzerten wurden oft Haydns frühen Streichtrios (spätere Hob. V) gespielt. (Eines dieser *Divertimenti a tre*, das Nr. 2 in *F-Dur* ist beim 2. Kammerkonzert am 3. Juni 2011 in der Kapelle von Schloss Weinzierl zu hören.)

Bei einem Musikabend – so beschrieb es Joseph Haydn seinem Biographen Georg August Griesinger in späteren Jahren – bat ihn Karl Joseph von Fürnberg, eine Musik zu schreiben, die von den eben anwesenden Musikern (zwei Geigern, einem Bratschisten und einem Cellisten) gespielt werden konnte. Und Joseph Haydn verfasste – quasi auf Zuruf – das erste Streichquartett, das sofort aufgeführt und von den Zuhörern begeistert aufgenommen wurde. Haydn betrat damit kompositorisches Neuland, denn die Gattung Streichquartett existierte als solche damals noch nicht. (Siehe auch *Haydn in Weinzierl* S. 73-75). Dass der Ursprung der Königsdisziplin der Kammermusik nicht auf musiktheoretische Überlegungen sondern auf praktische Besetzungsfragen in einer zufälligen Musiziersituation zurückzuführen ist, erscheint in seiner einfachen Logik sensationell.

Die Begebenheit ist auch ein frühes Beispiel für Haydns erstaunliche Fähigkeit, sich spontan auf neue Situationen einzustellen und kreativ darauf zu reagieren.

Auf die große Bedeutung, welche die Aufenthalte Joseph Haydns für seine künstlerische Entwicklung, für die Musikgeschichte (Erfindung und Entwicklung der Gattung Streichquartett) und für die Entstehung der Wiener Klassik besitzen, kann hier nur verwiesen werden. In dem Essay *Haydn in Weinzierl* ist dazu mehr zu finden (S. 77-78).

Griesinger gibt noch an, dass Haydn durch den großen Beifall, den das erste *Divertimento a quattro* erhielt, „Muth bekam, in diesem Fache weiter zu arbeiten“. Der junge Komponist verfasste, wahrscheinlich in den Jahren 1755 – 1757, zehn *Divertimenti a quattro*. „Sie sind im Zuschnitt ganz einheitlich, im Detail aber sehr kunstvoll voneinander unterschieden“, wie Finscher in seinem Werk *Joseph Haydn und seine Zeit (2002)* feststellt.

## Texte zu den Programmen

Die Grundform ist das fünfsätzige österreichische Divertimento: Zwei schnelle Sätze bilden den äußeren Rahmen, zwei Menuette stehen zwischen ihnen; in der Mitte der Werke befindet sich ein langsamer Satz (Adagio). Haydn erschafft mit den *Divertimenti a quattro* eine völlig neue Gattung; er legt die Grenzen fest, die diese neue Gattung definieren (Satzfolge, Satzmodelle). Innerhalb dieser Grenzen experimentiert der Komponist z. B. mit dem vierstimmigen Satz, mit der Einbeziehung einfacher, volkstümlicher Melodien anstatt der höfisch galanten oder mit der hochgradigen Differenzierung der Menuettsätze untereinander und der Spannung zwischen dem einzelnen Menuett und dem zugehörigen Trio. Gerade was die Differenzierung der Sätze betrifft, gehen die frühen Quartettkompositionen Haydns weit über das zeitgenössische Musikschaffen hinaus. Finscher belegt diese Aussage, mit der Beobachtung, dass von zeitgenössischen Komponisten Haydns vorgegebene fünfsätzliche Form wenig und „sein virtuoses Spiel mit den Möglichkeiten des vierstimmigen Satzes in den 1760er Jahren überhaupt nicht aufgegriffen, geschweige denn, weiterentwickelt wurden“. Und das steht in starkem Kontrast zur stürmischen Verbreitung der Werke selbst, in handschriftlicher und später gedruckter Form, und zu den emotionalen Reaktionen, die sie bei Musikausübenden hervorriefen (siehe auch *Haydn in Weinzierl S. 76*).

Der erste Satz *Allegro molto* des *Divertimento a quattro Es Dur op. 1 Nr. 2* folgt dem Satzmodell eines kurzen Kopfsatzes in raschem Tempo. Er wirkt robust in Melodie und Klang, dabei heiter, manchmalforsch. Alle vier Streicher tragen zum kompakten Klangbild bei. Die Dominanz der ersten Violine ist nicht stark ausgeprägt.

Das erste Menuett klingt eher zart und fragil und bezieht seine Originalität vom Wechsel in der Melodieführung zwischen höherem und tieferem Instrumentenklang. Das dazugehörige Trio wirkt in der Stimmung heiterer; man kann gelegentliches „Vogelgezwitscher“ heraushören.

Der mittlere langsame Satz *Adagio* ist von einer einfühlsamen, lyrischen Melodie bestimmt, die von der ersten Violine vorgetragen wird. Dramatik entsteht durch wiederholte Unisono-Effekte und durch unterschiedlich gefärbte Pizzicati.

Das zweite Menuett ist im Vergleich zum ersten robuster und deftiger im Klang, zu dem alle vier Instrumente ziemlich gleichwertig beisteuern. Das Trio wirkt im Kontrast dazu eher zart in der Stimmung.

Das *Finale: Presto* ist ein sehr schneller, heiterer Satz, ganz dem Satzmodell der neuen Gattung entsprechend. Das fulminante Tempo vermittelt Schwung, Witz und Ausgelassenheit, und erfährt immer wieder eine virtu-

## Texte zu den Programmen

ose Steigerung.

Die Leistung Joseph Haydns bei der Kreation dieser ersten zehn Streichquartette ist erst richtig zu ermessen, wenn man sich den historischen Zeitrahmen vor Augen hält: Zur Zeit ihrer Entstehung waren G. F. Händel oder G. F. Telemann die prägenden Komponisten. In den *Divertimenti a quattro* verbinden sich Ideen der italienischen *Sonata a quattro*, der spätbarocken *Triosonate* und insbesondere Elemente des österreichischen Divertimento. Durch Haydns innovative Kraft werden sie zu einer neuen, die europäische Kammermusik prägenden Gattung und tragen wesentlich zur Entwicklung der Wiener Klassik bei (siehe *Haydn in Weinzierl* S. 78).

*Gloria Bretschneider*

### Franz Schubert

*Klaviertrio B-Dur op.99/D 898 (1827)*

Die Entstehung der beiden großen Klaviertrios Schuberts, die von vielen als die Gipfelleistung der gesamten Klaviertrioletik betrachtet werden, hängt wahrscheinlich unmittelbar mit einem für die Geschichte des Genres bedeutsamen Datum zusammen: 1827, im Todesjahr Beethovens, fanden sich die Beethoven-Freunde Ignaz Schuppanzigh und Joseph Lincke mit einem jungen Schubert-Freund, dem Pianisten Carl



Franz Schubert

Maria von Bocklet zu einem Ensemble zusammen – eine kurzlebige Unternehmung (Schuppanzigh starb schon 1830), die aber dennoch, wenn man von einigen zaghaften Vorläufern absieht, als das erste "professionelle" Klaviertrio der Geschichte bezeichnet werden darf. Bocklet, Schuppanzigh und Lincke waren es dann auch, die (wie schon einige Wochen zuvor das Es-Dur Trio) das B-Dur-Trio kurz nach seiner Vollendung, am 28. Jänner 1828 in der letzten Schubertiade bei Joseph von Spaun (in den "Klepperställen", an Stelle des heutigen Hauses Teinfaltstraße 8/8A) vor etwa fünfzig geladenen Gästen aus der Taufe hoben (siehe auch *Schlaglichter* S. 24-25). Die öffentliche Uraufführung fand erst nach Schuberts Tod statt und ist nicht dokumentiert.

Die hymnischen Reflexionen und Exkurse, die diesem Werk in der gesam-

## Texte zu den Programmen

ten Schubertliteratur seit jeher gewidmet wurden und werden, bezeugen, mit welcher Einhelligkeit diese Schöpfung zu den Höhepunkten der Instrumentalmusik überhaupt gerechnet wird. Dutzende Anklänge an Schubert-Lieder wurden in der Partitur ausfindig gemacht, und manche haben versucht über den Umweg der wortgebundenen Musik zu einem vermeintlich „präziseren“, „sagbarerem“ Verständnis des Werkes vorzudringen. Unleugbar ist jedenfalls, daß Schubert mit diesem Werk einen musikalischen Organismus geschaffen hat, der das klassischen Postulat von der „Einheit im Vielfältigen“ nicht nur in beispielhafter Weise erfüllt, sondern aus dieser Erfüllung auch seine unzerstörbare, Zeit und Interpreten gleichermaßen überdauernde Vitalität bezieht.

Einer (gleichwohl verlockenden und für den einzelnen wohl auch sinnvollen und fruchtbaren) Analyse oder deutenden Beschreibung von Werken dieser Art hat sich der Reger-Schüler Alexander Berrsche (1883-1940) mit zeitlos gültigen Worten entzogen, die hier die Stelle einer solchen Einführung einnehmen mögen:

„Daß man über Dinge nicht schreiben kann, denen man zu ferne steht, ist klar. Begreifen Sie aber, daß man einer Sache auch zu nahe stehen kann? Daß das lebendige Wissen um den Reichtum eines Werkes ein Hindernis ist für jegliches abstrahierende und deskribierende Verhalten? Darstellen heißt vereinfachen, weglassen, unter Mannigfaltigkeiten und Gegensätzen Gemeinsames herausfinden, das Einmalige, Inkommensurable nicht sehen wollen, oder gar versuchen, es kommensurabel zu machen. Probieren Sie das einmal bei Schubert! Auch wenn Sie alles Vergleichbare kennen, immer werden Sie bemerken, daß gerade die Besonderheiten, die Sie auslassen müssen, das Wesentliche sind, das, was das Werk zu dem macht, was es ist. Sie können mir erwidern: gut, dann halten Sie sich eben an das Einzelne und Einmalige. Aber damit sieht 's noch schlimmer aus. Ich fürchte, es hieße an dem Wunder des Schönen Grammatik treiben, Harmonisches und Rhythmisches analysieren, Stufengänge verfolgen, indessen das musikalische Gebilde unantastbar und hoheitsvoll abweisend zurückweicht. Versuchen Sie doch, Auge in Auge mit dem „Lindenbaum“ ihn zu beschreiben! Oder vor dem langsamen Satz des B-Dur-Trios einiges Lichtvolle über dessen Thematik zu äußern, während gleichzeitig eben diese Kantilene beglückend, beschämend und Schweigen gebietend in Ihrem Inneren erklingt! Es geht nicht...“

*Claus-Christian Schuster*

## Texte zu den Programmen

### Antonin Dvořák

Klavierquintett Nr. 2 A-Dur op.81 (1887)

Mitte der 1880er Jahre hatte Dvořáks Schaffen einen schon fast beängstigenden Umfang angenommen. Die Kompositionsaufträge und Konzerteinladungen nahmen kein Ende, und Dvořák, dem nichts so sehr am Herzen lag wie ein geruhames Familienleben und Schaffensmuße, sah sich zunehmend von Termin zu Termin getetzt.



Antonin Dvořák

Vom Honorar seiner ersten Englandreise hatte er 1884 seinem Schwager, dem Grafen Kaunitz, ein kleines Landgut in der Nähe der südlich von Prag gelegenen alten Silberbergwerkstadt Pribram abgekauft und mit dessen tätiger Hilfe instandgesetzt. Auf diese Weise war in Vysoká aus einem alten Schafstall ein ansehnliches Landhaus inmitten eines ausgedehnten Gartens geworden, wo Dvořák in der schönen Jahreszeit jeden freien Tag mit seiner Familie verbrachte. Zwischen zwei Englandreisen berichtet er seinem Verleger Fritz Simrock:

*„Ich bin schon seit 6 Wochen hier in Vysoká und weil das Wetter so günstig und die Gegend so herrlich ist, so lebe ich hier besser wie Bismarck in Varzin und bin dabei gar nicht faul. Den ganzen Tag verbringe ich meistens in meinem Garten, den ich so schön pflege und liebe wie die göttliche Kunst und dann bummle ich im Wald...“*

(11. Juni 1886)

Dieses Tusculum, welches das Landkind Dvořák bald auch mit einer Kuh, einer Ziege, Hasen und Tauben bevölkerte, war von nun an der eigentliche Mittelpunkt seines Lebens, und es gab kaum eine Verpflichtung, die er nicht gerne abgesagt hätte, um hier einige ruhige Tage lang die Vögel singen zu hören.

Im November 1886 hatte Dvořák sich wieder einmal mit seiner alten Schmerzensoper „*Král a uhlír*“ beschäftigen müssen. Für die Wiederaufnahme dieser Oper entschloß er sich, die zweite Komposition dieses Librettos noch einmal gründlich zu überarbeiten — wobei sein Freund Václav Juda Novotný auch gleich den Text verbesserte. Diese letzte Fassung der Oper (B 151) hatte am 15. Juni 1887 im Prager Nationaltheater ihre Premiere. Zu diesem Zeitpunkt hatte die Familie Dvořák schon seit mehreren Wochen ihr Sommerquartier in Vysoká bezogen.

## Texte zu den Programmen

Die Rückkehr zu einem Werk, das Dvořák schon 1871 das erste Mal beschäftigt hatte, löst eine ganze Kettenreaktion aus: Über einen längeren Zeitraum hinweg widmet sich der Meister jetzt der Überarbeitung alter Werke. Fritz Simrock, dem er im April 1887 die schon zehn Jahre zuvor entstandenen *Symphonischen Variationen* (B 70, op. 78) anbietet, deutet er bei dieser Gelegenheit an:

*„Ich habe noch so manches in meinem alten Koffer was schlummert und will das Licht sehen!“*

(15. April 1887)

Schon einige Wochen zuvor hat er sich bei seinem damals in Hamburg wohnenden Freund Ludevít Procházka angelegentlich nach einem Manuskript erkundigt, das er in dessen Besitz weiß:

*„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.

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 ha-

## Texte zu den Programmen

ben: 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 Kirchweihstag“ 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 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 denk-

## Texte zu den Programmen

bar 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 wiederholt. Die vorgeschriebene (und für Dvořák eher atypische) Wiederholung der außerordentlich gedankenreichen und entwickelten Exposition wirft für die nachfolgenden 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 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 Dreiklangmotiv 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

## Texte zu den Programmen

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 spätlateinischen 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 raffinierter 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) unerschöpflichen 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

## Texte zu den Programmen

noch von zielstrebig zur Reife gebrachter Gestaltungskraft und selbstbewußter Beherrschung der Materie

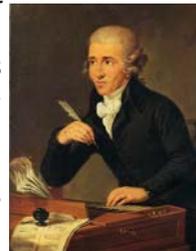
*Claus-Christian Schuster*

### Zum Programm Freitag, 3.6.2011

#### Joseph Haydn

Divertimento für Streichtrio Nr.2 F-Dur Hob. V:2

Auch beim Musikfest 2011 soll wieder eines der *Divertimenti a tre* erklingen, das einer frühen, umfangreichen Werkgruppe von Streichtrios für zwei Violinen und Bass oder – wie Haydn in seinen späten Jahren im Entwurfskatalog nachtrug – „für zwei Violinen und Violoncello“ angehört. Die 21 zweifelsfrei echten *Divertimenti a tre* bilden die wichtigste kammermusikalische Gattung aus Haydns frühester Schaffensperiode.



Ludwig Guttenbrunn:  
Haydnportrait um 1770

Die Streichtrios des jungen Joseph Haydn verbreiteten sich sehr rasch, zunächst in Form von Kopien, später gedruckt. Aus den Anzeigen der Verlagshäuser ist zu ersehen, dass Breitkopf schon 1763 eine Gruppe von sechs *Divertimenti a tre* zum Verkauf anbot. Es handelte sich dabei um einen Zyklus von Streichtrios (V:15-20), mit der für Haydn schon früh typischen systematischen Abwechslung der Tonarten, so dass keine zwei Werke in derselben Tonart stehen. Vermutlich bilden die Werke V:1-3 einen weiteren kleinen Zyklus; daraus stammt das *Divertimento in F-Dur*.

Eine genaue Datierung, wann Haydn die Streichtrios verfasst hat, ist schwierig, doch deuten verschiedene Anhaltspunkte auf eine Zeitspanne zwischen Anfang der 1750er Jahre und den beginnenden 1760er Jahren hin.

Wesentliche Hinweise darauf, dass Haydn schon früh *Divertimenti a tre* zu komponieren begann, geben der Haydn-Biograph Christoph Albert Dies und vor allem Giuseppe Carpani in seinem Buch „Le Haydine“ (1812). Carpani erzählt von der Entstehung der ersten Streichquartette bei Haydns

## Texte zu den Programmen

Aufenthalten in Schloss Weinzierl und verweist dabei auf den Umstand, dass Haydns Streichtrios immer bei den Musikabenden in Schloss Weinzierl gespielt worden waren (Siehe S. 74, *Haydn in Weinzierl*).

Trios für zwei Violinen und Basso waren um 1750 eine etablierte Gattung, aber über ihre innere Beschaffenheit gingen die Ansichten weit auseinander. So meint Horst Walter in einer Analyse zu den *Divertimenti a tre* (2010): „ In Haydns Streichtrios ist die Herkunft der Gattung aus dem barocken Trio mit drei gleichberechtigten, kontrapunktisch geführten Stimmen oder aus der barocken Triosonate mit zwei selbständigen, gleichberechtigten Oberstimmen kaum noch zu erkennen; die erste Violine dominiert ausnahmslos. Das brachte Haydn herbe Kritik aus Hamburg und Berlin ein, obwohl zweite Violine und Basso über den harmonischen Unterbau hinaus in den meisten Sätzen durch wesentliche Ergänzungen in Rhythmik und Melodik zur Musik beitragen“.

Carpani beschreibt auch die Anfeindungen, denen Haydn mit seinem neuen Stil ausgesetzt war: „ Die reizvollen Kompositionen Haydns, sein Brio, seine Schönheiten, die Freiheiten, die er sich nahm, brachten alle diese Hohenpriester der harmonischen Wüste gegen ihn auf.“ Dabei liefert Carpani gleichzeitig einen weiteren wesentlichen Hinweis für die Entstehungszeit, denn er erzählt, dass der 20jährige Joseph Haydn die ersten Streichtrios schuf - also 1752.

Carpani beschließt seine Betrachtung mit den Worten: „ Jene Schwierigkeiten, die zu Beginn aller großen Karrieren auftreten, wo man sich leidenschaftlich vorangetrieben fühlt, hätten ein schwächeres Temperament versteinern können. Doch bei einem wirklich geistvollen Menschen sind das nur Tropfen, die in einen großen Brand geschüttet werden. Sie beleben ihn eher als ihn auszulöschen.“

Diese Berichte belegen, wie schwer es für den jungen aufstrebenden Komponist gewesen sein muss, sich in dieser Zeit des musikalischen Umbruches mit seinen neuen Ideen gegen konservative Strömungen durchzusetzen; ein kämpferischer junger Mann also, der auf seine schöpferische Kraft vertraut und gegen das Establishment auftritt, ein Bild, das unsere Vorstellungen vom gefeierten und verehrten „Papa Haydn“ in erfrischender Weise konterkariert. Ähnlich, wie bei den *Divertimenti a quattro* hatte Haydn mit seinem neuen Stil auch hier das Interesse der Musikausübenden auf seiner Seite. Seine neuen Werke fanden starke Verbreitung und sorgten für Überraschung, Zustimmung aber auch für heftige Diskussionen.

## Texte zu den Programmen

Die frühe Werkgruppe Hob. V:1-3 weist Zusammenhänge zu der ersten Werkgruppe Hob. V: 15-20 auf. Und innerhalb der Divertimenti Nr. 1-3 bestehen große Ähnlichkeiten: Sie haben alle drei eine übereinstimmende Satzfolge *Adagio – Allegro- Tempo di Menuetto*, wobei das Finale keine Da-Capo-Form aufweist, sondern zweiteilig gebaut ist.

Unser *Streichtrio Nr.2 F-Dur* besitzt diese Merkmale: Einem zarten *Adagio* im Rhythmus der *Sicilienne*, in dem die erste Violine die Melodieführung übernimmt, folgt ein heiter gestimmtes *Allegro* im Dreiviertel-Takt. Der letzte Satz, *Tempo di Menuetto* ist kurz, besitzt kein *Trio* und verfügt über jene zweiteilige Form, wie sie oben angeführt wurde.

*Gloria Bretschneider*

### Jean Françaix (1912-1997)

Streichtrio (1933)

Geboren 1912 in Le Mans, ist Jean Françaix in einer Musikerfamilie aufgewachsen: Vater Alfred Françaix war Pianist, Kompositionslehrer und Direktor des Konservatoriums von Le Mans, die Mutter, Jeanne Françaix, eine versierte Sängerin, die ihre künstlerische Praxis mit der musikpädagogischen Arbeit verband; sie unterrichtete Opern-, Chor- und Liedgesang ebenfalls am Konservatorium in Le Mans. „*In meinem Elternhaus musizierte die ganze Familie in sämtlichen Räumen, so dass ich schon mit drei Jahren die Marseillaise sang und mit fünf Jahren Noten lesen konnte*“, meinte der Komponist rückblickend.



Jean Françaix

Schon früh wurde sein außerordentliches Talent erkannt, und er kam nach Paris an das Conservatoire, wo er parallel in der Klavierklasse von Isidore Philipp - wo er 1930 mit einem ersten Preis ausgezeichnet wurde - und in der Kompositionsklasse von Nadja Boulanger studierte. Seit dieser Zeit trat er regelmäßig als Interpret seiner eigenen Werke auf.

Er hatte sich intensiv mit den Kompositionen von Mozart, Schubert, Chabrier, Ravel – an den sich sein Vater schon ratsuchend gewendet hat-

## Texte zu den Programmen

te, als Jean erst zehn Jahre alt war - und Strawinsky auseinandergesetzt und sie zu seinen Leitbildern erhoben. Diese Vielfalt von Impulsen fand Eingang in seine künstlerische Arbeit, die durch stilistische Vielseitigkeit und kompositorisches Raffinement, oft auch durch charmante Heiterkeit geprägt ist.

Kammermusik nimmt den größten Teil seines Schaffens ein; er schrieb aber auch Konzerte, zwei Opern, ein Oratorium und Ballettmusik.

Seine Musik wird oft als „typisch französisch“ bezeichnet und mit Attributen wie Charme, Esprit, Humor, Klarheit und Leichtigkeit umschrieben. Der Komponist befindet sich mit seinen Werken in der Nachfolge der *Groupe des Six* aber auch von Erik Satie, Claude Debussy oder Maurice Ravel, die alle eine originär französische Musik anstrebten. Die Musik von Jean Françaix ist Musik ohne Schwere, voll rhythmischer und melodischer Einprägsamkeit, die für uns heute noch den französischen Charme widerspiegelt. Es ist eine Musik, die dem Zuhörer Freude bereitet. „Faire plaisir“ – dieses Debussy zugeschriebene Zitat kann als Motto für das Werk von Françaix gelten.

Das *Streichtrio* aus dem Jahr 1933 widmete der 21jährige Komponist dem *Trio Pasquier*, welches dieses Jugendwerk oftmals und mit großem Erfolg aufführte.

Auf das *Streichtrio* treffen viele der Eigenschaften zu, die oben zur Charakterisierung von Jean Françaix` Musik angeführt wurden. Es besitzt Leichtigkeit, jugendlichen Schwung und Verspieltheit. Es scheint vom Frühling inspiriert zu sein.

Klassische Formmodelle sind zu erkennen, die der Komponist im Sinne des Neoklassizismus behandelt und umformt.

Die beiden Außensätze *Allegretto vivo* und *Rondo* sind rhythmisch interessant und tänzerisch gestaltet. Sie manifestieren die Kunst des Komponisten, in die Bewegung mitreißenden Schwung zu zaubern.

Kontrastierend dazu sind die beiden Mittelsätze: Ein *Scherzo* mit subtilen Harmonien und virtuosen Pizzicato-Effekten und, als noch schärferer Kontrast, ein *Andante* von zarter und transparenter Atmosphäre, in dem die drei Streichinstrumente *con sordino* gespielt werden.

*Gloria Bretschneider*

## Texte zu den Programmen

### Franz Schubert

Streichquintett C-Dur op. posth. 163 D 956 (1828)

Aus einem Brief an den Leipziger Verleger H. A. Probst vom 2. Oktober 1828, den Schubert in Zusammenhang mit der Veröffentlichung des *Klaviertrio Es-Dur* schrieb, erfahren wir auch über neue Werke, die er dem Verleger anbietet (die letzten drei Klaviersonaten, Lieder nach Gedichten von Heine) „...und (habe) endlich ein Quintett für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelli verfertigt. Die Sonaten habe ich an mehreren Orten mit vielem Beifall gespielt, das Quintett aber wird dieser Tage erst probirt. Wenn Ihnen etwas von diesen Kompositionen convenirt, so lassen Sie es wissen...“ (Siehe auch *Schlaglichter* S. 26)



Schuberts Augengläser

Erfreut darüber, das Interesse eines deutschen Verlages gefunden zu haben, rückt Schubert die neuen Werke ins rechte Licht und übertreibt dabei vielleicht ein wenig. Zu den drei *Klaviersonaten c-Moll, A-Dur* und *B-Dur* gibt es Hinweise, dass sie am 27. September 1828 bei einem Fest bei Dr. Ignaz Menz von Schubert (zumindest einzelne Sätze) gespielt wurden. Über das *Streichquintett C-Dur* finden sich keine Anhaltspunkte für Proben oder eine Aufführung. Es blieb auch nicht mehr viel Zeit, denn Schuberts Gesundheitszustand hatte sich wesentlich verschlechtert. Ab Anfang November war er kaum mehr in der Lage etwas zu sich zu nehmen; am 19. November 1828 starb er. (Siehe *Schlaglichter*, S. 26-27).

Erst 1850 wurde das Streichquintett durch das Hellmesberger-Quartett mit dem Cellisten Josef Stranzky im Wiener Musikverein uraufgeführt und 3 Jahre später erschien es bei Diabellis Nachfolger in Wien – und nicht bei Probst in Leipzig – gedruckt.

Das *C-Dur Quintett D. 956* ist das letzte Kammermusikwerk Schuberts, und es gehört ohne Zweifel zu den zentralen Werken europäischer Kammermusik. Was Schubert zu diesem Streichquintett inspirierte oder welche Umstände für die Entstehung ausschlaggebend waren, ist nicht bekannt. Möglicherweise wurde er durch Beethovens im gleichen Monat erstmals im Partitur-Druck erschienenenes *C-Dur Quintett op. 29* angeregt.

Bei der Besetzung entschied sich der Komponist für ein zweites Violoncel-

## Texte zu den Programmen

lo und nicht für eine zweite Bratschenstimme, wie es herrschende Tradition in Österreich war, innerhalb derer etwa Michael Haydn, Mozart und Beethoven zwei Bratschen gefordert hatten. Die Bevorzugung von zwei Celli beim Streichquintett findet man bei Luigi Boccherini oder bei George Onslow, einem Schubert-Zeitgenossen. Möglicherweise haben der merklich dunklere Gesamtklang und der symphonische Zuschnitt, der durch den doppelten Celloklang entsteht, Schuberts Vorstellungen eher entsprechen.

In den Werkanalysen zum *C-Dur Quintett* wird oft betont, wie zukunftsweisend die Klangwelt dieses Werkes ist; es würden zum Beispiel im ersten Satz unbestimmte Klangflächen entworfen, die zukünftige Entwicklungen der Wiener Musik – Werke Bruckners, Mahlers und Bergs – erahnen lassen.

Als bedeutendstes Charakteristikum erscheint bei allen Überlegungen zu diesem Werk der Gegensatz zwischen der traditionellen Form, die eingehalten wird, und der unerhörten emotionalen Kraft des musikalischen Inhaltes. Die äußere Gestalt des *C-Dur Quintetts* wirkt durchaus regelhaft und traditionskonform: Ein Sonatensatz am Beginn, ein echtes *Adagio* – so selten bei Schubert – ein dynamisches *Scherzo* mit kontrastierendem Trio, ein *Allegretto* mit den typischen Merkmalen eines Finale. Aus dem Spannungsverhältnis zwischen „Formfassade“ und musikalischer Substanz bezieht das Quintett seine Besonderheit und Faszination.

Peter Gülke erklärt in seinem Buch *Franz Schubert und seine Zeit* genau, wie der Komponist die Sonatenform subtil unterwandert. (Siehe *Schlaglichter* S. 29-30).

Eine detaillierte Beschreibung ist in diesem Rahmen nicht möglich, doch soll anhand von „drei schockierenden Mittelstücken“ - Gülke nennt sie auch „Einbrüche“ - die Schuberts Komposition im ersten, zweiten und dritten Satz prägen, das Abweichen vom Regulären und Gewohnten und dessen Wirkung beleuchtet werden:

In der Mitte des ersten Satzes, „bricht die Durchführung mit größter Spannung los, die ihresgleichen in der Kammermusik kaum hat und so verstörend wirkt, dass der Verlauf lange braucht, um sich wieder zu finden. Danach setzt das Singen, wie im Schatten einer knapp abgewendeten Katastrophe, besonders eindringlich fort.“

„Der Einbruch im *Adagio* reißt nach transzendierend enthobener Musik ein Pandämonium auf, wiederum ein Bild kämpferischen Gegeneinanders, mit

## Texte zu den Programmen

mühsamer fast scheiternder Behauptung der Melodie.“

Noch ein drittes Mal schockiert der Komponist mit einem Mittelteil, nun aber auf ganz andere Art: Im *Scherzo* würde man nach dem sehr raschen Presto-Teil, im Trio etwas Ländler-artiges erwarten. „Stattdessen erklingt ein Abstieg in die Unterwelt, der zum harmonisch am weitesten entfernten Punkt führt...Die Kadenz hallt in einer vollends schauerlichen Trübung zum Moll. Schon das Dur aber tönte abgründig genug, um als einer der ersten schauerlichen Dur-Klänge der Musikgeschichte zu gelten“.

Im Herzstück des Quintetts, dem *Adagio*, ist ein Fortschreiten der Musik kaum zu erkennen; die Zeit scheint still zu stehen. Gerade weil der Hörer die Harmonien kaum als Fortgang erkennen kann, gewinnen sie eine solche Eindringlichkeit des Tönens. Es entsteht eine „Innerlichkeit“ ganz im Sinne der frühen Romantik, eine Stimmung, die Gültigkeit mit den Zeilen des Eichendorff-Gedichtes umschreibt: „Und die Welt hebt an zu singen, triffst du nur das Zauberwort“.

Umso brutaler ist der f-Moll-Einbruch danach.

Schubert gelingt es, durch die harte Kontrastierung extrem getriebener Rhythmen und Tempi das individuelle Zeiterleben zu verändern. Nach einem „verheerenden Einbruch“ erscheint das langsame Tempo nicht mehr das gleiche, sondern ein neues zu sein.

Die wirbelnd schnellen Tempi haben oft etwas Feindliches oder zumindest Bedrohliches. Ihre Ungeduld wird im Warten und Lauschen in den langsamen Passagen gestillt und weicht einer kontemplativen Ruhe und Innenschau.

Aber vielleicht sollte man diesem Wunderwerk der Tonkunst einfach lauschen und es beglückt und bestürzt in sich aufnehmen und bewahren.

*Gloria Bretschneider*

## **Texte zu den Programmen**

### **Zum Programm Samstag, 4.6.2011**

#### **Joseph Haydn**

Klaviertrio d-moll op. 71 Nr.3 Hob. XV:23

Haydns scheinbar unproblematisches Verhältnis zu seinen fürstlichen Herren, der Familie Esterházy von Galántha, wurde oft den ungleich komplizierteren Beziehungen Beethovens und Schuberts zur selben Familie gegenübergestellt, und völlig zu Recht hat man in dieser Gegenüberstellung die dramatischen Veränderungen des ganzen Gesellschaftsgefüges in den Jahren rund um die französische Revolution widerspiegelt gefunden. 43 Jahre lang (1761-1804) diente Haydn den Fürsten Esterházy, und wir dürfen annehmen, daß er diesen Dienst nur sehr selten als Fron und Last empfand. In der Tat hatte er in Nikolaus I (1714/1762-1790) einen nicht nur, wie sein traditioneller Beinamen manifestiert, prachtliebenden, sondern auch wirklich kunstsinnigen Dienstherrn, der ihm nahezu ideale Arbeitsbedingungen gewährte. Daß die beiden Nachfolger Nikolaus´ I, Paul Anton (1738/1790-1794) und Nikolaus II (1765/1794-1833), diesen Idealzustand aufrecht zu erhalten aus Sparsamkeit und mangelndem Musikverständnis nicht bereit waren, kann man in gewisser Weise auch wieder als einen Glücksfall der Musikgeschichte betrachten, denn dieser Umstand eröffnete Haydn die Möglichkeit zu seinen beiden ausgedehnten Englandreisen (1790/92, 1794/95) und gab ihm die Freiheit zu den sein Lebenswerk krönenden Oratorienkompositionen.

Am 19. Jänner 1794 war Haydn von Wien aus zu seiner zweiten Englandreise aufgebrochen; drei Tage später war Fürst Paul Anton gestorben. Der jungen Witwe des Fürsten, Maria Anna, geb. Gräfin Hohenfeld (1769-1848), widmete Haydn im November 1794 den ersten der vier die Reihe seiner Klaviertrios abschließenden Triosträuße, die bis 1797 jeweils unter dem Titel „Trois Sonates pour le piano forte avec accompagnement de violon & violoncelle“ (bzw. dessen englischem Äquivalent) mit den Opusnummern 70, 71, 73 und 75 in London erschienen. Den zweiten dieser Sträuße band der Komponist schon wenige Monate später, im Mai 1795, für Maria Annas um ein Jahr ältere Stiefschwiegertochter, die Gattin des Fürsten Nikolaus II, der nach dem Tod seines Vaters die Regierung über

## Texte zu den Programmen

nommen hatte: Marie Josepha Hermenegildis Esterházy von Galántha, geb. Prinzessin Liechtenstein (1768-1845), war eine aufrichtige Verehrerin von Haydns Genie und sollte an der Seite ihres in Kunstfragen erschreckend inkompetenten (nichtsdestotrotz aber urteilsfreudigen) Mannes eine für den alternden Meister segensreiche Rolle spielen. Nicht zufällig war nach des Komponisten endgültiger Heimkehr seine einzige Verpflichtung als Leiter der wiedererstandenen fürstlichen Kapelle die Komposition eines Hochamtes zum Namenstag der Fürstin (8. September), eine Pflicht, der wir die sechs großen Messen (Hob.XXII:9-14) der Jahre 1796-1802 verdanken. Wie sehr Marie Hermenegildis sich all dieser musikalischen Huldigungen wert erwies, mag man an einer kleinen Geste ermessen: Als am 16. Mai 1805 Haydns jüngerer Bruder Johann Evangelist (auch er seit 1765 Mitglied der Esterházy'schen Kapelle) starb, reiste die Fürstin persönlich von Eisenstadt nach Wien, um dem Meister die Nachricht schonend zu überbringen. Zuletzt war sie auch der *spiritus rector* der letzten großen Ehrung Haydns, der festlichen Aufführung der „Schöpfung“ unter Salieris Leitung im Festsaal der Alten Universität am 27. März 1808, aus welchem Anlaß sie Haydn eine kostbare Erinnerungsschatulle überreichte, die seit 1945 verschollen ist.

Das Geschenk, mit dem sich Haydn im Mai 1795 dieser seiner neuen Herrin empfahl, konnte sich wohl sehen lassen. Die drei Trios, die hier vereinigt sind, erscheinen wie ein Musterkatalog der Haydn'schen Kunst. So groß ist der Formenreichtum, daß man auf den ersten Blick tatsächlich den Eindruck eines bunten Feldblumenstraußes gewinnt. Also wirklich „Papa Haydn“ in Geberlaune? Nun, sicher hat der Meister weder bei seinem Geschenk an die „alte“ noch bei dem an die neue Fürstin gespart – aber er war Diplomat genug, um diese beiden, so kurz nacheinander überbrachten Gaben an zwei junge Damen der selben Familie sorgfältig aufeinander abzustimmen, damit sich auch keine der beiden Beschenkten benachteiligt fühlen konnte. Es ist ein ganz eigenes Vergnügen, den Einfallreichtum zu betrachten, mit dem Haydn hier ans Werk ging. Die beiden Zyklen sind in allen wesentlichen Punkten als aufeinander bezogene Pendants konzipiert, und doch wird kein einziges der aufgestellten Modelle (in Dramaturgie, Form, Satzanzahl, Tonarten- und Metrenfolge, Satztypensequenz) wiederholt. Dabei sind auch die offensichtlichen Parallelen zwischen den beiden Opera so delikate arrangiert, daß sie den Charme des Zufälligen bewahren. Das beginnt schon bei der Tonartenfolge der beiden Gruppen (op.70: A-g-B / op.71: C-Es-d). In den analogen Werkgruppen

## Texte zu den Programmen

von Haydns Zeitgenossen werden Fortschreitungen im Quintenzirkel oder Aneinanderreihungen eng verwandter Tonarten bevorzugt, also erscheint die hier gewählte Tonartenfolge zunächst einmal nur extravagant; erst auf den zweiten Blick bemerkt man, daß beide Folgen ein Skalenfragment im Raum einer kleinen Terz bilden, wobei nur die Stellung der Moll- zwischen den beiden Durtonarten variiert wurde. Daß hier nicht der Zufall sondern planvolle Disposition am Werk war, spiegelt sich im Formalen der beiden Zyklen wider: Beide Male werden die Durtrios mit Sonatensätzen eröffnet, während das Molltrio jeweils mit einem das Changieren zwischen den Tongeschlechtern thematisierenden Doppelvariationssatz beginnt. Jeder dieser Entsprechungen, deren vollständige Auflistung hier zu weitläufig wäre, hat Haydn aber ein Variationselement gegenübergestellt, das die Eigenständigkeit jedes der beiden Zyklen und aller darin zusammengefaßten Werke betont. Auf diese Weise erreicht Haydn in exemplarischer Vollendung Einheit in der Vielfalt.

Das Trio in d-moll (Hob.XV:23) schließt den zweiten der beiden den Fürstinnen Esterházy gewidmeten Zyklen ab. Die Parallelen zu dem Molltrio der ersten Serie (Hob.XV:19) sind frappant. Hier wie dort folgt einem eröffnenden Zwei-Viertel-Andante in der Form von Doppelvariationen ein Adagio im Dreivierteltakt, und beide Male wählt Haydn als Tonart für diesen Mittelsatz die Submediante (Es-Dur für das g-moll-Trio der ersten Reihe, B-Dur bei unserem d-moll-Trio). Bei so viel Übereinstimmung darf man nach dem oben Angekündigten auch wesentliche Unterschiede erwarten: Im Kopfsatz des d-moll-Trios (*Molto Andante*) sind beide Thementeile wesentlich knapper gefaßt, wodurch Raum für eine zusätzliche Variation gewonnen wird. So präsentiert sich denn dieser Satz als ein „echter“ Variationssatz und kann also auch auf die formale Artistik einer nachgestellten Sonaten-Variation (wie sie das Presto des g-moll-Trios) verzichten, die hier durch eine schlichte Coda ersetzt wird. Auch die Gewichtung zwischen Minore und Maggiore kehrt die Verhältnisse des Schwesternwerks um: dem (nur durch das „überzählige“ Presto ausgeglichenen) Mollschwerpunkt des g-moll-Trios entspricht hier ein Übergewicht des Durelements. (Und weil solche Entscheidungen bei unseren großen Meistern ja nie ohne Folgen bleiben, werden wir bei der Gegenüberstellung der beiden Finalsätze eine analoge Entdeckung machen.)

Auch der in Charakter und Allure mit seinem Pendant eng verwandte Mittelsatz (*Adagio ma non troppo, B-Dur*), mit dem der Punkt der innigsten Übereinstimmung zwischen den beiden Werken erreicht ist, variiert sein

## Texte zu den Programmen

Vorbild auf subtile Weise. Was dort ebenmäßiger Fluß und unbeirrbar Ruhe war, wird hier unversehens zu einem harmonischen Abenteuer, das uns bis an die fernsten Küsten der Hochromantik verschlägt. Kein Wunder, daß Haydn angesichts der unerhörten Klänge, die sich ihm dabei erschließen, nicht zögert, auch die formale Contenance über Bord zu werfen: In der Reprise ist die Sehnsucht nach diesen fremden Harmonien so stark geworden, daß nicht einmal die thematische Eingangsperiode zu Ende geführt werden kann. Darf man in solchen Momenten noch von „klassischer“ Musik sprechen? Der vergleichende Blick auf die beiden verwandten Sätze gibt uns die Antwort: Der Klassiker Haydn hat dem ruhigen, „unspektakulären“ Es-Dur-Satz aus Hob.XV:19 eine offene, ins Freie (technisch gesprochen: auf die Dominante) führende Periode zum Thema gegeben, während er die Kühnheit unseres B-Dur-Adagios mit einer regelmäßigen, in die Tonika heimkehrenden Periode mildert. In diesem (nicht notwendigerweise bewußten) Abwägen der konstituierenden Kräfte gegeneinander, in dieser heiligen Scheu vor dem ungehemmten Zuviel in der einen oder anderen Richtung, liegt wohl das tiefste Geheimnis der Klassik – viel eher als in der idiomatischen Eigenart des verwendeten Materials.

Das *Finale (Vivace, D-Dur)* ist ein würdiger Schlußstein für den Gesamtkomplex der beiden Esterházy-Zyklen. An Esprit und souveränem Übermut steht dieser Satz dem Schlußstück der Erdödy-Quartette (dem Allegro spiritoso aus Hob.III:80, op.76 Nr.6, Es-Dur) um nichts nach. Die konzise, monothematische Sonatenform, die Haydn verwendet, bietet nicht viel mehr als das Spielfeld für die brillanten Einfälle des Komponisten. Das Verwirrspiel mit unterschiedlich langen Auftakten und wechselnden Akzenten wird an mehreren Stellen bis zur völligen Metamorphose des Metrums getrieben. Das Menuett als ferner Ausgangspunkt solcher Finalsätze im Dreivierteltakt ist schon lang unter dem Horizont verschwunden, und wir befinden uns allein mit dem Genie des Komponisten auf hoher See. Ihm stehen alle Wege offen, und wir dürfen uns darauf verlassen, „*daß er... verstehe die Freiheit, aufzubrechen, wohin er will.*“

*Claus-Christian Schuster*

## Texte zu den Programmen

### Benjamin Britten

Phantasy Quartet für Oboe, Violine, Viola, Violoncello op. 2 (1932)

Benjamin Britten, der vielleicht wichtigste britische Komponist des 20. Jahrhunderts, war kein musikalischer Revolutionär. Er beschäftigte sich zwar mit den verschiedenen Kompositionssystemen seiner Zeit, seine Musik blieb aber stets tonal gebunden, wenn auch im Sinne einer erweiterten Tonalität. *„Das einzige, was zählt, ist, dass ein Komponist seine Musik so klingen lassen sollte, dass sie zwangsläufig und richtig erscheint; das System ist unwichtig“*, meinte er dazu.



Benjamin Britten

Benjamin Britten's musikalisches Talent zeigte sich schon früh. Im Alter von 5 Jahren erhielt er ersten Klavierunterricht von seiner Mutter und bald konnte er sie zu Liedern auf dem Klavier begleiten. Mit acht Jahren begann er zu komponieren. Zum prägenden Erlebnis wurde eine Aufführung von Frank Bridges Orchestersuite *The Sea*, die der Zehnjährige während des Norwich Triennial Festivals hörte. Durch Vermittlung seiner Bratschenlehrerin wurde er mit dem Komponisten bekannt, der sich fortan um die musikalische Ausbildung des Knaben kümmerte. *"Frank Bridge"* so meinte Britten später, *„verfolgte den Grundsatz, größte Aufmerksamkeit auf gute Technik zu richten, um das klar auszudrücken, was einem vorschwebte. Er vermittelt mir einen Sinn für technischen Ehrgeiz.“*

Die Idee Frank Bridges, dass Britten bei Alban Berg in Wien studieren sollte, konnte nicht realisiert werden und Britten besuchte ab 1930 das Royal College of Music in London.

Während und unmittelbar nach Abschluss seines Studiums verfasste er eine Reihe von Kompositionen. In einer davon, der *Simple Symphony* verwendete er kleinere Stücke, die er in seiner Kindheit komponiert hatte. Er übernahm vor allem die Melodien, neu schuf er hingegen die Harmonik und die kunstvolle Satztechnik.

Die *Phantasy op. 2* komponierte der Neunzehnjährige 1932, noch während seiner Studienzeit. Zwei Jahre später erlebte das Werk seine Uraufführung beim Festival der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Florenz, eine große Ehre für den jungen Komponisten.

Auch bei der Komposition dieses Werkes griff er auf eine eigene frühere

## Texte zu den Programmen

Komposition zurück – seine *Phantasy f-Moll für Streichquartett*, für die er im Mai 1932 mit dem Cobbett Chamber Music Prize ausgezeichnet worden war. Anders als bei der Arbeit an der *Simple Symphony* folgte Britten diesmal dem *formalen* Vorbild seines früheren Werkes. Die Form war damals vom Stifter des Wettbewerbs, W. W. Cobbett, folgendermaßen vorgegeben worden: Die eingereichten Stücke sollten die zwei Bedeutungen von „Phantasy“ vereinen; zum einen die rhapsodische Freiheit mancher Fantasien des 16. Jahrhunderts (im Englischen „fancy“ genannt); zum anderen die einsätzig-zyklische Form, die alle vier Sätze einer Sonate in einem einzigen Satz zusammenfasst. Diese Form der Fantasie war im 19. Jahrhundert von Komponisten wie Franz Schubert in seiner „Wanderer-Fantasie“ oder von Franz Liszt in der „Klaviersonate h-Moll“ verwirklicht worden.

Diesen Vorgaben wiederum folgend, gliedert Benjamin Britten seine *Phantasy für Oboe, Violine, Viola und Violoncello op. 2* in vier Abschnitte, die fließend ineinander übergehen. Der erste Abschnitt, *Andante alla marcia*, kehrt als letzter Abschnitt wieder und bildet gewissermaßen den Rahmen des Werkes. Er ist einerseits ein Moment der Kontinuität andererseits bildet er so etwas wie den Hintergrund, von dem sich die rhapsodisch und lyrisch geführte Stimme der Oboe abhebt. Das Intervall der kleinen Terz in der Pendelmotivik des ersten Teils sowie die, in der Melodie der Oboe hervorgehobene Quintspannung, bleiben für das ganze Stück bestimmend. Marcialische Töne des Beginns vermischen sich im zweiten Teil, *Allegro giusto*, mit pentatonischer Linearität in allen Instrumenten. Britten exponiert hier ein neues Thema, das anschließend variativ verarbeitet wird. Im folgenden *Andante* pausiert die Oboe, während nun die Streicher, ebenfalls pentatonisch gefärbt, den lyrischen Ton aufgreifen und eine von Naturstimmen durchwobene „pastorale“ Stimmung vermitteln. Im Schlussteil, der das thematische Material des Beginns wieder aufgreift, wird der musikalische Satz allmählich ausgedünnt. Zuletzt verklingt das gedämpfte Cello genauso, wie es das Stück zunächst in Gang gebracht hat.

*Gloria Bretschneider*

## Texte zu den Programmen

### Akos Banlaky

Sonata da camera für Klarinette, Fagott, Violine, Violoncello, Kontrabass  
op.38 Nr.1  
(Uraufführung)

Auftragswerk des Musikfestes Schloss Weinzierl 2011

Der 1966 geborene Akos Banlaky studierte an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien bei Professor Kurt Schwertsik Komposition und beendete das Studium 1998 mit Auszeichnung. Sein Oeuvre umfasst 5 Opern, ca. 100 Lieder, 6 Liedfantasien, ein Oratorium sowie Orchester- und Kammermusik. Ethnomusikalische Forschungsreisen führten ihn nach Kamerun, Venezuela, Äthiopien, Irian Jaya und Gabun.



Akos Banlaky

Schon 1996 gründete er die freie Musikergruppe „-ton Werk-„

Er organisiert auch Konzerte; zurzeit läuft im Naturhistorischen Museum eine von ihm organisierte Reihe unter dem Titel *Musik und Natur*.  
(Der Lebenslauf des Komponisten ist im Kapitel „Biographien“ zu finden).

In Zusammenhang mit der Uraufführung seiner *Sonata da camera op.38 Nr. 1* schreibt der Komponist:

Zu den *Kammersonaten*

Vor ungefähr hundert Jahren plante der todkranke Debussy eine Reihe von Kammermusiken „in der alten Form, sehr geschmeidig, ohne die schwülstige Ausdrucksweise der modernen Sonaten“. Sein Plan war eine Sammlung von sechs Stücken, wohl eine Hommage an die alten Meister, die ihre Werke gern in dieser Weise zusammengefaßt hatten.

Hätte er wohl geahnt, dass seine Ästhetik und Kunstauffassung, seine Ablehnung einer Romantik, die vom überschäumenden Individualismus, vom Zwang zu Originalität und Selbstaussdruck geprägt ist, seine Vision einer Musik von „grâce profonde, émotion sans épilepsie“ hundert Jahre später, in der Epoche der verzweifelt um ihr Überleben kämpfenden Moderne, noch ebenso aktuell, das heißt: ebenso unzeitgemäß sein werden, wie sie es in seiner Zeit waren?

## Texte zu den Programmen

Als ich den ersten Zyklus (*I giardini – 6 sonate da camera op. 11*) begann, kannte ich dieses Projekt Debussys noch gar nicht. Meine Absicht war und ist eine Reihe kammermusikalischer Werke, in denen freie Instrumentenwahl und stets neue Kombinationen von Klangfarben mit archaischer Formstrenge einhergehen. Unter diesen Werken gibt es Tanzsuiten (mit Rumbas, Foxtrotts, Walzern und Giges) und dreisätzig, klassische Sonatenformen; andere, wie auch die heute erklingende *Sonata da camera op. 38. Nr. 1 für Klarinette, Fagott, Violine, Violoncello und Kontrabass*, sind in zweiteiliger Form gehalten. Die hier verwendete Satzfolge „*langsam-schnell*“ kennen wir aus der osteuropäischen Volksmusik, aus der davon beeinflussten Kunstmusik von Liszt und Bartók bis zum bekannten Monti-Csárdás, sie kommt aber auch als *Cabaletta* in der frühen Oper vor: eine universelle Musikform also, die ihren Ursprung letztendlich im Dualismus von Melos und Rhythmus, Lied und Tanz hat.

Die Ästhetik dieser kleinen Kammersonaten ist, kurzgefaßt: statt subjektiven (romantischen) Ausdruckswillens ein objektiver (klassischer) Formwille; statt Selbstaussdruck eines Einzelnen (des Schöpfers) Unterhaltung einer Gemeinde (des Publikums), statt Leidenschaft Ironie und Spiel. Vor allem aber ist mein Vorhaben eine Verneigung vor den in heiterer Anonymität arbeitenden alten Meistern, vor den zahl- und namenlosen Volksmusikanten – und nicht zuletzt vor Claude Debussy, der seine *Six Sonates pour divers instruments* nicht mehr vollenden konnte.

Akos Banlaky

## Franz Schubert

Adagio op. posth 148 („Notturmo) Es-Dur D 897 (1827/1828)

Der aus Schuberts Nachlaß 1846 veröffentlichte Einzelsatz, den der Verleger Diabelli in Anlehnung an den dem Autograph von fremder Hand vorangestellten Titel „Notturmo“ als „Nocturne“ erscheinen ließ, entstand höchstwahrscheinlich gleichzeitig mit den beiden „großen“ Klaviertrios und könnte recht gut den ursprünglichen zweiten Satz des Klaviertrios B-Dur op. 99 (D 898) darstellen – eine Vermutung, die schon in der Einreihung



Schuberts Gesichtsmaske

## Texte zu den Programmen

des Werkes im Deutsch-Verzeichnis ausgedrückt und durch etliche Indizien gestützt wird. Namentlich die tonale Anlage des Satzes weist einige sehr auffällige Parallelen zu derjenigen des „Andante un poco mosso“ in D 898 auf. Wenn diese Vermutung zutreffen sollte, darf man annehmen, daß es nicht Unzufriedenheit mit dem Stück als solchem, sondern eher Überlegungen dramaturgischer und struktureller Art waren, die Schubert dazu bewogen haben mögen, es durch einen anderen Satz zu ersetzen. In der Tat scheint das „Adagio“ den Rahmen eines langsamen Satzes in mehr als einer Hinsicht zu sprengen - wenn man auch festhalten muß, daß solche „Grenzüberschreitungen“ bei Schubert etliche Male vorkommen.

Der großräumige Bogen des Werkes mit seinen traumhaft ineinander verwobenen beiden Gesichtern hat Bezüge zu einem Typus, der auch in der romantischen Lyrik nicht unbekannt ist und etwa als „Berceuse heroique“ beschrieben werden könnte: bei Lord Byron und Victor Hugo findet er sich ebenso wie etwa bei Adam Mickiewicz, von dem es ein fast zeitgleich mit Schuberts „Adagio“ entstandenes Gedicht gibt, das man (wenn man solche Parallelen überhaupt zulassen möchte) für eine getreue Übersetzung von Schuberts Tongedicht halten könnte.

Solchen „elitären“ Bezügen stehen freilich auch schlichtere – und nicht weniger berührende – gegenüber. In den Erinnerungen von Schuberts Freunden taucht die Vermutung auf, er habe sich auch hier auf ein Volkslied gestützt, das er auf seiner Sommerreise 1825 kennengelernt habe. Das „Lied der Ramppfahlarbeiter“ (Pilotenschlägerlied) aus Gmunden, von dem traditionellerweise behauptet wird, es sei von Schubert hier verwendet worden, konnte allerdings bis jetzt nicht aufgefunden werden. Wenn Schubert, was anzunehmen ist, mit diesem Vorbild (so es denn wirklich existiert) ähnlich frei verfahren ist, wie mit dem schwedischen Volkslied, das ihn im langsamen Satz des Es-Dur-Trios op. 100 (D 929) inspiriert hat, wird es allerdings auch recht schwer sein, diese Abstammung nachzuweisen.

Was immer zur Isolierung des Satzes geführt haben mag – die Existenz eines „kleinen“ Schuberttrios aus der Reifezeit ist ein Geschenk, für das Interpreten und Zuhörer niemals genug dankbar sein werden können.

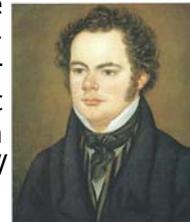
*Claus-Christian Schuster*

## Texte zu den Programmen

### Franz Schubert

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

Wie das Oktett ist das *Streichquartett d-Moll* in der Phase unmittelbar nach dem Abklingen der schweren Erkrankung Schuberts im Vorfrühling 1824 entstanden. Es war dies eine Zeit geballter Produktivität, in der der Komponist fast gleichzeitig an zwei Streichquartetten, dem „*Rosamunde-Quartett*“ *a-Moll D 804* und dem *d-Moll Quartett D 810* „*Der Tod und das Mädchen*“ arbeitete; (siehe *Schlaglichter* S. 22-23). Auch ein *Quartett in G-Dur* wurde vom Komponisten in dieser Zeit skizziert und zwei Jahre später in kürzester Zeit vollendet.



Portrait um 1827

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 aus einem Brief Schuberts an seinen Bruder aus dem Juli 1824 anklingen: „*Besser wird es sein*,“ schrieb er Ferdinand, der eben die neuen Streichquartette seines 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 Schupanzigh – ihm ist das Werk auch gewidmet – und seinem Quartett am 14. März 1824 erfolgreich uraufgeführt und erschien noch im selben Jahr in Wien (Verlag Sauer & Leidesdorf) im Druck mit der Bezeichnung, 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. Später wurde der erste Satz des Quartetts wahrscheinlich in Schuberts erstem und einzigem „Privatkonzert“ im Lokal des Musikvereins unter den Tuchlauben am 26.

## Texte zu den Programmen

März 1828 gespielt (siehe *Schlaglichter* S. 25). 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. Dabei setzt Schubert kompositorische Mittel ein, die er zum Beispiel in der *Wandererfantasie* schon verwendete: Der Daktylus als rhythmische Grundfigur ist bestimmend für das gesamte Quartett: „Mit dem Daktylus, in dem der Tod das Mädchen anredet, wird der Zusammenhang beschworen: Der Tod kommt als Wanderer“, meint Gülke und unterstreicht, dass es der bewusste, strategische Einsatz der schon früher erworbenen kompositorischen Mittel ist, der seine Arbeiten ab 1824 und so auch das *d-Moll Quartett* neuartig erscheinen lassen. 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. Dort durchwirkt sie als harmonisches Gerüst das gesamte Werk mit untergründiger Dramatik. Selbstverständlich ist die gattungsübergreifende Verwendung von Liedmotiven in seiner Kammermusik 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 Erbkönig bei der Wendung zum lyrischen Teil im Finalsatz (siehe *Schlaglichter* S. 29-30).

Der zweite Satz, dem das Werk den Beinamen verdankt, stellt das thematische Zentrum des Quartettes dar. Das Thema dieses Variationen-Andantes ist ein 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.*“ (Siehe auch *Schlaglichter* S. 27-28)

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 instrumen-

## Texte zu den Programmen

tale Farben schattiert.

In Anlehnung an den instrumentalen Vor- und Nachspann des Klavierliedes erklingt hier 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 Eingangsallegro, 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. Zusätzlich trägt der überwiegende Einsatz der Molltonart zu Düsterei und zur Dramatisierung bei.

„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.

*Gloria Bretschneider*

## Zum Programm Sonntag, 5.6.2011

### Joseph Haydn

Klaviertrio C-Dur Hob. XV:21

Dieses Trio, das die zweite der vier das Haydnsche Trioschaffen krönenden Werktriaden eröffnet, ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Seine Besonderheit manifestiert sich gleich auf den ersten Blick in zwei äußerlichen Détails: Es ist unter allen Haydnschen Klaviertrios das einzige, das die – bei Haydn sonst eher der Symphonik vorbehaltene – Technik der langsamen Einleitung verwendet; und es besitzt als einziges der ganzen Werkgruppe einen Mittelsatz in der Dominant-



Haydn by Hardy

## Texte zu den Programmen

-Tonart.

Die kurze langsame Einleitung des ersten Satzes ist mit *Adagio pastorale* überschrieben – eine Bezeichnung, deren tieferer Sinn sich uns erst im weiteren Verlauf des Satzes erschließen wird. Zunächst sind diese präluzierenden Takte nichts anderes als eine Vorahnung des ausgelassenen Hauptthemas, das uns – *Vivace assai* – von einer Fermate auf der Dominante abholt und davonträgt (– man könnte hier wirklich an eine *Fermata* denken, von der aus wir eine Fahrt antreten). Wenige Takte später bietet sich uns dasselbe Thema gleich noch einmal als Seitenthema an. Dieser „Kniff“ ist uns schon aus etlichen anderen Haydn-Trios wohlvertraut, aber selten tritt der tiefere Sinn dieser scheinbaren Ökonomie so klar zutage wie hier: Die Verwendung gleichlautender Themen in unterschiedlicher Funktion gibt dem Komponisten nämlich die Möglichkeit, das Variationsprinzip zwanglos in die Architektur eines Sonatenhauptsatzes zu integrieren. Die sich daran anschließenden Schlußgruppen der Exposition spinnen dieses variative Element noch weiter fort. Aus dem zweiten Thementakt wird auf diese Weise ein derb-bäurischer Tanz – man hört förmlich das Schnarren des Dudelsackes und das wilde Stampfen der übermütigen Tänzer; das *pastorale* des Beginns hat uns also, unter Mithilfe einiger Gläser klaren Whiskeys, in die schottischen Highlands entführt. Der Nachhall des Festlärms ist noch in der Durchführung zu hören und beschließt dann auch die durch eine Moll-Abweichung bereicherte und erweiterte Reprise. Das folgende *Molto andante* (G-Dur) läßt in seiner schlichten Liedhaftigkeit schon Schubertische Töne vorausahnen, ist aber trotzdem ein ganz besonders liebenswertes Kind des XVIII. Jahrhunderts – die von Haydn ausgeschriebenen Variationen der einfachen Melodie könnten geradezu als Anleitung für jene Art geschmackvoller Auszierung gelten, wie sie die Komponisten dieser Zeit von ihren Interpreten erwarteten. Formal ließe sich der Satz recht bequem als dreiteilige Liedform beschreiben, wobei der Mittelteil eine das Liedthema durchführend weiterspinnende Mollepisode ist. Doch bei etwas näherer Betrachtung zeichnet sich ab, daß das zugrundeliegende Modell weit eher ein veritables Rondo ist – allerdings, und das ist ein Kunststück, das eben eines Haydn bedarf, ein monothematisches: Die drei Episoden sind durch ihre Mollfärbung (g-moll – e-moll – g-moll) vom thematisch identischen Dur-Ritornell abgehoben, das bezeichnenderweise nur vor der Mittelepisode und ganz am Schluß (und auch da erst nach einer trugschlüssigen Verzögerung) auf der Tonika ein-

## Texte zu den Programmen

rastet. Trotz der unkomplizierten und flächig-stabilen Harmonik wird der Satz so in einem zärtlich-schwerelosen Schwebestand gehalten. Auf diese Weise erscheint auch die Verwendung der (wie gesagt sonst bei den Klaviertrios in dieser Funktion nicht zu findenden) Dominante als Grundtonart für diesen Satz „gemildert“.

Das Finale des Werkes (*Presto*) ist ein Kontretanz des selben Typs, den Haydn in seinen Londoner Symphonien mehrmals verwendet (etwa in der G-Dur-Symphonie Hob. I:94 und in der C-Dur-Symphonie Hob. I:97). An dieser Stelle und in Rückblick auf das Epitheton „*pastorale*“ des ersten Satzes darf man daran erinnern, daß der Kontretanz trotz seiner irreführend französisierenden Orthographie ein urenglisches Landprodukt, nämlich ein simpler *Countrydance* ist (und in Wien zunächst, am Anfang des XVIII. Jahrhunderts, auch als *Anglaise* heimisch wurde). Wie im analogen Satz der Symphonie Hob. I:97 wird die Exposition durch Wiederholungen kleinräumig zweigeteilt, ein *Détail*, das im Zuhörer die Erwartung eines Rondos weckt. Wie oft in solchen Sätzen – und ganz in Übereinstimmung mit der landläufigen Vorstellung vom englischen *country life* – sind bald auch Jagdklänge zu vernehmen. Ist schon dadurch der gedankliche Bogen zur ländlichen Szenerie des ersten Satzes geschlagen, so wirkt sich diese Analogie bis in Einzelheiten des dramaturgischen Ablaufs, etwa in der harmonischen Anlage der Durchführung, aus. Alles in allem hat Haydn in diesem Trio, vielleicht auch durch Verzicht auf harmonische Extravaganzen und formale Eigenwilligkeit, eine kaum mehr zu überbietende Klarheit und Einheit erreicht, die diesem – in mancher Hinsicht atypischen – Werk einen Ehrenplatz unter seinen Klaviertrios sichern.

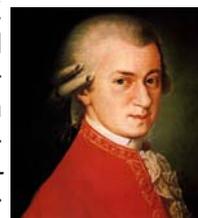
*Claus-Christian Schuster*

## Texte zu den Programmen

### Wolfgang A. Mozart

Klavierquintett Es-Dur KV 452 (1784)

Mozart spielte den Klavierpart seines *Quintetts Es-Dur K. 452* bei der Uraufführung im Burgtheater am 1. April 1784 im Rahmen einer großen Akademie, bei der, abgesehen von drei Arien, alle Werke eigene Kompositionen waren. Es standen drei Symphonien (davon wahrscheinlich die *Haffner Symphonie KV 365* und die *Linzer Symphonie KV 425*) auf dem Programm. Weiters nennt der Programmzettel ein „völlig neues Klavierkonzert“ (entweder *KV 450* oder *KV 451*) und beschreibt: „



W.A. Mozart

Herr Kapellmeister Mozart wird ein völlig neues großes Quintett spielen“ (*Quintett Es-Dur*). Außerdem wird angekündigt, dass Kapellmeister Mozart am Fortepiano improvisieren werde.

Ein unglaublich reiches und langes Programm also, zu dem Mozart in seinem Brief an den Vater vom 10. April 1784 abschließend bemerkt, er sei am Ende völlig erschöpft vom vielen Spielen gewesen. Er spricht in diesem Brief aber auch im speziellen über das *Es-Dur Quintett*: „...Und dann ein Quintett, das außerordentlichen Beyfall erhielt: Ich selbst halte es für das beste, was ich noch in meinem Leben geschrieben habe.....Ich wollte wünschen, Sie hätten es hören können – und wie schön es ausgeführt wurde.“

Dieses „Zertifikat der Exzellenz“ durch seinen Schöpfer weckt Neugier und hohe Erwartungen beim Zuhörer. Ob sie erfüllt werden, kann jeder beim Hören für sich entscheiden. Die Experten sind sich jedenfalls einig darüber, dass es sich bei diesem Quintett aus vielerlei Gründen um einen „Geniestreich“ handelt.

Wolfgang Hildesheimer hat seinen Eindruck vom *Es-Dur Quintett* in der Mozart-Biographie (1977) so zusammengefasst: „- und in der Tat, es ist einzigartig, in seiner Melodieführung und in der Beherrschung des nicht von ihr zu trennenden Bläsersatzes: Jedes Instrument führt sich in seiner tiefsten Eigenart vor; solistisch konzertierend und zugleich kantabel, ja singend, tritt es heraus, mitunter nur zu einer einzigen Figur, um sie dem nächsten Instrument in der ihm gemäßen Variante weiterzugeben: Es ist hier, als habe der Bläserklang die Melodik diktiert.“

## Texte zu den Programmen

Die Komposition des *Klavierquintetts Es-Dur* fällt in eine Zeit gedrängtester Aktivität: Als Mozart es am 30. März 1784 vollendet, waren in den Wochen davor drei Klavierkonzerte entstanden (*KV 449, 450 und 451*); nur wenig später folgten dem *Quintett* ein weiteres Klavierkonzert (*KV 453*) und eine Sonate für Violine und Klavier (*KV 454*). Während des März 1784 trat er außerdem fast täglich als Pianist auf. Mozart schreibt darüber: „... der ganze Vormittag ist den scolaren gewidmet, - und abends hab ich fast alle tage zu spielen.“ Und vier Mal veranstaltete er in dieser Zeit Konzerte mit eigenen Werken, wie die „Akademie“ am 1. April.

Die zeitliche Nähe zur Arbeit an den Klavierkonzerten könnte dazu verleiten, im *Es-Dur Quintett* ein „Kleines Klavierkonzert“ zu sehen, doch der geniale konzertierende Stil gibt allen Blasinstrumenten gleichberechtigten Anteil am motivischen Spiel und vermeidet allzu große Dominanz des Klavierparts.

Vielfach wurde gemutmaßt, das Quintett habe dem Komponisten als Übungsfeld für die Behandlung der Bläserstimmen im Rahmen seiner Klavierkonzerte gedient, denn einige Musikwissenschaftler glauben, eine extensivere Verwendung der Bläserstimmen in den Klavierkonzerten Mozarts, die nach dem *Quintett KV 452* entstanden sind, feststellen zu können.

Es wird auch darauf verwiesen, dass das *Quintett* Verbindungen zu Mozarts Serie wundervoller Divertimenti und Serenaden für Bläser besitzt, die in Inhalt und Textur oft zwischen Gelegenheitsmusik für „Draußen“ und inspirierter Kammermusik oszillieren.

Das *Quintett Es-Dur* blieb Mozarts einziges Werk für diese Besetzung. Das Werk besitzt aber auch als musikalische Schöpfung Singularität, denn Strömungen aus unterschiedlichen musikalischen Feldern, die Mozart liebte und zur Meisterschaft brachte, finden sich in diesem Werk versammelt. Es ist aber deshalb kein Hybrid entstanden, sondern ein einzigartiges Meisterwerk, eine wundervolle Mozart'sche Synthese.

Schon das einleitende *Largo* zeigt deutlich den konzertanten, kammermusikalischen Charakter des *Klavierquintetts*. Das Hauptthema des Allegro-moderato-Sonatensatzes wird gemächlich vom Klavier intoniert und dann von den Bläsern übernommen. Das Seitenthema ist nicht als Kontrastsetzung gedacht, sondern führt den pastoralen Ton des Satzes weiter. Im Durchführungsteil entwickelt sich zunächst ein geistvolles Spiel der Bläser um die letzten beiden Noten des Hauptthemas, das vom Klavier nochmals

## Texte zu den Programmen

angestimmt wurde, dann wird mit einem anderen thematischen Motiv fortgesetzt.

Das zauberhafte *Larghetto*, vom Klang der Bläser getragen, ist ein dreiteiliger Satz, von großer melodischer Schönheit und raffinierter Instrumentation.

Ein heiteres *Rondo* mit vielen originellen Figuren beschließt das Werk. Immer wieder eröffnet sich ein unerschöpflicher Reichtum an Mischung und Kombination von Klangfarben. Daher erscheint es nur konsequent, dass Mozart die *Cadenza in Tempo* von allen fünf Instrumentalisten ausführen lässt.

Beethoven hat bei der Komposition seines *Klavierquintettes op. 16* aus dem Jahr 1797 sicherlich das Mozart'sche *Quintett KV 452* zum Vorbild gehabt. Tonart und Besetzung sind identisch und die Satzcharaktere haben viele Gemeinsamkeiten.

*Gloria Bretschneider*

## Franz Schubert

Oktett F-Dur D 803, op. posth 166 (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 labil (siehe *Schlaglichter* S 21 ff). Für seine künstlerische Tätigkeit brachte der tiefe Einschnitt durch die Erkrankung eine Veränderung des Arbeitsstils (siehe *Schlaglichter* S 23).

Nach den Misserfolgen der vergangenen Jahre mit zwei Bühnenwerken (Alfonso und Estrella und Rosamunde) richtete sich sein Blick wieder auf die Komposition einer Symphonie. In einem Brief an Kupelwieser schreibt



Oktett F-Dur

## Texte zu den Programmen

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, so wie er sie ausführte, ging weit über das formal gegebene 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 bildet den Beginn einer neuen Tradition, der groß besetzten und symphonisch durchgearbeiteten Kammermusik, die über Spohr und Mendelssohn bis hin zu Brahms oder Françaix führte.

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, Beethovens Septett aus dem Jahr 1799, war ein Produkt des 18. Jahrhunderts, ein Meisterstück im Geiste kunstreicher Unterhaltungsmusik. Schubert dagegen erfüllte 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 the

## Texte zu den Programmen

matisches Material vorweg genommen. 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, das das Werk beendet, wirkt etwas gewollt. Das Werk sollte wohl den heiteren Charakter, der sich aus der Bestellung eines Divertimento-Modells ergab, im Finale behalten.

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 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.

### **Texte zu den Programmen**

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 Schupanzigh-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.

*Gloria Bretschneider*

## HAYDN IN WEINZIERL

### Ein junger Mann

Als Haydn zwischen 1755 und 1757 auf Einladung des Edlen von Fürnberg nach Weinzierl kommt, ist er ein junger Mann von Mitte zwanzig Jahren. Dieser frühe Lebensabschnitt ist nicht prägend für das Haydnbild, das wir heute mit dem Komponisten verbinden. Wir assoziieren weit eher den reifen Mann, den vielbeschäftigten Kapellmeister bei Fürst Esterhazy, den weltberühmten Komponisten oder den vielgeliebten und geehrten alten Mann, der eben seine großen Oratorienwerke „Die Schöpfung“ und „Die Jahreszeiten“ vollendet hat und in seinem Haus in Gumpendorf die vornehmsten Vertreter aus Kunst, Wissenschaft und Politik empfängt.

Für den jungen Joseph Haydn ist es das erste Mal, dass er einer Einladung zu einem längeren Aufenthalt folgt, die nur ihm persönlich und seiner Arbeit als Komponist und Musiker gilt. Sicherlich ist es schön für ihn, die liebliche Landschaft des Alpenvorlandes zu genießen und dem Druck der Lebensumstände in Wien für einige Zeit zu entfliehen. Vor allem aber ist es eine völlig neue Situation: Er befindet sich in einem ihm ungewohnten sozialen Umfeld und es werden hohe Erwartungen an ihn gerichtet.

Hier erscheint es interessant, einige Begebenheiten aus Haydns Kindheit und Jugend anzuführen, die im Zusammenhang mit dem Besuch in Weinzierl von Bedeutung sein können.

### Zu Hause



Rohrau. Das Geburtshaus Haydns  
von Rohrau. Wiener Werkstätten

Die Geborgenheit im Elternhaus und das freie Spielen in der unberührten, vogelreichen Aulandschaft um den Weiler Rohrau, war mit Joseph Haydns sechstem Lebensjahr zu Ende gegangen. Vater Mathias Haydn, ein gelernter Schmied, der im Dorf die angesehene Stellung des Marktrichters innehatte, gab seinen Sohn zur Ausbildung zum Schullektor und „Regens chori“ Johann Mathias Franck, einem entfernten Verwand-

ten der Familie, nach Hainburg. Der Vater, der selbst Geige spielte und das große Talent des Sohnes erkannte und förderte, wollte ihm eine gute musikalische Ausbildung zukommen lassen. Joseph Haydn beschreibt später in den autobiographischen Notizen seine außergewöhnliche Begabung so: *"Gott der allmächtige (welchen ich alleinig so unermessene gnade zu dancken) gab mir besonders in der Music so viel leichtigkeit, indem ich schon in meinen 6ten Jahr ganz dreist einige Messen auf dem Chor herab sang, auch etwas auf dem Clavier und der Violin spielte.."*

### Bei „Vetter Schulmeister“ in Hainburg

Sein großes Interesse galt der Musik und den Tönen, die man auf Instrumenten und auf verschiedenen Gegenständen erzeugen kann. Beim Glocken läuten und Trommel schlagen war er in seinem Element. Der Onkel, förderte seine Begabung und erteilte ihm neben den Gesangstunden auch Violin-, Spinett- und Orgelunterricht.

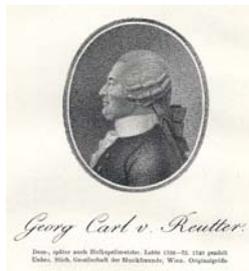
Aus dieser Zeit und auch aus den späteren Jahren am kaiserlich-königlichen Konvikt als Dom- und Hofsängerknabe zu Sankt Stephan weisen die wenigen überlieferten Geschichten und Anekdoten alle in dieselbe Richtung: Der kleine Joseph war ein wilder, ungestümer Bub, immer zu Späßen und Schabernack aufgelegt. Auch wenn er unter den Prügeln des „Vetter Schulmeisters“ litt - Haydn erzählte später, dass er bei ihm mehr Prügel bekommen hätte als zu essen – ließen ihn seine Neugier und sein Erfindungsgeist nicht ruhen, vor allem, wenn es um Musik ging:

Kurz vor dem Fest des Hl. Florian – Joseph war inzwischen 7 Jahre alt geworden – fehlte ein Paukenschläger für den Umzug. Der Schulmeister, der bemerkt hatte, wie sicher der kleine Joseph im Schlagen des Rhythmus war, fragte, ob er die vakante Stelle einnehmen wollte. Joseph war beglückt vom Angebot des Onkels und übte heimlich auf einem hölzernen Mehlbehälter, den er aus der Küche entwendet hatte. Später fand der Onkel den vom Mehl weiß gepuderten Knaben, der heftig trommelte und es setzte eine Tracht Prügel. Während der Prozession am nächsten Tag schlug Joseph dann voller Stolz sauber und gekonnt mit seinen Schlegeln auf die echte Pauke.

Haydn hatte Zeit seines Lebens eine besondere Vorliebe für dieses Instrument; so spielte er 1791 in London unter großer allgemeiner Bewunderung eigenhändig die Partie der Pauke bei der Aufführung einer seiner Symphonien.

Vielleicht lag Joseph Haydn der Rhythmus im Blut – eingehämmert von seinem Vater dem Schmied.

## Sängerknabe im Konvikt zu St. Stephan



Mit 8 Jahren wurde Haydn vom Domkapellmeister und Komponisten Johann Karl Reutter 1740 als Sängerknabe in das kaiserlich - königliche Konvikt, die Stephanskantorei nach Wien geholt. Reutter hatte des Knaben schöne Stimme entdeckt, als er in Hainburg bei Schulrektor Franck zu Besuch war.

Bis zu seinem 17. Lebensjahr blieb Joseph Haydn im Konvikt. Es war eine entbehrungsreiche Zeit mit strenger Erziehung und dürftigen Mahlzeiten, fern vom Elternhaus.

Die musikalische Ausbildung mit Gesangstunden, Unterricht auf der Violine und auf Tasteninstrumenten stand im Mittelpunkt. Dazu kam der tägliche Kirchendienst (Singen bei Vespers, Messen, Taufen, Beerdigungen und beim Hochamt). Komposition wurde am Konvikt nicht unterrichtet. Haydns kompositorisches Talent wurde von Domkapellmeister Reutter nicht gefördert, sondern für das Transkribieren und Variieren von Vespermusiken und Motteten genützt.

Haydn lernte am täglichen Umgang mit seinen musikalischen Vorbildern und er bildete sich später selbst weiter z.B. beim Studium der Kompositionslehre „Gradus ad Parnassum“ von Johann Joseph Fux oder den Kompositionen von Carl Phillip Emanuel Bach. In seiner biographischen Skizze aus 1776 meint er dazu: *„...wer mich gründlich kennt, der muß finden, dass ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke.“*

Die älteren Konviktschüler wurden zum Unterricht der jüngeren herangezogen. So unterrichtete Joseph Haydn später auch seinen jüngeren Bruder Michael, der 1745 als Chorknabe in das Konvikt aufgenommen wurde.

1808 erzählt der alte Mann vor Chorknaben seines ehemaligen Konvikts, die ihn besuchen, wie er damals oft heimlich ein „Clavier!“ (wahrscheinlich ein Clavichord) zum Üben auf den Dachboden geschleppt hat.

Weiters erfahren wir aus verschiedenen Quellen über einige „practical jokes“, die sich der Chorknabe erlaubte:

So kletterte er auf die eingerüstete Fassade des Schlosses als die Chorknaben vor Kaiserin Maria Theresia im Park von Schönbrunn sangen und imitierte aus luftiger Höhe Vogelstimmen. Oder er schnitt einem Kollegen den Zopf der Perücke ab. Für Domkapellmeister Reutter war dieser Streich ein willkommener Anlass den inzwischen 17jährigen Joseph Haydn von einem Tag auf den anderen aus dem Konvikt zu verweisen. Joseph



Wien, Der St. Stephansdom und Umgebung  
Ansicht aus der Perspektive von St. Euseb. 1740-41 (18)  
Der Innenraum von St. Euseb. 1740-41 (18)

war nämlich in den Stimmbruch gekommen und die Kaiserin hatte sich über seine krächzende Stimme beschwert.

Diese Vorgangsweise war unüblich. Meist erhielten die Chorknaben bei ihrem Stimmbruch entweder Geld für ihre Heimreise oder ein Stipendium zur weiteren musikalischen Ausbildung am Konvikt.

## Schwierige Freiheit in Wien

Auch die Probleme der nun folgenden Jahre bewältigt Haydn aus eigener Kraft. Er gibt Musikunterricht, übernimmt kleine Engagements bei Bällen und Nachtmusiken. Gäste und Passanten bestellen kleinere Kompositionen. Haydn schreibt erste Notturmi und Cassationen. Er kommt in enge Berührung mit der Volksmusik. 1751 entsteht sein erstes Bühnenwerk, die Musik zum Singspiel „Der neue krumme Teufel“ von Felix Kurz, genannt „Bernadon“, einem Volksschauspieler und Komiker. Leider ist Haydns Musik zu dieser „Opera – Comique von zwey Aufzügen“ verloren gegangen.

Einen kontinuierlichen Verdienst hatte Haydn als Primgeiger bei den Barmherzigen Brüdern in der Leopoldstadt und einen gelegentlichen als Organist im Palais des Grafen Haugwitz in der Josefstadt.

Dass er selbst diesen Lebensabschnitt als sehr schwierig erlebte, geht aus seinen biographischen Notizen hervor: *„...durch dieses elende brod gehen viele genien zu grunde, da ihnen die zeit zum studiren manglet. Die Erfahrung trafte mich leyder selbst, ich würde das wenige nicht erworben haben, wan ich meinen Compositions Eyfer nicht in der nacht fortgesetzt hätte.“*

Nach verschiedenen Notquartieren bei Bekannten wohnt er ärmlich im „Michaelerhaus“ (Kohlmarkt Ecke Michaelerplatz). Im Dachgeschoß neben seiner Stube lebt ein anderer Mieter, der ein altes Klavier besitzt. Haydn meinte später: *„Wenn ich an meinem alten, von Würmern zerfressenen Klavier saß, beneidete ich keinen König um sein Glück!“*

Das Michaelerhaus hat aber auch andere Bewohner, mit denen er wohl dank seiner musikalischen Fähigkeiten und seiner angenehmen Umgangsformen bekannt wird. Darunter ist Pietro Metastasio, der erfolgreiche Librettist, Dichter und Hofdramaturg. Über dessen Empfehlung wird er Begleiter der Sängerin Marianna Martinez, die eine Schülerin des berühmten neapolitanischen Gesangslehrers Niccoló Porpora ist. Porpora war in Wien auch als Oratorien- und Kammermusikkomponist sehr gefragt. Durch die gemeinsame Arbeit lernt Haydn die musikalische Kompetenz Porporas schätzen und vertraut den Korrekturen, die Porpora an den ihm vorgeleg-

ten Kompositionen anbringt. *„Ich schriebe fleissig, doch nicht ganz gegründet, bis ich endlich die gnade hatte von dem berühmten Herrn Porpora (so dazumahl in Wienn ware) die ächten Fundamente der sezkunst zu erlehnen“*. Haydn erlernt auch die italienische Sprache bei Porpora.

Und er betreibt „networking“: So lernt er durch seine musikalische Tätigkeit beim Prinzen von Hildburghausen auf dessen Landsitz und in dessen Stadtpalais „Rofrano“ (heute Palais Auersperg) berühmte Musiker und Komponisten kennen: Carl Ditters von Dittersdorf, Christoph Willibald Gluck, Georg Christoph Wagenseil und Giuseppe Bonno.

Im Sommer begleitet er seinen Lehrer als sein Adlatus in das damalige Modebad Mannersdorf am Leithagebirge, um dessen Lektionen im Gesang am Klavier zu begleiten. Auch dort bietet sich die Gelegenheit, interessante Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens und bedeutende Musiker zu treffen.

## Einige Charakteristika des jungen Mannes

Lassen sie uns ein wenig innehalten und einige Charakteristika des jungen Mannes anführen, die die spärlichen Daten zu Kindheit und Jugend nahe legen:

Von frühester Kindheit an ist sein Wesen von einer tiefen Hingezogenheit zum Klang und zur Musik erfüllt und sehr bald auch vom Bewusstsein um sein Talent. Die innere Sicherheit um die von Gott gegebene Gnade der großen musikalischen Begabung beinhaltet für ihn auch die Aufgabe, sie zu entwickeln und an ihr zu arbeiten. Er tut das fortan leidenschaftlich und konsequent. Allein, auf sich gestellt verfolgt er zäh und ausdauernd sein Ziel. Einfallsreich und kreativ überwindet er äußere Widerstände, die seinem Bildungsseifer entgegenstehen. Neugierig und wissbegierig nützt er jede erdenkliche Möglichkeit seine Kompositionsstudien voran zu treiben.

Die frühe Trennung vom Elternhaus, die Entbehrungen und Misshandlungen in den folgenden Jahren lassen ihn nicht zerbrechen. Er lernt, dass er für sich selbst sorgen kann. Ohne Führung durch einen ihm nahe stehenden Menschen, ohne Einfluss eines bedeutenden Lehrers, studiert er autodidaktisch, was ihm in die Hände kommt. Später wählt er aus dem reichen Material, das er im Lauf seiner Gesangs- und Instrumentalausbildung kennenlernt, jene Werke aus, die seinen Vorstellungen entsprechen und ihn weiterbringen können. Seine Äußerungen zu den eigenen Kompositionen der frühen Zeit, zeigen den hohen Anspruch ebenso wie die starke Selbstkritik, die seine Arbeit begleiten. In späteren Jahren beschreibt Haydn seine Arbeitsweise für die Zeit seiner Tätigkeit bei Fürst Esterhazy gegen-

über seinem Biographen Griesinger in sehr prägnanter Weise: „...*Niemand konnte mich an mir selbst irre machen und mich quälen, und so musste ich original werden.*“ Das Grundmuster der unabhängigen, selbstständigen und autonomen Arbeitsweise findet sich schon in den Jahren am Konvikt angelegt. Haydn hat es im Laufe seines Lebens den jeweiligen Umständen angepasst und differenziert.

Ein weiterer Wesenszug, sein ausgeprägter Sinn für Humor, manifestiert sich schon in früher Kindheit und hat ihm wohl immer wieder in schwierigen Situationen geholfen, vor allem wenn neben die spontane Reaktion in späteren Jahren auch die geplante Aktion trat.

Indirekt ist aus den biographischen Angaben aus den Jahren nach der Entlassung aus dem Konvikt zu entnehmen, dass er allmählich lernt, sich in neuen sozialen Situationen schnell zurecht zu finden, dass er soziale Kompetenz entwickelt und sie gezielt für sein Weiterkommen einsetzt.

## Baron Karl Joseph von Fürnberg

Es ist nun sehr wahrscheinlich, dass dieser junge Mann, Begleiter des berühmten Gesangspädagogen Porpora, in Mannersdorf mit Baron Fürnberg zusammen trifft, der mit seiner Familie ebenfalls in dem prominenten Badeort zur Kur ist und auf den jungen begabten Musiker aufmerksam wird. Karl Joseph von Fürnberg, ein musisch interessierter und gebildeter Mann, lädt Haydn auf seinen Sommerwohnsitz Schloss Weinzierl ein. Er möchte, wie viele Adelige dieser Zeit, die dem Vorbild des Kaiserhauses folgen, dass in seinem Schloss Musik gemacht wird. Nicht nur seinen finanziellen Mitteln sondern auch seinen Interessen entsprechend, soll es Kammermusik sein. Karl Joseph Edler von Fürnberg bekleidet die Stelle eines n. ö. Regimentsrates in Sachen Justiz. Er kann von den Gütern und vor allem von dem großen Waldbesitz, die sein Vater Johann Karl Weber von Fürnberg erworben hat, ein gutes Leben führen und Schloss Weinzierl ist der Lieblingsaufenthalt des Barons. Als Haydn nach Weinzierl kommt, ist Karl Joseph etwa 35 Jahre alt. Mit ihm im Schloss leben seine zweite Ehefrau, ein Kleinkind, das dieser Ehe entstammt sowie Sohn und Tochter im Alter von 12 und 13 Jahren aus seiner ersten Ehe.

## Die Familie der Weber von Fürnberg und Schloss Weinzierl



Die Familie der Weber von Fürnberg stammte aus der Gegend von Würzburg. Der Vater, Johann Karl war Doktor der Medizin und der Philosophie und n. ö. Regimentsrat in Sanitätssachen. Vor allem war er ein sehr geschäftstüchtiger Mann. Er erwarb Güter und Waldbesitz am linken und rechten Donauufer (die Güter Weinzierl, Wocking und Weichselbach; Herrschaften im Weitenttal sowie den Weinsbergerwald)

„Aufgrund seiner vorzüglich zu Gunsten Österreichs unter der Enns entfalten Tätigkeit“ wurde ihm 1731 von Karl VI. der Ritterstand verliehen.

Weinzierl gehörte nicht zu den großen Herrnsitzen der Gegend wie etwa die Riegersburg. Sein viereckiger Grundriß lässt es eher wie ein ins Monumentale übertragener und mit Ecktürmen ausgestatteter Vierkanthof erscheinen. Der Stich von Matthäus Vischer aus 1672 vermittelt das Bild des Schlosses vor dem Umbau, den die Fürnbergs vornahmen. Das Schloss war umgeben von einem weiten Gartengrund. Zum engeren Schlossbereich zählten Wirtschaftsgebäude (auch das Gebäude, in dem heute die Musikschule Wieselburg untergebracht ist, die sogenannte Haydn-Schule, wird zu dieser Zeit urkundlich erwähnt) und eine Kapelle. Die Fürnbergs renovierten das Schloss und gaben ihm ein zeitgemäßes, barockes Aussehen. Auch die Kapelle wurde barockisiert. Außerdem errichtete Baron Johann Karl von Fürnberg ein Benefizium für die Stelle eines Pfarrers an dem kleinen Gotteshaus.

## Musikabende im Schloss Weinzierl und das erste Streichquartett



Wie sahen nun die Musikabende zu Haydns Zeit im Schloss Weinzierl aus?

Von mehreren Haydnbiographen finden sich Berichte über die musikalischen Zusammenkünfte. Aus ihnen geht hervor, dass zwei Berufsmusiker und zwei Hobbymusiker (Dilettanten) vom Hausherrn zum gemeinsamen Musizieren eingeladen wurden. Sie spielten Geige, Bratsche und Violoncello. Der Baron, seine Familie und etwaige Gäste waren die Zuhörer. Griesinger berichtet nach Haydns späteren Angaben darüber:

*"...Ein Baron Fürnberg hatte eine Besetzung im Weinzierl, einige Posten von Wien und er lud von Zeit zu Zeit seinen Pfarrer, seinen Verwalter, Haydn und Albrechtsberger - dieser hat das Violoncell gespielt – zu sich, um kleine Musiken zu hören. Fürnberg forderte Haydn auf, etwas zu komponieren, das von diesen vier Kunstfreunden aufgeführt werden könnte. Haydn nahm den Antrag an, und so entstand sein erstes Quartett welches gleich nach seiner Erscheinung ungemeinen Beyfall erhielt, wodurch er Muth bekam, in diesem Fache weiter zu arbeiten."*

Es handelte sich dabei wahrscheinlich um folgende Besetzung:

Die erste Geige spielte der Fürnbergsche Benefiziat an der Schlosskapelle Johann Joseph Fromiller, die zweite Geige war mit dem Gutsverwalter Mathias Leonhard Penzinger besetzt, der Komponist selbst spielte die Bratsche (er konnte gleichermaßen mit der Geige wie mit der Viola umgehen) und Albrechtsberger – wahrscheinlich der später berühmte Theoretiker Johann Georg, Domorganist in Wien und Kontrapunktlehrer Beethovens – war der Cellist. Diese Annahme wird durch Dokumente über die damalige Tätigkeit von J. G. Albrechtsberger als Organist der nahe gelegenen Wallfahrtskirche Maria Taferl unterstützt.

Auch in der Biographie „Le Haydine“ vom Giuseppe Carpani (Mailand 1812) wird die Szene in Schloss Weinzierl beschrieben. In dieser Darstellung kommen die Spontanität des Wunsches und die Unmittelbarkeit seiner Erfüllung durch den jungen Komponisten deutlicher zum Ausdruck:

*„Eines Tages sagte der Baron zu Haydn, dessen Trios jeden Abend gespielt wurden: „Du könntest mir ein Quartett machen“. – „Ich werde es versuchen“, antwortete unser Joseph. Er nahm die Feder zur Hand, und es entstand jenes Quartett mit Sextolen in B-Dur, das alle Musikliebhaber sofort lernten.“*

Wir erfahren also, dass auch andere Werke Haydns, seine frühen Streichtrios gespielt wurden und zwar sehr oft und dass der Hausherr auf Grund der Zahl der zufällig anwesenden Musiker und ihrer Instrumente von Haydn eine Musik verlangte, bei der alle vier Anwesenden mitspielen konnten. Und wir bemerken, dass Haydn dem Wunsch des Barons schnell und ohne Umschweife nachgekommen sein muss, so als sei das Komponieren von Streichquartetten das Selbstverständlichste von der Welt. Tatsächlich jedoch betritt Haydn kompositorisches Neuland. Er schreibt sein allererstes Streichquartett B-Dur op.1/1. Die „Gattung Streichquartett“ existiert zu diesem Zeitpunkt noch nicht.

(Boccherini hat etwa zur gleichen Zeit ebenfalls erste Quartette verfasst).

So wird diese Szene zu einem eindrucksvollen Beispiel für Haydns un-

glaubliche Fähigkeit, sich spontan auf neue Herausforderungen einzustellen und kreativ darauf zu reagieren. Und sie zeigt, wie frei sein schöpferischer Geist ist: Er braucht keine vorgegebenen Regeln, keinen Kanon der kompositorischen Konventionen, um ein Werk zu schaffen, das von allen Anwesenden begeistert aufgenommen wird und dem noch viele *Divertimenti a quattro*, folgen werden (insgesamt 10 frühe Quartette dieser Art).

Die Aufführung der ersten Streichquartette erlebt auch ein preußischer Offizier mit, Major Weirach. Er ist als Kriegsgefangener bei den Fürnbergs einquartiert und wird als Gast behandelt. Er berichtet: „*Daß er von diesem ebenso bescheidenen als genialen Künstler dessen erste Quartetten selbst vorgetragen hörte. Der bis zur Ängstlichkeit bescheidene Mann war, ohn erachtet alle Anwesenden von seinen Compositionen entzückt waren, nicht zu überzeugen, dass seine Arbeiten werth seien in der musicalischen Welt bekannt gemacht zu werden.*“

Diese Beobachtungen bestätigen die scharfe Selbstkritik, die Haydns musikalisches Schaffen auch weiterhin begleiten und fördern wird. Jene Bescheidenheit, übersteigert ins Ängstliche, wie sie hier berichtet wird, zeigt wohl, dass der junge Mann, dem unmittelbaren Erlebnis des Erfolges seiner Arbeit noch nicht ganz gewachsen war. Aber Selbstbewusstsein und Souveränität werden sich noch einstellen.



Handschrift des jüngeren Haydn, 1756  
Aus: Hase, „Jos. Haydn und Breitkopf & Härtel“, 1909

## Die zehn Divertimenti a quattro

Mit der Gruppe von 10 Werken für zwei Violinen, Viola und Violoncello, die wahrscheinlich zwischen 1755 und 1757 entstanden sind, hat Joseph Haydn die Grundlage für die eigentliche Entwicklung der Gattung Streichquartett geschaffen. Er hat diese neue Form in späteren Jahren in veränderter Form wieder aufgegriffen und immer weiter an ihr gearbeitet. Sie wurde zu seiner persönlichsten und intimsten Form der musikalischen Kommunikation.

Die 10 frühen Quartette aus der Weinzierler Zeit sind im Zuschnitt ganz einheitlich, im Detail aber höchst kunstvoll voneinander unterschieden. Zu dieser Schöpfung „ex nihilo“ gehört die Festlegung der Grenzen, die die Gattung als solche erst definiert. Die Grundform der zehn Werke ist das fünfsätzige Divertimento: Zwei schnelle oder sehr schnelle Sätze bilden den äußeren Rahmen, zwei Menuette stehen zwischen ihnen, und zwischen den Menuetten liegt ein sehr langsamer Satz (Adagio). Der langsame Satz schafft mit unterschiedlichen Mitteln einen lyrischen Kontrast zu den tänzerischen Menuetten und ist der einzige, der nicht in der Grundtonart steht. Die Menuette sind komplexer angelegt als die anderen Sätze, nicht zuletzt wegen des immer wieder neu definierten Verhältnisses zwischen Menuett und Trio. Haydn vermeidet höfisch - galant stilisierte Menuette: Die Themen sind vielmehr einfach und volkstümlich. Diese Einfachheit des Materials steht in starkem Kontrast zur äußerst komplexen Verarbeitung. Hierin deutet sich schon Eigenart und Rang der entstehenden Gattung Streichquartett an.

Die 10 Divertimenti waren die ersten Kompositionen Haydns, die gedruckt als op.1 und op. 2 und handschriftlich europaweit verbreitet wurden und den Komponisten berühmt machten.

Sie werden begeistert aufgenommen und als neuartig und heiter erlebt. Sie stecken voll Überraschungen und witzigen Details. Der Lexikograph Gerber schrieb darüber rückblickend: *„Schon seine ersten Quatros, welche um das Jahr 1760 bekannt wurden, machten allgemeine Sensation. Man lachte und vergnügte sich auf der einen Seite an der außerordentlichen Naivetät und Munterkeit, welche darinne herrschte, und in anderen Gegenden schrie man über Herabwürdigung der Musik zu komischen Tadeln....“* Der Vorwurf der Tändelei aus konservativer musiktheoretischer Perspektive kam aus Mittel- und Norddeutschland.

## Weinzierl als Wendepunkt

### Für Joseph Haydn

Die Aufenthalte in Schloss Weinzierl bezeichnen für Haydn in mehrfacher Hinsicht einen Wendepunkt.

Beim Komponieren und Musizieren im Schloss des Baron Fürnberg erlebt er begeisterte Anerkennung für seine Werke durch eine qualifizierte Zuhörerschaft. Er erfährt persönliche Wertschätzung in seinem Status als Komponist. Wie er rückblickend vermerkt, gab ihm diese positive Aufnahme Mut zu weiterer Arbeit in dieser Richtung. Und die Veröffentlichung der Quartette macht ihn als Komponist bekannt.

Der junge Mann hat aus dieser Situation sicherlich auch für kommende öffentliche Auftritte gelernt und an Selbstvertrauen gewonnen. Er hat musikinteressierte Freunde gefunden, die seine Arbeit schätzen und ihm aus seiner beengten Lebens- und Arbeitssituation helfen können, allen voran Karl Joseph Edlen von Fürnberg. Über dessen Vermittlung wird Joseph Haydn 1758/1759 als Musikdirektor des Grafen Ferdinand Maximilian Franz Morzin eingestellt. Haydn beschreibt dies in seinen autobiographischen Notizen so: *"Endlich wurde ich durch Reccommandation des Sel: Herrn v. fürnberg (von welchen ich besonders gnaden genossen) bey Herrn Grafen v. Morzin als Directeur, von da aus als Capell Meister bey S: Durchl. dem fürsten an und aufgenommen...."*

Diese Anstellung bedeutet nicht nur eine Existenzsicherung, sondern sie schafft ihm Freiraum, sein Talent voll zu entfalten und legt das Fundament für seine große Karriere als Komponist.

### Für die Musikgeschichte

Für die europäische Musikgeschichte ist die Erfindung und Entwicklung der Gattung Streichquartett durch Joseph Haydn von unschätzbarem Wert. Das Streichquartett wird zum Kernstück des musikalischen Schaffens, zur Gattung an der sich große Komponisten von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart versucht und gemessen haben. Bernard Fournier schreibt in seinem Buch *Estétique du Quatuor à Cordes:* *"Erst 150 Jahre nach dem Erscheinen der Instrumentenfamilie der Geigen ist es dem Genie eines Mannes, Joseph Haydn, zu verdanken, dass ein neues Genre entstand und sich entwickelte, das sehr schnell als das intellektuelle, ästhetische und spirituelle Ideal aller beteiligter Parteien – Komponisten, In-*

*terpreten und Publikum – anerkannt wurde: das Streichquartett."*

## Für die Wiener Klassik

Der bedeutende Musikwissenschaftler Hans Heinrich Eggebrecht zeigt in seiner profunden Musikgeschichte „Musik im Abendland“, wie Joseph Haydns frühe Biographie sowie Charakteristika seines Wesens und Schaffens im gegebenen Umfeld des Musiklebens in Wien zwischen 1740 und 1760 zusammenwirken, um ihn zum ersten Exponenten der Wiener Klassik werden zu lassen. Er nennt die frühe Musikerfahrung im Elternhaus, den Musikunterricht in Hainburg und die profunden Kenntnisse der Kirchenmusik aus seiner Zeit im Konvikt ebenso wie die Erfahrungen mit der Volks- und Gebrauchsmusik aus der Zeit seiner erzwungenen Selbständigkeit. Er beweist, dass vom Wiener Musikleben mehr als von dem anderer Städte Europas Beweglichkeit und Vielseitigkeit für die Entfaltung der Wiener Klassik ausgingen. Er nennt Haydns Kontakte zu wesentlichen Komponisten dieser Zeit und hebt als Beweis für Haydns Integration ins Wiener Musikleben seinen Kontakt zu Baron Fürnberg und die Komposition der ersten Streichquartette hervor.

Eine Analyse zweier Menuettsätze aus einem Quartett aus op.1 und einem aus op. 77 lässt Eggebrecht schließen, dass zu Haydns Kompositionstechnik schon in den frühen Quartetten das sich gegenseitig bedingende Nebeneinander von Eingängigkeit (Verstehbarkeit, Durchsichtigkeit, musikalischer Selbstverständlichkeit) und Kunstfertigkeit (kompositorisch durchdachter Subtilität) zählt, das als wichtiges Kennzeichen für die Wiener Klassik angesehen wird.

Musikalische Selbstverständlichkeit, lied- und tanzhafte Periodik und eine in höchstem Grade kunstvolle Natürlichkeit gepaart mit größter Kunstfertigkeit im Tonsatz und individualisiertem Ausdruck sind für die späten Quartette bestimmend. Haydn lotet die Grenzen des kompositorisch Möglichen aus, zeigt sich als ein früher Vollender der Gattung Streichquartett und behält dabei Grundmuster, wie sie sich in den frühen Quartetten zeigen, bei.

Vom Komponisten und Brahmsfreund Ferdinand Hiller (1877) stammt eine wunderschöne Hommage an Joseph Haydn und sein kompositorisches Schaffen, die ich auszugsweise zitieren möchte:

*„Seit einiger Zeit beginne ich mein Tagewerk mit einem reizenden Morgensegen, - ich lese täglich ein Quartett von Haydn, - dem frommsten Christen kann ein Kapitel aus der Bibel nicht wohler thun...Könnte alle Welt Musik lesen, Haydn wäre einer der größten Wohltäter der Menschheit...Ein in sich vollendeter Künstler und Mensch tritt uns in voller einfacher Schönheit entgegen. Wie freut er sich, ohne alle Überhebung, des Glückes, das er zu spenden sich bewusst sein musste... Denn in dem kleinsten Zuge liegt eine Meisterhaftigkeit, die umso größer ist, als sie durchaus nicht groß thut“*

*Gloria Bretschneider*

## Biographien

### ALTENBERG TRIO WIEN



Seit seinem „offiziellen“ Début bei der Salzburger Mozartwoche (Jänner 1994) hat das Altenberg Trio Wien, eines der wenigen *full time* Klaviertrios der Kammermusikwelt, 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.

Schon gleichzeitig mit seiner Gründung wurde das Ensemble *Trio in residence* der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, für die es alljährlich einen Konzertzyklus im Brahms-Saal gestaltet, und der Konservatorium Wien Privatuniversität, wo es einen Seminarlehrgang für Kammermusik leitet.

Zu den anderen Fixpunkten seiner Tätigkeit gehört auch die künstlerische Leitung des Musikfestes auf Schloß Weinzierl, jenem musikgeschichtlich bedeutsamen Ort, wo der junge Haydn seine ersten Streichquartette verfaßte; zuvor betreute es über anderthalb Jahrzehnte hinweg das Internationale Brahmsfest Müzzuschlag, dessen künstlerischer Leiter Claus-Christian Schuster war.

Bei der Verleihung des Robert-Schumann-Preises der Stadt Zwickau reihte sich das Altenberg Trio 1999 in die „österreichische“ Tradition dieser Auszeichnung ein (Preisträger 1997 – Nikolaus Harnoncourt, 2002 – Alfred Brendel); unmittelbaren Anlaß dazu hatte die kurz davor erschienene Gesamteinspielung der Schumannschen Klaviertrios geboten.

Die folgende Aufnahme des Altenberg Trios (Ives / Copland / Bernstein) gewann im April 2000 in Amsterdam den Edison Award. Die 2008 erschienene CD mit den Klaviertrios der polnischen Komponisten Artur Malawski und Krzysztof Meyer wurde vom Kultursender Ö1 des österreichischen Rundfunks mit dem „Pasticcio-Preis“ ausgezeichnet. In Zusammenarbeit mit der Initiative des österreichischen Bundesministeriums für europäische und internationale Angelegenheiten „1989- 2009 geteilt-geeint“ entstand die CD „Stimmen der Freiheit“. Sie präsentiert Triowerke aus Polen, Ungarn, Tschechien und Österreich, die in dieser Zeitspanne entstanden sind gemeinsam mit (in den Originalsprachen gelesenen) Gedichten von Autoren dieser Länder.

Besonders lebhaft Resonanz fanden die letzten Konzertzyklen des Altenberg Trios, so etwa in der Saison 2007/08 der Zyklus „Das Genie und sein Schatten“, der das Trioschaffen Ludwig van Beethovens mit dem seiner Zeitgenossen konfrontierte. Anlässlich des 20-Jahr-Jubiläums des Triozyklus spielt das Ensemble 2009/10 neben den Werken Joseph Haydns und Antonín Dvořáks Triowerke aus den letzten beiden Jahrzehnten in einem breitgefächerten Querschnitt. Im Musikvereinszyklus 2010/11 standen Paris und das Wunder der gerade 1871, am Tiefpunkt politischer Demütigung, mächtig wiedererstarkenden „Ars gallica“ im Mittelpunkt. Das Entrée zu dieser Frankreichreise bildete ein Festkonzert zum 125. Geburtstag des Schönberg-Schülers Egon Wellesz, der als Hauptbindeglied zwischen der Pariser und der Wiener Musikwelt fungierte.

Im April 2007 hat das Ensemble das ihm von Friedrich Cerha gewidmete Klaviertrio (2005) im Wiener Musikverein uraufgeführt, dessen Erstaufführungen es danach in Griechenland, Kroatien, Slowenien, Irland und der Schweiz spielte.

2009 folgte das Altenberg Trio zum ersten Mal der Einladung zu Gidon Kremers Kammermu-

## Biographien

sikfest nach Lockenhaus und im Februar 2010 gab es im Rahmen seiner jährlichen Konzertreise in die USA sein Début in der Library of Congress in Washington.  
Amiram Ganz spielt eine Geige von Goffredo Cappa (Saluzzo 1686), Alexander Gebert ein Violoncello von Frank Ravatin (Vannes 2005).



### Akos Banlaky

Ausbildung: 1991-98 Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, Komposition bei Prof. Kurt Schwertsik (Diplom mit Auszeichnung 1998).

Aufführungen europaweit.

1996 Gründung der freien Musikergruppe „-tonWerk-“, Organisationen von Konzerten, zurzeit der Reihe *Musik und Natur* im Naturhistorischen Museum.

Ethnomusikologische Forschungsreisen in Kamerun, Venezuela, Äthiopien, Irian Jaya, Gabon.

1997 Auftragswerk für die Wiener Festwochen ( *4. Kammersonate für*

*Geige u. Klavier*).

2000 Porträtabend in der Musikuniversität Wien.

2001 Arbeitsstipendium vom Theodor-Körner-Fonds für die *Fantasie für Klavier und Orchester*.

2003 März Uraufführung der *2. Liedphantasie* im Musikverein.

2005 Auftragswerk für das Tiroler Landestheater Innsbruck ( *Under Milk Wood* - Oper in einem Akt. )

Lebt mit seiner Frau in Wien.

Werke: 5 Opern, ca. 100 Lieder, 6 Liedphantasien, ein Oratorium, Orchester- und Kammermusik.



Manche Kammermusikensembles ergeben auf der Bühne ein so schönes und harmonisches Gesamtbild, dass es die reine Freude ist, ihnen zuzuschauen – weil das intensive musikalische Miteinander sich auch in der gemeinsamen Körpersprache niederschlägt. Zu diesen Ensembles gehört das tschechische **Bennewitz Quartett**: Für die jungen Musiker, die sich 1998 an der Academy of Performing Arts in Prag gefunden und nach dem renommierten tschechischen Geiger Antonin Bennewitz (1833-1926)

benannt haben, spielt der Gedanke der Homogenität eine wichtige Rolle – das haben sie auch auf ihrer Homepage formuliert: „Für uns ist es eine Herausforderung, vier unterschiedliche Ansichten zu verbinden und aus ihrer Verschmelzung ein originelles Ergebnis zu gewinnen. Nur auf diese Weise entsteht nämlich Musik mit vielen Farb- und Klangverwandlungen, die sie stets frisch und lebendig machen.“

Solche Verwandlungen hat das Bennewitz Quartett etwa auf seiner 2008 bei Coviello Classics erschienenen CD mit Werken von Bartók und Janáček eindrucksvoll präsentiert: Da ist die breit gefächerte Farbpalette der Werke bis in ihre feinsten Schattierungen hinein ausgeleuchtet. Das Fachmagazin Fono Forum bescheinigte der Aufnahme „feuriges Temperament“ und befand: „Dabei stellen die jungen Interpreten eine bereits erstaunlich reife und souverän ausbalancierte Ensemblekultur unter Beweis.“

## Biographien

Ihre Reife haben sich die vier Streicher unter anderem durch die Arbeit mit zwei wichtigen Persönlichkeiten der internationalen Quartettszene erarbeitet: Von 2002-2004 studierten sie in Madrid bei Rainer Schmidt vom Hagen Quartett; danach unterrichtete sie der große Pädagoge Walter Levin vom früheren La Salle Quartett an der Musikakademie Basel – wo das Bennewitz Quartett zugleich bereits selbst als „Quartet in residence“ lehrte.

Schon während der Studienzeit sammelte das Ensemble erste Auszeichnungen, zu denen unter anderem das Laureate der Kammermusikgesellschaft der Tschechischen Philharmonie, das Diplom der spanischen Königin für das beste Kammermusikensemble 2002/2003 sowie zwei Sonderpreise beim ARD-Musikwettbewerb 2004 gehörten.

Ein Jahr später folgte der 1. Preis beim Internationalen Kammermusikwettbewerb in Osaka mit einer anschließenden Japan-Tournee; 2008, zum zehnjährigen Bestehen, beschenkte sich die tschechische Formation schließlich mit dem ersten Preis beim renommierten Borciani-Wettbewerb in Italien.

Die anschließende Preisträger-Tournee führte das Bennewitz Quartett dann bei 50 Konzerten auf die wichtigsten Podien in Europa, den USA und Japan; unter anderem waren die vier Streicher in Tokyo, New York, Brüssel und Rom zu Gast. Die Resonanz von Publikum, Kritikern und Veranstaltern war durchweg begeistert und bescherte ihnen zahlreiche Wiedereinladungen.

Neben der sehr geschlossenen, ausgewogenen und reich differenzierten Klangkultur mit ihren sorgsam ausgestimmten Akkorden gehört auch die sehr eigenständige Programmauswahl zu den Markenzeichen der Interpreten. Obwohl es sich noch um ein junges Ensemble handelt, verfügt das Bennewitz Quartett bereits über ein ausgesprochen breit gefächertes Repertoire: Es reicht von Bach'schen Fugen über den klassischen Kanon bis in die Moderne und umfasst eine ganze Reihe wenig bekannter Werke, nicht zuletzt von tschechischen Komponisten: Namen wie Olga Jezková oder Slavomír Horinka dürfte man auf den Repertoirlisten anderer Quartette kaum finden.

Das Quartett wird vom Wiener Saitenhersteller Thomastik-Infeld unterstützt.



**Martina Bischof** wurde im Jahre 1983 in Basel (Schweiz) geboren. Mit acht Jahren erhielt sie ihren ersten Violinunterricht, entdeckte aber schon die Bratsche als ihr Instrument. Nachdem sie am Gymnasium das Abitur in Latein und Musik abgeschlossen hatte, trat sie 2003 in die Bratschenklasse (Interpretation/Performance) der Hochschule für Musik Basel von Christoph Schiller ein, wo sie im Sommer 2007 mit dem Konzertdiplom abschloss.

Anschliessend studierte Martina in der Klasse von Thomas Riebl am Mozarteum in Salzburg, wo sie im Herbst 2009 den Master mit Auszeichnung absolvierte.

Ihre grösste Leidenschaft gilt der Kammermusik und – nach elfjähriger Tätigkeit im Streichtrio mit ihren Schwestern – hatte sie die Chance, während des Studiums diese Richtung mit dem SONOS Quartett zu intensivieren. Das Streichquartett hat drei Jahre bei Walter Levin und Sebastian Hamann studiert und Meisterkurse beim Talich, Artemis und Hagen Quartett besucht. Heute konzertiert das variable SONOS Ensemble in der Schweiz, Deutschland, Italien, Frankreich und Spanien.

Martina Bischof hat in verschiedenen Orchestern als Solo-Bratschistin wie auch als Solistin (in der Schweiz, Spanien und der Ukraine) wichtige Erfahrungen gesammelt. Sie hat verschiedene Preise und Förderpreise gewonnen (so zum Beispiel ist sie Preisträgerin der Friedlwald-Stiftung) und hat mehrere Meisterkurse, wie z.B. bei Rainer Moog, Thomas Riebl und

## Biographien

Vladimir Bukac, Barbara Westphal und Jean Sulem besucht.

Während ihres Studiums in Basel hat sie bei Projekten mit barocker Kammermusik an der Schola Cantorum Basiliensis mitgewirkt und Unterricht bei Chiara Banchini, Christophe Coin und David SinClair erhalten. Sie ist gefragte Kammermusikerin und Barockbratschistin und Mitglied und Gastmitglied des Zürcher Barockorchesters, Capriccio Basel, der Basler Kammermusiker, des Orchesters Le Phénix, La Cetra Barockorchester und der Schola Seconda Pratica.



**Eduard Brunner** wurde in Basel geboren, studierte in seiner Heimatstadt sowie bei Louis Cahuzac in Paris. Er war viele Jahre 1. Soloklarinetist des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks unter Rafael Kubelik und hat jetzt eine Professur an der Hochschule für Musik in Karlsruhe und eine weitere an der Musikhochschule *Reine Sofía* in Madrid inne.

Seine Konzerttätigkeit umfasst weltweite Verpflichtungen als Solist sowie als Kammermusiker, u.a. mit G. Kremer, A. Brendel, J. Bashmet, N. Gutman.

Eduard Brunner ist ständiger Gast bei den Festspielen in Lockenhaus, Moskau, Warschau, Schleswig-Holstein, Kreuth etc.

Er setzt sich intensiv für moderne Musik ein und erteilt an führende Komponisten Aufträge, Werke für ihn zu schreiben. So sind in den letzten Jahren die Klarinettenkonzerte von C. Halffter und K. Meyer sowie ein Klarinettenquintett von T. Hosokawa auf seine Anregung hin entstanden und von ihm uraufgeführt worden. H. Lachenmann und G. Kurtág haben Kompositionen für ihn zugesagt.

Eduard Brunner hat über 250 Werke der Solo- und Kammermusikliteratur für Klarinette bei verschiedenen Schallplattenfirmen wie DGG, Philips, Tudor, ECM, Schwann, Orfeo, Life Classic etc. aufgenommen. Neu auf CD erschienen sind u.a. die Klarinettenwerke von Felix Mendelssohn und Werke für Klarinette solo von Komponisten des Zwanzigsten Jahrhunderts.

Er gibt Meisterkurse in Marlboro, Schleswig-Holstein, Lenk und Moskau.



**Amiram Ganz** wurde 1952 in Montevideo geboren. Er begann sein Violinstudium in Uruguay bei Israel Chorberg, dem Leopold-Auer-Schüler Ilya Fidlon und Jorge Risi. Mit elf Jahren gewann er den Wettbewerb der Jeunesses musicales und setzte anschließend seine Studien bei Richard Burgin in den USA sowie bei Alberto Lysy an der Internationalen Kammermusikakademie in Rom fort. Von 1974 bis 1979 war er Stipendiat am Moskauer Tschaikovsky-Konservatorium, wo Victor Pikaisen sein Lehrer wurde. Als Finalist und Preisträger mehrerer internationaler Wettbewerbe (Long-Thibaud / Paris, ARD / München u.a.) wurde er 1980 erster Konzert-

meister des Orchestre Philharmonique de Strasbourg. Von 1987 bis zur Gründung des Altenberg Trios spielte er als Geiger des Schostakowitsch-Trios mehr als dreihundert Konzerte in aller Welt (Concertgebouw / Amsterdam, Alte Oper in Frankfurt / M., Tschaikovsky-Konservatorium / Moskau etc.). 1994 gründete er zusammen mit Claus-Christian Schuster das Altenberg Trio, mit dem er seither in ganz Europa und Nordamerika konzertiert.

## Biographien

Seit 1981 wirkte Amiram Ganz neben seiner Konzerttätigkeit auch als Professor am Straßburger Konservatorium; als Mitglied des Altenberg Trios leitet er jetzt einen Seminarlehrgang für Kammermusik an der Konservatorium Wien Privatuniversität und an der Accademia di Musica in Pinerolo (Italien). Amiram Ganz spielt auf einer von Gofreddo Cappa 1686 in Saluzzo gebauten Geige, die ein anonymes Mäzen dem Altenberg Trio zur Verfügung gestellt hat.



**Maxime Ganz** wurde 1983 in eine Musikerfamilie geboren und wuchs in Straßburg auf. Er begann im Alter von 5 Jahren Cello zu spielen und wurde mit 8 Jahren am Straßburger Konservatorium aufgenommen, wo er ein Schüler von Jean Deplace war. Mit 16 Jahren erhielt er die Médaille d'or im Fach Violoncello und die Médaille d'or mit Auszeichnung im Fach Kammermusik.

Nach Meisterkursen bei Mischa Milman studierte er 2002-2007 an der Hochschule für Musik « Reina Sofia » in Madrid bei Natalia Schachowskaja. Als Student dieser Hochschule konnte Maxime Ganz mehrere Meisterkurse weltberühmter Musiker besuchen. Darunter waren Persönlichkeiten wie: Natalia Gutman, Frans Helmerson, Philippe Muller, Antonio Meneses, Mario Brunello, Tsuyoshi Tsutsumi, Miklos Perenyi und Ivan Monighetti. Zudem war Maxime Ganz Mitglied des Kammerorchesters der Hochschule und spielte unter der Leitung von Sir Colin Davis, Wladimir Ashkenazy, Rudolf Barschaj und anderen.

Ab 2007 setzte er sein Studium in der Konzertklasse von Antonio Meneses an der Hochschule der Künste Bern fort, das er 2010 mit Auszeichnung abschloss. Im Rahmen seines Studiums hatte er 2009 bei einem Meisterkurs an der Accademia Chigiana in Siena Gelegenheit, das Klarinettenquintett von Brahms gemeinsam mit Antony Pay, Klarinette, Salvatore Accardo, Violine und Bruno Giurana, Bratsche zu spielen.

Als Solist interpretierte er u. a. das Tripelkonzert von Ludwig van Beethoven mit Alexandra Soumm und Jean-Frédéric Neuburger unter der Leitung von Theodor Guschlbauer beim « Strasbourg Festival ». Außerdem spielte er 2008 gemeinsam mit seinem Vater, Amiram Ganz das Brahms-Doppelkonzert in Montevideo. Für « Festival Radio France » in Montpellier gab er ein Solorecital, das von Radio France übertragen wurde.

Maxime Ganz spielt ein Violoncello von Gaetano Sgarabotto (Vicenza 1910)



**Robert Holl** wurde in Rotterdam geboren und absolvierte hier auch seine Studien bei Jan Veth und David Hollestelle. 1971 gewann er den 1. Preis beim Internationalen Gesangswettbewerb in 's-Hertogenbosch. Danach studierte er bei Hans Hotter in München. 1972 gewann Robert Holl den 1. Preis beim ARDWettbewerb in München. Von 1973 bis 1975 war er Mitglied der Bayerischen Staatsoper München, danach längere Zeit vorwiegend als Konzertsänger tätig und arbeitete regelmäßig mit Dirigenten wie Eugen Jochum, Karl Richter und Wolfgang Sawallisch.

Seit einiger Zeit ist er wieder mehr in Opernproduktionen zu hören und zu sehen: Er war Gast an der Wiener Staatsoper, der Brüsseler Oper und seit 1991 am Zürcher Opernhaus mit Partien wie Sprecher und

Sarastro in „Die Zauberflöte“ oder Basilio im „Barbier von Sevilla“ unter Dirigenten wie Claudio Abbado, Nikolaus Harnoncourt und Franz Welser-Möst.

## Biographien

An der Deutschen Staatsoper Berlin trat Robert Holl unter Daniel Barenboim als Landgraf Hermann in "Tannhäuser", als Hans Sachs in "Die Meistersinger von Nürnberg", als Daland in "Der Fliegende Holländer" und als Komtur in "Don Giovanni" auf. Auch in den folgenden Spielzeiten gastierte Robert Holl an der Deutschen Staatsoper Berlin, an der Wiener Staatsoper und an der Hamburgischen Staatsoper mit großen Partien des Wagnerfaches wie Landgraf Hermann, Hans Sachs oder König Marke. An der Wiener Staatsoper war Robert Holl in den Spielzeiten 2006/07 und 2007/08 als Pimen / BORIS GODUNOW (Neuproduktion unter Daniele Gatti im Mai 2007) zu hören.

Bei den Bayreuther Festspielen war Robert Holl seit 1996 als Hans Sachs in "Die Meistersinger von Nürnberg" zu hören und wurde für seine Leistung hoch gelobt. Im Sommer 2004 verkörperte er in Bayreuth erstmals die Partie des Gurnemanz in einer Neuproduktion von Wagners "Parsifal" unter der künstlerischen Leitung von Pierre Boulez. Seit 2008 singt Robert Holl bei den Bayreuther Festspielen die Partie König Marke unter der Leitung von Peter Schneider.

Neben seinem Engagement an diversen Opernhäusern hat sich Robert Holl einen Namen als erfolgreicher Konzertsänger gemacht. Er hat unter den renommiertesten Dirigenten Europas und den USA in Europa, Amerika und Japan gesungen. Robert Holl gilt als einer der großen Liedsänger unserer Zeit. Seine besondere Vorliebe gilt dem deutschen und dem russischen Lied. Mit der Plattenfirma Preiser Records verbindet ihn eine lange Zusammenarbeit mit zahlreichen Liedaufnahmen. Liederabende führen den Künstler regelmäßig in die internationalen Musikzentren.

Robert Holl komponiert selbst Lieder und Klavierstücke, die zum Teil vom renommierten Musikverlag Doblinger herausgegeben und auf CD erschienen sind. Neben seiner Tätigkeit als Sänger hält er regelmäßig Meisterkurse. Weiters ist Robert Holl künstlerischer Leiter von "Schubertiaden" in Holland und Österreich.

Im Oktober 1990 wurde Robert Holl der Kammersänger Titel verliehen, im März 1997 wurde er Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, im Juli 1997 Ehrenmitglied des Festivals "Carinthischer Sommer". 1998 wurde er zum ordentlichen Professor für Lied und Oratorium an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien ernannt.

2003 wurde ihm das Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst I. Klasse verliehen.

Im März 2007 erhielt er das Große Goldene Ehrenzeichen der Niederösterreichischen Landesregierung.

Im Oktober 2007 wurde Robert Holl in seiner Heimatstadt Rotterdam der höchste niederländische zivile Verdienstorden "Ridder in de Orde van de Nederlandse Leeuw" (Ritter des Ordens vom Niederländischen Löwen) verliehen.



**Anna Magdalena Kokits** wurde 1988 in Wien geboren. Ihren ersten Klavierunterricht bekam sie im Alter von vier Jahren von ihrer Mutter, für mehrere Jahre nahm sie auch Violinunterricht. Später wurde sie am Klavier von Alejandro Geberovich betreut, bei dem sie ab 2008 ihre Studien an der Konservatorium Wien Privatuniversität fortsetzte.

Anna Magdalena Kokits ist mehrfache Preisträgerin des österreichischen Jugendmusikwettbewerbs „Prima La Musica“, sowie internationaler Wettbewerbe. Im Jahr 2009 war sie Preisträgerin des Fidelio-Wettbewerbs der Konservatorium Wien Privatuniversität und Semifinalistin sowie Sonderpreis

## Biographien

trägerin des 13. Internationalen Beethoven Klavierwettbewerbes in Wien.

Ihr Debut mit Orchester gab Anna Magdalena Kokits 2005 mit dem Tonkünstler-Orchester Niederösterreich unter Rossen Gergov im Radiokulturhaus Wien. Sie gibt regelmäßig Klavier- und Kammermusikabende im In- und Ausland und war Gast bei Festivals wie dem Internationalen Brahmsfest Müzzuschlag dem 13. Klavierfrühling Deutschlandsberg, sowie dem Festival "Nei suoni dei luoghi" in Italien.

Seit 2007 spielt Anna Magdalena Kokits im Duo mit Alexander Gebert, dem Cellisten des Altenberg Trio Wien. Seit dem Debut des Duos im Musikverein Wien haben die beiden Musiker jährlich zwei Konzerte dort gespielt. Auch in der kommenden Saison wird das Duo wieder im Musikverein auftreten.

Die erste CD des Duos wird 2010 bei Gramola erscheinen. In Zusammenarbeit mit exil.arte werden Werke von österreichischen Komponisten aufgenommen, die in der Zeit von 1938-1945 verfolgt wurden oder ins Exil gehen mussten.

Im vergangenen Jahr unternahm Anna Magdalena Kokits mit dem Kammermusikensemble der Konservatorium Wien Privatuniversität eine Tournee nach China und gastierte in der Reihe "Musica Juventutis" im Wiener Konzerthaus.

Zukünftige Konzerteinladungen führen sie in den kommenden Monaten u.a. nach Finnland, Belgien, Deutschland und die Niederlande.



**Johann Simon Kreuzpointner** wurde 1968 in Altötting/ Bayern geboren. Sein musikalischer Werdegang begann 1981 mit erstem Klavier- und Orgelunterricht. 1987 nahm er am Förderprojekt "Schüler komponieren – Treffen junger Komponisten auf Schloss Weikersheim" teil. Ein Jahr später war er erster Preisträger des Prof. Barbarino-Preises.

In den Jahren 1989 bis 1991 nahm er in Passau Orgelunterricht bei Domorganist Walter R. Schuster.

1991 bis 1999 studierte er an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien Komposition bei oProf. Mag. Claus Ganter und oProf. Kurt Schwertsik und schloss das Studium mit Auszeichnung

ab.

Zusätzlich nahm er in den Jahren 1996 bis 2000 Unterricht am Diözesankonservatorium in St. Pölten (Orgel bei Michael Kitzinger und Chorleitung bei Otto Kargl) und bestand die C- und B-Prüfung in Kirchenmusik mit Auszeichnung.

1999 war er interimistisch Domorganist in St. Pölten.

Von Oktober 1999 bis Juni 2003 absolvierte er das Studium "Katholische Kirchenmusik" an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien, Orgel bei Domorganist Klaus Kuchling und Improvisation bei Domorganist oProf. Peter Planavsky.

Er unterrichtet am Konservatorium für Kirchenmusik der Diözese St. Pölten und ist seit 1. Januar 2003 als Regionalkantor sowie seit 1. Januar 2011 als Kirchenmusikreferent in der Diözese St. Pölten tätig mit den Schwerpunkten Organistenausbildung, Chorsingtage und Kantorenschulung. Weiters hält er Vorträge für die Kirchlich-Pädagogische Hochschule (KPH Krems) und ist als Referent bei diversen Fortbildungswochen für Kirchenmusik engagiert.

2006 gewann er den Bischof-Slatkonja-Preis der Erzdiözese Wien für neue liturgische Musik.

## Biographien

**Jiří Němeček** wurde 1976 in Česká Třebová (Tschechien) geboren. Er begann sein Musikstudium am Konservatorium in Brünn bei Arnošt Jira und setzte sie dann bei Iván Štraus an der „Academy of Performing Arts“ in Prag fort, wo er auch sein Lehr- und Konzertdiplom erlangte.

Jiří Němeček nahm an vielen Meisterkursen in Europa teil (mit Lehrern wie Pinchas Zukerman, Alberto Lysy, György Pauk, Walerij Gradow, Keiko Wataya, Milan Vitek, Stefan Ruha) und gewann bei internationalen Wettbewerben verschiedene Preise (Kocian Violin Competition – 2. Preis, Competition of the Czech Conservatories – 1. Preis, Janáček Competition – 1. Preis). Als Solist trat er mit mehreren tschechischen Orchestern auf (Janacek Philharmony Orchestra, Westbohemian Symphonic Orchestra, Kocian Chamber Orchestra) und sammelte nebenbei viele Erfahrungen als Konzertmeister (Academic Chamber Soloist Prague, Prague Mozart Orchestra, Camerata de la Escuela Superior de Música Reina Sofía Madrid).

1998 gründete Jiří Němeček das Bennewitz Quartett und wurde dessen erster Geiger. Während zweier Studienjahren in Madrid (2002-2004) bei Rainer Schmidt (Hagen Quartett) und in den folgenden zwei Jahren bei Walter Levin und Sebastian Hamann in Basel (2004-2006) begann das Bennewitz Quartett eine internationale Karriere und erlangte an internationalen Wettbewerben verschiedene Preise (Finale bei ARD München 2004, Goldmedaille in Osaka 2005, 1. Preis beim FNAPEC Competition in Paris und 1. Preis beim Wettbewerb „Verfemte Musik“ Schwerin 2006). Das Streichquartett spielt an bekannten Festivals in Europa (u.a. Lucerne Festival, Prague Spring Festival, Rheingau Festival, Heidelberger Frühling, Orlando Festival) und machte mehrere Radio- und TV- Aufnahmen (Bayerischer Rundfunk, NDR, SWR, Radio 4, Radio Clásica de España, Yomuri TV).

In den Jahren 2004-2006 unterrichtete das Bennewitz Quartett als „Quartet in Residence“ an der Musikhochschule der Stadt Basel. Dort arbeitete Jiří Němeček intensiv mit jungen Ensembles auf Streichquartett- wie auch auf individueller Basis zusammen.

Weitere Unterrichtstätigkeiten übt der junge Geiger im privaten Bereich und bei Meisterkursen (z.B. Summer Academy of Orlando Festival) aus.



**Midori Ortner** wurde in Japan geboren und studierte zuerst Gesang an der Universität für Musik und bildende Künste in Tokio. Ihr Hauptfach im Magisterstudium war Deutsches Lied. Mit der Magisterarbeit „A. Schönbergs Gesangswerke“ schloss sie ihr erstes Studium mit Auszeichnung in Tokio ab, weitere Gesangsstudien wie Operschule, Lied und Oratorium folgten in Wien an der Universität Wien und am Konservatorium der Stadt Wien, die 1989 abgeschlossen wurden. Gerade das Deutsche Lied war es auch, das immer stärker ihr Interesse für das Klavier geweckt hat. Relativ spät belegte sie ab 1988 das Studium Konzertfach-Klavier bei Prof. Michael Krist, das 1997 mit der Magisterarbeit über R. Schumanns lyrisches Klavierwerk abgeschlossen wurde. Meisterkurse bei Prof. Oleg Maisenberg ergänzten ihre Ausbildung.

1990 spielte sie im Großen Musikvereinsaal das Klavierkonzert von R. Schumann im Rahmen der Hochschul-Solistenkonzerte unter der Leitung von Karl Österreicher. Bereits während ihres Studiums führten sie zahlreiche Konzerte ins In- und Ausland, als Solo- und Kammermusikpianistin, vor allem aber als Liedbegleiterin. Sie arbeitete mit großen Liedinterpreten wie Kmsg. Kurt Equiluz, Kmsg. Robert Holl, Werner Hollweg, Kmsg. Joanna Borowska, Ellen van Lier, Angelika Kirchschrager u.a. zusammen. Auch als Klavierpartner internationaler Instrumentalisten und als Solistin mit verschiedenen Orchestern beschäftigte sie sich mit Kammermusik, Klavierkonzerten und zeitgenössischer Musik. 1993-1994 war sie Leiterin des

## Biographien

Casablanca-Projekts, in dem hauptsächlich zeitgenössische Musik vorgestellt wurde. 1994 spielte sie Klavierkonzerte von A. Schnittke und D. Schostakowitsch in Hainburg und Bratislava mit Übertragung des ORF und slowakischen Rundfunks. Einladungen zu verschiedenen Musikfestivals in Europa und Japan, Rundfunk- und Fernsehaufnahmen sowie CD-Einspielungen lassen ihr vielschichtiges Leben erkennen. Seit 1996 führt sie ihren eigenen Musikverein „Freunde der Klavierkunst“ in Pressbaum, wo sie unter dem Motto „Mehr Musik, mehr Harmonie“ regelmäßig individuelle Konzerte veranstaltet.



**Louise Pellerin** ist Professorin für Oboe und Kammermusik an der ZHdK (Zürcher Hochschule der Künste), Solo-Oboistin der Ensembles Camerata Salzburg und Cappella Andrea Barca, Partnerin von Größen wie Heinz Holliger, Andras Schiff, Erich Höbarth, Leonidas Kavakos, Eduard Brunner, Radovan Vlatkovic, Denes Varjon, Jörg Widmann und Gast internationaler Festivals (Athen, Berlin, Buenos Aires, London, Luzern, Montréal, München, New York, Paris, Rom, San Francisco, Singapur, Salzburg, Tokyo, Toronto, Wien, Zürich).

Ihre Studien am Conservatoire de Montréal (zwei 1. Preise) und an der Musikhochschule Freiburg im Breisgau (Solistendiplom) bei Heinz Holliger hat sie mit Auszeichnung abgeschlossen. Die in Winterthur lebende Kanadierin gibt Meisterkurse in Europa und Nordamerika und ist gefragtes

Jurymitglied an internationalen Wettbewerben. Im Laufe ihrer Karriere war sie Solo-Oboistin des Symphonieorchesters WDR Köln, des Württembergischen Kammerorchesters, der Camerata Bern, Camerata Zürich, Collegium Novum, Zürcher Kammerorchesters, Festival Orchester Budapest und Chamber Orchestra of Europe.

CD-Einspielungen sind für folgende Labels entstanden: Atma, Decca, Denon, DGG, EMI, Novalis, Philips, Radio Canada, WDR und Arte.



**Claus-Christian Schuster**, geboren 1952 in Wien, studierte Klavier in Wien, Bloomington (USA) und Moskau bei seinem Vater, Wilhelm Hübner, Hans Graf, Dieter Weber und Vera Gornostayeva. Von prägender Bedeutung war für ihn die Begegnung mit Wilhelm Kempff in Positano. Er ist Preisträger etlicher internationaler Klavier- und Kammermusikwettbewerbe und war bis 1984 weltweit als Solist tätig. 1984 gründete er das Wiener Schubert Trio, mit dem er regelmäßiger Gast in den wichtigsten Musikzentren und bei den renommiertesten Kammermusikfestivals wurde (Musikverein Wien – eigener Zyklus seit 1988; Salzburger Festspiele; La Fenice / Venedig, Teatro alla Scala / Milano, Concertgebouw / Amsterdam etc.). Nach der 1993 erfolgten Auflösung des Wiener Schubert Trios gründete er das Altenberg Trio Wien, mit dem er seit 1994 seine internationale kammermusikalische Aktivität in verstärktem Maße fortsetzt.

Von 1976 bis 1986 unterrichtete Claus-Christian Schuster an der Wiener Musikhochschule. Jetzt leitet er neben seiner Konzerttätigkeit zusammen mit seinen Kollegen den Seminarlehrgang für Kammermusik an der Konservatorium Wien Privatuniversität und an der Accademia di Musica in Pinerolo (Italien) sowie Meisterkurse für Kammermusik in Europa und den und den USA.

## Biographien



**Zora Slokar** wurde in der Schweiz geboren. Sie begann mit fünf Jahren mit dem Violinspiel und schloss ihre Studien mit dem Lehrdiplom in Bern ab. Im Alter von 16 Jahren nahm sie ersten Hornunterricht bei ihrem Vater. Sie studierte danach bei Thomas Müller in Bern, Erich Penzel in Maastricht und Radovan Vlatkovic in Salzburg und Zürich, wo sie 2008 mit dem Solistendiplom abschloss.

Sie bekam viele Preise und Auszeichnungen, wie den 1. Preis beim Anemos Wettbewerb in Rom 2002 und 2003 beim Ceccarossi Wettbewerb in Orsogna, Italien 2003. Sie war Finalistin beim „Paxman“ Wettbewerb „Young Horn Players“ in London 2002 und erhielt Studienpreise der Migros/Kulturprozent und 2007 den Kiwanis Musikpreis in Zürich.

Sie ist regelmässig zu Gast bei Kammermusikfestivals wie in Lockenhaus, Verbier, Progetto Martha Argerich Lugano, „Chambermusic connects the world“ Kronberg, December Nights Moskau, Oxford Chambermusic Festival und dem „Oleg Kagan“ Festival in Kreuth, wo sie mit Partnern spielte wie Gidon Kremer, Martha Argerich, Eduard Brunner, Maurice Bourgue und Alexander Lonquich. Solistische Auftritte hatte sie unter anderen mit dem „Tchaikowsky“ Rundfunk Orchester Moskau, Istanbul Devlet Symphony Orchestra, Capella Istropolitana, Orchestre de Chambre de Genève, Orchestra Sinfonica Italiana Piacenza, Orchestra di Camera di Milano, Radio/Tv Orchestra Ljubljana, und den Zagreber Solisten.

Sie ist Solohornistin im „Orchestra della Svizzera Italiana“ Lugano.



**Ernst Weissensteiner** erhielt seine musikalische Ausbildung an der Universität für Musik in Wien in der Klasse von Ludwig Streicher.

1989 schloss er sein Diplomstudium mit einstimmiger Auszeichnung und der Zuerkennung eines Würdigungspreises durch das Bundesministerium für Wissenschaft und Kunst ab.

Noch während des Studiums wird Ernst Weissensteiner Mitglied der Wiener Symphoniker und ist seit 1990 Solobassist des Orchesters. Er leitet seit 1997 eine Kontrabassklasse an der Konservatorium Wien/Privatuniversität.

Uraufführungen zahlreicher Solowerke für Kontrabass, regelmäßige Konzerttätigkeit im Vienna Art Orchestra, Klangforum Wien, Chamber Orchester of Europe, Konzerte mit Joe Zawinul, Ingrid Jensen, Ernst Kovacic, Milan Turkovic, Dolby` Around, dem Wiener Kammerensemble, Vienna Symphony Jazz Project, Vienna Bass&oon Quartett und dem Kontrabass-Sextett Bass Instinct zeugen von stilistischer Lebendigkeit.

## Biographien



**Philipp Zeller** wurde 1982 in Stuttgart geboren.

Sein Studium absolvierte er an der Hochschule für Musik Würzburg bei Albrecht Holder und an der Hochschule für Musik und Theater Hannover bei Dag Jensen.

Philipp Zeller ist Preisträger mehrerer nationaler und internationaler Wettbewerbe, darunter der Deutsche Musikwettbewerb, der Internationale Instrumentalwettbewerb Markneukirchen sowie der Internationale Musikwettbewerb „Prager Frühling“.

Nach Engagements als Solofagottist in den Orchestern der Städte Jena, Bochum, Köln sowie des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin ist er seit 2009 in gleicher Position bei der Dresdner Philharmonie.

Als Solist trat Philipp Zeller unter anderem mit dem Beethoven-Orchester Bonn, dem Radio-Sinfonieorchester Berlin, dem Philharmonischen Orchester Plauen-Zwickau, den Dresdner Kapellsolisten, dem Orchester des Städtebundtheaters

