

MUSIKFEST SCHLOSS WEINZIERL



27. – 29. Mai 2022



Haydn lebt

Das Musikfest Schloss Weinzierl

dankt seinen Förderern, Sponsoren & Partnern.



MUSIKFEST SCHLOSS WEINZIERL

27. bis 29. Mai 2022

Künstlerische Leitung:

ALTENBERG TRIO WIEN

und AMIRAM GANZ

Programmheft

„Ich setzte mich zum Klavier und fing an zu phantasieren. Hatte ich eine Idee erhascht, so ging mein ganzes Bestreben dahin, sie den Regeln der Kunst gemäß auszuführen und zu vertreten.“

Joseph Haydn

Zum Musikfest Schloss Weinzierl 2022

Liebe Musikfreunde!

Wir freuen uns, dass das Musikfest Schloss Weinzierl 2022 endlich wieder zum ursprünglichen Termin um Christi Himmelfahrt zurückkehren kann!

Vom letzten Musikfest im Herbst 2021 wurde das etwas kompaktere und intensivere Format mit drei Konzerten an drei Tagen beibehalten, eine Sonntagsmatinée steht wieder am Schluss.

Mit Musik von Haydn wird wie immer eröffnet, ansonsten bilden diesmal Schubert und Brahms einen Schwerpunkt im Programm; es erwarten Sie aber auch kammermusikalische Highlights von Schumann und Dvorak sowie Chormusik von Fanny Hensel.

Etwas weniger bekannt ist möglicherweise der englische Komponist Ralph Vaughan Williams (1872-1958), der ein aufregendes Quintett in der gleichen Besetzung wie Schuberts Forellenquintett geschrieben hat; und Maurice Ravel's Sonate für Violine und Klavier, entstanden in der Mitte der 1920er Jahre, ist vielleicht eine heimliche Referenz an Gershwin und seine Rhapsody in Blue (1924).

Unsere Gäste sind wieder international bekannte und gefragte Musiker, die Hornistin Zora Slokar, die Kontrabassistin Christine Hoock, der Bratschist Gerhard Marschner und der Pianist Avo Kouyoumdjian.

Ein besonderer Dank gilt der Gemeinde Wieselburg-Land und der gesamten Organisation des Musikfests. Wir freuen uns auf zahlreiche wunderbare Begegnungen und Momente an drei sonnigen Tagen im kommenden Mai!

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

Mitwirkende

ALTENBERG TRIO WIEN

AMIRAM GANZ, Violine

ZIYU HE, Violine

CHRISTOPHER HINTERHUBER, Klavier

CHRISTINE HOOCK, Kontrabass

AVO KOUYOUMDJIAN, Klavier

GERHARD MARSCHNER, Viola

ZORA SLOKAR, Horn

CHRISTOPH STRADNER, Violoncello

KAMMERCHOR musicapricciosa

Leitung: **ULRIKE WEIDINGER**

Freitag, 27. Mai 2022

1. Kammerkonzert

19.00 Uhr

„Eröffnungskonzert“ Festsaal Schloss Weinzierl

Joseph HAYDN (1732-1809)

Klaviertrio d-Moll Hob. XV:23 (1794/95)

Molto Andante

Adagio ma non troppo

Finale: Vivace

Altenberg Trio Wien

Johannes BRAHMS (1833-1897)

Trio Es-Dur op. 40 für Violine, Horn und Klavier (1865)

Andante

Scherzo: Allegro

Adagio mesto

Finale: Allegro con brio

Amiram Ganz, Violine
Zora Slokar, Horn
Avo Kouyoumdjian, Klavier

Franz SCHUBERT (1797-1826)

Quintett A-Dur D 667 (op. 114) für Klavier, Violine, Viola,
Violoncello und Kontrabass „Forellen-Quintett“ (1819)

Allegro vivace
Andante
Scherzo: Presto
Thema: Andantino
Allegro giusto

Christopher Hinterhuber, Klavier
Ziyu He, Violine
Gerhard Marschner, Viola
Christoph Stradner, Violoncello
Christine Hoock, Kontrabass

Werkbesprechungen Seite 10-19

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



Samstag, 28. Mai 2022

2. Kammerkonzert

17.00 Uhr

„PRELUDE“ Arkadenhof Schloss Weinzierl

„Gartenlieder“

Vokalwerke a cappella von Fanny HENSEL, Johannes BRAHMS, Robert SCHUMANN, Felix MENDELSSOHN, Comedian Harmonists u.a.

Kammerchor musicapricciosa

Leitung: **Ulrike Weidinger**

Werkbesprechung Seite 19-21

19.00 Uhr

„ABENDKONZERT“ Festsaal Schloss Weinzierl

Robert SCHUMANN (1810-1856)

Adagio und Allegro As-Dur op. 70 für Horn und Klavier (1849)

Zora Slokar, Horn
Avo Kouyoumdjian, Klavier

Johannes BRAHMS

Sonate d-Moll op. 108 für Klavier und Violine (1888)

Allegro

Adagio

Un poco presto e con sentimento

Presto agitato

Christopher Hinterhuber, Klavier
Ziyu He, Violine

Ralph VAUGHAN WILLIAMS (1872-1958)

Klavierquintett c-Moll (1903)

Allegro con fuoco

Andante

Moderato

Avo Kouyoumdjian, Klavier
Amiram Ganz, Violine
Gerhard Marschner, Viola
Christoph Stradner, Violoncello
Christine Hoock, Kontrabass

Werkbesprechungen Seite 22-31

Sonntag, 29.Mai 2022

3. Kammerkonzert

11:00 Uhr

„Konzertmatinée“ Festsaal Schloss Weinzierl

Franz SCHUBERT

Allegro a-Moll, D 947 für Klavier zu vier Händen

Avo Kouyoumdjian, Klavier
Christopher Hinterhuber, Klavier

Maurice RAVEL (1875-1937)

Sonate G-Dur für Violine und Klavier (1927)

Allegro

Blues: Moderato

Perpetuum mobile: Allegro

Amiram Ganz, Violiner
Avo Kouyoumdjian, Klavier

Antonin Dvořák (1841-1904)

Klavierquartett Es-Dur op. 87

Allegro con fuoco

Lento

Allegretto moderato, grazioso

Finale: Allegro ma non troppo

Christopher Hinterhuber, Klavier
Ziyu He, Violine
Gerhard Marschner, Viola
Christoph Stradner, Violoncello

Werkbesprechungen Seite 31-39

Ein **Live-Mitschnitt** aus den Konzerten des **MUSIKFESTS Schloss Weinzierl 2022** wird von **Radio Niederösterreich** am Donnerstag, **16. Juni, Fronleichnam 2022** um 20.04 Uhr ausgestrahlt.

(Frequenzen: Wien 97,90; Jauerling 91,50; Sonntagsberg 93,50)



Freitag, 27. 05., 19:00 Uhr, Eröffnungskonzert

Joseph Haydn (1732-1809)

Trio d-Moll Hob.XV:23 op. 71 Nr.3 (1794/95)

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.



Josef Haydn, 1791
(Portrait von J. Hoppner)

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 übernommen hatte: Marie Josepha Hermenegild 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 ermesen: 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 Einfallsreichtum 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 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 Vorbild auf subtile Weise. Was dort ebenmäßiger Fluß und unbeirrbarer 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.

Der Finalsatz (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

Johannes Brahms (1833-1897)

Trio Es-Dur op. 40 für Violine, Horn und Klavier (1865)

Das *Trio für Violine, Horn und Klavier* nimmt im Œuvre von Johannes Brahms eine Sonderstellung ein. Die kaum je verwendete Instrumentierung gibt dem Werk seine unverwechselbaren Klangfarben und seine zutiefst poetische Stimmung.

Im Frühling 1864 als er sich in Lichtenthal bei Baden-Baden aufhielt, begann Brahms mit der Arbeit am *Horntrio*. Im darauf folgenden Jahr besuchte er diesen Ort wieder, wo er in Ruhe und ländlicher Abgeschiedenheit am *Trio op. 40* arbeitete und es im Mai vollendete.



Johannes Brahms, 1865
(Photographie)

Seinem Freund, dem Komponisten Albert Dietrich, beschrieb Brahms später, der Einfall zum Thema des ersten Satzes sei ihm bei einem Spaziergang in den Tannenwäldern der Umgebung von Baden-Baden gekommen, als er am frühen Morgen den Schimmer des Sonnenlichts zwischen den Zweigen betrachtete. Es handelt sich also, nach den persönlichen Angaben des Autors, um eine Komposition, die von einem intensiven Naturerlebnis mitbestimmt wurde. Er konnte sich noch nach Jahren an diesen Moment erinnern. Die Aussage des damals 32jährigen Komponisten hat eine Entsprechung in der leicht ironisierenden Feststellung des reifen Mannes in einem Brief an Elisabeth von Herzogenberg: „*Ich halte es auch für besonders pfiffig von mir, dass ich mir beim Spazierengehen Melodien einfallen und wachsen lasse.*“

Es ist wieder vom Wandern in der Natur als Quelle der Eingebung die Rede. Während der junge Komponist noch nach einigen Jahren unter dem Eindruck dieses Erlebnisses stand, misstraute der reife Mann dem unbewussten Akt der Inspiration und macht ihn zu einem aktiv-verstandesmäßigen: „*Ich lasse mir etwas einfallen.*“ Für den jungen Komponisten jedenfalls ist die enge Assoziation zu einer Naturbeobachtung, für die Entstehung und Gestaltung des *Trios Es-Dur* eine bestimmende gewesen.

Die Wahl des Horns als eines der Melodieinstrumente neben der Violine weckt beim Zuhörer Erinnerungen an Natur, Wald und Jagd. Formal lässt die Komposition Elemente erkennen, die im 18. Jahrhundert, zum Beispiel bei Haydn oder Mozart in Divertimenti, Cassationen oder Notturmi verwendet wurden, in denen sich das Horn mit anderen Bläsern und Streichern zu heiteren „Musiken für draußen“ zusammenfindet.

Die Jagdmotivik des vierten Satzes des *Es-Dur Trios* mit ihrem *Allegro con brio* ist Ausdruck einer Anspielung, wie wir sie bei Brahms des Öfteren finden. Sie verweist in diesem Fall auf die typischen Jagd- und Kehraussätze, mit denen Joseph Haydn seine Quartette und Symphonien gern beendete.

Brahms war ein großer Verehrer von Joseph Haydn's Kunst und studierte seine Werke genau. In etlichen seiner Stücke finden sich Anspielungen auf den Kompositionsstil von Joseph Haydn, so auch im Horntrio. Er nannte diese musikalischen Verweise ironisierend „Anklänge“. Mit Haydn verband Brahms auch die Kompositionsauffassung, dass nicht der Einfall, das Thema, das wichtigste sei, sondern was der Komponist daraus mache, was mit dem Thema geschieht. Die intensive motivische Arbeit, die Durchdringung des Materials sind Kennzeichen der Kompositionen von Brahms. In Haydn hatte er einen Geistesverwandten und ein Vorbild gefunden.

Spezifisch für das Horntrio ist, dass der junge Johannes Brahms die überlieferten, mit Natur assoziierten Formen mit romantischem und sehr persönlichem musikalischen Ausdruck erfüllt. Die Einbeziehung des Klaviers verändert den Rahmen des Werkes - es wird zur Musik für „drinnen“ - und nun können die Klangfarben des Horns für die Expression von Stimmungen der Romantik genützt werden.

Zu den wenigen Kompositionen für Horn und Klavier zählt Beethovens *Sonate für Horn und Klavier op. 17* am Beginn des 19. Jahrhunderts. Und Schumanns *Adagio und Allegro für Horn und Klavier op. 70*, das im morgigen Abendkonzert in Schloss Weinzierl zu hören sein wird, ist ein wunderschönes Beispiel für den Gebrauch von Horn und Klavier in der Romantik. Sonst sind kaum Werke für diese Besetzung bekannt. Aus unserer Zeit stammt das *Horntrio* (1982) von György Ligeti, das er als „Hommage à Brahms“ verstanden wissen wollte.

Vor allem der erste Satz des Horntrios von Johannes Brahms, *Andante*, hält formal an der überlieferten, mehrteiligen Form fest und besitzt eine rondoartige Anlage anstatt der üblichen Sonatenhauptsatzform – eine Besonderheit, die im Brahmschen Instrumentalschaffen keine Parallele hat. - Solche Satzformen finden sich bei einigen Haydn-Trios -. Das *Andante* baut in einem ungemein wohlüberlegten Tonartensystem eine sanfte Meditation aus kontrastierenden Abschnitten auf, die abwechselnd im Zweiviertel- und Neunachteltakt stehen. Der Klavierpart ist auf begleitende Figurationen beschränkt.

Als zweiter Satz folgt das *Scherzo: Allegro*; Brahms hat die herkömmliche Abfolge der beiden Mittelsätze vertauscht - auch ist das eine Satzfolge, wie sie Haydn des Öfteren verwendet - und erzielt durch klangspezifische Eigenheiten des Hornspiels, dem Staccato- und dem Legatospiel, eine auf Kontrast angelegte Systematisierung der Sätze:

Dem ersten Satz mit ruhig bewegtem Legatospiel des Horns folgt das rasche *Scherzo*, dessen offen zu spielende Staccato-Passagen in deutlichem Gegensatz zur Tonweise des ersten Satzes stehen. Das anschließende schwermütige *Adagio mesto* lässt in seinen weitläufigen Legato-Passagen die instrumentale Idiomatik des ersten Satzes anklingen, während das staccato gespielte Finalthema Tonfall und Ausdruck des *Scherzos* aufgreift.

Auch innerhalb des *Scherzos* wendet Brahms *staccato* und *legato* zur idiomatischen Differenzierung an: Der Seitensatz, um nur ein Beispiel zu nennen, ist nichts anderes als eine Legato-Variante der ersten vier Takte des Hauptthemas.

Im langsamen dritten Satz *Adagio mesto* wird der Ausdruck der Schwermut, der weiten Teilen des Horntrios anhaftet, zur teils verzweifelten teils resignativen Klage verdichtet. Der Satz wurde oft als Trauermusik auf den Tod der Mutter interpretiert. Sie starb im Februar 1865, also zwei Monate bevor Brahms die Arbeit am *Trio Es-Dur* wieder aufnahm. Vom Komponisten selbst gibt es keine Hinweise auf die Richtigkeit dieser Deutung. Doch auch unabhängig von dieser biographischen Interpretation ist das *Adagio mesto* eine tief bewegende Musik, die den großen Meister der Form auch als seelenkundigen musikalischen Interpreten des menschlichen Leides und der Ungewissheit menschlicher Existenz zeigt.

Gloria Bretschneider

Franz Schubert (1797-1828)

Klavierquintett A-Dur D 667 (op. posth. 114) „Forellen-Quintett“ (1819)

Im Sommer 1819 unternahm Schubert mit Johann Michael Vogl eine Reise nach dessen Geburtsstadt Steyr; Vogl hatte zur Finanzierung dieser Reise bei der Direktion des Kärntner-Theaters einen Vorschuß auf das Honorar für Schuberts Singspiel „Die Zwillingsbrüder“ (D 647) erwirken können. Die beiden in Steyr verlebten Monate müssen wohl recht nach Schuberts Geschmack gewesen sein, denn in einem Brief Schuberts an seinen Bruder Ferdinand findet sich noch vor dem obligaten Lob der „über allen Begriff schönen“ Gegend der Satz:



Franz Schubert, 1821
(Zeichnung von Leopold
Kupelwieser)

„ In dem Hause, wo ich wohne, befinden sich 8 Mädchen, beynahe alle hübsch. Du siehst, daß man zu thun hat. Die Tochter des Herrn v. K[oller], bei dem ich und Vogl täglich speisen, ist sehr hübsch, spielt brav Klavier, und wird verschiedene meiner Lieder singen...“

Für das „sehr hübsche“ und „brav Klavier“ spielende Mädchen Josephine Koller komponierte Schubert während seines Aufenthaltes die *Klaviersonate A-Dur op.120/D 664* - es scheint, der ganze Sommer war in A-Dur gestimmt...

Ob das „Forellen-Quintett“, Schuberts wahrscheinlich allerpopulärste Kammermusikkomposition, nun wirklich in Steyr entstanden ist, wie dort eine Gedenktafel behauptet, oder nach Schuberts Rückkehr erst in Wien niedergeschrieben wurde - fest steht jedenfalls, daß das Werk eine Frucht dieser glücklichen Sommermonate ist. Die unmittelbare Anregung zur Komposition ging von Sylvester Paumgartner (1763-1841), einem Steyrer „Melomanen“ und wohlhabenden Amateurcellisten aus, der in seinem geräumigen Haus regelmäßig Kammermusiksoreen veranstaltete.

[.]

Sylvester Paumgartners Wunsch nach einem Werk in dieser eigenwilligen Instrumentation hat vielleicht mit seinem Cellospiel zu tun; allzuoft hatte das Cello in der Kammermusikliteratur der Zeit noch grundierenden Frondienst zu leisten, also etwa Klavierbässe zu verdoppeln. Durch die Hinzuziehung eines Kontrabasses, der diese stützende und dienende Funktion übernahm, konnte das Cello für Haupt- und Mittelstimmenaufgaben freigesetzt werden.

Dieser „Raumgewinn“, durch den das Cello auch seinen timbralen Reichtum besser entfalten kann, scheint Schubert überzeugt zu haben: in seinem kammermusikalischen Testament, dem *Streichquintett C-Dur D.956*, greift er diese Idee in veränderter und vervollkommener Form noch einmal auf - der Nachteil der relativen Unbeweglichkeit des Kontrabasses ist dort durch die Verwendung eines zweiten Cellos eliminiert, und das „freie“, erste Cello ergreift noch entschiedener Besitz von den hohen Registern.

Eine andere instrumentatorische Besonderheit ist die Behandlung des Klaviers. Weit eindeutiger als etwa in den Klaviertrios wird es nahezu ausschließlich als Melodieinstrument behandelt; über weite Partien werden die Hände im Einklang geführt, während der „orchestrale“, füllige Akkordklang sehr sparsam verwendet wird.

Der populäre Name „Forellenquintett“ lenkt unsere Aufmerksamkeit von Anfang an auf die Variationen (4.Satz) über das bekannte Lied (D.550) auf den Text von Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791); damit stellt er das Werk plakativ in den größeren Zusammenhang der unmittelbar liedinspirierten Instrumentalmusik Schuberts, deren berühmteste Beispiele die *C-Dur-Klavierphantasie* („Wanderer-Phantasie“, D.760) und das *d-Moll-Streichquartett* („Der Tod und das Mädchen“, D.810) sind. [.]

Das eröffnende *Allegro vivace* ist der einzige unter den fünf Sätzen des Werkes, dessen thematisches Material einem Durchführungsprozeß ausgesetzt wird. Folgerichtig ist es auch der einzige Satz, indem wir auch gleichsam der Entstehung des Hauptthemas beiwohnen, so daß die „Komplikation“ der Durchführung durch die das Hauptthema entwickelnde Einleitung bedingt und hervorgerufen erscheint. Mit einiger Phantasie kann man im Seitenthema einen „Voraus Schatten“ des Forellenthemas hören. Jedenfalls wecken alle verwendete Themen unwillkürlich Liedassoziationen, ein Umstand der sehr wesentlich zur Etablierung des bestimmenden Grundtones für das ganze Werk beiträgt.

Der zweite Satz (*Andante*, F-Dur) fasziniert unter anderem durch eine recht ungewöhnliche Besonderheit: einem sehr schlichten und eingängigen Formschema (ABC - ABC) wird ein ganz eigenwilliger harmonischer Ablauf unterlegt: F-fis-G / As-a-F. Wie man sieht, wird durch die chromatischen Modulationen (die eigentlich mehr den Charakter von Rückungen tragen) der Weg von der Satztonart zur Werktonart buchstäblich Schritt für Schritt durchgemessen - ein raffinierter Kunstgriff, durch den die relativ große Entfernung zwischen diesen beiden Tonarten scheinbar mühelos überbrückt wird. Der Ideen- und Melodienreichtum des Satzes läßt einen aber diese „technische“ Subtilität gar nicht wirklich wahrnehmen - man ist vor allem dankbar dafür, daß man, ganz ohne Umschweife und Verirrungen, alles zweimal hören darf.

Im dritten Satz (*Scherzo. Presto*) stellt Schubert die beiden Spielarten des Klaviers sehr charakteristisch einander gegenüber - im federnd-energisches Hauptteil die bisher ausgesparte akkordische Verve, im bukolischen Trio, das übrigens die Tonart des Folgesatzes vorwegnimmt, die melodische Linearität.

Trotz der eher beiläufigen Stellung des Liedthemas im vierten Satz (*Andantino*, D-Dur) im Werkgesamten, sind diese wundervoll schlichten Variationen für viele Zuhörer das Herzstück des Werkes. Der sonnige und konfliktlose Charakter des ganzen Quintetts wird unter anderem dadurch betont, daß Schubert die dramatische Trübung der dritten Liedstrophe („Doch endlich ward dem Diebe die Zeit zu lang...“) sowohl im Thema als auch in den Variationen übergeht, sodaß nur die muntere, launische Forelle im Quintett ihr Spiel treibt, nicht die betrogene, dem Tode geweihte.

Das Finale (*Allegro giusto*) läßt in den oberösterreichischen Sommer von 1819 Echos des „ungarischen“ Sommers von 1818 hinüberklingen - magyari-sche und österreichische Folklore verbinden sich zu einem bunten und wie-derholungsseligen Tongemälde, das keine fortschreitende Entwicklung und kein Schicksal, sondern nur endloses Kreisen kennt: eigentlich dürfte dieser Satz keinen Schluß haben, und wir sind Schubert ein ganz wenig böse, daß er sich dem Diktat der Tradition beugen und doch zu einem Ende finden muß-te - aber wir spüren recht deutlich, daß es auch ihm selbst leid getan haben muß.

Claus-Christian Schuster

Mit dieser Aufführung des *A-Dur Quintetts* und mit der Interpretation des *Allegro a-Moll* in der Matinée am Sonntag durch Christopher Hinterhuber und Avo Kouyoumdjian wollen wir mit Ihnen, liebe Musikfreunde, den Geburts-tag von Franz Schubert feiern, der sich heuer 225. Mal jährt.

Samstag, 28. 5., 17.00 Uhr, Prelude im Arkadenhof

„Gartenlieder“

Vokalwerke a cappella von **Fanny Hensel, Johannes Brahms, Robert Schumann, Felix Mendelssohn, Comedian Harmonists** u.a.

Unser Prelude zum heutigen Kammermusikabend ergänzt und bereichert das Programm des Musikfests 2022, weist es doch auf eine wichtige musika-lische Ausdrucksform in der Romantik hin, auf die heute oft vergessen wird, auf die Chormusik. Ulrike Weidinger hat für ihr Programm mit dem Kammerchor *musica*pricciosa Lieder ausgewählt, die überwiegend von Komponistinnen und Komponisten der Romantik stammen, allen voran von Fanny Hensel, der Schwester von Felix Mendelssohn.

Das Singen in Laienchören war eine musikalische Massenbewegung im 19. Jahrhundert. Mit ihren Chorwerken konnten die Komponisten der Zeit eine starke Verbindung zum bürgerlichen Musikleben erreichen. Felix Mendelssohn hat über 200 Werke weltlicher und geistlicher Chormusik komponiert und Robert Schumann (1846/47 in Dresden) und Johannes Brahms (1859 in Hamburg) fanden Freude an der Leitung von Chören, schätzten die gesellige und volkstümliche Art des Musizierens und verfassten, inspiriert durch diese Tätigkeit, eine Reihe von Chorwerken.

Für Schumann bedeutete die Chormusik auch einen wichtigen Impuls zu mehr Einfachheit und Volkstümlichkeit in der Kammermusik. Gleich am Beginn des anschließenden Konzertabends wird mit dem *Adagio und Allegro As-Dur für Horn und Klavier* ein solches Charakterstück erklingen, ein wunderschönes Beispiel für diese Schaffensperiode des Meisters.

Programm:

„Gartenlieder“

Dänisches Volkslied, Satz: Paul Zoll (1907 - 1978)

„Ich weiß einen Garten“

Fanny Hensel, geb. Mendelssohn (1805 - 1847)

„Gartenlieder“ op. 3:

Nr. 6 *Allegro vivace* „Im Wald“

Nr. 4 *Allegretto grazioso* „Morgen gruß“

Nr. 1 *Allegretto* „Hörst du nicht die Bäume rauschen“

Robert Schumann (1810 - 1856)

„Heidenröslein“ op. 67/3

Johannes Brahms (1833-1897)

„Dein Herzlein mild“, op. 62/4

„Zwölf deutsche Volkslieder“ WoO posthum 35

Nr. 3 „Erlaube mir“

Slowakische Volksweise, Satz: Emil Adamič (1877-1936)

„Rasti, rozmarin“

Felix Mendelssohn (1809 - 1847)

„Sechs Lieder im Freien zu singen“ op. 59:

Nr. 1 „Im Grünen“

Nr. 4 „Die Nachtigall“

Volkslied aus Kärnten, Satz: Anton Anderluh (1896 - 1975)

„Unter da Lindn“

Bert Reisfeld/Albrecht Marcuse, Satz: Carsten Gerlitz (*1966) nach der Fassung der **Commedian Harmonists**

„Mein kleiner grüner Kaktus“

Kammerchor musicapricciosa

Christina Straßer, Barbara Baumberger, Michaela Bergen,

Ute Kolck-Thudt, Maria Metzinger, Sonja Wodnek

Karin Baumgartner, Kathrin Fischl, Anna Lienbacher

Willi Amreiter, Leopold Karner, Philipp Mayr, Kristian Müller,

Lukas Oberlerchner, Siegfried Kolck-Thudt, Wolfgang Lechner,

Klaus Neuwirth, Michael Teufel

Leitung: **Ulrike Weidinger**

Samstag, 28. 05., 19:00 Uhr, Konzertabend

Robert Schumann (1810 – 1856)

Adagio und Allegro für Pianoforte und Horn op. 70 (1849)

Im Jahr 1849 wendet sich Schumann einem neuen kammermusikalischen Genre zu, dem Charakterstück in freier Form. Er beginnt mit Stücken für Klavier und einem zweiten Instrument, also in der kleinstmöglichen kammermusikalischen Besetzung und fasst die Stücke in Sammlungen zusammen. Innerhalb eines Jahres entstanden 4 Sammlungen eindrucksvoller Beiträge für Soloinstrument und Klavier (für Klarinette, Horn, Violoncello und Oboe). Die besondere Bedeutung dieser Kompositionen in freien Formen liegt darin, dass Schumann das für die romantische Musik so bezeichnende kleine, lyrische Charakterstück damit in der Kammermusik etabliert. Die Vielfältigkeit und der hohe kompositorische Anspruch, den Schumann auch an dieses Genre stellt, bringen die Gattung in eine neue Relation zu den Kammermusikwerken in der tradierten zyklischen Sonatenform, mit der er sich zuvor im Jahr 1842 intensiv beschäftigt hatte; (die drei Streichquartette, das Klavierquintett und das Klavierquartett waren in kürzester Zeit entstanden).



Robert Schumann, um 1840

Die Charakterstücke in freien Formen ermöglichen Schumann, abseits von vorgegebenen Modellen, Musik zu schaffen, die in intimmem Rahmen gespielt werden kann. Es sind hochkarätige Beiträge, auch gedacht zum Musizieren in geselliger Runde und im häuslichen Umfeld.

Diese Duowerke sind das Produkt einer längeren Entwicklung, die Schumanns Denken und Komponieren in Richtung auf Einfachheit und Volkstümlichkeit dokumentiert. Wesentlichen Anteil daran hatte die Übersiedlung der Familie von Leipzig nach Dresden im Dezember 1844. Schumann war nämlich in Dresden auch als Chorleiter tätig und schuf, inspiriert durch die Arbeit mit a cappella Chorgesang in den Jahren 1846 und 1847 eine Reihe von Chorwerken. Er fand große Freude an dem Genre und an der geselligen und volkstümlichen Art des Musizierens. Die erworbene Erfahrung setzte er auch in seinem kammermusikalischen Schaffen um. Die Werke sollten von einer größeren Öffentlichkeit verstanden werden und in gewisser Weise populär sein.

Für Schumanns Arbeit ist das Jahr 1849 von besonderer Bedeutung, wie er

in einem Brief an den Komponisten und Freund Ferdinand Hiller schreibt: – „*Sehr fleißig war ich in dieser ganzen Zeit – mein fruchtbarstes Jahr war es als ob die äußeren Stürme den Menschen mehr in sein Inneres trieben, so fand ich nur darin ein Gegengewicht gegen das von Außen so furchtbar Hereinbrechende.*“

Im Mai 1849 hatten die revolutionären Wirren Dresden erreicht, und Schumann sah sich gezwungen, mit der Familie aus Dresden auf den Landsitz des befreundeten Majors von Serre zu ziehen. Dies wurde ihm später des Öfteren „als Flucht vor der politischen Verantwortung in die Idylle“ und als Gesinnungsbruch vorgehalten.

Dazu lassen sich folgende Überlegungen anstellen:

Schumann war schon als junger Mann ein freisinniger Denker und ein erklärter Gegner der Reaktion, doch für ein gewaltsam-revolutionäres Durchsetzen seiner Ideale trat er nie ein. Er blieb auch während der Aufstände in Dresden seiner Haltung treu. In seiner Musik ist er – wie die Komposition der *Freiheitsgesänge für Männerchor WoO 4* aus dem Jahr 1848 zeigt - nicht davongelaufen. Zwei der Freiheitslieder wurden auch im Mai 1848 vom Sängerverein in Dresden aufgeführt („*Freiheitslied*“ und „*Schwarz-Rot-Gold*“).

Fast gleichzeitig mit den ersten Stücken dieses Genres, den *Drei Fantasie-stücken für Klavier und Klarinette op. 73* komponierte Robert Schumann in wenigen Tagen ***Adagio und Allegro für Klavier und Horn op. 70***. Wie in den übrigen Stücken in freier Form werden die beiden Instrumente gleichberechtigt am musikalischen Geschehen beteiligt. Das dunkel eingefärbte, introvertierte *Adagio* mit seiner kantablen Melodik erinnert in der Stimmführung an ein klavierbegleitetes Solo-Lied. Schumann wollte den Satz auch ursprünglich Romanze nennen.

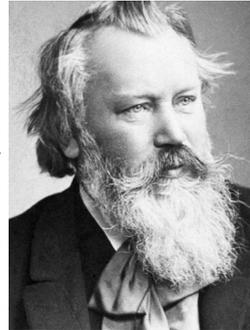
Das Werk ist eines der ersten Stücke, die für das Ventilhorn geschrieben wurden. Schumann war fasziniert von den spieltechnischen Möglichkeiten des neuen Instruments. Er gestaltet das *Allegro* virtuos und stellt damit hohe Anforderungen an den Horn-Solisten. Doch ist die Virtuosität niemals Selbstzweck, sondern vermittelt auch hier jene romantische Atmosphäre, die Schumanns Charakterstücke so reizvoll macht. Dabei folgt das *Allegro* einem klassischen Muster der Satzgestaltung mit einem lebhaften, rhythmisch pointierten Hauptthema und einem getragenen Seitensatz.

Im selben Jahr schuf Schumann ein weiteres Werk, das seine Vorliebe für den Klang des Instruments unterstreicht, das *Konzertstück in F-Dur für 4 Hörner und großes Orchester op. 86*.

Johannes Brahms

Sonate für Violine und Klavier Nr. 3 d-Moll op. 108

Johannes Brahms konzipierte die **Sonate für Violine und Klavier d-Moll** 1886 bei seinem ersten Aufenthalt in Hofstetten am Thuner See in der Schweiz und vollendete sie zwei Jahre später. Brahms genoss diesen Sommer in vollen Zügen, konnte er sich doch in die Einsamkeit seines schön gelegenen Heimes zur Arbeit zurückziehen, aber auch den Freund Joseph Widmann, Redakteur und Kritiker, im nahegelegenen Bern besuchen. Dorthin kamen auch andere Gäste, oft Freunde des Komponisten, die für anregende Stunden sorgten. Die musikalische Ernte dieses Sommers war auch besonders reich, wie ein Brief an den Freund Theodor Billroth aus dem August 1886 belegt; „... *ich weiß nichts anderes, als Dir*



Johannes Brahms,
Berlin 1889

einiges von meinem Schreibtisch zu schicken, ein paar 'erste Kapitel', die ich so zu meiner Aufmunterung ins Reine schrieb“. Es waren die jeweils ersten Sätze der *F-Dur Cellosonate*, der *c-Moll Trios*, der *A-Dur Violinsonate* und der *d-Moll Violinsonate*.

Die zweite und die dritte Violinsonate sind also unmittelbar benachbarte Werke und vielleicht gerade deshalb so gegensätzlich in ihrer Stimmung: Der sonnig-träumerischen Welt der *A-Dur Sonate* steht die wild zerklüftete Landschaft der *d-Mollsonate* gegenüber. Die *A-Dur Sonate* wurde 1886 vollendet und erklang noch im Freundeskreis bei Joseph Widmann, die *d-Moll Sonate* wurde in ihrer definitiven Fassung im Dezember 1888 in Budapest von Brahms mit dem ungarischen Geiger und Joachim-Schüler Jenő Hubay uraufgeführt.

Als Widmungsträger hatte Brahms seinen Freund, den Pianisten und Dirigenten Hans von Bülow ausersehen. Es ist dies die einzige offizielle Dedikation, die Brahms bei seinen Violinsonaten macht und zeigt wohl an, dass dieses Werk auch einen bestimmten Musikertypus verlangt, ist die *d-Moll Sonate* doch noch anspruchsvoller und virtuoser für die Interpreten als die ersten beiden Sonaten. Bülow war ein leidenschaftlicher Musiker und hervorragender Dirigent und setzte sich für die Verbreitung der Werke von Brahms ein. Bülow und Brahms unternahmen auch gemeinsame Konzertreisen. Max von Bülow war denn auch der erste Pianist, der – nach dem Komponisten – die 3. Violinsonate aufgeführt hat.

Im Oktober 1888 hatte Brahms der Pianistin und Komponistin Elisabeth von Herzogenberg das Manuskript der *d-Moll Sonate* zur Ansicht nach Berlin geschickt. Er war mit ihr und ihrem Mann, dem Komponisten Heinrich von Herzogenberg gut befreundet und hielt viel von Elisabeths Urteil. Sie antwortet: „[...] Was mich so entzückt an dieser Sonate: sie ist besonders einheitlich, die vier Sätze sind wirklich Glieder einer Familie [...]“ und sie regt den Komponisten noch zu einigen Änderungen an. Aber auch Clara Schumann erhielt das Manuskript vor der Uraufführung und zeigt sich begeistert von der zyklischen Form der Komposition, die schon Elisabeth von Herzogenberg so beeindruckt hatte. Sie schreibt: “[...] wie sich da alles ineinander verschlingt, wie duftende Ranken!“

Tatsächlich besitzt die *dritte Sonate für Violine und Klavier* starken inneren Zusammenhang, der nicht einfach auf der Wiederholung und Veränderung von Themen beruht, sondern aus der logischen Entfaltung von Kernthemen und ihren umfassenden variativen Möglichkeiten entwickelt wird. Es ist dies Musik „[...] die sich introvertiert und systematisch mit den Gesetzen der reinen Musik beschäftigt“, stellt der Musikwissenschaftler und Brahmsforscher Wolfgang Sandberger 2009 fest.

Brahms intensive Beschäftigung mit der musikalischen Tradition, zu der neben dem Werk von Beethoven vor allem auch die Arbeitsweise seines Vorbildes Joseph Haydn zählte, bildet das Fundament für sein Fortschreiten in einem Kompositionsstil, dessen Ziel es sei „*dauerhafte Musik*“ zu schreiben, wie er sich ausdrückte, Musik also, die dem historischen Wandel aufgrund ihrer spezifischen Qualität entzogen ist.

Arnold Schönberg spricht diese Seite des kompositorischen Schaffens von Brahms an, als er in einem Aufsatz anlässlich der Jahrhundertfeier des Brahms-Geburtstages 1933 Johannes Brahms als einen der fortschrittlichsten Komponisten der Zeit bezeichnet. Mit seiner stufenreichen Harmonik und der Technik der „*entwickelnden Variation*“, sei er ein Vorläufer der Zwölftontechnik gewesen.

Der Begriff „*entwickelnde Variation*“ bezeichnet das Verfahren, aus dem extrem knappen Material eines Motivs oder eines einzigen Intervalls weite Bögen zu entwerfen: Ein Anfangsgedanken konstituiert neue Gedanken formaler Natur und wird weiter entfaltet. „Aus einem Hauptgedanken alles Weitere entwickeln! Das ist der stärkste Zusammenhang [...]“, wie Anton von Webern es formuliert.

In seiner letzten *Sonate für Violine und Klavier d-Moll* hat Johannes Brahms dieses Formprinzip zur Vollendung gebracht. Den Zusammenhang konstituiert die motivisch-thematische Arbeit, die sich über den gesamten jeweiligen Satz ausbreitet und nicht nur auf die Durchführung beschränkt bleibt. Darüber hinaus ist eine thematische Verschränkung zwischen den einzelnen Sätzen feststellbar.

Die beiden Ecksätze bestimmen die Sonate durch ihre Länge und vor allem durch das reiche thematische Material und seine kunstvolle Verarbeitung. Formal kann man den ersten Satz *Allegro* – mit einigen Abweichungen – als Sonatensatz betrachten. Das erste Thema wird von der Violine „*sotto voce* ma *espressivo*“ vorgetragen. Es besitzt höchste Ausdruckskraft und ist umfassend und episch konzipiert. Das zweite, vom Klavier eingeführte Thema ist melodischer, aber kaum weniger bewegt. Diese beiden Hauptgedanken des Kopfsatzes sind durch drängende Synkopen und Triolen und eine latente melodische Verwandtschaft so eng miteinander verbunden, dass sie nicht als Kontraste im klassischen Sinne, sondern als zwei Ausprägungen einer monothematischen Form gesehen werden können. Markant ist der Orgelpunkt auf dem Ton A, der in der Klavierstimme während der Durchführung 46 Takte lang angeschlagen wird. Auch hier bricht Brahms mit der Tradition, die den Grundton der Komposition und nicht die Dominante in der Durchführung verlangt. Die Coda formt wieder eine neue variative Verarbeitung und eine zweite Durchführung mit einem Orgelpunkt im Klavierpart, diesmal in der Tonika (D).

Der zweite Satz, das *Adagio* in D-Dur ist von kompakter Konstruktion. Eine wundervolle Kantilene auf der G-Saite der Geige, zart und leidenschaftlich zugleich, bildet das Hauptthema. Das zweite Thema entwickelt sich aus weiträumigen Akkorden auf dem Klavier. Nach einer nochmaligen Präsentation der Themen in veränderter Gestalt erfolgt die Coda über das erste Thema. Dieser emotional bewegende Satz ist sicherlich ein Gipfelpunkt der Brahms'schen Sonatenliteratur.

Der dritte Satz *Un poco presto e con sentimento* in fis-Moll ist ein fantastisches, kapriziöses Intermezzo und vertritt mit der ihm innewohnenden Unruhe das traditionelle Scherzo. Zwei Themen, ein essentiell rhythmisches sowie ein von der Melodie getragenes, bestimmen den Satz und seine freie Entwicklung. Anspielungen auf das Hauptthema des ersten Satzes sind erkennbar. Die Coda besticht durch hohe Vitalität.

Der Finalsatz *Presto agitato* ist besonders umfangreich und stellt höchste musikalische und spieltechnische Anforderungen an die beiden Interpreten. Die Bedeutung dieses Satzes wird auch dadurch unterstrichen, dass er in der Sonatenhauptsatzform angelegt ist. Prägend für den Finalsatz sind seine Vehemenz und sein vorwärts treibender Charakter. Verantwortlich dafür ist das Hauptthema im 6/8 Takt voll Leidenschaft, das sich mit seinem pulsierenden Rhythmus immer aufs Neue durchsetzt. Wie ein kurzes Innehalten erscheinen ein Nebenthema, das zu einem Dialog zwischen den Instrumenten führt und ein zweites choralartiges Thema im Klavierpart, auf das ein intensiver Gesang der Violine folgt. Doch die Leidenschaftlichkeit der Diktion dominiert wiederum in Durchführung und Coda. Bemerkenswert ist, dass Brahms auch hier – durch Einbindung einer rhythmischen Figur - eine Beziehung zum ersten Satz herstellt.

Haupt- und Nebenthema werden ausgebreitet, eng miteinander verflochten und durch die Wiederkehr dieser rhythmischen Bewegung mit dem ersten Satz verbunden.

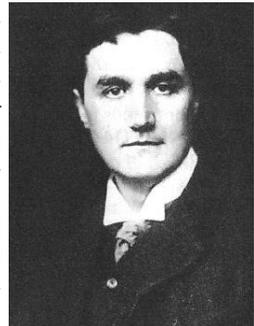
Mit der massiven Wucht der Klavierbehandlung und der Leidenschaftlichkeit der Diktion ist dieses Werk eindeutig als Konzertsonate charakterisiert.

Gloria Bretschneider

Ralph Vaughan Williams (1872-1958)

Klavierquintett c-Moll (1903)

Ralph Vaughan Williams sah sich als britischer Komponist und wurde nach dem Ersten Weltkrieg für lange Zeit zur maßgeblichen Persönlichkeit im Musikleben Großbritanniens. *„Der Komponist darf sich nicht abschotten, er muss mit seinen Mitmenschen leben und seine Musik zu einem Ausdruck des ganzen Lebens der Gemeinschaft werden lassen...“* meinte er. Sein kompositorisches Schaffen steht als Bindeglied zwischen der englischen Spätromantik eines Edward Elgar und der Moderne, wie sie später Benjamin Britten und Michael Tippett repräsentierten.



Ralph Vaughan Williams, 1910

Ralph Vaughan Williams war der Sohn eines anglikanischen Geistlichen. Nach dem frühen Tod seines Vaters wuchs er bei der Familie seiner Mutter in Leith Hill Place (Surrey) auf. Er erhielt von seiner Tante ersten Musikunterricht und konzentrierte sich bald auf Geige und Bratsche. Nach seinem Schulabschluss studierte er ab 1890 am Royal College of Music in London, später bei Charles Wood am Trinity College der Universität Cambridge und schließlich wieder am Royal College of Music, wo seine enge künstlerische Freundschaft mit Gustav Holst begann. 1897 nahm er Unterricht bei Max Bruch in Berlin.

Drei wesentliche musikalische Felder prägten ihn von Jugend an und blieben für seine künstlerische Ausrichtung bestimmend.

Das war zum einen die Kirchenmusik, die er in der Familie und später als Organist in London kennenlernte und für deren Erweiterung er 1906 ein neues Kirchengesangsbuch *The English Hymnal* herausgab.

Das Studium alter Hymnen und Choräle gaben den Anstoß für eine intensive Beschäftigung mit der Musik der englischen Renaissance und der Zeit der Tudor. Als Beispiel für den erheblichen Einfluss der alten englischen Musik auf Vaughan Williams' kompositorische Entwicklung kann die *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis* (1910) genannt werden. Er nimmt dabei ein Thema des bedeutendsten britischen Renaissancekomponisten Thomas Tallis zum Ausgangspunkt für sein Werk.

Schon während seines Studiums entdeckte Vaughan Williams die Volksmusik seiner Heimat für sich und machte sie zum Ausgangspunkt seines kompositorischen Schaffens. Ähnlich wie Bartók und Kodály in Ungarn, zog er durch das Land und hielt die Lieder der Dorfbewohner schriftlich fest. Er veröffentlichte sie in der Sammlung *Bushes and Briars* (1903). Sein musikalisches Frühwerk steht stark unter dem Einfluss der heimischen Volksmusik, mit der er sich auch in Vorträgen und Schriften auseinandersetzte. So schreibt er: „*Der Grund, weshalb diese frühen Musiker sangen, spielten, sich etwas ausdachten und komponierten, war einfach und allein, weil sie es wollten, und ich denke, dass die Lektion, die wir daraus lernen können, die Aufrichtigkeit ist.*“ Vokalmusik steht am Beginn seiner musikalischen Karriere: Seine bewusst schlicht gehaltenen Lieder wie *Linden Lea* oder die *Songs of travel* knüpfen an die heimische Folklore an. Das Klavierquintett c-Moll (1903) stammt aus dieser frühen Phase seiner Kompositionen.

1908 ging Vaughan Williams für drei Monate nach Paris, um bei Maurice Ravel zu studieren. „*Er zeigte mir, wie man in Hinblick auf Farben anstatt auf Linien orchestriert. Es war eine anregende Erfahrung, alle künstlerischen Probleme aus einem für mich völlig neuen Blickwinkel zu betrachten.*“ Vaughan Williams bezeichnete die Werke, die unmittelbar nach dem Studium bei Ravel entstanden waren (den Liederzyklus *On Wenlock Edge* und das *Erste Streichquartett*) scherzhaft als das Resultat „*eines schweren französischen Fieberanfalls*“. Tatsächlich entwickelte er ein neues freies Selbstverständnis und eine eigene persönliche Tonsprache, die für die vielen weiteren Kompositionen prägend werden sollte. Das war es auch, was ihm Ravel schalkhaft attestierte: Vaughan Williams sei der einzige seiner Schüler, der nicht wie Ravel schriebe.

Ralph Vaughan Williams verfasste insgesamt 9 Symphonien, weitere Orchesterwerke, Oratorien, Chorwerke und Lieder ebenso wie 2 Opern. Er wirkte als Kompositionslehrer am Royal College of Music, leitete den *Bach Choir* und über viele Jahre das *Leith Hill Musical Festival* und er war als Dozent und Dirigent international tätig. Die Nähe zum Publikum und zu einschneidenden Ereignissen in der englischen Geschichte lagen ihm am Herzen. Beispiele dafür sind die *Pastoral Symphony* nach dem Ersten Weltkrieg oder *A Song of Thanksgiving*, ein Werk, das am 13. Mai 1945 von der BBC zum Kriegsende ausgestrahlt wurde. Auch zur Thronbesteigung von Elisabeth II verfasste er die Musik zum Offertorium der Krönungsmesse.

Mit seinem umfangreichen Oeuvre hat Ralph Vaughan Williams der englischen Musik den Weg ins 20. Jahrhundert geöffnet und eigenständige britische Musik geschaffen.

Das **Klavierquintett c-Moll** als groß angelegtes Kammermusikwerk stammt – wie oben erwähnt - aus einer frühen Phase des musikalischen Schaffens von Ralph Vaughan Williams. Als Werk des Übergangs ist dieses selten zu hörende Stück äußerst interessant, weist es doch auf den bedeutenden Einfluss der Spätromantik, vor allem auf Johannes Brahms aber auch auf Vaughan Williams` frühen Lehrer Max Bruch hin, besticht aber ebenso durch eine sehr persönliche Musiksprache, in der auch Vaughan Williams Studien der englischen Volksmusik zum Ausdruck kommen.

Vaughan Williams hatte sich für sein Klavierquintett die musikalischen Erkenntnisse seiner Vorgänger in Besetzungsfragen zunutze gemacht: Er wählte den Kontrabass als tiefes Streichinstrument für sein Klavierquintett, wie es Franz Schubert auf Wunsch seines Auftraggebers, des Amateurcellisten Sylvester Paumgartner, im „Forellen-Quintett“ eingesetzt hatte. Paumgartner kannte wahrscheinlich das populäre *Quintett in d-Moll op. 74* von Johann Nepomuk Hummel, wo der Kontrabass zuvor schon in dieser Funktion erklang, und hatte sich daran orientiert.

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen dem Klavierquintett von Schubert und dem von Vaughan Williams liegt in der Komposition eines Variationsatzes von einfacher Liedhaftigkeit; bei Schubert ist es der vierte von fünf Sätzen, bei Vaughan Williams der dritte finale Satz.

Die Programmgestaltung des Musikfests 2022 macht es möglich, Schuberts *Klavierquintett A-Dur D 667* „Forellen-Quintett“ und Vaughan Williams *Klavierquintett c-Moll* in unmittelbarer Nachbarschaft erleben und vergleichen zu können. Sie gewährt auch Einblicke in Entwicklungen und Beeinflussung von Kompositionen, die zu verschiedenen Zeiten entstanden und durch ihre Schöpfer miteinander kommunizierten. Brahms förderte Dvořák, er liebte Haydns Kompositionsstil und sein großer musikalischer Einfluss wirkte auch auf das frühe Kammermusikwerk des jungen Vaughan Williams, der sich später durch Studien bei Ravel auf einem spezifischen, eigenen Weg ins neue Jahrhundert findet. Bei der Matinée am Sonntag können wir uns dann anhand der späten Violinsonate von Maurice Ravel davon überzeugen, dass dieser Komponist andere Inspirationsquellen aus der Musikgeschichte wählte und neue Wege ging.

Ralph Vaughan Williams hatte sein *Klavierquintett c-Moll* schon 1903 vollendet, revidierte es mehrmals und brachte es im November 1905 in der Aeolian Hall in London zur Uraufführung. Bis 1918 wurde es mehrmals gespielt, aber nach der Heimkehr aus dem Krieg zog Vaughan Williams mehrere Frühwerke zurück, darunter auch das Klavierquintett. Erst viele Jahre später erklang es wieder: Seine Witwe gab es zur Veröffentlichung und Aufführung frei, und

so wurde das *Quintett c-Moll* im November 1999 am Royal College of Music nach acht Jahrzehnten wieder aufgeführt. Das dreisätziges Werk ist groß angelegt und besticht durch seine individuelle Struktur und seine Klangfülle. Die Besetzung mit Kontrabass trägt ebenso wie der Klavier-affine Stil zu einer imposanten Klangqualität bei. Die Dominanz des Klaviers ist umso erstaunlicher, als Vaughan Williams kein ausgebildeter Pianist war.

Vor allem der großformatige Kopfsatz *Allegro con fuoco* erreicht orchestrale Ausprägung und ist in Aufbau und Tonsprache der Spätromantik verpflichtet. Besonders das erste Thema des Kopfsatzes nähert sich melodisch und harmonisch an Brahms'sche Kammermusik an. Das Nebenthema ist lyrisch und zart, erwächst in den Streichern und wird später vom Klavier aufgenommen und weitergeführt. Mit diesem Thema gibt Vaughan Williams seine ureigene Stimme zu erkennen. Einer spannenden Durchführung und Steigerung folgt ein ruhiges Ende in tiefen Lagen.

Eine einfache Melodie voll Ausdruck, die vom Klavier vorgetragen und ausbreitet wird, bestimmt den 2. Satz *Andante*. Hier findet sich noch stärker als im Nebenthema des Kopfsatzes die persönliche Tonsprache des Komponisten. Es sind darin Anklänge an das Lied „Silent Noon“ zu erkennen, welches Vaughan Williams ebenfalls 1903 verfasst hatte. Die ruhig fließende Melodie wird von den Streichern übernommen, moduliert, im Dialog einzelner Streicher fortgesetzt und im Einsatz aller Instrumente zu hoher Intensität geführt. Die Instrumentation nützt in eleganter Weise die spezifischen Stimmlagen und Farben der Streicher, für eine ruhige, entspannte Rückkehr zur einfachen Melodie, die leise ausklingt und verlischt.

Auch im 3. Satz *Fantasia (quasi variazioni) Moderato* findet sich wieder Volksliedhaftes im Thema zu den Variationen. Es werden die Erinnerung an alte Weisen wach, wie sie sich über einer gehaltenen Bordun-Linie entfalten oder vom Dudelsack begleitet werden.

Obwohl Ralph Vaughan Williams das Klavierquintett zurückgezogen hatte, vergaß er es nicht, denn 1954 bediente er sich des letzten Satzes, indem er das Thema etwas ausbaute und in den Variationen des Finale seiner *Sonate für Violine und Klavier* verwendete.

Im Schlusssatz des Klavierquintetts folgen nun 5 Variationen, von denen die erste von Klavier und Geige in zartem Dialog bestimmt ist. In der zweiten ist das Klavier dominant und entwickelt gemeinsam mit den Streichern, leidenschaftliche Intensität und Spannung. Die dritte Variation besticht durch rhythmische Eleganz in allen Instrumenten.

Die vorletzte Variation wird von den Streichern angestimmt und langsam, gebunden und weit im Charakter eines Volkslieds vorgetragen. Zarte Einschübe des Klaviers tragen zu hübschen harmonischen Wendungen bei und die tiefen Klänge gemeinsam mit dem Kontrabass bestechen in ihrer Klangschönheit.

Die Schlussvariation vereint Klavier und Streicher zu einem vollen orchestra- len Klang, der durch sonore Tiefe mitbestimmt wird. Einer allmählichen Stei- gerung folgt eine Intensivierung in Tempo und Lautstärke und mit Schubkraft gelangt die Variation an ihren Höhepunkt. Kurz danach ziehen sich Klang und Intensität des Ausdrucks zurück und gleiten in Stille über.

Gloria Bretschneider

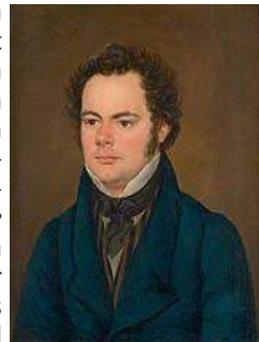
Mit der Aufführung des Klavierquartetts c-Moll feiert das Musikfest Schloss Weinzierl den Geburtstag von Ralph Vaughan Williams, der sich heuer zum 150. Mal jährt.

Sonntag, 29. 05., 11:00 Uhr, Konzert-Matinée

Franz Schubert

Allegro a-Moll zu vier Händen, D 947 „Lebensstürme“ (1828)

Die Klaviermusik zu vier Händen nimmt im Werk von Franz Schubert eine bedeutende Rolle ein. Schubert war zwar nicht der Begründer dieser Gattung, Johann Christian Bach und Wolfgang Amadé Mozart waren ihm da vorausgegangen. Doch Franz Schubert hat ein umfangreicheres Werk an Musik zu vier Händen vorgelegt, als irgend ein anderer der großen Komponisten. Schon als 13-Jähriger verfasste er eine *Fantasie zu vier Händen G-Dur D 1*, der noch eine Vielzahl von Werken folgen sollte. Vierhändiges Klavierspiel war fixer Bestandteil jeder Schubertiade im Freundeskreis und neue vierhändige Stücke von Schuberts Hand wurden begeistert aufgenommen. Und für Schubert selbst war das Musizieren mit Freunden stets ein geistiges Bedürfnis. Der Musikwissenschaftler Alfred Einstein fand für die besondere Bedeutung dieses Genres in Schuberts Gesamtwerk eine einleuchtende Erklärung: „...einfach, weil das vierhändige Spiel auf einem Instrument [...] ein Symbol der Freundschaft ist!“ Wie hoch Schubert die Freundschaft ehrte, ist bekannt und das vierhändige Spiel kam dem Verlangen nach einem vertrauensvolle Miteinander besonders entgegen.



Franz Schubert
(Portrait um 1825)

Das Jahr 1828, Schuberts Todesjahr, war gekennzeichnet von erfolgreichen öffentlichen Aufführungen seiner Werke. 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. Das erste und einzige öffentliche Konzert, bei dem nur seine Werke aufgeführt werden im „Lokal des österreichischen Musikvereins“ unter den Tuchlauben, setzt er mit Bedacht am 26. März 1828 an. Und er nimmt 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 erklingen unter anderem auch der erste Satz des *d-Moll Streichquartetts* und das Schwesterwerk zum *B-Dur Trio*, das *Klaviertrio Es-Dur*.

Das Jahr 1828 ist auch ein ungemein produktives Jahr für den Komponisten Franz Schubert: Obwohl sich sein Gesundheitszustand verschlechtert, schreibt er 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). 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*. Schubert stirbt am 19. November 1828

Das *Rondo A-Dur D 951* ist Schuberts letztes Klavierstück zu vier Händen, entstanden im Juni 1828. Am 9. Mai 1828 wurde vom Komponisten selbst und seinem bevorzugten Duopartner jener Zeit, Franz Lachner, die *Fantasie in f-Moll D 940*, die er in den ersten Wochen des Jahres verfasst hatte, im Kreis der Freunde uraufgeführt. Man darf vermuten, dass Schubert auch das wenige Wochen später vollendete ***Allegro a-Moll D 947*** für seinen Duopartner Lachner und sich komponierte. Über Zeit und Ort einer Aufführung ist nichts bekannt. 12 Jahre nach Schuberts Tod wurde es vom Verleger Diabelli unter dem Titel „Lebensstürme“ veröffentlicht.

Es ist ein monumentaler Sonatensatz, ein kraftvolles, intensives *Allegro ma non troppo*. Zwei Themen prägen seine freie Form; das eine ist kraftvoll, bestimmt, oft auch wild zupackend und vorwärts stürmend. Das andere im Stil eines Chorals, eröffnet - wie so oft bei späten Werken Schuberts - eine andere beglückende, jedoch auch gefährdete Welt.

Gloria Bretschneider

Maurice Ravel (1875-1937)**Sonate G-Dur für Violine und Klavier (1923/27)**

Vor fast genau 95 Jahren am 30. Mai 1927 fand die Uraufführung der *Sonate für Violine und Klavier G-Dur* durch George Enescu und Maurice Ravel in Paris statt. Eigentlich war die Widmungsträgerin der Sonate, die mit Ravel freundschaftlich verbundene Geigerin Hélène Jourdan-Morhange, die schon seine Sonate für Violine und Violoncello 1922 gemeinsam mit dem Cellisten Maurice Maréchal aus der Taufe gehoben hatte, für die Uraufführung vorgesehen. Rheumatische Beschwerden an den Händen führten aber zu einem frühen Ende ihrer Karriere, weshalb es ihr nicht vergönnt war, das ihr zugeeignete Werk jemals öffentlich zu spielen. Sie schrieb später ein Buch über Ravel unter dem Titel „Ravel et nous“, mit Erinnerungen an sein Leben und sein Werk, das auch interessante Informationen zur Komposition der *Sonate G-Dur* enthält.



Maurice Ravel
(Portrait 1925)

Die lange Entstehungszeit der Sonate sei im Zusammenhang mit einer Schaffenskrise ab 1920 zu sehen, die erst mit der Fertigstellung seiner zweiten Oper *L'enfant et les sortilèges* (1925) endete. Ravel litt an Schlafstörungen und Erschöpfungszuständen. Auch Auftragskompositionen, wie die *Chansons madécasse* für die amerikanische Mäzenin Elizabeth Sprague Coolidge unterbrachen die Arbeit an der Sonate. Ähnlichkeiten zwischen den *Chansons madécasse* und vor allem dem ersten Satz der Sonate hat der Ravel-Biograph Roland-Manuel entdeckt. Ravel selbst hat auf einen inneren Zusammenhang zwischen der Komposition der Lieder und der Sonate hingewiesen; für beide Stücke gälte die charakteristische Selbständigkeit der Stimmführung. Bei der Sonate werde dadurch die Unvereinbarkeit der beiden Instrumente Violine und Klavier gleichsam „aufgedeckt“, meinte er pointiert dazu. Es ist diese erlebte Unvereinbarkeit zwischen dem Klang der Geige und des Klaviers, die Ravel lange davon abhielt, eine zweite Sonate für Violine und Klavier zu komponieren. Die erste Sonate für die beiden Instrumente hatte er 1897 vorgelegt. Sie blieb zu seinen Lebzeiten unveröffentlicht und erschien erst 1975, zusammen mit anderen Frühwerken aus dem Nachlass.

Aus Briefen an die Freundin Jourdan-Morhange geht hervor, dass Ravel schon ein Jahr vor Aufnahme der unmittelbaren Kompositionsarbeit an der *G-Dur Sonate* (Sommer 1923), wichtige kompositorische Entscheidungen getroffen hatte. Sie betrafen nicht nur die ungewöhnliche Form, die nicht minder

originelle Art der Behandlung der beiden Instrumente sondern auch die spezifischen Charaktere der drei Sätze.

Das Zusammentreffen mit Belá Bartók im April 1922 in Paris mag den Entschluss für eine Violinsonate ebenfalls gefestigt haben. Dessen erste Sonate hatte Ravel in einer Aufführung durch die von Bartók selbst begleitete Geigerin Jelly d'Aranyi kennengelernt. Jedenfalls ließ er sich von der hervorragenden Geigerin zur Konzert-Rhapsodie *Tzigane* inspirieren, für die er die Arbeit an der Violinsonate 1924 nochmals unterbrechen musste.

Vielleicht noch ein kurzer Einschub zur Persönlichkeit Ravels, wie sie sich auch im Buch von Jourdan-Morhange widerspiegelt. Ravel war künstlerisch ein Einzelgänger, der sehr früh seinen unverwechselbaren Personalstil entwickelte. Wurde er gefragt, welcher Schule oder Strömung er angehörte, pflegte er zu sagen: „Überhaupt keiner, ich bin Anarchist“. Er war weltoffen und interessiert an musikalischen Richtungen in anderen Ländern. So war er schon 2 Jahre nach Ende des 1. Weltkriegs wieder in Wien, das er immer gern besucht hatte und traf Arnold Schönberg. Er war beeindruckt und interessiert an Schönbergs Schule. Aus seinen schriftlich niedergelegten Reaktionen möchte ich nur die abschließende Feststellung zitieren: „...*Merkwürdig und schade, dass es zwischen ihrer Strömung und der unserer Musiker ziemlich unüberwindliche Schranken gibt*“.

Seine menschliche und künstlerische Unabhängigkeit zeigte sich eindrucksvoll in seinem Antwortschreiben an die „Nationale Liga zur Verteidigung der französischen Musik“ im Jahr 1916, als er selbst als Kraftfahrer Kriegsdienst leistet. Die Liga hatte sich zum Ziel gesetzt, Werke von Komponisten feindlicher Staaten zu ächten und nicht mehr aufzuführen. Er erklärte seine Ablehnung, der Liga beizutreten, unter anderem so: „[...]*Es wäre meiner Meinung nach sogar gefährlich für die französischen Komponisten, systematisch die Produktion ihrer ausländischen Kollegen zu ignorieren und so eine Art nationaler Clique zu formieren: Unsere derzeit so reiche Tonkunst würde unweigerlich degenerieren und sich in schablonenhaften Formen einschließen. Mich kümmert es wenig, dass zum Beispiel Monsieur Schönberg Österreicher ist. Er ist nichtsdestoweniger ein Musiker von hohem Wert[...]Mehr noch: Ich bin ausgesprochen erbaut davon, dass die Herren Bartók, Kodály und ihre Schüler Ungarn sind, und dass sie dies in ihren Werken so glutvoll zum Ausdruck bringen.*“

Im Unterschied etwa zu seinem Landsmann Claude Debussy, der in den Jahren des ersten Weltkriegs unverhohlenen chauvinistische Züge offenbarte, war Ravel zeitlebens kosmopolitisch eingestellt.

Gerade in diesen Tagen, da wieder ein Krieg in Europa stattfindet, fällt ethischen Fragen und deren Beantwortung in Kunst und Kulturpolitik besondere Bedeutung zu.

Auch 1925 musste Ravel noch zwei Mal die Arbeit an der Sonate unterbrechen. Proben zur französischen Erstaufführung seiner *Oper L'Enfant et les sortilèges* im Februar 1926 und eine lang vorher geplante Konzertreise waren dafür verantwortlich. Erst im Juni 1926 konnte er sich in Ruhe der **Sonate G-Dur für Violine und Klavier** widmen.

Der Eingangssatz *Allegretto* zeigt, dass Ravel anderes im Sinn hatte als die Komponisten der Klassik und Romantik, wenn sie Sonaten für diese beiden Instrumente schrieben. Es kommt zu keinem intensiven Dialog zwischen Geige und Klavier und zu keinen engen klanglichen Verschmelzungen. Es wird vielmehr Distanz und eine erfrischende Klarheit gewahrt, die eher auf Mozart, Haydn und die Vorklassik verweist als auf Beethoven oder Brahms. In Ravels *Allegretto* entsteht ein wundervolles Klanggemälde, ein magischer, wie von Ferne gesteuerter Zusammenklang von vier Themen, die allmählich erscheinen und unabhängig voneinander geführt und ausgebreitet werden. Der Verlauf der einzelnen Stimmen ist weitgehend linear. Lyrische Element und tänzerische Phasen werden oft simultan vorgetragen, überlagern sich und ergeben einen Blick in die Tiefe der Komposition. Dabei vermittelt der Satz den Eindruck der Leichtigkeit und Eleganz eines Tanzes. Die lyrische Grundstimmung tritt vor allem in der Durchführung hervor, die auf jede dramatische Entwicklung durch motivisch-thematische Arbeit verzichtet. Die verkürzte Reprise nimmt die Themen in veränderter äußerer Form auf. Eine ausgedehnte Cantabile-Passage überwölbt die ersten beiden Themen und führt zu einem abschließenden Fugato.

Für den folgenden langsamen Satz *Moderato* verwendet Ravel Elemente des Jazz und überschreibt seinen zweiten Satz mit „Blues“. Nicht nur rhythmisch sondern auch klanglich verweist dieser Satz stets auf seine musikalischen Vorbilder aus dem Jazz. Die eingesetzten Charakteristika reichen hier von der Harmonik über die Phrasenbildung bis hin zu Banjo- und Saxophonklängen und ergeben einen fantastischen Blues à la Ravel voll Melancholie .

In ihrem Buch erinnert sich die Geigerin Jourdan-Morhange an interessante Bemerkungen des Komponisten zur Aufführung dieses Satzes. So ordnen sich Pianisten mit den banjoartigen Begleitakkorden in diesem Satz meist zu sehr der führenden Violine unter, während Ravel „...mit jener Anhäufung von Arpeggien den Eindruck von Metallsaiten erwecken wollte, die mit den Fingern angerissen werden, und vor allem, sogar im Pianissimo, einen unerbittlichen Rhythmus aufzwingen: einen Rhythmus, welcher der Violine ein unkonventionelles Schwingen erlaubt, Portamenti, die über einer eindeutigen Note verlingen.“

Bei seinem ersten USA-Besuch ein Jahr nach der Uraufführung der *G-Dur*

Sonate betonte Ravel in einer Rede: „*Ich habe zwar diese populäre Form Ihrer Musik übernommen, aber ich wage zu behaupten, dass diese Musik, die ich geschrieben habe, trotzdem französisch ist, Ravels Musik. Diese volkstümlichen Formen sind in Wirklichkeit nur Baumaterialien.*“

Der Satzlusatz *Allegro* trägt den Titel „Perpetuum mobile“ und ist mit zahlreichen schnellen Tonrepetitionen und in sich kreisenden Figuren konzipiert. Den ursprünglich komponierten dritten Satz erachtete Ravel zwar als „reizend“ aber unpassend und verbrannte das Manuskript. Der neue dritte Satz ist nicht nur energiegeladen und mitreißend, sondern unterstreicht auch den zyklischen Charakter des Werkes, indem er auf Material aus den beiden vergangenen Sätzen anspielt.

Während der Komposition der *Sonate* holte sich Ravel wiederholt Rat bei Hélène Jourdan-Morhange, insbesondere hinsichtlich der Ausführung der Fingersätze und Bögen. Dass er ihre Vorschläge mit Interesse aufnahm, zeigen nicht zuletzt die zahlreichen Änderungen von Figuren im letzten Satz, dem so schnell wie möglich zu spielenden „Perpetuum mobile“, in dem Ravel - anders als ursprünglich geplant – die äußersten Grenzen geigerischer Virtuosität auslotet.

Die Premiere der *G-Dur Sonate* in der Pariser Salle Erard brachte einen großen Erfolg für den Komponisten. Das Werk wird sowohl vom Publikum als auch von der Presse sehr positiv aufgenommen. In einer Rezension wird die *Sonate* als *„eine der besten Produktionen, die wir seit längerer Zeit auf dem Gebiet der zeitgenössischen französischen Musik hören konnten“* bezeichnet. Das letzte Werk, das Ravel für die Violine schrieb, gehört seither zu den meistgespielten *Sonaten* der Moderne für Violine und Klavier aber auch zu jenen mit den höchsten Ansprüchen an die beiden Interpreten.

Gloria Bretschneider

Vor 85 Jahren im Dezember 1937 starb Maurice Ravel nach langer schwerer Krankheit im Alter von 62 Jahren.

Antonín Dvořák (1861-1904)***Quartett Es-Dur für Klavier, Violine, Viola und Violoncello op. 87 (1889)***

Schon 1887 trug sich Antonín Dvořák mit dem Gedanken, ein zweites Klavierquartett zu verfassen. Die Komposition seines *Ersten Klavierquartetts D-Dur op. 23* lag schon 12 Jahre zurück. Doch tatsächlich fand er erst im Sommer 1889 Zeit, sich intensiv mit dem neuen Werk zu beschäftigen.

Mit dem Gedanken an ein neues Klavierquartett aus der Hand des Komponisten trug sich auch Dvořáks Verleger Fritz Simrock, der es verabsäumt hatte, sich das erste Klavierquartett rechtzeitig zu sichern, weshalb es bei der Konkurrenz erschienen war. Nach mehreren, erfolglosen Vorstößen schreibt er im Juli 1888 an Dvořáks: *„Ein Klavier-Quartett von Ihnen hätte ich immer gerne – und Sie haben mir’s lange versprochen! Wie ist es damit?“*



Antonín Dvořák, 1886

Dvořák hatte mehr als ein Jahr an seiner Oper *Jakobín* (op. 84) gearbeitet, die im Februar 1889 im Prager Nationaltheater mit großem Erfolg uraufgeführt worden war. Wenige Wochen nach der Uraufführung der Oper reiste Dvořák nach Dresden, um dort seine V. Symphonie zu dirigieren und machte anschließend einen Besuch in seinem Geburtsort Nelahozeves, wo er schon lange Zeit nicht gewesen war. Es mag sein, dass die Erinnerungen an Kindertage, die sich mit diesem Ort verbanden, ihn zum erfolgreichsten seiner Solo-Klavierwerke inspirierten, den *Poetischen Stimmungsbildern* op. 85, deren erstes er unmittelbar nach der Rückkehr nach Prag niederschrieb. Das dreizehnte und letzte Stück der Sammlung wurde am 6. Juni schon in Vysoká, dem Landhaus und Sommerdomizil des Komponisten, beendet.

Der Zyklus bildete den idealen Übergang zur Arbeit am neuen Klavierquartett. Es gibt nämlich einen inneren Zusammenhang zwischen den beiden Werken, der sich in einer Vielzahl von Details manifestiert, angefangen von typischen harmonischen Wendungen und tonalen Beziehungen bis hin zu unverwechselbaren Besonderheiten der Klaviertextur; im dritten Stück (Auf der alten Burg) scheint sogar schon der tonale Grundplan des zweiten Klavierquartetts skizziert zu sein.

Wenige Tage nach Vollendung der Poetischen Stimmungsbilder erreichte Dvořák die Nachricht, dass ihm Seine Kaiserliche Majestät den „Orden der Eisernen Krone III. Klasse“ verliehen hatte, eine Ehrung, die Dvořák erfreut

geehrt worden war, erhielt er ein launiges Gratulationsschreiben.

Anfang Juli 1889 begann Dvořák den ersten Satz des **Zweiten Klavierquartetts Es-Dur** zu skizzieren und schon einen Monat später kann er einem Freund schreiben: „*Sie wollen wissen, was ich mache? Mir ist der Kopf so voll von Einfällen, wenn nur ein Mensch das alles aufschreiben könnte! Aber was nützt es, ich muss schreiben, wie die Hand es eben kann, und das übrige möge Gott geben. Jetzt habe ich schon drei Sätze eines neuen Klavierquartetts geschrieben, und mit dem Finale werde ich in einigen Tagen fertig sein. Es geht über Erwarten gut, und die Melodien laufen mir nur so zu. Gott sei's gedank!*“ (10. August 1889)

Es ist offensichtlich, dass sich Dvořák beim Komponieren dieses Werkes in einem beglückenden Schaffensprozeß befand und es ist nicht verwunderlich, dass der gläubige Meister dafür Gott dankte. Dass dem Komponisten die wunderbaren Melodien nur so zufliegen, kann man beim Hören des Klavierquartetts mit Freude bestätigen. „Daß aber das Werk in dieser Überfülle von Ideen nicht ertrinkt, sondern sich in monumentaler Klarheit entfaltet, dafür wird der Meister sich unsere unmittelbare Bewunderung wohl gefallen lassen müssen,“ schreibt Claus-Christian Schuster in seiner brillanten Analyse des *Klavierquartetts Es-Dur*. Und er setzt fort:

„Der Zusammenhalt der vier Sätze des Werkes mit ihrem erstaunlichen Reichtum an Motiven und Entwicklungslinien wird in erster Linie durch ein gemeinsames tonales Beziehungsschema gewährleistet. Die „äußere“ Tonartenfolge (Es-Dur – Ges-Dur – Es-Dur – es-moll/Es-Dur) läßt dieses Konstruktionsprinzip nur erahnen. Um so deutlicher zeigen sich aber die Verbindungslinien im Inneren der Sätze: Das ganze Werk hindurch sind die Variante (Es-moll), die Submediante (Ces-Dur bzw. H-Dur) und deren Dominante (Ges-Dur) als tonale Zentren mit einem ausgeprägten Hang zur Tonikalisierung wirksam; die nominale Haupttonika (Es-Dur) wird dagegen auffällig sparsam eingesetzt, behält aber gerade deshalb bis zum Schluß ungewöhnliche farbliche Frische und dramaturgische Kraft. Die Strategie ist nicht völlig neu (schon Beethoven hat in ähnlicher Richtung experimentiert), wurde aber selten mit so großer Konsequenz und so befriedigendem Resultat durchgehalten.“

Schon der Beginn des ersten Satz *Allegro con fuoco* ist ein eindrucksvolles Beispiel dafür, dass die Tonart Es-Dur alles andere als tonangebend ist: ganze 25 Takte dauert es, bis sie sich unverschleiert zu erkennen gibt, hält aber nur kurz den Modulationen stand, die zum zweiten, lyrischen Thema in G-Dur führen. Dieses einfache, gesangliche Thema ist melodisch gesehen eine Umkehr des ersten Themas. Es gemahnt an tschechische Volksmelodien, wird wiederholt und verziert, bis es zum Konflikt mit dem Hauptthema kommt. Nach einer Beruhigung erfolgt eine dramatische Steigerung des Hauptthemas zu höchster Intensität unter Einbeziehung dissonanter Akkordmuster.

Beide Themen verwandeln im Laufe des Satzes ihren Charakter. In der Kadenz der Coda tritt das Hauptthema zu einer monumentalen Bekräftigung der Tonika hervor, in der Wiederholung jedoch klingt es verhalten, von Streichertremolo umschattet und geheimnisvoll, bis eine entschlossene Wiederaufnahme des Tempos den Satz beschließt.

Der zweite Satz *Lento* ist von großer Einfachheit und Schönheit. Die selbstverständliche Schlichtheit macht diesen Satz zu etwas Besonderem, hebt ihn von Dramatik und Spannung des Kopfsatzes klar ab. Dvořák verzichtet auf dialektische Entwicklung. Wie Schubert in seinem Forellen-Quintett setzt er auf den Ausdruck der Melodien und wählt eine linear additive Form. Eine Melodienkette von 5 thematische Gedanken wird präsentiert und teils transponierend wiederholt. Der letzte beendet den Satz mit einer Kadenz. Eröffnet wird das *Lento* mit einer bezaubernden, schlichten Melodie, vom Cello vortragen, der eine ebensolche auf der Geige folgt. Ein erregter Moll-Einbruch wird abgelöst von einem einfachen Gesang des Klaviers und schließlich der Kadenz.

Im dritten Satz *Allegro moderato, grazioso* folgen, wie zu erwarten, ein Scherzo mit Trio, nur haben sie ihre Charaktere vertauscht: Der Hauptteil – das Scherzo – klingt anmutig, zart und elegant im Stil eines Rokoko-Menuetts. Das Trio erscheint als böhmischer Volkstanz und bringt kräftige und belebende Elemente.

Der vierte Satz *Finale. Allegro, ma non troppo* wirkt mitreißend und unbekümmert. Wie im Kopfsatz kann sich die Dur-Tonika erst im letzten Drittel – dann aber umso machtvoller – behaupten. Anders als im ersten Satz erfolgt hier die Präsentation des Hauptthemas unmittelbar, direkt und volkstümlich. Dass Dvořák die Bratsche liebte und – ähnlich wie Mozart – ausgezeichnet spielte, bringt das Thema unmittelbar zum Ausdruck. Der Weg des Themas vom es-Moll des Satzbeginns durch zahllose Metamorphosen bis hin zur Reprise, da endlich die Dur-Tonika erscheint und in eine kraftstrotzende Coda mündet, ist außerordentlich spannend. Und im Vergleich zum verhaltenen Anklingen im ersten Satz, herrscht jetzt strahlendes Es-Dur und heller Jubel.

Am 19. August 1889 beendete Antonín Dvořák sein Werk und übergab es dem Verleger Fritz Simrock, der es 1890 herausbrachte. Die Uraufführung fand am 23. November 1890 in einem Konzert der Prager Künstlervereinigung statt.

Gloria Bretschneider

Altenberg Trio Wien

Die Tradition des Altenberg Trios begann 1984. Der Pianist Claus-Christian Schuster gründete zusammen mit dem Geiger Boris Kuschnir und dem Cellisten Martin Hornstein das Wiener Schubert Trio. Nach der 1993 erfolgten Auflösung bildete Schuster zusammen mit Amiram Ganz und Martin Hornstein, dem 2004 der Cellist Alexander Gebert nachfolgte, das Altenberg Trio. Seit einem freundschaftlich-harmonischen Wechsel im Jahr 2012 widmete sich das Altenberg Trio in der Besetzung Christopher Hinterhuber (Klavier), Amiram Ganz (Violine) und Christoph Stradner (Violoncello) der Kammermusik, die von der Klassik bis zur zeitgenössischen Musik reicht. Im Juni 2018 wurde Amiram Ganz von Ziyu He an der Violine abgelöst.



Altenberg Trio Wien

Seit seinem offiziellen Debüt bei der Salzburger Mozartwoche 1994 hat das Altenberg Trio Wien sich in rund 1.000 Auftritten den Ruf eines der wagemutigsten und konsequentesten Ensembles dieser Kategorie erworben. 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. Einen weiteren Fixpunkt seiner Tätigkeit bildet jedes Jahr um Christi Himmelfahrt die künstlerische Leitung des Musikfestes Schloss Weinzierl in Niederösterreich, an jenem musikgeschichtlich bedeutsamen Ort, an dem der junge Joseph Haydn seine ersten Streichquartette verfasste.

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). Unmittelbarer Anlass dafür war die kurz zuvor erschienene Gesamtaufnahme der Schumann'schen Klaviertrios. Weitere Preise folgten, so etwa der Edison Award für eine Aufnahme mit Werken von Ives, Copland und Bernstein und der Pasticcio-Preis von Ö1 für eine CD mit Klaviertrios der polnischen Komponisten Artur Malawski und Krzysztof Meyer.

2009 war das Altenberg Trio auf Einladung Gidon Kremers erstmals zu Gast beim Kammermusikfest Lockenhaus. Im Februar 2010 gab es im Rahmen seiner jährlichen Konzertreise in die USA sein Debüt in der Library of Congress in Washington D.C. 2013 spielte das Trio erstmals bei den Bregenzer Festspielen und beim Georges-Enescu-Festival in Bukarest.

Amiram Ganz wurde in Montevideo geboren. Er begann sein Violinstudium in Uruguay bei Israel Chorberg, dem Leopold-Auer-Schüler Ilya Fidlon und Jorge Risi. Mit elf Jahren gewann er den Wettbewerb der Jeunesses musicales und setzte anschließend seine Studien bei Richard Burgin in den USA sowie bei Alberto Lysy an der Internationalen Kammermusikakademie in Rom fort. Von 1974 bis 1979 war er Stipendiat am Moskauer Tschaikovsky-Konservatorium, wo Victor Pikaisen sein Lehrer wurde. Als Finalist und Preisträger mehrerer internationaler Wettbewerbe (Long-Thibaud / Paris, ARD / München u.a.) wurde er 1980 erster Konzertmeister des Orchestre Philharmonique de Strasbourg. Von 1987 bis zur Gründung des Altenberg Trios spielte er als Geiger des Schostakowitsch-Trios mehr als dreihundert Konzerte in aller Welt (Concertgebouw / Amsterdam, Alte Oper in Frankfurt / M., Tschaikovsky-Konservatorium / Moskau etc.).



Amiram Ganz

1994 gründete er zusammen mit Claus-Christian Schuster und Martin Hornstein, dem 2004 Alexander Gebert nachfolgte, das Altenberg Trio, mit dem er seither in ganz Europa und Nordamerika konzertierte.

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

Seit 1981 wirkte Amiram Ganz neben seiner Konzerttätigkeit auch als Professor am Straßburger Konservatorium; er hatte bis 2018 eine Professur für Violine und Kammermusik an der Konservatorium Wien Privatuniversität inne.

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

Ziyu He

Der herausragende junge Geiger Ziyu He war einer der jüngsten Solisten der Wiener Philharmoniker, als er 2017 im Alter von nur 18 Jahren im Musikverein mit diesem Weltklasseorchester unter Adam Fischer debütierte. Im Jahr davor gewann er sowohl den Internationalen Mozart-Wettbewerb in Salzburg als auch den Yehudi-Menuhin-Wettbewerb und 2014 war er der Eurovision Young Musician of the Year.

Zu seinen Orchesterauftritten gehören Konzerte mit den Wiener Philharmonikern, dem Mariinsky Orchester St. Petersburg, dem Macau Orchestra, dem Wiener Kammerorchester, dem RAI National Orchestra, dem Ulster Orchestra, den Bochumer Symphonikern, China Philharmonic, Shanghai Philharmonic, Peking Symphony Orchestra, dem Orchestra of the National Center for the Performing Arts, dem Georgian Philharmonic Orchestra, der Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna, dem Orchestra della Toscana, Zagreb Philharmonic, dem Singapore Symphony Orchestra und dem Mozarteum Orchester Salzburg. Er arbeitet mit Dirigenten wie Adam Fischer, Christopher Warren-Green, Choo Hoey, Tung-Chieh Chuang, David Brophy, Diego Matheuz, Guoyong Zhang, Howard Griffiths, Ilyich Rivas, Joji Hattori, Kazuki Yamada, Kerem Hasan, Kriistina Poska, Lu Jia, Michele Nitti, Nikoloz Rachveli, Pietari Inkinen, Riccardo Minasi, Steven Sloane, Valery Gergiev und regelmäßig mit Hans Graf zusammen.



Ziyu He

Als Geiger des renommierten Altenberg Trios spielt er regelmäßig im Brahmsaal des Wiener Musikvereins Wien in der traditionellen Konzertreihe des Trios.

Ziyu He begann im Alter von fünf Jahren in seiner Heimat China bei Xiangrong Zhang Geige zu lernen. Mit nur 10 Jahren wurde er von Paul Roczek eingeladen, bei ihm in Salzburg an der Universität Mozarteum zu studieren. Dort schloss Ziyu im Sommer 2021 sein Masterstudium ab und setzt derzeit sein postgraduales Violinstudium bei Benjamin Schmid und Paul Roczek sowie sein Bratschenstudium bei Thomas Riebl fort.

Er spielt eine Geige von Andrea Guarneri aus dem Jahr 1688, die ihm freundlicherweise von einem großzügigen privaten Sponsor zur Verfügung gestellt wurde.

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



Christopher Hinterhuber

Vorangegangen war bereits eine lange Reihe von Top-Preisen bei wichtigen internationalen Wettbewerben in Leipzig (Bach), Saarbrücken (Bach), Pretoria (Unisa), Zürich (Geza Anda) und Wien (Beethoven). Seine Lehrer waren Axel Papenberg am Konservatorium Klagenfurt sowie Rudolf Kehr, Avo Kouyoumdjian und Heinz Medjimorec an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien, wo er sein Studium mit Bachs Goldberg-Variationen und einstimmiger Auszeichnung beschloss.

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

In den letzten Jahren konzertierte Christopher Hinterhuber regelmäßig bei bedeutenden Festivals wie bei dem Schleswig-Holstein-Festival, dem Klavierfestival Ruhr, dem Prager Herbst, dem Kammermusikfest Lockenhaus, der Styriarte in Graz, dem Carinthischen Sommer in Ossiach mit den Dirigenten Christian Arming, Vladimir Ashkenazy, Yakov Kreizberg, Sylvain Cambreling, Bruno Weil, Andrés Orozco Estrada, Dennis Russell Davies, Bertrand de Billy, Howard Griffiths, Hubert Soudant, Alfred Eschwé oder Beat Furrer und den Wiener Symphonikern, dem Radio-Sinfonieorchester Wien, dem Klangforum Wien, dem Wiener und Züricher Kammerorchester, dem MDR-Orchester Leipzig, der Staatskapelle Weimar, dem Royal Liverpool Philharmonic, dem Orchestre Philharmonique Luxembourg u.a. 2002/03 vertrat er Österreich zusammen mit der Geigerin Patricia Kopatschinskaja in der Reihe "Rising Stars" in der Carnegie Hall und den prominentesten europäischen Konzertsälen.

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

Christine Hoock

“... jeder entscheidet sich intuitiv für das Instrument, dessen Tonhöhe und Klangfarbe seine innere Saite vibrieren lässt...”

Christine Hoock begeistert als gefeierte Kontrabass Solistin und Kammermusikerin weltweit bei Konzertauftritten und Masterclasses. Die faszinierenden Möglichkeiten, mit dem Kontrabass auch solistisch zu musizieren, trägt die gebürtige Mainzerin in einer für sie typischen Leichtigkeit und Virtuosität in die Konzertsäle.

Die internationale Preisträgerin konzertiert u.a. beim Schleswig-Holstein Musikfestival, Festival Musicale di Portogruaro, Euro Music Festival and Academy, Schlossacademy Germany und bei den Berliner und Salzburger Festspielen.



Christine Hoock

Zu ihren künstlerischen Partnern gehören Benjamin Schmid, Enrico Bronzi, Winfried Rademacher, Martin Stegner, Ib Hausmann und DJ Umberto Echo.

Ihre Studien absolvierte Christine Hoock in Frankfurt und Genf bei Günter Klaus und Franco Petracchi mit Auszeichnung.

Als vielseitige Virtuosin ist Christine Hoock auch in den unterschiedlichsten innovativen Konstellationen von World, Jazz und elektronischer Musik zu hören. Dies spiegelt sich auch in ihrer abwechslungsreichen Discographie wieder.

2021 wurde Christine mit dem „Solo Performance“ Award der International Society of Bassists ausgezeichnet.

Christine inspiriert weltweit Komponisten, die ihr Stücke widmen. So entstanden z.B. Solowerke und Konzerte von Rabbih Abou-Khalil, Ralph Towner, Paul Chihara, Toshio Hosokawa und Arni Egilsson.

Regelmäßig bearbeitet sie selbst Stücke für Kontrabass-Ensemble, etwa von Philip Glass, Georg Philipp Telemann, Johannes Sperger oder Michel Corrette.

Während Ihres Solo-Engagements im WDR Sinfonieorchester Köln und anderen deutschen Spitzenorchestern konzertierte die Künstlerin mit Dirigenten wie André Previn, Gary Bertini, Pinchas Zukerman, Sir Neville Marriner, Semyon Bychkov und Rudolf Barshai.

Christine Hoock hat eine Professur für Kontrabass an der renommierten Universität Mozarteum Salzburg inne.

Neben Konzertreisen, Masterclasses und Juryarbeit ist Christine Hoock als Mentorin in der internationalen Musikszene aktiv. Sie ist Präsidentin der Internationalen J.M. Sperger-Gesellschaft für Kontrabass und Gründerin sowie künstlerische Leiterin der International Rhodius Academy for Double Bass auf Schloss Burg Namedy.

Christine spielt ein englisches Instrument von William Tarr aus dem Jahr 1848.

Avo Kouyoumdjian

wurde in Beirut/Libanon geboren. Er entstammt einer armenischen Adelsfamilie.

Mit zwölf Jahren wurde er als jüngster Student im Hauptfach Klavier an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien aufgenommen. Er studierte bei den Professoren Dieter Weber, Noel Flores, Alexander Jenner und Georg Ebert an der mdw, sowie bei Djanko Iliev, Stanislaw Neuhaus und Alica Kezeradze.

1981 gewann er den 6. Internationalen Beethoven-Klavierwettbewerb in Wien. Seither tritt er als Solist und Kammermusiker in vielen namhaften Konzertsälen in Europa, USA, Canada und Japan auf. Er musizierte mit bekannten Orchestern und nahm an vielen internationalen Festivals teil. Avo Kouyoumdjian ist ein gern gesehener Juror bei internationalen Wettbewerben, sowie Leiter zahlreicher Meisterkurse im In- und Ausland.



Avo Kouyoumdjian

Es erschienen weltweit zahlreiche Tonträger, auf denen seine Klavierkunst dokumentiert ist.

Der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien ist er bereits seit 1987 mit einem Lehrauftrag verbunden.

Seit 1997 ordentlicher Universitätsprofessor für Klavierkammermusik an der Abteilung Tasteninstrumente der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Er ist Mitbegründer des Joseph Haydn Institutes für Kammermusik, Alte Musik und Neue Musik, welches er von 2002 bis Oktober 2010 als Vorstand leitete (derzeit Vorstandstellvertreter).

Seit Oktober 2010 ist Avedis Kouyoumdjian Studiendekan für Instrumentalstudien, an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Er ist Initiator und Gründer des Internationalen Joseph Haydn Kammermusik-Wettbewerbes an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Vom Sommer 2004 bis 2008 war er künstlerischer Leiter des Festival „Piano à St. Ursanne“ in der französischen Schweiz.

2016 wurde er an der „Chapelle Musicale Reine Elisabeth“ in Belgien zum Professor für Konzerfach Klavier ernannt.

Gerhard Marschner

Gerhard Marschner wurde 1984 in Wien geboren. Im Alter von 6 Jahren erhielt er seinen ersten Violinunterricht bei Grete Biedermann, wechselte nach kurzer Zeit zu Ina Stemberger und dann weiter zu Juri Polatschek, ehe er 1995 in die Klasse von Alfred Staar und dessen Assistenten Hubert Kroisamer an der Musikuniversität Graz/Expositur Oberschützen aufgenommen wurde. Kurze Zeit vor dem plötzlichen Tod von Alfred Staar, wechselte Gerhard Marschner auf dessen Anraten hin zur Viola, studierte dann bei dem ehemaligen Solobratschisten Josef Staar und schließlich bei Hans Peter Ochsenhofer auf der Musikuniversität Wien.



Gerhard Marschner

2004, im Alter von 19 Jahren, gewann Gerhard Marschner das Probespiel für eine Tutti-Stelle an der Wiener Staatsoper und wurde 2007 in den Verein der Wiener Philharmoniker aufgenommen. Im selben Jahr avancierte er auf die Position des Stimmführers. Im Dezember 2016 gewann er das Probespiel für die Solo-Position, die er bis August 2021 ausfüllte.

Seit November 2020 unterrichtet Gerhard Marschner als Universitätsprofessor an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien das Konzertfach Viola.

Gerhard Marschner ist neben seiner Orchestertätigkeit ein gefragter Solist und Kammermusiker. Tournées führten ihn in nach Japan, China, Korea, USA und in zahlreiche europäische Länder. Zu seinen Kammermusikpartnern zählen Rudolf Buchbinder, Stefan Vladar, Magda Amara, Andrey Baranov, Harriet Krijgh, Midori, Rainer Honeck und zahlreiche andere international angesehene MusikerInnen.

2014 leitete er das Internationale Orchesterinstitut Attergau der Wiener Philharmoniker, wo internationale Studierende mit Orchestermitgliedern unter der Leitung eines renommierten Dirigenten ein Konzertprogramm erarbeiten und Elemente des Wiener Klangstils kennenlernen.

Gemeinsam mit Karl-Heinz Schütz und Charlotte Balzereit-Zell gründete Gerhard Marschner 2012 das „Trio Aurora“ mit dem er regelmäßig auftritt. Darüber hinaus war er bis 2020 Mitglied der „Philharmonic Five“. Gerhard Marschner spielt zwei Bratschen von Marino Capicchioni aus den Jahren 1953 und 1957

Zora Slokar

Zora Slokar wurde in der Schweiz geboren und studierte zunächst Geige an der Hochschule der Künste in Bern. Erst viel später entdeckte sie das Horn, begann ihre Studien bei Erich Penzel und erhielt ihr Solistendiplom in Zürich in der Klasse von Radovan Vlatkovic. Sie war Preisträgerin am Anemos und Ceccarossi Wettbewerb Italien und Finalistin beim Paxman Wettbewerb London. Darüber hinaus erhielt sie den Kiwanis Förderpreis Zürich und war Stipendiatin der Villa Musica sowie der Migros-Kulturprozent.

Als Solistin spielte Zora Slokar mit dem Tschaikowsky Rundfunkorchester Moskau, dem Kammerorchester Genf, dem TV/Radio Orchester Ljubljana, den Zagreber Solisten, dem Istanbul Devlet Orchestra und vielen mehr.

Zora Slokar ist eine passionierte Kammermusikerin und war zu Gast beim Lockenhaus Festival, bei den Mondsee Musiktagen, bei December Nights Moskau sowie beim Kronberg Festival und musizierte mit Gidon Kremer, Martha Argerich, Eduard Brunner u.v.m.

Zora Slokar ist Solohornistin im Orchestra della Svizzera Italiana und wechselt in der gleichen Position 2018 zum Deutschen Sinfonie-Orchester Berlin.



Zora Slokar

Christoph Stradner

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

Wiener Zeitung, Vorarlberger Nachrichten

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



Christoph Stradner

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

Solistische Auftritte bei internationalen Festivals und eine rege Kammermusik­­tätigkeit, unter anderem mit Janine Jansen, Julian Rachlin, und Benjamin Schmid, sind für ihn genauso wesentlich, wie die Konzerte der „Acht Cellisten der Wiener Symphoniker“. 2006 bis 2018 unterrichtete er an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien.

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

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

Kammerchor musicapricciosa

Der Kammerchor musicapricciosa aus Amstetten besteht aus zur Zeit 17 Sängerinnen und Sängern, von denen viele eine Gesangsausbildung und langjährige Ensembleerfahrung haben. Der Chor widmet sich v.a. Werken, die abseits des mainstreams sind und selten aufgeführt werden. Die musikalische Bandbreite reicht dabei von der Musik der Renaissance über kleinbesetzte a cappella Musik der Romantik bis zu Uraufführungen zeitgenössischer Werke.

2018 wirkte MC beim Konzert der Chorszene VOR:KLASSIK in der Kremser Minoritenkirche mit Teilen der Quarta Messa von Marianna Martinez mit, die Frauenstimmen von musicapricciosa waren Kern des von Ulrike Weidinger geleiteten Projektchores „frauenpower“ im Festspielhaus St. Pölten, mit einer streng an der Aufführungspraxis des 17. Jh. orientierten Interpretation der Kantate „Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ“ von Dietrich Buxtehude war MC zuletzt beim Eröffnungsgottesdienst der Haydntage 2019 zu Gast.



Kammerchor musicapricciosa

Ulrike Weidinger

Aufgewachsen in Ranshofen/OÖ.

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

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

Ihre Konzertprogramme als Solistin und Kammermusikerin im In- und Ausland werden geprägt durch ihre Beschäftigung mit Alter Musik. Auftritte als Solistin und Kammermusikerin in Österreich, Deutschland, Belgien und Tschechien. Sie war Stiftsorganistin in Geras/NÖ, Organistin an der evangelischen Kirche Wien/Leopoldau.

Sie leitete bis 2008 den gemischten Chor Musica Viva in Lainz und gründet im Schuljahr 2006/07 den Musikschulchor in Pöchlarn. 2009 übernahm sie von Kurt Dlouhy die Leitung des aus derzeit 17 Mitgliedern bestehenden Chores **musicapricciosa**.



Ulrike Weidinger

