

MUSIKFEST SCHLOSS WEINZIERL

14. bis 17. Mai 2015

Künstlerische Leitung: ALTENBERG TRIO WIEN

Programmheft

***„Ich weiß es, daß mir Gott einen Antheil verliehen hat,
und ich erkenne es mit Dank, ...“***

Joseph Haydn

Inhaltsverzeichnis

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

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

Programm:

Donnerstag, 14.5.	6
Freitag, 15.5.	9
Samstag, 16.5.	12
Sonntag, 17.5.	14

Werkbesprechungen:

Donnerstag, 14.5.	16
Freitag, 15.5.	28
Samstag, 16.5.	49
Sonntag, 17.5.	62

Biographien der Mitwirkenden.....	72
-----------------------------------	----

Zum Musikfest Schloss Weinzierl 2015

Manchmal ist das Planen eines Programms - besonders zu dritt - vergleichbar mit einem 1000-Teile-Puzzle: Es gibt Momente, da steckt man fest und dann kommt wieder der Durchbruch und alle Teile passen plötzlich zusammen. Letzteres ist unser Gefühl in Bezug auf das vorliegende Programm: Wir - das Altenberg Trio - hoffen, dass Sie, liebes Publikum das genauso empfinden.

Nach einem deutlich französischen Schwerpunkt im Jahr 2014 hat sich ganz natürlich 2015 ein Momentum für (im weitesten Sinne) russische Musik und größere Besetzungen ergeben: Sie werden Highlights von Tschaikowsky, Schostakowitsch, Prokofjew und Strawinsky hören, u.a. die spannende „Geschichte vom Soldaten“ oder „Peter und er Wolf“, ein Werk, das man heutzutage als „Blockbuster“ in der Musikgeschichte bezeichnen würde. Dieses haben wir besonders für unser jüngeres Publikum in einer bezaubernden Kammermusik-Bearbeitung des erfolgreichen Welser Komponisten Helmut Schmidinger aufs Programm gesetzt.

Natürlich kommt wie immer auch der Hausherr Joseph Haydn nicht zu kurz und ist mit unterschiedlichen Werken in fast allen Konzerten präsent, nur am letzten Tag wird er von seinem Freund Mozart vertreten.

Eingeladen für diese spannende Reise haben wir renommierte Kolleginnen und Kollegen aus Österreich, Deutschland, Ungarn, der Schweiz, Frankreich, den Niederlanden und Korea - wir freuen uns schon auf ein Wiedersehen mit allen alten und neuen Freunden des Musikfests Schloss Weinzierl!

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

Mitwirkende

ALTENBERG TRIO WIEN

Christopher Hinterhuber, Klavier

Amiram Ganz, Violine

Christoph Stradner, Violoncello

AMAR QUARTETT

Anna Brunner, Violine

Igor Keller, Violine

Hannes Bärtschi, Viola

Christopher Jepson, Violoncello

HANNES BÄRTSCHI, Viola

MARTIN BREINSCHMID, Schlagwerk

HEINRICH BRUCKNER, Trompete

HERI CHOI, Oboe

STEFAN FLEMING, Sprecher

RICHARD GALLER, Fagott

AMIRAM GANZ, Violine

MAXIME GANZ, Violoncello

XENIA GANZ, Mezzosopran

ESZTER HAFFNER, Violine und Viola

CHRISTOPHER HINTERHUBER, Klavier

Mitwirkende

IGOR KELLER, Violine

ERWIN KLAMBAUER, Flöte

HERBERT MAYR, Kontrabass

LARS WOUTERS VAN DEN OUDENWEIJER, Klarinette

CHRISTOPH STRADNER, Violoncello

GERGELY SUGAR, Horn

WALTER VOGLMAYR, Posaune

Instrumentalsolisten:

Fani Vovoni, Violine

Gertrud Stecher, Violine

Taiko Distelberger, Posaune

Michael Krimplstätter, Posaune

Christian Winter, Posaune

Herwig Neugebauer, Violone

Anton Gansberger, Orgel

Vokalisten:

Chistina Strasser, Sopran

Sylvia Kummer, Alt,

Robert Aigner, Tenor

Andras Prüller, Bass

CHOR

Kammerchor musica pricciosa

Leitung:

Ulrike Weidinger

Programm

Donnerstag, 14.5.2015 (Christi Himmelfahrt)

10:00 Uhr Festgottesdienst in der Pfarrkirche Wieselburg

W.A. Mozart

Missa brevis in F KV 192

Instrumentalsolisten:

Fani Vovoni , Gertrud Stecher - Violine
Taiko Distelberger, Michael Krimplstätter,
Christian Winter - Posaune
Herwig Neugebauer - Violone
Anton Gansberger - Orgel

Vokalisten:

Christina Strasser - Sopran
Sylvia Kummer - Alt
Robert Aigner - Tenor
Andreas Prüller - Bass

Kammerchor:

musica pricioza

Leitung:

Ulrike Weidinger

Die Orgel - gestimmt auf 415 Hz - wurde dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt von Philipp Pemmer, Orgelbaumeister, A-3623 Kottes, Purk 46

Werkbesprechung Seite 16

Programm

Donnerstag, 14.5.2015

17:30 Uhr Schloss Weinzierl

Vernissage

zur Ausstellung

Bertram Castell

„Spurensuche - Weinsberger Wald“
Malerei und Holzinstallationen

Einführende Worte:

Dr. Rudolf Bretschneider

Donnerstag, 14.5.2015

19:00 Uhr Schloss Weinzierl

1. Kammerkonzert (Eröffnungskonzert)

Joseph Haydn

Streichquartett g-Moll op. 74 Nr. 3 Hob. III:74 „Reiterquartett“ (1793)

Allegro

Largo assai

Menuetto: Allegro

Allegro con brio

Amar Quartett

Programm

Dmitri Schostakowitsch

Sonate d-Moll op. 40 für Violoncello und Klavier (1934)

Allegro non troppo

Allegro

Largo

Allegro

Christoph Stradner - Violoncello
Christopher Hinterhuber - Klavier

*

Felix Mendelssohn

Sextett D-Dur op. 110 für Klavier, Violine, 2 Violen, Violoncello und Kontrabass (1824)

Allegro vivace

Adagio

Menuetto: Agitato

Allegro vivace – Agitato – Allegro con fuoco

Altenberg Trio Wien
Esther Haffner - Viola
Hannes Bärtschi - Viola
Herbert Mayr - Kontrabass

Werkbesprechungen Seite 16-27

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



Programm

Freitag, 15.5.2015

11:00 Uhr Kapelle von Schloss Weinzierl

2. Kammerkonzert

Joseph Haydn

Streichtrio Es-Dur Hob. V:4 (ca. 1751)

Allegro

Adagio cantabile

Presto

Esther Haffner - Viola

Amiram Ganz - Violine

Christoph Stradner - Violoncello

Paul Hindemith

Streichquartett Nr. 6 Es-Dur (1943)

Sehr ruhig und ausdrucksvoll

Lebhaft und sehr energisch

Ruhig. Variationen

Breit und energisch

Amar Quartett

*

Programm

Carl Maria v. Weber

Quintett B-Dur op. 34 für Klarinette und Streichquartett (1815)

Allegro

Fantasia: Adagio ma non tanto

Menuetto: Capriccio presto

Rondo: Allegro giocoso

Lars Wouters van den Oudenweijer - Klarinette
Amar Quartett

Werkbesprechungen Seite 28-36

Freitag, 15.5.2015

19:00 Uhr Schloss Weinzierl

3. Kammerkonzert

W.A. Mozart

Quintett Es-Dur KV 452 für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott (1784)

Largo – Allegro moderato

Larghetto

Rondo: Allegretto

Christopher Hinterhuber - Klavier
Heri Choi - Oboe
Lars Wouters van den Oudenweijer - Klarinette
Gergely Sugar - Horn
Richard Galler - Fagott

Programm

César Franck

„Le sylphe“ FWV 73 (1842/43)

„Je suis un sylphe, une ombre, un rien, un rêve,

„Ich bin ein Sylph, ein Schatten, ein Nichts, ein Traum...”

(Alexandre Dumas)

Nikolai Rimsky-Korsakow

„Когда волнуется желтеющая нива...» op. 40 Nr. 1

Kogda volnujetsja scheltejuschaja niva...

„Wenn die goldenen Kornfelder wogen...”

(Michail Lermontow)

Alexander Borodin

« Слушайте, подруженьки, песенку мою» (1854)

Sluschajte, podruschenki, pesenku moju...

„Hört auf mein Lied, meine lieben kleinen Freundinnen...”

(Dichter unbekannt)

Xenia Ganz - Mezzosopran

Maxime Ganz - Violoncello

Christopher Hinterhuber - Klavier

*

Programm

Peter Tschaikowsky

Streichsextett d-Moll op. 70 für 2 Violinen, 2 Violen, 2 Violoncelli
« Souvenir de Florence » (1890)

Allegro con spirito

Adagio cantabile e con moto

Allegretto moderato

Allegro vivace

Amiram Ganz und Igor Keller - Violinen
Esther Haffner und Hannes Bärtschi - Violen
Christoph Stradner und Maxime Ganz - Violoncelli

Werkbesprechungen Seite 37-49

Später im Arkadenhof

„Bach bei Kerzenlicht“

Christoph Stradner - Violoncello

Samstag, 16.5.2015

19:00 Uhr Schloss Weinzierl

4. Kammerkonzert

Joseph Haydn

Klaviertrio e-Moll Hob. XV:12 (1789)

Allegro moderato

Andante

Rondo: Presto

Altenberg Trio Wien

Programm

Robert Schumann

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

Gergely Sugar - Horn

Christopher Hinterhuber - Klavier

*

Igor Strawinsky

„Die Geschichte vom Soldaten“ (1918)

Marsch des Soldaten

Kleine Stücke am Bachufer

Pastorale

Kleine Stücke am Bach

Marsch des Soldaten

Königsmarsch

Kleines Konzert

Drei Tänze: Tango, Valse, Ragtime

Tanz des Teufels

Kleiner Choral

Couplet des Teufels

Großer Choral

Triumphmarsch des Teufels

Lars Wouters van den Oudenweijer - Klarinette

Richard Galler - Fagott

Heinrich Bruckner - Trompete

Walter Voglmayr - Posaune

Martin Breinschmid - Schlagwerk

Amiram Ganz - Violine

Herbert Mayr - Kontrabass

Stefan Fleming - Sprecher

Werkbesprechungen Seite 49-61

Programm

Sonntag, 17.5.2015

11:00 Uhr Schloss Weinzierl

Matinee für Kinder

Sergej Prokofjew

„Peter und der Wolf“ (1936)

(Kammermusikfassung von Helmut Schmidinger)

Erwin Klammbauer - Flöte

Heri Choi - Oboe

Lars Wouters van den Oudenweijer - Klarinette

Richard Galler - Fagott

Amiram Ganz - Violine

Igor Keller - Violine

Hannes Bärtschi - Viola

Christoph Stradner - Violoncello

Herbert Mayr - Kontrabass

Martin Breinschmid - Schlagwerk

Christopher Hinterhuber - Klavier

Stefan Fleming - Sprecher

Sonntag, 17.5.2015

16:00 Uhr Schloss Weinzierl

5. Kammerkonzert (Abschlusskonzert)

W.A. Mozart

Klavierkonzert d-Moll KV 466 (1785)

(Fassung für Klavier, Streichquartett und Flöte von Carl Czerny)

Allegro

Romanze

Rondo: Allegro assai

Programm

Christopher Hinterhuber - Klavier
Amar Quartett
Erwin Klammbauer - Flöte

*

Sergej Prokofjew

„Peter und der Wolf“ (1936)
(Kammermusikfassung von Helmut Schmidinger)

Erwin Klammbauer - Flöte
Heri Choi - Oboe
Lars Wouters van den Oudenweijer - Klarinette
Richard Galler - Fagott
Amiram Ganz - Violine
Igor Keller - Violine
Hannes Bärtschi - Viola
Christoph Stradner - Violoncello
Herbert Mayr - Kontrabass
Martin Breinschmid - Schlagwerk
Christopher Hinterhuber - Klavier
Stefan Fleming - Sprecher

Werkbesprechungen Seite 62-70

Ein **Live-Mitschnitt** aus den Konzerten des **MUSIKFESTS** Schloss WEINZIERL **2015** wird von **Radio Niederösterreich** am **Donnerstag, 4. Juni 2015** (Fronleichnam) um **21:03 Uhr** ausgestrahlt (Frequenzen : Wien 97,90 ; Jauerling 91,50 ; Sonntagsberg 93,50).



Werkbesprechungen

W.A. Mozart (1756-1791)

Missa brevis in F KV 192

Mozarts Messe in F-Dur, die sogenannte „kleine Credo Messe“ ist wegen ihres Vierton-Motivs, das dieses Credo ebenso durchzieht wie auch viele andere Werke Mozarts, berühmt geworden. Jeder Abschnitt des Credo wird mit diesem Motiv auf die Worte „credo, credo“ bestätigt, ein schlichtes, inniges „ich glaube“. Obwohl es sich um eine sogenannte „missa brevis“ also eine kurze Messvertonung handelt, sind die musikalischen Einfälle überbordend und die kontrapunktische Kunst beinahe atemberaubend. Dabei stellt Mozart durchwegs höchste technische Anforderungen an die SängerInnen, was dazu geführt hat, dass die Messe eher selten zu hören ist.

In Wieselburg erklingt die Messe in der sogenannten Salzburger Version. Wie zu Mozarts Zeiten üblich, begleiten drei Barockposaunen die Singstimmen colla parte. Musiziert wird auf historischen Instrumenten, die Vokalstimmen sind kammermusikalisch, die Instrumentalstimmen solistisch besetzt.

Ulrike Weidinger

Joseph Haydn (1732-1809)

Streichquartett g-Moll op. 74 Nr. 3 Hob. III: 74 „Reiterquartett“ (1793)

Das *Streichquartett g-Moll* ist das letzte einer Reihe von sechs Quartetten, die von Haydn als ein Opus gedacht waren, von den Verlegern aber in zwei Opera (op. 71 und op. 74) unterteilt wurden. „*Quartetto 6to in g.minor*“ schrieb der 60jährige Haydn auf die Partitur seines Quartetts op. 74 /3 und signierte es mit „*di me Giuseppe Haydn 1793*“. Er widmete die sechs Quartette Anton Georg Graf Appony, der mit 100 Dukaten den Preis zahlte, den Haydn seit den 1780er Jahren für 6 Quartette verlangte. Dies sind weitere Hinweis dafür, dass es sich um ein Werk bestehend aus sechs Streichquartetten handelt, die fälschlicher Weise in 2 Dreiergruppen geteilt wurden. Graf Appony war ein bekannter Kunstmäzen und ein ausgezeichnete Geiger. Bei der Aufnahme



Joseph Haydn
Portrait von John Hoppner 1791

Werkbesprechungen

Haydns in die Freimaurerloge „Zur wahren Eintracht“ 1785 hatte er als einer der „Paten“ fungiert.

Der Meister hatte den Quartettzyklus für seine zweite Englandreise komponiert und für die Aufführung in London konzipiert. Im Jänner 1794 reiste er nach London, diesmal in einer eigenen Kutsche, einem Geschenk Gottfried van Swietens. Er blieb bis August 1795 in England und feierte mit der Aufführung seiner Symphonien, Klaviertrios und Klaviersonaten noch größere Erfolge als bei der ersten Englandreise. Mindestens zwei, vielleicht auch drei der 6 Quartette op. 71 und op. 74 wurden in den Salomon-Haydn-Konzerten gespielt, für die sie von Haydn vorgesehen waren. Man kann nur mutmaßen, warum nicht von allen Quartetten des Zyklus eine Aufführung überliefert ist: Es mag sein, dass sich der große Konzertsaal in den „Hannover Square Rooms“ als doch nicht so geeignet für Quartettmusik erwies und Haydn ihre Aufführung deshalb nicht forcierte. Die Quartette könnten selbstverständlich auch bei Privatkonzerten in England gespielt worden sein.

Doch waren sie von Haydn in Hinblick auf große öffentliche Aufführungen und speziell für das Londoner Publikum mit bestimmten Charakteristika versehen worden. Dazu zählen deutliche sinfonische Züge wie die Dimension der Werke, der dichte, klangbetonte Satz, die melodische Einfachheit und die Schlagkraft vieler Themen. Dass der Veranstalter und Freund Salomon auch ein guter Geiger war, merkt man den Quartetten in der Behandlung der Stimme der ersten Violine an.

Das auffälligste Charakteristikum aber ist, dass alle sechs Quartette eine Einleitung haben, wie wir sie - in größerer Dimension – nur bei Haydns Sinfonien finden. Die Introduktionen sollten das Publikum zur Aufmerksamkeit aufrufen.

Im **Quartett g-Moll op. 74/3** geschieht dies auf besonders raffinierte Weise. Der erste Satz *Allegro* im $\frac{3}{4}$ Takt wird mit dem berühmten „galloppierenden“ achttaktigen Gedanken – Oktaven, verziert mit scharfen, kurzen Vorschlägen – eingeleitet. Es ist einer von Haydns prägnantesten Quartettanfängen. Doch die Oktaven geraten ins Stocken, kommen zum Stillstand und machen einem melancholischen zweiten Gedanken Platz. Doch weder die schroffe Einleitung noch dieses melancholische Motiv drückt dem Satz den Stempel auf, sondern die Triolen-Läufe, die sich in das klagende zweite Motiv einschleichen. Sie durchziehen den Satz in mannigfacher Weise. Im Seitenthema bilden sie die gut gelaunte Begleitung zu einem einfachen Lied. Der erste Teil der Durchführung wird

Werkbesprechungen

von den grimmigen Oktaven des Einleitungsgedankens beherrscht. Das melancholische Thema bringt die Wende zur Reprise, während das muntere Seitenthema die Brücke von g-Moll nach G-Dur baut, der Tonart mit der der Satz schließt.

Wie dieser erste Satz gibt sich das Quartett generell eher schroff, abweisend und ernst, manchmal traurig und melancholisch. Die Bezeichnung „Reiterquartett“ stammt, wie meist bei Beinamen, nicht vom Komponisten, sondern entspringt einer bildlichen Vorstellung der Hörer, (der Verleger), hier abgeleitet vom „galoppierenden“ Rhythmus, der im Finale aber eben auch im Kopfsatz anklingt. Doch passen das düstere g-Moll oder das klagende Bogenvibrato auf den Auftakten der zarten Triolenläufe wirklich zu einem „Reiter“?

Die große Bekanntheit verdankt das Quartett sicherlich dem Beinamen, auch wenn er, wie mir scheint, irreführend ist.

In völliger Ruhe entfaltet sich das Thema des zweiten Satzes, ein *Largo assai*. Es steht in der terzverwandten Tonart E-Dur und ist ein charakteristischer Satztypus für Haydns späte Streichquartette. Das früher verwendete elegante Variationen-Andante ist in diesem Quartettzyklus nicht mehr anzutreffen. Aus Ruhe und Gelassenheit und ihrem Zauber, wie sie in dem wunderbaren Duo von Bratsche und erster Geige deutlich werden, führt uns das *Largo* zu unerwarteten harmonischen Wendungen. Der Mittelteil des dreiteiligen Satzes in g-Moll macht die verstörende Wirkung deutlich und erinnert in harmonischer Färbung und tragischem Ausdruck an Quartettsätze, wie sie Franz Schubert schreiben wird. Melodisch verziert kehrt schließlich der Hauptteil zurück. Doch eine Tremolopassage kurz vor dem Satzende zeigt den unsicheren Boden, auf dem sich die Ruhe ausbreiten will. Der Satz endete im Pianissimo.

Der große Eindruck, den dieses Largo auf Zeitgenossen gemacht haben muss, kann auch aus einem Brief des italienischen Komponisten G.B. Cimador aus dem Jahr 1794 abgelesen werden, den er gemeinsam mit der Abschrift des Satzes an einen Freund sendet: „Hier, mein lieber Freund, ist ein Stück, das die Begeisterung aller Bewunderer jenes göttlichen Mannes erwecken wird, der es geschrieben hat.“

Der dritte Satz *Menuet: Allegretto* gehört zu den Menuetten Haydns, die eher den Charakter eines Scherzos besitzen. Es findet nach einem schlichten Beginn zu robuster Rhythmik, dank der ständigen, absteigenden Tonleitern und der Spiccato-Achteln in allen Stimmen. Das Trio des „Menuett-Scherzos“ aber kehrt wiederum zum düsteren g-Moll zurück.

Werkbesprechungen

Der Finalsatz *Allegro con brio* ist ein Sonatensatz, in dem zunächst mit dem „galoppierenden“ Thema die Tonart g-Moll breiten Raum einnimmt. Der prägnante, gleichsam atemlos dahinziehende Rhythmus steht in totalem Kontrast zum Seitenthema, einer einfachen, fröhlichen Melodie. Der Konflikt der beiden Themen strebt nach einer Lösung, zu der es aber nicht kommt. Denn in der Durchführung beschäftigt sich Haydn nur mit dem Hauptthema in g-Moll. Es erfährt unerwartete Wendungen, plötzliches Innehalten, zornige Einwürfe und dramatische Entwicklungen. Umso unschuldiger klingt danach wieder das Seitenthema, das jedoch kurzfristig von Motivteilen des galoppierenden Hauptthemas unterwandert wird. Schließlich führt das Seitenthema in strahlendem G-Dur den Satz zu Ende, eine Bewegung von g-Moll nach G-Dur wie sie genau dem Kopfsatz entspricht.

Dmitri Schostakowitsch (1906-1975)

Sonate d-Moll op. 40 für Violoncello und Klavier (1934)

Dmitri Schostakowitsch wurde als Sohn eines Wissenschaftlers und einer ausgebildeten Pianistin in Petersburg geboren. Er wuchs in einem musikalischen Umfeld auf, interessierte sich aber zunächst nicht dafür, selbst zu musizieren. Erst als seine Mutter 1915 begann, ihm Klavierstunden zu geben, ging alles ganz schnell: Er besaß ein absolutes Gehör und ein ausgezeichnetes Gedächtnis und lernte mühelos auswendig. Von Alexander Glasunow gefördert, wurde er 1919 in das Konservatorium seiner Heimatstadt aufgenommen, wo er Klavier bei Alexandra Rosanowa und Leonid Nikolaew und Komposition bei Maximilian Steinberg studierte. Er lernte mit großer Begeisterung und schloss seine Studien 1925 mit seiner *Ersten Sinfonie* als Prüfungsarbeit ab. Das Werk begründete seinen Ruf als bemerkenswerter junger Komponist. Die *1. Sinfonie* wurde 1926 in Leningrad, wie seine Heimatstadt jetzt hieß, sowie in anderen russischen Städten aufgeführt. 1931 nahm Toscanini sie in sein Repertoire auf. Wesentliche Impulse erhielt Schostakowitsch durch das damals äußerst lebendige Musikleben seiner Heimatstadt. Opern von Strauss, Schreker und vor allem



Dimitri Schostakowitsch
um 1940

Werkbesprechungen

Alban Bergs *Wozzek* beeindruckten ihn stark. Aber auch Werke von Bartók, Schönberg, Honegger, Hindemith und Strawinsky wurden gespielt. „*Erst jetzt fühlte ich, dass meine Hände nicht gebunden waren, dass meine Begabung frei war von Routine*“, berichtet Schostakowitsch über die Wirkung der Musik seiner Zeitgenossen auf ihn. Mit Werken wie der 1. *Klaversonate* (1926) oder seiner ersten Oper „*Die Nase*“ (1927/28) nach der gleichnamigen Novelle von Gogol, löste sich Schostakowitsch endgültig von der akademischen Tradition und stieß in den Kreis der musikalischen Avantgarde vor. Die Oper wurde viel diskutiert und machte Schostakowitsch zu einem der prominentesten Komponisten seines Landes.

Schon bei seinem wahrscheinlich bedeutendsten Bühnenwerk „*Lady Macbeth of Mzensk*“ (1930-1932) war der Komponist, für alle hörbar, zu einer „verständlicheren“ Tonsprache zurückgekehrt. Er beschäftigte sich damals und in der Folge in mehreren Artikeln mit seiner Suche nach einer einfachen, klaren und ausdrucksvollen Tonsprache. Ähnliche Überlegungen stellte etwa zur gleichen Zeit auch Sergej Prokofjew an (siehe S 66). Die Oper basiert auf der Erzählung „*Lady Macbeth von Mzensk*“ von Nikolaj Leskow, die von einem Frauenschicksal im vorrevolutionären Russland handelt. Die Uraufführung in Leningrad wurde zu einem triumphalen Erfolg für Schostakowitsch. Es gab umjubelte Aufführungen in Moskau, anderen europäischen Städten und bald auch in den USA.

Im Januar 1936 – wenige Wochen nachdem Stalin eine Aufführung der Oper in Moskau besucht hatte – erschien unter dem Titel „Chaos statt Musik“ ein Artikel in der Prawda, der sein Werk schärfstens kritisierte und den Komponisten des Formalismus bezichtigte. Der Artikel endete mit der unmissverständlichen Drohung: „*Dies ist ein Spiel mit ernsthaften Dingen, das übel ausgehen kann.*“ Die Oper wurde unverzüglich von allen Bühnen der UdSSR abgesetzt. Dass das Terrorregime Stalins in den 30er Jahren auch vor Künstlern nicht halt machte, zeigt die Ermordung des Dichters Ossip Mandelstam oder des von Schostakowitsch hochgeschätzten Regisseurs Meyerhold. Um weiteren Repressionen zu entgehen, brach Schostakowitsch die Proben zu seiner 4. *Sinfonie* ab, andere Werke hielt er zurück. Da ihm die Rolle des Dissidenten fern lag, versuchte er durch geschicktes Manövrieren und teilweises Einlenken sich und seine Arbeit zu retten. (Erst Ende der 50er Jahre nutzte Schostakowitsch die günstigere politische Situation, um bisher zurückgehaltene Werke, darunter die 4. *Sinfonie* aufführen zu lassen).

Werkbesprechungen

Die ***Sonate für Violoncello und Klavier d-Moll op. 40*** aus dem Jahr 1934 gehört zu den Werken, die Schostakowitsch ohne Auftrag, rein zum eigenen Vergnügen für seinen Freund, den Cellisten Wiktor Kubazki, komponierte. Sie ist zweifellos auch ein frühes Zeugnis für die Änderung in der Tonsprache, von der Schostakowitsch in seinen theoretischen Abhandlungen schrieb. Das innerhalb eines Monats im klassischen Stil geschriebene, sehr lyrische und melodische Stück, hat bei Musikern viel Sympathie gefunden. So viele Cellisten wollten die Sonate spielen, dass der Komponist bei den verschiedenen Aufführungen jedes Mal einen anderen Cellisten begleitete.

Die Sonate wurde auch sein erstes größeres Kammermusikwerk, das sich rasch einen Weg in die Konzertsäle in aller Welt bahnte. Gregor Piatigorsky und Pierre Fournier gehörten zu den Künstlern, die die Sonate im Westen bekannt machten.

Vielen Zuhörern erschien die Cellosonate überraschend, manchen sogar enttäuschend konservativ. Die Erwartungshaltung war von den früheren Arbeiten geprägt, die ihn als Avantgardisten ausgewiesen hatten. Die *Sonate d-Moll* hat aber stilistisch nichts mehr gemeinsam mit der experimentellen Musiksprache der „Nase“ oder des frühen Klavierwerks.

Was den Zuhörern als Rückgriff auf sein frühes traditionsgebundenes Schaffen erschien, steht in dieser Sonate viel eher in Beziehung zu späteren kammermusikalischen Werken des Komponisten, wie den frühen Streichquartetten oder dem zweiten Klaviertrio. Die grotesken Züge des Scherzos sind typisch für den an jüdische Volksmusik angelehnten Stil seiner mittleren Periode. Der einheitliche und unflexible Ton, der das *Largo* durchzieht, wird in seiner Erstarrung ein Charakteristikum des Spätwerks von Schostakowitsch.

Nur der ungezügelte Mittelteil des Finale – die Schilderung eines ausgelassenen russischen Festes, dessen Gäste unsicher nach Hause torkeln, wie der Komponist einmal Rostropowitsch gegenüber erklärt haben soll – erinnert an die Dreistigkeit seiner vorangehenden Werke.

Unmittelbar nach Kriegsende lieferte Schostakowitsch mit seiner *9. Sinfonie in Es-Dur*, die im November 1945 in Leningrad uraufgeführt wurde, eine noch umfassendere und weitreichendere stilistische Überraschung als in seiner Cellosonate von 1934. Ich möchte darüber berichten, weil diese Komposition ein eindrucksvolles Beispiel für das Konzept des heurigen Musikfests ist, und an die enge schöpferische Beziehung russischer Kom-

Werkbesprechungen

ponisten zur Musik der Wiener Klassik, in diesem Fall zu Joseph Haydn, erinnert.

Im Sommer 1945 wurde in der Sowjetunion eine Information der Agentur TASS in der Presse veröffentlicht, wonach die Uraufführung von Schostakowitschs *9. Sinfonie* kurz bevorstehe, die – wie es hieß – „unserem großen Sieg gewidmet ist“. Über die Voraufführung der Sinfonie in der Klavierfassung, vorgetragen vom Komponisten und von Swjatoslaw Richter im „Komitee zu Fragen der Kunst“, erzählte ein anwesender Kritiker: „Wir waren alle auf ein neues, monumentales sinfonisches Fresko vorbereitet und lernten etwas völlig anderes kennen, etwas, das vom ersten Augenblick an durch seine Einzigartigkeit schockierte,...“.

Bei der Uraufführung wurden die überraschten Zuhörer mit einer miniaturhaften Sinfonie konfrontiert, die insgesamt kürzer ist als der erste Satz seiner *7. oder der 8. Sinfonie*. Unerwartet war auch der klassizistische Stil des Werks.

Vor allem der erste Satz ist eine Hommage an Haydns sinfonischen Stil. Das erste, kapriziöse Thema ist voller Leichtigkeit und Heiterkeit. Einen noch fröhlicheren Charakter hat das zweite Thema. In der Durchführung werden auf Haydnsche Art die Themen und Motive in feinsten Weise ausgearbeitet, raffiniert und einfach zugleich. Natürlich verwendet der Komponist dabei ganz entschieden sein eigenes musikalisches Idiom und seine individuelle Harmoniesprache. Auch das lyrische, besonders schöne *Moderato* sowie die weiteren Sätze – abgesehen von einem kurzen, dramatischen *Largo* – bedienen das klassizistische Konzept.

Von der sowjetischen Kulturpolitik wurde das Werk als Provokation verstanden und führte zu einer Ächtung des Komponisten. Schostakowitsch schrieb erst nach Stalins Tod wieder eine Sinfonie.

Felix Mendelssohn (1809-1847)

Sextett D-Dur op.110 für Klavier, Violine, zwei Violoncello und Kontrabass (1824)

Felix Mendelssohn wuchs in der geschützten Atmosphäre eines liebevollen großbürgerlichen Elternhauses in Berlin auf. Seine hohe musikalische Begabung und seine vielseitigen Talente konnten sich in einer Familie, die größten Wert auf eine umfassende Bildung ihrer Kinder legte, voll entfalten. Felix war der Zweitgeborene von vier Geschwistern; zwischen der um

Werkbesprechungen

vier Jahre älteren Schwester Fanny und ihm entwickelte sich eine besonders enge Bindung, auch weil die Geschwister die Liebe zur Musik und das außerordentliche musikalische Talent teilten.

Felix Mendelssohns Großvater, der Aufklärungsphilosoph Moses Mendelssohn (1729 – 1786), war der prominenteste Vertreter jüdischer Intelligenz im Berlin des 18. Jahrhunderts.



Felix Mendelssohn
Ölskizze von Carl Gebas 1821

Felix Mendelssohn war in seiner gesamten persönlichen und künstlerischen Entwicklung geprägt durch die Tugenden einer bürgerlichen Existenz, die sein Vater Abraham in äußerst konsequenter Weise zum Leitbild der Erziehung seiner Kinder gemacht hatte.

1816 ließ Abraham Mendelssohn seine vier Kinder evangelisch taufen. Er und seine Frau Lea traten 1822 zum evangelischen Glauben über. Die hohe Bedeutung, die dem Lernen und der Bildung in der Familie Mendelssohn beigemessen wurde, entsprach dem bürgerlichen Bildungsideal und hat ihre Entsprechung auch in der jüdischen Tradition.

Felix besuchte die öffentliche Schule. Dann folgte eine spezialisierte Ausbildung durch Privatlehrer in Literatur, Latein, Griechisch, Mathematik, Fremdsprachen, Kunst, Musik und im Spielen von Instrumenten (Geige, Klavier, Orgel). Großen Einfluss auf den musikalischen Werdegang Felix Mendelssohns hatte der Pädagoge, Komponist und Virtuose Ludwig Berger, der als Klavierlehrer für Felix und Fanny engagiert wurde. Neben dem Klavierspiel vermittelte er seinem begabten Schüler die Ästhetik einer neuen Zeit. Bei Berger lernte Mendelssohn die Werke Beethovens ebenso kennen wie die von Dussek, Field, Hummel und anderen aktuellen Größen und schärfte daran sein Bewusstsein für den Stil einer kommenden Zeit.

Der Einfluss Bergers bildete einen starken Gegensatz zum Kompositions- und Theorieunterricht bei Carl Friedrich Zelter, Professor an der Akademie der Künste und Direktor der Berliner Singakademie. Zelter stand in der Bachtradition und vermittelte Felix Mendelssohn die damals schon historische Musik J. S. Bachs. Kontrapunktübungen standen auf dem Programm und Mozart und Haydn lieferten die Vorbilder für Variationsübungen. Vom musikalischen Schaffen Beethovens hielt Zelter nicht viel.

Das Studium der Streichersinfonien Carl Philipp Emanuel Bachs veranlasste den 12jährigen Felix zur Komposition seiner ersten *sechs Streichersinfonien*. Der empfindsame Stil und die präromantischen Züge im Werk des

Werkbesprechungen

Bachsohnes waren eine weitere wichtige musikalische Inspirationsquelle für den heranwachsenden Mendelssohn.

Ab 1820 veranstaltete Lea Mendelssohn Hauskonzerte in der Mendelssohn-Villa, die sogenannten Sonntagsmusiken, die bald eine wichtige Rolle im Berliner Konzertleben spielten und zu wesentlichen gesellschaftlichen Ereignissen avancierten. Auch Felix und Fanny Mendelssohn traten in den Konzerten als Interpreten auf und ihre Werke standen auf dem Programm. Durch Ignaz Moscheles sind zwei Programme der Sonntagsmusiken aus 1824, dem Entstehungsjahr des Sextetts, überliefert: Es erklangen beim zweiten Konzert das *Zweite Klavierquartett f-Moll* von Felix Mendelssohn, das *Duett für zwei Klaviere in D* von Ignaz Moscheles und Johannes Nepomuk Hummels *Klaviertrio in G-Dur op. 35*.

Die lebenslange Freundschaft, die Felix Mendelssohn mit Ignaz Moscheles verband, nahm hier ihren Anfang.

Wie Moscheles kamen auch andere durchreisende Musiker zu den Sonntagsmusiken. So verkehrte im Frühsommer 1821 auch Carl Maria von Weber im Hause Mendelssohn als er für die Uraufführung seiner Oper *Der Freischütz* in Berlin probte. Felix konnte die Uraufführung miterleben und war tief beeindruckt von der Musik.

Es waren wohl der persönliche Umgang mit Musikern wie Weber, der Einfluß seines Lehrers Ludwig Berger und Werke von Komponisten wie Hummel, Dussek oder Field, die gelegentlich in den Sonntagsmusiken aufgeführt wurden, die in dem halbwüchsigen Felix Mendelssohn den Keim für eine romantische Musikanschauung legten.

Die hohe Schule des Kontrapunkts, das Studium der alten Meister, wie sie Carl Friedrich Zelter seinem Zögling vermittelte und die poetischen Ideale der beginnenden Romantik sind die Felder in Mendelssohns Ausbildung und werden die bleibenden Pfeiler in seinem musikalischen Schaffen.

Vielleicht hat Schumann in seinem berühmten Satz über Felix Mendelssohn darauf angespielt, als er meinte: "*Er ist der Mozart des 19ten Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt.*"

Das Jahr 1824 ist für den jungen Komponisten ereignisreich und arbeitsintensiv. Zu seinem 15. Geburtstag, am 3. Februar 1824 wird Felix von seinem Kompositionslehrer Zelter anlässlich der ersten Probe zu seinem schon im Herbst beendeten 4. Singspiel „*Die beiden Neffen oder der Onkel aus Boston*“ nach altem Handwerksbrauch zum Gesellen der Tonkunst erklärt und zwar „*im Namen Mozart's, im Namen Haydn's und im Namen des alten Bach*“. Es ist charakteristisch für Zelters uninteressierte

Werkbesprechungen

Einstellung gegenüber den Werken Beethovens, dass dessen Name nicht genannt wurde. Für den junge „Gesellen“ aber bedeutete Beethoven die neue Musik, die er bewunderte und bald auch in seiner eigenen Tonsprache umsetzen würde. (Sein *a-Moll Quartett op. 12* von 1829 ist ein wunderbares Beispiel für die schöpferische Auseinandersetzung Mendelssohns mit dem Spätwerk Beethovens).

Und es entstanden viele Kompositionen: Eine Sonate für *Klarinette und Klavier Es-Dur*, seine *Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 11*, (die inzwischen auf die Zahl 12 angewachsene Serie der Streichersinfonien zählt er erst gar nicht mit), ein *Salve Regina Es-Dur*, ein *Konzert für 2 Klaviere und Orchester As-Dur*, der erste Akt der komischen Oper „*Die Hochzeit von Camacho*“ und das ***Klaviersextett D-Dur op. 110***, das uns hier besonders interessiert.

Mendelssohn beendete das *Klaviersextett D-Dur* Ende April 1824; es war unmittelbar nach seiner Sonate für *Klarinette und Klavier Es-Dur* entstanden.

Der Klavierpart des *Sextetts op. 110* wird von Mendelssohn dominant und konzertant geführt, aber der Vorwurf, dass es sich bloß um ein brillantes „Clavierstück“ handle, wie er von Rezensenten der späten Erstaufführung in Deutschland (1868), 21 Jahre nach Mendelssohns Tod, erhoben wurde, ist abwertender Reduktionismus. Vielmehr erinnert die Rolle des Klavierparts an Kammermusikwerke der frühen Romantik von Louis Spohr oder Johannes Nepomuk Hummel. Die Rollenverteilung, die der Komponist Klavier und Streichquintett zudenkt, gleicht eher der Konstellation in Webers *Quintett B-Dur op. 34*, das im Rahmen des Musikfests am 15. 5. in der Kapelle erklingen wird (siehe S 34ff). Sie beinhaltet die Führung mehrerer anderer Instrumente durch ein virtuoses Instrument, das in Dialog zu den anderen Instrumenten tritt, dabei aber immer *primus inter pares* bleibt. Das macht manchmal den Eindruck eines Miniaturkonzertes, doch der Austausch zwischen Klavier und den Streicherstimmen ist rascher und selbstverständlich wie in einer Konversation.

So stellt Mendelssohn im eröffnenden *Allegro vivace* das Streichquintett autonom dem Klavierklang gegenüber und lässt es am thematischen Prozess teilhaben. Neben Bezugspunkten zu frühromantischer Kammermusik oder zu Mozarts Klavierkonzerten lässt sich in dem ausgedehnten ersten Satz ein sehr eigener, jugendlich-gesanglicher Ton ausmachen und an mehreren Stellen kann man schon ganz deutlich Vorschatten künftiger Werke des reifen Meisters erahnen, so zum Beispiel bei den prägnanten und kantablen Überleitungsthemen vor dem Seitenthema und am Ende der Exposition.

Werkbesprechungen

Die Eröffnung des langsamen Satzes *Adagio* ist wiederum dem Streichquintett vorbehalten. Sie bringt eine innige, schlichte Melodie in zweiteiliger Liedform. Das Grundthema hat Mendelssohn davor schon in zwei anderen Werken verwendet: im Andante seiner *1. Sinfonie op. 11* und in dem *Salve regina Es-Dur*, beide aus dem Jahr 1824. Claus-Christian Schuster meint dazu: „Die Ähnlichkeiten zwischen diesen drei Formulierungen sind so frappant, daß sie auch im größten Schaffensrausch dem jugendlichen Genie wohl schwerlich nur einfach „unterlaufen“ sein können. Wenn man sich auf die Suche nach einem möglichen „Urbild“ dieser thematischen Gestalt macht, wird einem sehr bald das Kirchenlied „*Fest soll mein Taufbund immer stehn*“ begegnen. Es ist durchaus denkbar, dass Felix, dessen Familie gleich nach der Flucht aus Hamburg 1811 eine Bleibe im Haus des Pastors Johann Jakob Stegemann gefunden hatte, dort der auch heute noch über Konfessionsgrenzen hinweg bekannten Melodie dieses Tauflieds begegnet sein mag.“

War schon das *Adagio* im Vergleich zu den beiden Ecksätzen knapp gehalten, so trifft dies noch stärker auf den 3. Satz das *Menuetto: Agitato* zu. Der lakonische Eindruck wird dadurch hervorgerufen, dass Mendelssohn auf die Zweiteilung der beiden obligaten Satzteile verzichtet. Diese eher stiefmütterliche Behandlung eines Satztypus, den Mendelssohn sonst mit besonderer Vorliebe gestaltet, verwundert. Das Rätsel wird im 4. Satz gelöst.

Das ausgedehnte Finale *Allegro vivace - Agitato - Allegro con fuoco* erscheint zunächst als der vertraut-versöhnliche Kehraus. Diesem Eindruck entspricht auch die stärkere Dominanz des Klaviers, das das übermütig fröhliche Hauptthema bringt und die Exposition mit brillantem Passagenwerk weiterführt. Knapp vor dem Fortissimo-Jubel kommt ein Einwurf von Geige und Violoncello in geheimnisvollem Pianissimo. Die Eintrübung dauert nur kurz und wir finden uns in der Wiederholung der lebenslustigen Exposition. Bis zum Ende der Reprise müssen wir uns gedulden, um eine Erklärung für die beharrlichen Moll-Trübungen zu erhalten. Die dramatische Steigerung nach einem weiteren Einwurf der Geige führt zum *D-Moll Menuett*, das hier in voller Länge, dynamisch gesteigert wiederkehrt. Mit wenigen Takten im ursprünglichen Metrum schließt der Komponist dann das Werk.

Die geringe Dimension des Meneuttsatzes findet dadurch eine Erklärung: Nur ein so knapp formuliertes Stück konnte in seiner Gesamtheit in den Schlusssatz verpflanzt werden. Der Kunstgriff belebt den Finalsatz und gibt ein beredtes Zeugnis vom sicheren kompositorischen Instinkt des

Werkbesprechungen

15jährigen Mendelssohn.

Wahrscheinlich wurde das Werk im häuslichen Rahmen bei Mendelssohns gespielt, Berichte gibt es darüber nicht. Mendelssohn nahm es auch auf die Reise nach Paris mit, die er gemeinsam mit seinem Vater 1825 unternahm. Das Klaviersextett schien ihm wichtig genug zu sein, um es als Zeugnis seines Könnens zu präsentieren. Ziel der Reise war der Besuch bei Luigi Cherubini, dem hoch angesehenen Direktor des Conservatoire. Dieser attestierte Mendelssohn ausreichende Fähigkeiten für den Beruf des Musikers. Ob das Sextett dabei eine Rolle spielte, ist nicht bekannt.

Die späte Uraufführung des Klaviersextetts fand im April 1868 in London statt und wurde von der Presse positiv beurteilt, die sich eingehend mit dem Werk auseinandersetzte. Sogar die dramatische Raffinesse der Einbeziehung des Menuetts in den Finalsatz wurde bemerkt und bewundert. Der deutschen Erstaufführung im Oktober 1868 in Frankfurt am Main folgte eine durchwegs ablehnende Reaktion von Seiten der Kritik. Von „einem sehr dankbaren Clavierstück“ bis zur Frage, „was in aller Welt zur Wahl eines solchen Stückes geführt habe, doch nicht der Werth des Werkes, dessen es beinah vollständig entbehrt?“ reichten die Kommentare.

Die österreichische Erstaufführung hat 1878 in Linz stattgefunden und auch danach wurde das Werk nicht oft gespielt. Die Erwartungen der englischen Rezensenten, Mendelssohn Opus 110 würde als erstaunlich frühreifes Meisterwerk einen fixen Platz im Repertoire der internationalen Konzertreihen einnehmen, haben sich nicht erfüllt.

Das Altenberg Trio Wien hat das *Klaviersextett D-Dur* in dieser Saison in seinen Zyklus im Wiener Musikverein aufgenommen und mit großem Erfolg gespielt.

Und auch die Besucher des Eröffnungskonzerts des Musikfests Schloss Weinzierl können für sich beurteilen, ob dieses Werk eines genialen 15jährigen lieber vergessen oder öfter gespielt werden sollte.

Werkbesprechungen

Joseph Haydn (1732-1809)

Streichtrio „Divertimento a tre“ Es-Dur Hob. V:4 (ca. 1751)

Eine eigene Werkgruppe stellen die *Divertimenti a tre* für zwei Violinen und Baß dar oder - wie Haydn in seinen späten Jahren im Entwurfskatalog nachtrug - „für zwei Violinen und Violoncello“. 18 dieser Streichtrios sind erhalten. Haydn hat sie wahrscheinlich zwischen 1850 und 1860 komponiert. Daß sie sehr schnell eine große Verbreitung fanden, zunächst als Kopien, später gedruckt, lässt sich an den Anzeigen der Verlagshäuser erkennen: Breitkopf zeigt eine Gruppe von sechs *Divertimenti a tre* erstmals 1763 an. Aber auch in Paris (1768), Amsterdam (1769) und London (1772) werden sie gedruckt, erscheinen aber jedes Mal unter einer



Joseph Haydn
Ölgemälde von Guttenbrunn

anderen Opuszahl. Dies ist auch ein gutes Beispiel für die Bedeutung des Hobokenverzeichnisses, das die Konfusion mit den Opuszahlen beendete und eine rasche Identifizierung der Werke erlaubt. Für neu aufgefundene Werke ergeben sich hingegen wieder Identifizierungsprobleme, da sie nicht in das Verzeichnis aufgenommen sind.

In Carpani's Haydnbiographie „Le Haydine“ finden sich Hinweise, dass Haydn schon in den frühen 50er Jahren des 18. Jahrhunderts *Divertimenti a tre* komponiert hat. So berichtet Carpani, Haydn habe ein Jahr nach der (verschollenen) Musik zur *opéra comique* „Der neue krumme Teufel“ (sie entstand wahrscheinlich 1850), sechs Streichtrios geschaffen, „die wegen der Originalität ihres Stils und des Reizes, der sie würzte, sofort weite Verbreitung fanden und Anlass zu erregten Diskussionen unter den Musikern wurden.“ Carpani beschreibt die vehemente Kritik von Seiten der „Kontrapunktiker“ an diesen Werken und meint, dass „diese bärtigen musikalischen Gesetzgeber alles verachteten, was eher den Anschein der Anmut als des Wissens trug.“ Die Darstellung Carpani's liefert ein anschauliches Bild davon, wie neuartig diese frühen Kompositionen den Zeitgenossen erschienen und wie schwer es für den jungen Komponisten war, zu bestehen und seinen Vorstellungen treu zu bleiben.

Einen weiteren Hinweis auf die Entstehungszeit der Streichtrios liefert Carpani in der Darstellung der Musikabende in Schloss Weinzierl (siehe

Werkbesprechungen

auch die Broschüre zu „Haydn in Weinzierl“). Darin führt er an, dass die „Musikfreunde“, die sich zu den Musikabenden im Schloss des Edlen von Fürnberg zusammenfanden, jeden Abend auch Haydns Streichtrios spielten.

Es spricht also einiges dafür, dass Haydn schon ab 1851 mit Kompositionen zu dieser Werkgruppe begonnen hatte. Dass sie sich bald großer Beliebtheit erfreuten und viel gespielt wurden, trifft sicherlich zu. Es ist daher nicht verwunderlich, dass sie auch in Weinzierl erklangen, wenn der junge Komponist zu Gast war und musizierte.

Die Divertimenti a tre sind fast alle dreisätzig. Neben einer Gruppe, die einen *Tempo di Minuetto-Satz* besitzt, der unterschiedlich ausgeformt sein kann und nicht dem Muster der italienischen Form entspricht, findet sich der Typus, der im Aufbau eher dem Violinkonzert gleicht. Zwei schnelle oder sehr schnelle Sätze umschließen einen langsamen. Die erste Violine ist relativ virtuos geführt, die zweite Violine und der Baß bzw. das Violoncello nehmen die Begleitung wahr. Zu letzterem Typus zählt das ***Divertimento Es-Dur Hob. V:4***. Es hat Schwung und Witz und bezieht seine einfachen Motive aus der Volksmusik. Das Adagio ist von großer Empfindsamkeit.

Man kann sich gut vorstellen, dass der junge Haydn bei den Musikabenden im Schloss Weinzierl, den Part der ersten Geige übernahm, wenn Trios dieser Werkgruppe gespielt wurden, sagte er doch über seine Fertigkeiten, an verschiedenen Instrumenten zu seinem Biographen Griesinger: *"Ich war auf keinem Instrument ein Hexenmeister, aber ich kannte die Kraft und die Wirkung aller; ich war kein schlechter Klavierspieler und Sänger, und konnte auch ein Konzert auf der Violine vortragen."*

Paul Hindemith (1895-1963)

Streichquartett Es-Dur Nr. 6 (1943)

Seine Karriere als Komponist begann Paul Hindemith in den 20er Jahren als Bürgerschreck, als *Enfant terrible* des Musikbetriebs. Er sah sich als Exponent der musikalischen Moderne. In den 30er Jahren wandte er sich von der Avantgarde ab. Er entwickelte sein kompositorisches Ideal eines vorwiegend tonal gebundenen dreistimmigen Satzes. Er, einer der meist gespielten



Paul Hindemith mit der Bratsche

Werkbesprechungen

deutsche Komponisten des 20. Jahrhunderts, stand im Alter allein und isoliert neben den vorherrschenden musikalischen Strömungen der Zeit.

Geboren in Hanau nahe Frankfurt am Main, wuchs er in kleinbürgerlichen Verhältnissen auf. Der Vater hatte schon früh den Musikerberuf für seinen Ältesten vorgesehen. Paul Hindemith erhielt Geigenunterricht, studierte am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt zunächst Geige, später auch Komposition, Kontrapunkt und Dirigieren. Nach Beginn des Ersten Weltkriegs – der Vater war an der Westfront gefallen – fühlte sich Paul Hindemith für seine Mutter und seine Geschwister verantwortlich; er gab Violinunterricht, spielte Kammermusik und wurde dank seiner außerordentlichen geigerischen Fähigkeiten bereits mit 20 Jahren (1915) Konzertmeister im Frankfurter Opernorchster.

1917 wurde Hindemith zum Militärdienst eingezogen und war im Elsaß stationiert. Der Regimentsmusik zugeteilt, spielte er auch als erster Geiger in einem Streichquartett, das neben anderen Werken Claude Debussys Streichquartett einstudierte. Über dieses prägende musikalische Erlebnis schrieb er: *„Wir fühlten aber hier zum ersten Mal, daß Musik mehr ist als Stil, Technik und Ausdruck persönlichen Gefühls. Musik griff hier über politische Grenzen, über nationalen Haß und über die Greuel des Krieges hinweg. Bei keiner anderen Gelegenheit ist es mir je mit gleicher Deutlichkeit klargeworden, in welcher Richtung sich die Musik zu entwickeln habe.“* Hindemiths eigene, mit Konsequenz verfolgte kompositorische Entwicklung scheint diesem Gedanken Rechnung getragen zu haben.

Nach dem Krieg wurde er mit seinen Kompositionen berühmt, vor allem mit der Uraufführung seines *3. Streichquartetts* bei den „Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst“ 1921. Eigens für diese Aufführung hatten sich vier Musiker, unter ihnen Hindemith als Bratschist, zu einem Quartett zusammengefunden. Als Amar-Quartett, benannt nach dem Primgeiger, wurde es bald eines der wichtigsten Quartettformationen in Europa. Bis Ende der 20er Jahre gab das Amar-Quartett bis zu 130 Konzerte pro Spielzeit und berücksichtigte dabei vor allem zeitgenössische Musik.

Das Streichquartett, das heuer zum Musikfest Schloss Weinzierl eingeladen wurde, das Schweizer Amar Quartett, ist in der Nachfolge jenes legendären Ensembles entstanden und hat die Ehre, diesen Namen zu tragen. Gerade um die Streichquartette Paul Hindemiths hat es sich verdient gemacht und Preise für deren Einspielung gewonnen.

Werkbesprechungen

Während der 20er Jahre nahm Hindemith aktiv an der Gestaltung der Donaueschinger Musiktage teil und sorgte dafür, dass Werke von Schönberg, Webern und Hauer aufgeführt wurden, ebenso wie seine eigenen. Mit Operneinaktern nach Texten von Oskar Kokoschka, Franz Blei oder August Stramm wurde er als musikalischer Bilderstürmer und neuer Musikertypus bekannt, der allem Neuen gegenüber aufgeschlossen war.

1927 wurde Hindemith als Kompositionslehrer an die Berliner Hochschule für Musik berufen. Zur Zeit der Machtergreifung der Nationalsozialisten arbeitete er an seiner Oper *Mathis der Maler*, die die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft thematisiert. 1935 kam es zur spektakulären Uraufführung der ebenfalls entstandenen *Mathis-Sinfonie* durch die Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler. Dieser versuchte auch in Zeitungsartikeln, Hindemiths Werk zu verteidigen, allerdings ohne Erfolg. 1935 wurde Paul Hindemith von seiner Lehrtätigkeit an der Berliner Hochschule beurlaubt, ein Jahr später erfolgte das offizielle Verbot seiner Werke. Er konzertierte nur mehr im Ausland. Bei der berüchtigten Ausstellung „Entartete Musik“ 1938 wurde er als einer der wenigen sogenannten arischen Komponisten als „Bannerträger des musikalischen Verfalls“ gebrandmarkt. Die Uraufführung seiner Oper *Mathis der Maler* fand 1938 in Zürich statt und wurde zum triumphalen Erfolg für den aus seiner Heimat vertriebenen Künstler. Hindemith emigrierte in die Schweiz und 1940 in die USA. Noch in der Schweiz verfasste er den letzten Teil seines Lehrbuchs *„Unterweisung im Tonsatz“*, mit dem er seine neue Musikästhetik theoretisch fundieren wollte. Sein Lehrziel formulierte er so: *„Kein eigenbrödlerisches modernes Tonsystem – dagegen scharfe Verurteilung aller leichtfertigen melodischen und harmonischen Experimente.....Keine umstürzlerische Ablehnung früherer Satzweisen – dagegen Erweiterung des engen früheren Tonsatzsystems bis zur regelrechten Erfassung auch der entlegenen Klangverbindungen...“*

Im amerikanischen Exil entstand das **6. Streichquartett Es-Dur** 1943 in New Haven. Inspiriert wurde er durch die Konzerte des Budapest-Quartetts, das in den USA gastierte. Er war mit den Mitgliedern des Quartetts befreundet; mit Mischa Schneider, dem Cellisten des Quartetts, hatte er am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt studiert und damals auch musiziert. Die Uraufführung des *6. Streichquartetts in Es* spielte das Budapest-Quartett im November 1943 in der Washingtoner Library of Congress.

Giselher Schubert schreibt im Booklet zur bei Naxos erschienen CD des Amar Quartetts über das *6. Streichquartett*: „Im 6. Streichquartett in Es

Werkbesprechungen

zieht Hindemith eine Summe seiner Quartett-Musik. Freilich arbeitet er nun die harmonisch-tonalen Beziehungen wesentlich regulierter aus – im Zentrum der Tonbeziehungen steht der Ton „Es“ als Grundton – und die Harmonik wirkt erheblich entspannter. Die Summe die Hindemith zieht, gestaltet er also auf einem veränderten ästhetisch-technischen Niveau und deshalb fällt sie auch umso eindringlicher aus. Der I. Satz spielt unverkennbar auf den Fugensatz an, der das 4. Quartett op. 21 einleitet. Der II. Satz mit seiner im Unisono anspringenden thematischen Geste bezieht sich auf den Beginn des 3. Quartetts op. 16, die Variationen des III. Satzes auf diejenigen im 2. Quartett op. 10. Und mit dem mehrteiligen Finalsatz des 6. Quartetts resümiert Hindemith dann kunstvoll die Themen der vorangehenden Sätze, bezieht sie eng aufeinander und rundet damit das Werk zyklisch geschlossen ab.“

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs kehrte der Komponist zu Konzertreisen nach Europa zurück. Seine Musik fand lebhaftes Interesse und 1951 nahm er die Berufung auf einen Lehrstuhl in Zürich an und ließ sich am Genfer See nieder. 1957 beendete er seine Lehrtätigkeit, um sich ganz dem Komponieren und Dirigieren widmen zu können.

Die junge deutsche Avantgarde, die sich alljährlich zu den Ferienkursen in Darmstadt versammelte, stand dem immer eindeutiger auf konservativen Positionen beharrenden Hindemith skeptisch gegenüber. So bezeichnete Theodor W. Adorno Hindemiths kompositorische Entwicklung als „fatale Wendung zum Offiziellen“.

Carl Maria von Weber (1786-1826)

Quintett B-Dur op. 34 für Klarinette, zwei Violinen, Viola und Violoncello (1815)

Ähnlich wie Mozart und später Brahms war auch Carl Maria von Weber von der Kunst eines hervorragenden Klarinettenisten inspiriert, als er seine Werke für Klarinette schuf. War es bei Mozart der Freund und Virtuose Anton Stadler (siehe S....), so war es bei Weber der aus Potsdam stammende Klarinettenist Heinrich Joseph Baermann. Weber befreundete sich



Carl Maria von Weber

Werkbesprechungen

mit ihm als er 1811 in München eintraf, um seine komische Oper „Abu Hassan“ einzustudieren. Baermann war Soloklarinettist der Münchner Hofkapelle und faszinierte mit seinem gleichmäßigen Klarinettenklang in allen Lagen später auch Giacomo Meyerbeer und Felix Mendelssohn, die für ihn Stücke schrieben.

Die beiden virtuoson Klarinettenkonzerte (op. 73 und op. 74), die Carl Maria von Weber im Auftrag des Königs Max Joseph von Bayern komponiert hatte, wurden von Baermann mit großem Erfolg aufgeführt. Dies gab den Anstoß zur Komposition von drei Kammermusikstücken (den „*Silvana-Variationen*“ op. 33, dem *Grand Duo concertant* op. 48 und dem *Klarinettenquintett* op. 34), die Weber alle zwischen 1811 und 1815 verfasste. Sie waren auch für den Eigenbedarf der beiden befreundeten Künstler konzipiert und wurden von ihnen bei gemeinsamen Konzertreisen aufgeführt.

Während dieser Zeit (ab 1813) hatte Carl Maria von Weber den Posten eines Operndirektors am Ständetheater in Prag inne, wo er die Spielplangestaltung erfolgreich reformierte und als Schöpfer einer modernen Dirigiertechnik eine neue Ära der musikalischen Aufführungspraxis einleitete: An die Stelle des Taktschlagens mit der Notenrolle in der Hand, trat die künstlerisch inspirierte Orchesterleitung mit Handzeichen und Taktstock. Die 1816 erfolgte Berufung zum Musikdirektor der Oper in Dresden bedeutet einen Höhepunkt in der Karriere des Künstlers.

Sie brachte auch eine gewisse Ruhe und Konstanz nach Jahrzehnte langer, ruheloser Reisetätigkeit, denn Carl Maria von Webers Vater Franz Anton war als Theaterdirektor einer reisenden Komödiantentruppe tätig gewesen und der Knabe wuchs im „Wanderzirkus-Milieu“ auf. Als der Vater auf die große musikalische Begabung seines Sohnes aufmerksam wurde, wollte er ihn nach dem Vorbild Mozarts als Wunderkind präsentieren. Der Ehrgeiz des Vaters hatte zumindest den Vorteil, dass er den Knaben während der Tournéen durch die Lande und Länder von guten Musikpädagogen und Komponisten ausbilden ließ. Carl Maria erhielt ausgezeichneten Klavier- und Gesangsunterricht. Vor allem seine Studien im Tonsatz bei Michael Haydn in Salzburg und bei Abbé Vogler 1804 in Wien brachten dem jungen Musiker ein solides handwerkliches Fundament. In der Zeit, die Carl Maria von Weber in Wien verbrachte, besuchte er gemeinsam mit seinem Vater den berühmten Joseph Haydn. Der 72jährige Meister verließ nur selten sein Haus, empfing aber oft Besuch von prominenten Persönlichkeiten aus Kunst und öffentlichem Leben. Der 18jährige Carl Maria berichtet über diese Begegnungen:

„Ich war schon einige Male bei Haydn. Die Schwäche des Alters ausge-

Werkbesprechungen

nommen, ist er immer munter und aufgeräumt, spricht gerne von seinen Begebenheiten und unterhält sich besonders mit jungen Künstlern gern....Es ist rührend, die erwachsenen Männer kommen zu sehen, wie sie ihn Papa nennen und ihm die Hand küssen."

Vielleicht unterhielten sich die beiden auch über Carl Marias älteren Halbbruder Edmund von Weber, der 1788 von Haydn unterrichtet worden war und im Orchester des Fürsten Eszterházy musiziert hatte. Nach einer Eintragung in Edmunds Stammbuch zu schließen, muss Haydn den jungen Mann gemocht haben. Da heißt es: *„Fürchte Gott – liebe deine Nächsten – und deinen Meister Joseph Haydn. So dich von Herzen lieb hat. Estoras den 22 May 1788."*

1811, als Carl Maria von Weber den Entschluss zur Komposition eines Klarinettequintetts fasste, war sein Leben noch geprägt von Konzertreisen, die er als virtuoser Pianist nach Leipzig, Berlin, Gotha und Weimar unternahm und dann gemeinsam mit seinem Freund Joseph Baermann, in die Schweiz. Für diese Konzertreisen entstanden die Kammermusikwerke für Klarinette und Klavier bzw. Streichquartett, denn Weber schätzte nicht nur das virtuose Klarinettenspiel des Freundes, (er nannte ihn „Clarinettengenie“), sondern liebte auch dessen heiteres Wesen und seinen preußischen Humor. Als Beispiel für die fröhlichen Stunden, die die beiden miteinander verbrachten, sei die Strophe eines Scherzgedichtes zitiert, das Carl Maria von Weber zu Baermanns Namenstag 1811 verfasst hatte:

Zieht auf aller Tränen Schleusen
Hier ist nicht die Red` vom
König von Preußen,
Nein, nein, von dem Heinrich, dem dicken, dem fetten,
Von Bärmann, dem lieblichen, freundlichen, netten.
O Sonne!!! O Tag der Wonne!

Das **Quintett für Klarinette, 2 Violinen, Viola und Violoncello B-Dur** vollendete er 1815. Es wurde im August desselben Jahres von Baermann in München uraufgeführt. Den hohen artistischen Fertigkeiten seines Freundes folgend schrieb Carl Maria von Weber ihm das *Klarinettenquintett* quasi in die Finger. Das modernisierte Instrument Baermanns mit seiner erweiterten Zehn-Klappen-Mechanik ermöglichte eine brillante Ausgeglichenheit der chromatischen Tonleiter über den vollen Tonumfang

Werkbesprechungen

der Klarinette. Nun werden auch melodische Wendungen spielbar, die Mozart seinem Solisten noch nicht hätte abfordern können. Erst jetzt gewinnt der Bläser die Möglichkeit zum homogenen chromatischen Lauf über alle Register hinweg. In Absprache mit dem Freund nutzte Weber die spieltechnischen Möglichkeiten des neuen Instruments und schenkt Baermann in seiner Komposition mehrfach, hervorgehobene chromatische Läufe. Es ist faszinierend zu hören, wie dabei der Lauf den Charakter einer bloßen Skala verliert und sich zu einer kolorierten Gestalt wandelt. Dieser Aufschwung hat „Klarinettengeschichte“ gemacht, bis hin zu Gershwins „*Rhapsody in Blue*“.

Stilistisch wendet sich das *B-Dur Quintett* eher der Tradition des Pariser „*quatuor brillant*“ zu. Dieses beinhaltet die Führung mehrerer anderer Instrumente durch ein virtuoses Instrument, das in Dialog zu den anderen Instrumenten tritt, dabei aber immer *primus inter pares* bleibt. Fast macht es den Eindruck eines Miniaturkonzertes, doch erfolgt der Austausch zwischen dem Soloinstrument und den Streichern rascher und selbstverständlicher als beim Orchester; oft nimmt er den Charakter einer Konversation an.

Doch Carl Maria von Webers Komposition ist dabei keineswegs ein Virtuosenstück. Es gelingt ihm vielmehr das Potenzial des Bläserparts für die Stimmungen und Ausdruckqualitäten der Romantik zu nützen. So entsteht ein perfekt gearbeitetes Werk im Stil der Romantik, in dem sich Melodie, Harmonie und Klarinettenklang ergänzen und durchdringen. Das *Quintett op. 34* besitzt eine große Vielfalt von kontrastreichen Themen, wartet mit großen Dynamikunterschieden auf, bevorzugt insgesamt die dramatische Geste und erinnert damit an den großen Opernkomponisten und Schöpfer der deutschen romantischen Oper mit seinem genialen und ungemein erfolgreichen *Freischütz* (1821).

Im ersten Satz *Allegro* in traditioneller Sonatensatzform legen die Streicher einen Klanggrund aus wenigen Akkorden über dem sich die Klarinette in hoher Lage melodiös entfalten kann. Es folgt ein Frage- und Antwortspiel zwischen Klarinette und Streichern, das von den Streichern mit großen Dynamikunterschieden geführt wird. Neben den zwei Themen bringt die Durchführung ein weiteres Thema in der Klarinette. In Exposition und Reprise kann der Klarinetrist sein virtuosos Können zeigen.

Werkbesprechungen

Das *Adagio ma non troppo* bezeichnete Weber *Fantasia*. Es ist dies ein zauberhaftes Stimmungsbild, zart und verinnerlicht. Ein vom Violoncello vorgestelltes Motiv wandert in freiem Kontrapunkt durch die Stimmen, unterbrochen von Soli in der Klarinette mit dynamisch höchst differenzierten Spitzentönen und Intervallsprüngen sowie mit chromatischen Läufen vom „*Fortissimo possibile*“ zum ätherisch verhauchenden Pianissimo. Auch hier in der unbeschreiblichen Intimität der *Fantasia* verneigt sich der Komponist vor dem „Klarinettengenie“ Baermann.

Das *Menuetto – Capriccio* (eigentlich ein Presto-Scherzo) ist rhythmisch prägnant und heiter im Ausdruck. Die Streicher antworten auf Arabesken in der Klarinette jeweils mit einem trippelnden, rhythmisch verschobenen Motiv. So entwickelt sich ein witziges Klangspiel á la Haydn. Auch bietet der Satz Eskapaden für den Klarinettisten in Lippentechnik und Fingerfertigkeit.

Dem Finalsatz *Allegro giocoso* in Rondoform verleiht schon der durchgehend beibehaltene Grundrhythmus, einer Art Galopp, eine unwiderstehlich fröhliche Aura. Der Satz vereint in einem genialen Potpourri heitere Thematik, gekonnte Satztechnik und bravouröse Klangkaskaden und endet mit einem Passagen-Feuerwerk der Klarinette.

Die Uraufführung seiner Oper *Freischütz* 1821 in Berlin wird für den 34jährigen Komponisten zum triumphalen Erfolg. Die Oper *Euryanthe*, ein Auftragswerk aus Wien, beschert ihm 1823 einen weiteren großen Triumph. 1824 erhält er aus Londoner den Auftrag, die Oper *Oberon* zu komponieren. Er nimmt an, obwohl er gesundheitlich geschwächt ist. Im Februar 1826 bricht er nach England auf, um dort seine neue Oper einzustudieren. Ihm ist bewusst, dass er nicht zurückkehren wird: „*Ich weiß sehr wohl, ich gehe nach London, um da zu sterben.*“ Die Uraufführung im April 1826 bringt Begeisterungstürme. Im Juni 1826 stirbt Carl Maria von Weber in London an Tuberkulose.

Werkbesprechungen

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Quintett Es-Dur für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott KV 452 (1784)

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



W.A. Mozart als Ritter
vom goldenen Sporn

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

Die Bläser, die den Komponisten so begeisterten und inspirierten, waren die Solobläser der kaiserlichen Hofkapelle von Joseph II. mit dem Oboisten Georg Triebensee und dem Klarinettenisten Anton Stadler. Stadler war Freund und Hausfaktotum des Ehepaars Mozart, und der Komponist liebte den Klang seines Klarinettenspiels über alles. Ihm widmete er 5 Jahre später sein *Klarinettenquintett A-Dur KV 581*, wohl eines der schönsten Freundesgeschenke der Musikgeschichte.

Mit dem „Zertifikat der Exzellenz“ durch seinen Schöpfer erweckt das ***Quintett Es-Dur KV 452*** Neugier und hohe Erwartungen beim Zuhörer. Ob sie erfüllt werden, kann jeder beim Zuhören für sich entscheiden.

Die Experten sind sich jedenfalls einig darüber, dass es sich bei diesem Quintett aus vielerlei Gründen um einen „Geniestreich“ handelt.

Wolfgang Hildesheimer hat seinen Eindruck vom *Es-Dur Quintett* in der Mozart-Biographie (1977) so zusammengefasst: „- und in der Tat, es ist

Werkbesprechungen

einzigartig, in seiner Melodieführung und in der Beherrschung des nicht von ihr zu trennenden Blätersatzes: Jedes Instrument führt sich in seiner tiefsten Eigenart vor; solistisch konzertierend und zugleich kantabel, ja singend, tritt es heraus, mitunter nur zu einer einzigen Figur, um sie dem nächsten Instrument in der ihm gemäßen Variante weiterzugeben: Es ist hier, als habe der Bläserklang die Melodik diktiert.“

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

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

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

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

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

Werkbesprechungen

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

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

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

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

Zu den Liedern

César FRANCK (1822-1890)

„Le sylphe“ FWV 73 (1842/43)

„Je suis un sylphe, une ombre, un rien, un rêve,

„Ich bin ein Sylph, ein Schatten, ein Nichts, ein Traum...“

(Alexandre Dumas)

Le sylph

Je suis un sylphe, une ombre, un rien, un rêve,

Hôte de l'air, esprit mystérieux,

Léger parfum, que le zéphir enlève,

Anneau vivant, qui joint l'homme et les dieux.

Werkbesprechungen

De mon corps pur les rayons diaphanes
Flottent mêlés à la vapeur du soir;
Mais je me cache aux regards des profanes,
Et l'âme seule en songe peut me voir.

Rasant du lac la nappe étincelante
D'un vol léger j'effleure les roseaux ;
Et, balancé sur mon aile brillante,
J'aime à me voir dans le cristal des eaux.

Dans vos jardins quelque fois je voltige ;
Et, m'enivrant de suaves odeurs,
Sans que mon pied fasse incliner leur tige,
Je me suspends au calice des fleurs.

Dans vos foyers j'entre avec confiance,
Et, récréant son oeil clos à demi,
J'aime à verser des songes d'innocence
Sur le front pur d'un enfant endormi.

Lorsque sur vous la nuit jette son voile
Je glisse aux cieux comme un long filet d'or,
Et les mortels disent "C'est une étoile
Qui d'un ami vous présage la mort."

Nikolai RIMSKY-KORSAKOW (1844-1908)

„Когда волнуется желтеющая нива...» op. 40 Nr. 1

Kogda volnujetsja scheltejuschaja niva...

„Wenn die goldenen Kornfelder wogen..."

(Michail Lermontow)

Zum Inhalt des Gedichts:

Der Dichter schildert in der Art einer Pastorale die Stimmungen der Natur. Er beschreibt das Rauschen des Waldes und den Einfall des Lichtes in der Morgendämmerung, den Tau auf den Blättern und die Düfte der Blüten. Er fühlt, wie seine Schwermut schwindet und wendet in glücklichen Gedanken den Blick nach oben und dankt Gott.

Werkbesprechungen

Alexander BORODIN (1833-1887)

« Слушайте, подруженьки, песенку мою » (1854)

Sluschaĭte, podruschenki, pesenku moju...

„Hört auf mein Lied, meine lieben kleinen Freundinnen..."

(Dichter unbekannt)

Zum Inhalt des Gedichts:

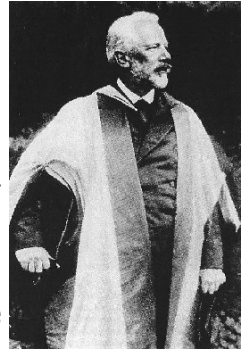
Das junge Mädchen wendet sich an die Freundinnen und berichtet ihnen von seinem schweren Schicksal. Sie ist Waise, vermisst die Eltern und klagt darüber, wie schwer es für sie ist, so allein zu sein.

Peter Tschaikowsky (1840-1893)

Streichsextett d-Moll op. 70 für 2 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelli

„Souvenir de Florence" (1890)

Peter Tschaikowsky wurde in Wotkinsk, einer Bergbaustadt im westlichen Ural, als zweiter Sohn von Ilja Petrowitsch Tschaikowsky und dessen zweiter Ehefrau Alexandra Andrejewna, der Enkelin eines französischen Immigranten namens Michel d'Assier geboren. Sein Vater war Chefinspektor der dortigen Berg- und Metallwerke. Die ersten musikalischen Anregungen erhielt er von seiner Mutter. Sie hatte eine gründliche Ausbildung erfahren, sprach Französisch und Deutsch, spielte Klavier und sang. Auf die große musikalische Begabung ihres Sohnes wurde die Familie durch Zufall aufmerksam. Als der 5jährige Peter Musikstücke aus einem Orchestrion hörte, das der Vater aus



Peter Tschaikowsky Ehrendoktorat
Universität Cambridge 1893

Petersburg mitgebracht hatte, konnte er spontan alle Stücke am Klavier nachspielen. Er erhielt Klavierunterricht, spielte stundenlang und improvisierte frei. Er fand Trost in der Musik, wie er seiner französischen Gouvernante später brieflich berichtete. Durch sie erfahren wir auch über die große Empfindsamkeit und Verletzlichkeit des Knaben. „Er war wie ein Kind aus Porzellan“, beschreibt sie den siebenjährigen Knaben. Eine besondere Rolle in Tschaikowskys Jugend spielten die um 10 Jahre jüngeren

Werkbesprechungen

Brüder, die Zwillinge Anatol und Modest. Nach dem frühen Tod der Mutter (sie starb 1854 im Alter von 41 Jahren an Cholera), nahm sich der 14jährige Peter der Brüder an. Besonders Modest wurde zu seinem engsten Vertrauten. Er schrieb später die erste Biographie des großen Komponisten. Darin unterstreicht er, dass Tschaikowsky seine Mutter über alles liebte und noch lange Jahre nach ihrem Tod nicht ohne Tränen über sie reden konnte.

Mit knappen 11 Jahren musste Peter das Elternhaus verlassen und lebte fortan im Internat, um die Petersburger Schule für Jurisprudenz – Gymnasium und Universität in einem – zu besuchen. Die Eltern entschieden, dass Peter, wie sein älterer Bruder Nikolai, später Beamter werden sollte. Die Trennung von der Mutter fiel ihm unendlich schwer.

Nach 10jähriger Ausbildung wurde er, wie vorgesehen, Beamter im Justizministerium. 1862 entschloss er sich, seiner Berufung zu folgen und studierte mit großer Zielstrebigkeit am Petersburger Konservatorium: Kontrapunkt bei dem polnischen Komponisten Nicolai Zaremba und Komposition sowie Instrumentation beim Gründer des St. Petersburger Konservatoriums, Anton Rubinstein. Rubinstein erkannte Tschaikowskys eminente kompositorische Begabung und spornte ihn zu immer höheren Leistungen an, sodass Tschaikowsky innerhalb von nur drei Jahren sein vielseitiges Musikstudium abschließen konnte. Den Staatsdienst hatte er schon 2 Jahre zuvor quittiert.

Anton Rubinsteins Bruder Nikolai war soeben der Leiter des Neuen Moskauer Konservatoriums geworden. Bei der Besetzung der Lehrstellen berief er auf eine Empfehlung hin den jungen Peter Tschaikowsky als Dozenten für Harmonielehre, Instrumentation und freie Komposition. Wegen der Klarheit und Prägnanz seiner Ausführungen, Erklärungen und Verbesserungen wurde Tschaikowsky von seinen Studenten geschätzt.

Ab 1871 war Tschaikowsky auch als Musikkritiker tätig. Seine kritischen Einschätzungen zeitgenössischer Komponisten und Musikschafter vergangener Epochen entsprachen oft nicht der gängigen Meinung. Doch seine uneingeschränkte Liebe und Verehrung gehörte Mozart. *„Nach meiner tiefsten Überzeugung ist Mozart der höchste Gipfelpunkt, den die Schönheit im Bereich der Musik erreicht hat.“* Und an anderer Stelle schreibt er: *„Mit sechzehn Jahren hörte ich zum ersten Mal Mozarts 'Don Giovanni'. Diese Musik führte mich in eine Welt künstlerischer Schönheit, die nur den größten Geistern offensteht. ...Mozart verdanke ich, dass ich mein Leben der Musik widmete.“*

Werkbesprechungen

Mozart bedeutete für ihn auch eine Art Gegenwelt; die Welt des Rokoko erschien ihm als Zeitalter der Schönheit und Harmonie. Vor diesem Hintergrund muss man Werke wie die *Variationen über ein Rokoko-Thema op. 33* und die Vierte Orchestersuite *Mozartiana op. 61* (1887) betrachten. Die Orchestersuite besteht aus vier kleinen Stücken Mozarts, die er meisterhaft instrumentiert hat. Im Geleitwort schreibt Tschaikowsky, er wünsche damit einen Anstoß zur Aufführung der vielen kleinen Meisterwerke Mozarts zu geben, „...die trotz ihrer gedrängten Form unvergleichliche Schönheiten bergen.“

Das künstlerische Urerlebnis, das Tschaikowsky durch Mozarts Musik empfindet, ist ein eindrucksvolles Beispiel für das enge Geflecht musikalischer Beziehung und Inspiration, das russische Musikschröpfer mit der Wiener Klassik verbindet. Mit Musik von Prokofjew, Schostakowitsch und Strawinsky weist das Programm des Musikfests 2015 auf weitere große russischer Komponisten hin, die wesentliche Impulse aus den Werken Mozarts und Haydns empfangen.

Das Programmkonzept des Musikfests 2015 berücksichtigt auch den zweiten von Tschaikowsky sehr geschätzten Komponisten, Robert Schumann, dessen *Adagio und Allegro op. 70 für Horn und Klavier* im Samstags-Konzert erklingen wird. Als Musikkritiker besprach Tschaikowsky mehrere Werke Schumanns und war voll des Lobes. Er schrieb unter anderem: „Schumanns Musik eröffnet uns eine ganze Welt neuer musikalischer Formen, reißt Saiten an, die seine großen Vorgänger noch nicht berührt haben.“

Nach 12 Jahren Theorieunterricht am Moskauer Konservatorium legte Tschaikowsky seinen Lehrauftrag zurück, um mehr Zeit für sein kreatives Schaffen zu haben.

Wesentlich zu diesem Entschluss trug die großzügige finanzielle Unterstützung bei, die er von 1877 bis 1890 von seiner Gönnerin Nadeschda von Meck erhielt. Sie war die Witwe eines reichen baltischen Unternehmers und sie liebte Musik. Ihren 11 Kindern ließ sie die beste Erziehung angedeihen, zu der selbstverständlich ein guter Musikunterricht gehörte. Auch der junge Claude Debussy war um 1880 als Musiklehrer in ihrem Haus engagiert. Zur Musik Tschaikowskys hatte sie eine besondere Zuneigung und als sie durch einen gemeinsamen Freund von den persönlichen und pekuniären Schwierigkeiten des Meisters erfuhr, bestellte sie bei ihm ein Stück für Violine und Klavier gegen ein ungewöhnlich großzügiges Honorar. Tschaikowsky sandte ihr das gewünschte Stück gemeinsam mit einem

Werkbesprechungen

Dankesbrief. Dieser markierte den Beginn einer intensiven Korrespondenz, die innerhalb von 14 Jahren mehr als 1200 Briefe umfasste. Der Briefwechsel ist das Dokument einer einzigartigen Freundschaft und gibt tiefe Einblicke in das Leben, die Arbeit und die Beziehung zweier außergewöhnlicher Menschen, die behutsam und taktvoll auf einander eingehen. Die beiden haben einander nie persönlich kennen gelernt, nie miteinander gesprochen und einander nur ein Mal von der Ferne erblickt. Er widmete ihr 1879 seine *Vierte Sinfonie* schrieb dazu: „.....*Ich schaudere bei der Vorstellung, was aus mir geworden wäre, wenn mich das Schicksal nicht mit Ihnen zusammengeführt hätte*“.

Tatsächlich war 1877 ein Jahr schwerster Krisen im Leben Tschaikowskys. Schon seit vielen Jahren litt der Komponist unter seiner Menschenscheu, fühlte sich oft einsam und suchte die Ursachen dafür in seiner homosexuellen Veranlagung. In einem Brief an seinen Bruder Anatol schreibt er 1875: „... *Und auch das ist richtig, dass die verfluchte Homosexualität zwischen mir und den meisten Menschen einen unüberschreitbaren Abgrund bildet. Sie verleiht meinem Charakter Entfremdung, Angst vor Menschen, Scheu, unermessliche Schüchternheit und Misstrauen*“

Er fürchtete das Gerede um seine sexuelle Ausrichtung und bezeichnete seine Homosexualität als „Damoklesschwert“. Und er trug sich mit dem Gedanken durch eine Eheschließung mit einer Frau, die er schätzen aber nicht lieben konnte, seine gesellschaftliche Stellung und die seiner Verwandten zu sichern. Diese Erwägungen teilte er seinem Bruder Modest in einem Brief im August 1876 mit, lange bevor im Mai 1877 die Musikstudentin Antonina Miljukowa ihm eröffnete, dass sie ihn schon lange liebe. Schließlich gab er ihrem Drängen nach, nicht ohne ihr zu verstehen zu geben, dass sie von ihm nur Freundschaft erwarten konnte und fügte sich fatalistisch in das Schicksal einer Eheschließung. Die Ehe wird binnen weniger Tage zu einem Fiasko mit tiefer Verzweiflung, einem Selbstmordversuch und einem Nervenzusammenbruch auf Seiten des Komponisten und führte zur Trennung. Die gesetzliche Scheidung wurde nie vollzogen und Tschaikowsky sah sich noch Jahre lang von Forderungen und Bettelbriefen seiner Frau verfolgt, obwohl er ihr Unterhalt zahlte und für ihr Kind aus einer neuen Beziehung sorgte. Antonina Miljukowa litt an einer psychischen Erkrankung, wurde 1896 in eine Heilanstalt für Geisteskranke gebracht und starb dort 1917 im Alter von 68 Jahren.

In der schweren psychischen Krise des Jahres 1877 stand Nadeschda von

Werkbesprechungen

Meck ihrem Freund brieflich und finanziell bei. Tschaikowsky reiste an den Genfer See zur Erholung. Dort entstand das Violinkonzert op. 35.

Mit der finanziellen Unabhängigkeit hatte Nadeschda von Meck dem Komponisten auch ein Gefühl der Freiheit geschenkt, das seine Produktivität beflügelte. Es entstand eine Vielzahl von Werken, das *Capriccio italien*, die *Ouverture solennelle „1812“*, das *Klaviertrio op. 50*, die Oper *Die Jungfrau von Orleans* und andere.

Schon in den ersten Moskauer Jahren hatte Tschaikowsky wichtige Kompositionen verfasst, so die ersten drei Sinfonien und Orchesterwerke mit programmatischem Charakter : Die *Fantasie-Ouverture „Romeo und Julia“* nach Shakespeare oder die *Fantasie „Francesca da Rimini“* nach Dante.

Die *Erste Sinfonie* 1868, von seinem Freund Nikolai Rubinstein uraufgeführt, brachte einen bemerkenswerten Erfolg, andere Werke fanden wenig Resonanz. Vor allem von Stücken, die bis heute in der ganzen Welt aufgeführt werden und Tschaikowskys Ruhm begründen, ist es schwer vorstellbar, dass sie bei Interpreten oder Zuhörern auf Ablehnung stießen. Dazu zählt das *Erste Klavierkonzert op. 23* aus dem Jahr 1875, das Nikolai Rubinstein, dem er es widmen wollte, zu spielen ablehnte und ihm Korrekturen vorschlug. Tief gekränkt schickte der Komponist die Partitur an den Dirigenten und Komponisten Hans von Bülow, der es noch im selben Jahr in Boston mit größtem Erfolg zur Uraufführung brachte.

Auch das Violinkonzert op. 35 hatte ein ähnliches Schicksal: Tschaikowsky wollte es dem in Petersburg wirkenden Virtuosen Leopold Auer widmen. Der lehnte es als „unviolinistisch“ und deshalb unspielbar ab. Tschaikowsky übergab das Werk an Adolf Dawidowitsch Brodsky, der es unter der Leitung von Hans Richter in Wien uraufführte. Eine vernichtende Kritik von Eduard Hanslick – er sprach von „stinkender Musik“ – schockierte den Komponisten tief.

Auch das heute als Prototyp des klassischen Balletts erscheinende „Schwanensee“ op. 20 hatte bei seine Uraufführung im Bolschoitheater 1878 wenig Erfolg. Der Siegeszug durch alle Opernhäuser der Welt begann erst nach dem Tod Tschaikowskys, als 1895 Marius Petipa eine choreographische

Neufassung erstellte. Bei „Dornröschen“ (1889) und „Nussknacker“ (1892) brachte die Zusammenarbeit mit dem berühmten Choreographen Petipa die geniale Ballettmusik zu unmittelbarem großen Erfolg.

Man könnte hier auf Parallelen zu Igor Strawinskys großen Ballettwerken wie dem „*Feuervogel*“ hinweisen (siehe S 54/56), die durch die Zusam-

Werkbesprechungen

menarbeit mit hervorragenden Choreographen und Bühnenbildnern im Rahmen des „Ballets Russes“ des Sergej Diaghilew zu eindrucksvollen, oft skandalumwitterten Aufführungen gelangten.

Und tatsächlich liebte Igor Strawinsky Tschaikowskys Ballette so sehr, dass er in einem offenen Brief an Diaghilew für die Aufführung von „Dornröschen“ im Rahmen der „Balettes russes“ plädierte. Das verwundert bei der doch sehr verschiedenen Musikästhetik der beiden Künstler. (siehe S 58) Tschaikowsky machte zum Wertmaßstab für gute Musik, „*ob sie von echtem Gefühl beseelt*“ sei, während sich Strawinsky klar von der Gefühls- und Ausdrucksästhetik der romantischen Tradition abgrenzt.

Trotz dieser Widersprüche schätzte Strawinsky Tschaikowsky *„als begnadeten Melodiker und großen Komponisten, der von Natur aus drei Gaben in höchstem Maße besitzt: Einfachheit, Ursprünglichkeit und Spontaneität“*. Die höchste künstlerische Huldigung für Tschaikowsky bedeutete aber das Ballett „Der Kuss der Fee“ („Le Baiser de la Fée“), das er zum Gedenken an den 35. Todestag im Auftrag von Ida Rubinstein verfasst hat. Er wählte dazu Musik von Tschaikowsky – in erster Linie aus Klavierstücken und Liedern – und setzte sie in Beziehung, verschmolz und verknüpfte sie mit eigenen Kompositionen zu dem Sujet, so wie es seiner Arbeitsweise entsprach (siehe auch S 59).

Auch eine ihm verwandte Haltung zur Musik des westeuropäischen Raums im Verhältnis zur heimatlichen meinte Strawinsky bei Tschaikowsky zu entdecken, nämlich: *„...dass der Russe Tschaikowsky sein wahres Wesen entdeckte, indem er sich mit offenen Armen der westlichen Kultur zuwandte.“*

Bei einem Konzert mit eigenen Kompositionen im November 1887 in St. Petersburg dirigierte Tschaikowsky erstmals selbst und erntete einen triumphalen Erfolg. Dieses Ereignis markierte den Beginn einer neuen Periode im seinem Leben, denn er verbrachte die sechs Jahre, die ihm noch verblieben, sowohl komponierend als auch dirigierend. Die zwei Konzertreisen, die er nach Westeuropa unternahm, und eine weitere Reise in die Vereinigten Staaten verliefen überaus erfolgreich und brachten ihm Welt- und Ruhm ein. Große künstlerische Triumphe und interessante menschliche Begegnungen konnten sein Heimweh und seine Menschenscheu nicht übertönen und entsprechend groß waren Freude und Arbeitseifer, wenn er wieder Daheim, in ländlicher Abgeschiedenheit arbeiten konnte.

Auf diese Weise komponierte er nach der Rückkehr von seiner zweiten Europatournee im Juli und August 1890 sein ***Streichsextett d-Moll op.***

Werkbesprechungen

70 „Souvenir de Florence“. Die Idee dazu kam ihm bei der inspirierten, intensiven Arbeit an seiner Oper *Pique Dame*, die er bei seinem Aufenthalt in Florenz begonnen und dann in der Heimat vollendet hatte. In einem Brief an Nadeschda von Meck berichtet er: „*Kaum hatte ich die Oper fertiggestellt, wandte ich mich einer neuen Komposition zu, deren Entwurf ich bereits beendet habe. Ich hege die Hoffnung, Sie, meine Liebe, werden froh sein, dass ich ein Sextett für Streicher komponiert habe.*“ Nach der Vollendung des Sextetts meinte er gegenüber seiner Gönnerin: „*Ich schrieb es ohne Mühe mit größtem Vergnügen und Begeisterung.*“ Tatsächlich scheint ihn die Beschäftigung mit dem Sextett vor größere kompositionstechnische Probleme gestellt zu haben, wie er seinem Bruder während der Arbeit daran wissen lässt: „*Ich bin verunsichert, nicht weil es mir an Ideen mangelt, sondern weil die Form für mich neu ist: Ich möchte ein Werk mit sechs selbständigen und dabei gleichwertigen Stimmen schreiben, das nur richtig und genau als Sextett aufgeführt werden kann.*“ Im Laufe der Arbeit fand der Komponist zu eigenständigen, originellen Lösungen für den Sextettsatz, sodass er dem Bruder schließlich mitteilen konnte: „*Was für ein Sextett – und was für eine Fuge am Schluss – es ist ein Vergnügen! Schlimm, wie zufrieden ich mit mir bin!*“ Nach den drei Streichquartetten – das letzte wurde 1876 uraufgeführt – war Tschaikowsky in einer Zeitspanne von 14 Jahren nur zwei Mal in den Bereich der Kammermusik zurückgekehrt: 1878 mit *Souvenir d'un lieu cher* (3 Stück für Violine und Klavier) und 1882 mit dem *Klaviertrio op. 50* „Zur Erinnerung an einen großen Künstler“ zum Tod seines Freundes Nikolaus Rubinstein. Das Sextett *Souvenir de Florence* (1890/1892) war sein letztes Kammermusikwerk. Wie üblich wurde es noch im Entstehungsjahr (im Dezember 1890) im privaten Kreis aufgeführt und der Komponist nahm noch einige Veränderungen vor. Die öffentliche Uraufführung des Sextetts erfolgte erst 2 Jahre später, am 24. November 1892 bei einem Konzert der Russischen Gesellschaft für Musik in St. Petersburg. Der Gesellschaft ist das Konzert auch gewidmet. Eine Einladung nach New York zur Eröffnung der Carnegie Hall im Frühling 1891 sowie andere Verpflichtungen hatten die Verschiebung notwendig gemacht.

Das *Sextett op. 70* ist ein groß angelegtes, kunstvoll gearbeitetes Werk voll Freude, Energie, Vitalität und Leidenschaft.

Trotz der Grundtonart d-Moll vermittelt der erste Satz in Sonatenform *Allegro con spirito* pure Lebensfreude. Das Hauptthema im $\frac{3}{4}$ Takt stürmt

Werkbesprechungen

unbeschwert und lebhaft dahin und zieht den Zuhörer mit seiner energiegeladenen Bewegung unmittelbar in seinen Bann. Das zweite Thema, serenadenhaft und gesänglich, ist durch ein motivisches Band mit dem Hauptthema verknüpft: Aus dem d-Moll Thema wandert ein Drei-Ton-Motiv als Untermalung in das gesängliche Seitenthema hinüber. In der Durchführung treten die sechs Instrumente unabhängig und gleichwertig hervor. Die Reprise bringt gemeinsam mit einer atemberaubenden Temposteigerung von *più mosso* über *vivace assai* zu *prestissimo* auch eine Intensivierung der Lautstärke von *pianissimo* zu *fortissimo*. Der Wiederkehr des zweiten, serenadenhaften Themas mit gitarrenartiger Pizzicato-Begleitung folgt eine fulminante Coda.

Der zweite Satz *Adagio cantabile e con moto* in D-Dur wird mit klangvollen Akkorden eingeleitet. Dann intoniert die Solovioline einen schwärmerischen, weit ausschwingenden Gesang, der von Pizzicati der anderen Streichinstrumente begleitet wird. Die Cellostimme tritt mit der Violine in duettierenden Dialog. Es folgt eine Intensivierung des Gesprächs, das an Nachdruck gewinnt und mit einem Unisono zu einem Höhepunkt gelangt. Ein kurzes Intermezzo in d-Moll, mit *Moderato* bezeichnet, huscht rasch und geheimnisvoll vorbei. Diese Passage besteht aus flirrenden Akkordflächen, die von den Streichern „a punta d'arco“ (mit der Spitze des Geigenbogens) ausgeführt werden.

In der Reprise wird der Gesang aufs Neue, diesmal vom Violoncello, angestimmt und von der Violine in expressiver Form beantwortet. In die affirmative Steigerung werden die klangvollen Akkorde der Einleitung einbezogen.

Das in leicht wiegendem Rhythmus einsetzende, später energisch auftretende Scherzo *Allegretto moderato* in a-Moll führt uns von Italien zurück nach Russland. Die Bratsche stimmt ein typisch russisches, kurzphrasiges Liedthema an, das von den anderen Stimmen übernommen und imitatorisch verarbeitet wird. Das dazu gehörige Trio bringt eine rasch dahineilende, temperamentvolle russische Tanzweise.

Das wiederkehrende erste Thema erfährt eine Steigerung und lässt den Satz schließlich leise verklingen.

Das Finale in Sonatenform ohne Durchführungsteil ist ein schnelles, quirliges *Allegro vivace* in d-Moll. Es ist dies der kunstvollste, kompositorisch und spieltechnisch brillianteste Satz des Sextetts. Die musikalischen The-

Werkbesprechungen

men führen uns wieder in südliche Gegenden. Das pentatonische Hauptthema im Gewand eines Rundtanzes ist ein heiter insistierendes Perpetuum mobile. Das zweite, eher lyrische Thema strebt empor und steigert sich zu großer Eindringlichkeit.

Das Hauptthema erfährt im weiteren Verlauf eine Durchführung mit allen Mitteln der Fugenkunst. Das lyrische Thema kehrt zurück, führt zu einem spannungsgeladenen Finale und schließt in fulminantem Brio.

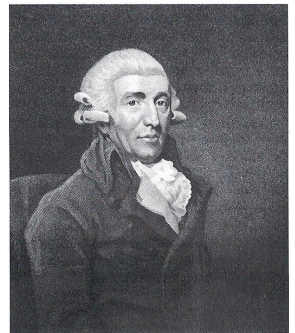
Das *Sextett d-Moll* wurde dank der vielen melodischen Einfällen und der opulenten Klangfülle zu einem der meist gespielten Kammermusikwerke des Meisters.

Peter Tschaikowsky starb am 25. Oktober 1893 völlig unerwartet, wahrscheinlich an der damals in St. Petersburg grassierenden Cholera. Die Todesursache ist bis heute nicht eindeutig geklärt. Von namhaften Biographen wird auch die These eines Selbstmordes vertreten. Neun Tage vor seinem Tod hatte Tschaikowsky die Uraufführung seiner Sechsten Sinfonie *Pathétique* dirigiert, über die er in einem Brief an den Verleger Jürgenson schrieb: „....*Was mich betrifft, so bin ich stolzer auf sie als auf alle meine anderen Kompositionen.*“

Joseph Haydn (1732-1809)

Klaviertrio e-moll Hob. XV:12 (op. 57 Nr. 2) (1789)

Die Entstehungsgeschichte jener hochbedeutenden Triogruppe, deren Mittelstück unser E-Moll-Trio ist, steckt voller pittoresker Details. Sie illustrieren einerseits einige Charakterzüge Haydns, die auf erfrischende Weise mit der Kunstfigur des biedereren „Papa Haydn“ disharmonieren. Daneben bezeugen sie aber auch ganz unmißverständlich, daß Schaffensprozeß und -bedingungen bei Haydn durchaus nicht jener Komplikationen entbehren, welche die Musikhagiographie erst als Leidensattribute Beethovens und seiner Nachfolger kennt.



Nach einem Zerwürfnis mit dem Wiener Verleger Artaria lesen wir in einem versöhnlichen Brief

Joseph Haydn
Stich von Facius nach Hoppner

Werkbesprechungen

Haydns vom 10. August 1788 an den Verlag:

„Ich widerhole es, daß ich mir jederzeit ein vergnügen daraus machen werde, Ihnen mit meinen Arbeithen dienen zu können!“

Und Haydn schreibt dann, wie immer mit entwaffnender Treuherzigkeit:

„Da ich nun in einer Lage bin, wo ich etwas geld gebrauche, so erbiethen ich mich, daß ich Ihnen bis Ende Decembris entweder 3 neue Quartetten, oder 3 neue mit einer Violin, und Violoncello begleite[te] Clavier Sonaten verfertigen wolle, bitte hingegen mir diesen künfftigen Mittwoch mit unsern abgehenden Husaren 25 Species Ducaten a conto zu überschücken.“

Daß Artaria sich für die Trios entscheidet, ist für die Geschichte des Klaviertrios jedenfalls eine segensreiche Wahl: Mit diesen drei Werken und dem nachfolgenden As-Dur-Trio (Hob. XV:14) bereitet sich Haydn in idealer Weise auf jenes große Abenteuer vor, als welches das Ensemble seiner letzten fünfzehn Klaviertrios (1794-97) in die Gattungsgeschichte eingehen wird.

Und er macht sich mit besonderer Gründlichkeit an die Arbeit: Sein bevorzugter Klavierbauer, Wenzel Schanz, muß ihm eigens dafür ein neues Instrument liefern – eine Anschaffung, die für den Fürstlich Esterházyischen Hofkapellmeister offenbar alles andere als eine Lappalie ist:

„Um Ihre 3 Clavier Sonaten besonders gut zu componiren, ware ich gezwungen ein neues Forte-piano zu kaufen. nun da es Ihnen schon längst bekant seyn wird, daß auch denen gelehrten zu zeiten das geld mangelt, unter welchen es auch jezo mich betrifft, so habe ich Euer wohlgebohren höflichst ersuchen wollen, dem Herrn orgl und Instrument Macher Wenzl schanz wohnhafft auf der leimgruben bey den blauen schif No.22. 31 Species Ducaten zu bezahlen, welche 31# ich bis Ende Jenner künftiges Jahr 1789 mit Dank zurückbezahlen werde. [...] Die Interesse[n] werd ich mit Notten ersetzen.“

(Brief an Artaria vom 26. Oktober 1788)

Für Artarias bereitwilliges Eingehen auf seine Bitte – wie sehr würde man sich wünschen, daß solche Abmachungen öfter getroffen würden! – bedankt sich Haydn drei Wochen später (16. November) mit dem erneuten Versprechen:

„ich werde nicht allein mit der zurückbezahlung, sondern auch mit den 3 neuen Sonaten, wovon schon anderthalb verfertigt, zur bestimmten Zeit wort halten.“

Werkbesprechungen

Es ist, nach Haydns Zeugnis, die Willkür seines fürstlichen Brotherren, die ihn an der pünktlichen Einhaltung des Liefertermines hindert. Nikolaus I. hatte den traditionellen Wienaufenthalt früher als gewohnt und völlig abrupt abgebrochen; und Haydn, dem das Leben auf Eszterháza inzwischen schon ebenso verhaßt ist wie dem Fürsten dasjenige in Wien, reagiert mit Symptomen, die nicht mehr der Welt eines gottergebenen Domestiken entstammen. Am 8. März 1789 schickt er aus Eszterháza die ersten zwei der drei Trios (Es-Dur und e-moll) an Artaria mit der Erklärung:

„Die gähe entschliessung Meines Fürsten sich von d. verhassten Wienn zu entfernen, verursachte meine schleunige Reise nach Estoras, und hinderte, mich von dem grösten Theil meiner Freunden nicht beurlauben zu können, derohalben werden auch Sie mich hierinfals Excusiren. an den Tag meiner Abreise überfiel mich ein so heftiger Cathar, daß ich ganze 3 Wochen unbrauchbar ware, nun aber Gott sey Dank befinde ich mich besser. verspreche auch die 3te Sonate heut über 8 Täg einzuschücken.“

Der schließlich am 29. März 1789 fertiggestellte Zyklus wird Haydns Wunsch gemäß – „Bitte alle 3 bald möglichst zum Stich zu befördern. weil schon viele mit Schmerz darauf warten.“ – gleich zur Herausgabe vorbereitet. Zwar bittet Haydn eine Woche später, das Drängen des vorangehenden Schreibens relativierend, noch ausdrücklich darum, die Sonaten mögen „sauber und leserlich gestochen“ werden; nach dem Eintreffen der ersten gedruckten Exemplare in Eszterháza muß er aber in seinem Brief an Artaria vom 5. Juli dann doch klagen:

„[...] nur bedaure ich, daß hie und dort einige fehler mit eingeschlichen sind, welche nunmehro nicht mehr abgeändert werden können, weil Sie schon verschückt, und zum Verckauf hindan gegeben worden. es ist immer schmerzlich für mich, daß noch kein einziges Werck unter Ihrer auf sicht fehler frey ist [...]“

Nicht erst dieses Lamento, schon die ganze gut belegte Entstehungsgeschichte läßt erahnen, daß Haydn an seinem Opus 57 in besonderer Weise gelegen sein muß, und er diesen Werken eine nicht alltägliche Bedeutung beimaß. (In schärfstem Kontrast dazu steht der Umstand, daß diese Werkgruppe in der Konzertpraxis noch weit mehr vernachlässigt wird als die späteren Trios.) In der Entwicklung von Haydns Triostil markieren die drei Stücke ohne Zweifel einen kritischen Punkt: Rückbezug und Vorgriff stehen hier in einem besonders subtilen Mischungsverhältnis, und es ist wohl dieser „Übergangscharakter“, der diesen Werken einen ganz beson-

Werkbesprechungen

deren Zauber verleiht.

Rein äußerlich gleicht der Aufbau der Gruppe recht genau derjenigen der vorangegangenen Triade (Hob.XV:6-8) – auch dort hat Haydn ein dreisätziges Zentralwerk zwischen zwei zweisätzig Stücke gestellt, und hier wie dort steht das Mittelstück in einem besonderen tonalen Spannungsverhältnis zu den beiden umgebenden Trios. Doch ist diese Spannung hier noch sehr deutlich geschärft: Ein erstes Mal begegnen wir hier dem charakteristischen Halbtonschritt, der für die Tonartenfolge der Haydn'schen Triogruppen (mit Ausnahme von op.70 / Hob. XV:18-20) unentbehrlich werden wird. Hier ist es – im Gegensatz zu dem Verfahren in den späteren Trios – ein Halbtonschritt aufwärts, und es ist eben dieser Schritt, der im Kopfsatz unseres E-moll-Trios (*Allegro moderato*) die Atmosphäre empfindsamer Leidenschaft nachhaltig betont.

Im Mittelsatz (*Andante*, E-Dur) ist das Wunder von Hob. XV:28 schon vorweggenommen: die selbe Tonart wird mit den selben instrumentatorischen Mitteln beschworen – auch wenn die zugrundeliegende Klangfarbe hier deutlich heller, „kindlicher“ erscheint. Der unerwartete Rückgriff auf das E-moll des Kopfsatzes schenkt der Reprise noch zusätzlichen Reichtum; diese Rückbesinnung ist aber nicht nur poetisch, sondern auch dramaturgisch gut motiviert, denn das abschließende *Rondo (Presto)*, behält das wiedergewonnene E-Dur als Haupttonart bei und verweist die Ausgangstonart in das enge Verlies der ersten Episode, wo sie denn auch recht grimmig mit den Ketten rasselt. Die Mittelepisode (cis-moll) mündet hingegen in einen schwindelerregenden Wirbel, in der nur der Auftakt des Ritornells unermüdlich wiederholt wird – von hier scheint ein direkter Weg zu der berühmten „Anapäst-Epidemie“ im Finale von Beethovens E-moll-Streichquartett (op. 59 Nr.2) zu führen. (Nur für Statistiker: Haydn bringt es hier auf gezählte 23 Anapäste in zwei- und dreistimmigem Satz, während Beethoven im Razumovskij-Finale mit 34 alternierenden aufwartet.) Doch während sich bei Beethoven die Verwirrung in bestärkte Sicherheit auflöst, läßt Haydn die Instrumente in unversöhnlicher Engführung aufeinanderprallen, bis die Stimmen sich wie die Geweihe erbittert kämpfender Böcke ineinander verkeilen. Diese Eskapade kostet das Rondo denn auch ein ganzes Ritornell – was aber den Komponisten durchaus nicht daran hindert, das Werk in bester Laune zu beschließen.

Es ist diese unnachahmliche Mischung von lyrischen Eingebungen und ingeniösen „Kniffen“, von rhetorischer Eindringlichkeit und gelöster Weite, welche den Trios dieser „Übergangsperiode“ ihren singulären Rang sichert.

Werkbesprechungen

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 1850

Die Charakterstücke in freien Formen ermöglichen Schumann, abseits von vorgegebenen Modellen, Musik zu schaffen, die in intinem 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 capella* 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

Werkbesprechungen

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 Fantasiestücken 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 klavierbegleitete 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.*

Werkbesprechungen

Igor Strawinsky (1882-1971)

Die Geschichte vom Soldaten (1918)

L'histoire du soldat

Text: C. F. Ramuz

Deutsch: Freie Nachdichtung von Hans Reinhard

Igor Strawinsky wuchs mit Musik auf: Sein Vater, ein prominenter Opernsänger war am St. Petersburger Mariinski-Theater engagiert. Früh lernte Igor den Opernbetrieb bei Aufführungen aber auch bei Proben kennen. Mit 9 Jahren erhielt er ersten Klavierunterricht; gegen Ende der Schulzeit nahm er Unterricht in Harmonielehre und studierte autodidaktisch mit Begeisterung Kontrapunkt. Nikolai Rimski-Korsakow, den er 1902 kennen gelernt hatte, erteilte dem begabten jungen Musi-



Ramuz und Strawinsky
Lavaux (Schweiz)

ker Privatunterricht in Instrumentationslehre. Mit *Scherzo fantastique* und der virtuoson Orchesterfantasie *Feu d'artifice* (1909) entwickelte Strawinsky jenen charakteristischen persönlichen Stil, mit dem er auch Sergej Diaghilew auf sich aufmerksam machte. Der Gründer und Impresario der „Ballets Russes“ zählte zu den wichtigsten Persönlichkeiten im künstlerischen Leben von St. Petersburg. Diaghilew beauftragte den 27jährigen Strawinsky mit der Komposition „*L'oiseau de feu* („*Der Feuervogel*)“. Bereits 1910 fand die Premiere in der Pariser Oper statt und begründete Strawinskys ersten großen Erfolg in der französischen Metropole. 1911 folgte mit der Uraufführung von *Petruschka* Strawinskys zweite umjubelte Uraufführung in Frankreich.

Von 1910 an verbrachte Strawinsky den Herbst und Winter regelmäßig in der französischen Schweiz; in einer Gegend, wo er früher mit seinen Eltern den Sommer über gewohnt hatte. Dort vollendete er auch im Winter 1912/13 die Partitur zum „*Sacre du Printemps*“. Obwohl die Pariser Premiere einen der größten Musikskandale der Musikgeschichte brachte, lösten konzertante Aufführungen des Werks im darauf folgenden Jahr regelmäßig Begeisterungstürme aus.

Als Strawinsky nach Kriegsausbruch nicht nach Russland zurückkehren konnte - er war im Sommer 1914 zum letzten Mal in der Heimat gewesen - war es nahe liegend, seinen Wohnsitz in der neutralen Schweiz zu neh-

Werkbesprechungen

men.

Aus dem Freundeskreis, der sich um den Komponisten bildete, zählten vor allem der Dirigent Ernest Ansermet und der Dichter Charles Ferdinand Ramuz zu den guten Freunden, mit denen ihn auch eine enge künstlerische Zusammenarbeit verband.

Ansermet, der 1915 als Nachfolger von Pierre Monteux die musikalische Leitung des „Ballets Russe“ übernahm, brachte mehrere Kompositionen von Strawinsky zur Uraufführung und setzte sich engagiert für dessen Werk ein. Strawinsky seinerseits schätzte Ansermet außerordentlich: *„... Gerade das ist bei Ansermet so schätzenswert, dass er uns die Verwandtschaft zwischen der heutigen und der alten Musik mit rein musikalischen Mitteln aufzeigt [...] So kam er bald zu der Erkenntnis, daß die Komponisten aller Zeiten sich immer wieder vor die Lösung von Problemen gestellt sahen, die in erster Linie musikalischer Natur sind. Daraus erklärt sich sein lebendiger Kontakt mit Werken, die aus den verschiedensten Epochen stammen.“*

Eine schöne und künstlerisch fruchtbare Freundschaft verband ihn mit dem Schweizer Schriftsteller und Lyriker Charles Ferdinand Ramuz. Sie arbeiteten gemeinsam an der französischen Übersetzung der russischen Texte zu verschiedenen Werken von Strawinsky aus dieser Zeit, wie zu „Renard“, „Les noces“ und zur „L'histoire du soldat“. *„...Sein Scharfsinn ebenso wie seine intuitive Auffassungsgabe entzückten mich“,* schreibt Strawinsky in seiner Autobiographie über die Übersetzungskunst seines Freundes C.F. Ramuz.

Dass sich Strawinsky, der sich sein Leben lang als Russe fühlte, gerade in den ersten Jahren nach Kriegsausbruch intensiv mit russischer Volkspoesie und russischen Volksmelodien beschäftigte, war sicherlich eine Form der Kompensation für den Verlust der Heimat, den er als äußerst schmerzhaft empfand. *„...mich in die Lektüre der russischen Volkspoesie zu versenken, brachte mir damals hin und wieder Vergessen.“* (Erst 1962 kam Igor Strawinsky im Rahmen einer Konzertreise wieder nach Moskau und Leningrad).

Aus der altrussischen Märchensammlung des Volkskundlers Alexander Afanassjew entnahm Strawinsky den Stoff für seine **„Geschichte vom Soldaten“**, Ramuz übersetzte die Texte ins Französische und gemeinsam schufen sie das Libretto. Die erste deutschsprachige Nachdichtung

Werkbesprechungen

stammt von Hans Reinhard, dem Bruder des Winterthurer Musikmäzens Werner Reinhard, der die Uraufführung des Stückes unter der Leitung von Ernest Ansermet am 28. September 1918 im Théâtre Municipal in Lausanne ermöglichte und dem das Werk auch gewidmet ist.

Die politischen und finanziellen Folgen des anhaltenden Krieges waren ein gewichtiges Movens für Entstehung und Konzeption der *„Geschichte vom Soldaten“*.

Die geringen Geldbeträge, die während der ersten Kriegsjahre aus Russland geschickt werden durften, versiegten nach der Oktoberrevolution vollständig und auch Diaghilew konnte Strawinsky nichts zahlen. Die Hinwendung zu klein besetzten Werken und kürzeren Stücken, wie sie für „die Schweizer Zeit“ (1913 – 1919) in Strawinskys Schaffen charakteristisch sind, hat also auch praktische Gründe: Es gab kaum Aufführungsmöglichkeiten für Stücke mit großem Orchester und der Komponist benötigte Geld.

Strawinsky schreibt in seiner Autobiographie über die Aufführungspläne zur *„Geschichte vom Soldaten“*: *„Ramuz und ich hatten die Idee, mit möglichst geringen Mitteln eine Art Wanderbühne zu gründen, die man leicht von Ort zu Ort schaffen und auch in ganz kleinen Lokalen vorführen konnte.“* Nach der Premiere des Werks in Lausanne im September 1918 kam es aber zu keinen weiteren Aufführungen mehr; die geplante Tournee durch die Schweiz fiel der spanischen Grippe zum Opfer, die damals in ganz Europa wütete. Ab 1920 erfolgte dann der Siegeszug der *Histoire du soldat* mit Aufführungen in verschiedenen europäischen Ländern.

Den praktischen Überlegungen entsprechend ist das Stück von circa 60 Minuten Dauer sparsam und knapp konzipiert. Die sieben Instrumentalisten sind weniger als ein Miniaturorchester; sie stellen „das Skelett“ eines Orchesters dar – jeder von ihnen ist ein Solist. Dazu gibt es in der Schauspielfassung drei Sprechrollen und eine Tänzerin. In der Aufführung beim Musikfest in Schloss Weinzierl übernimmt Stefan Fleming den vielseitigen Part des Erzählers und verkörpert dazu auch die beiden Spielrollen des Soldaten und des Teufels. Die textlose Tanzrolle der Prinzessin bleibt der Imagination des Zuhörers überlassen.

Das Sujet vom Pakt zwischen Mensch und Teufel, ein Lieblingsthema des Volkstheaters, geht auf die *Faustbücher* aus dem 16. Jahrhundert zurück. Die Geschichte vom armen Soldaten, den der zunächst überlistete Teufel

Werkbesprechungen

letztlich doch holt, wird von Strawinsky und Ramuz noch ganz in der ursprünglichen und schlichten Weise erzählt. In der Geschichte gewinnt die Geige besondere Bedeutung: Sie ist nicht nur das Instrument des Soldaten, sondern zugleich das Symbol für seine Seele; beide verkauft er an den Teufel. Sein Versuch, sie wieder zurück zu gewinnen, muss letztlich scheitern.

(Eine Inhaltsangabe des Stücks finden Sie nach der Werkbesprechung auf Seite 60/61)

Es entstand eine zweiteilige Dramenstruktur, mit drei Szenen in jedem Teil. Strawinsky verlangte, dass alle Mitwirkenden, also auch der Sprecher und sämtliche Musiker für die Zuschauer voll sichtbar agieren sollten.

Der Sprecher erzählt nicht nur die Geschichte – zum Teil in Dialogen mit den handelnden Personen – er greift am dramatischen Knotenpunkt auch direkt in das Geschehen ein. Dieses verfremdende Aufbrechen der Spielhandlung (wie es später Bert Brecht für sein Theater reklamierte) entsprach Strawinskys Vorstellung vom anti-illusionären Musiktheater. Die Geschichte vom Soldaten war zwar ein „Gesamtkunstwerk en miniature“, aber fern von allem Wagner-Pathos, wie er es 1912 bei einem Besuch in Bayreuth erlebt und mit unverhohlener Abneigung gegen *„die romantische Welt der Kunstreligion“* quittierte hatte.

Auch die für das Publikum sichtbar musizierenden Instrumentalisten sind Teil der gewollten Verfremdung. Es müsste für den Zuschauer interessant sein, meinte Strawinsky, die einzelnen Musiker ihre konzertante Rolle ausüben zu sehen: *„Denn ich habe immer ein Abscheu davor gehabt, Musik mit geschlossenen Augen zu hören....Wenn man Musik in ihrem vollen Umfang begreifen will, ist es notwendig, auch die Gesten und Bewegungen zu sehen, durch die sie hervorgebracht wird...“*

Dieses Argument passt in Strawinskys ästhetische Grundauffassung, Musik hier und jetzt, in ihrem Entstehen, bei ihrer Erzeugung zu erfahren. Er grenzt sich in seinen theoretischen Überlegungen klar von der Gefühls- und Ausdrucksästhetik der romantischen Tradition ab. Denn, so behauptet er, Ausdruck und Gefühle seien nie immanente Eigenschaft der Musik gewesen, sondern nur *„ein Kleid, das wir aus Gewohnheit oder mangelnder Einsicht allmählich mit dem Wesen verwechseln, dem wir es übergezogen haben.“* Mit seinen Kompositionen will Strawinsky die Gegenwart, das Leben erfahrbar machen, denn *„Musik ist der einzige Bereich, in dem der*

Werkbesprechungen

Mensch die Gegenwart realisieren kann."

Für die Musik zur „*Die Geschichte vom Soldaten*“ bedeutet dies, dass der äußeren Komprimierung eine musikalische Konzentration entspricht. Die musikalische Diktion ist hart, knapp und kompromisslos. Das einfache Material aus der Alltagsmusik, das er verwendet, wird mit komplexen Techniken wie Polytonalität, Polyrhythmik, und dem Hinzufügen einer kontrastierenden, tonal und rhythmisch dissonanten Schicht verwandelt und verfremdet. Typisch ist das lapidar Direkte, Unverhüllte, mit der diese Techniken dargestellt werden: Es ist eine Form der „Skelettierung“, der Radikalisierung, ein Verzicht auf die verbindliche Umhüllung mit dem „Fleisch des Ausdrucks“.

Für die „*Histoire du soldat*“ verwendet Strawinsky überwiegend Modelle aus der Alltagsmusik oder wie Ernst Bloch über die „*Histoire*“ sagte, sie sei „*ein Muster guter Musik aus Abfall, Traum und Lumpen*“. Es gibt einen Marsch mit einer „*amerikanischen*“ Posaunenmelodie, einen spanischen „*pasadoble*“ (Marche royal), einen *Tango*, einen *französischen Walzer*, einen *deutschprotestantischen Hochzeitschoral* und nicht zuletzt den *Jazz*. Strawinsky schreibt dazu: „*Meine Wahl der Instrumente war von einem sehr wichtigen Ereignis meines damaligen Lebens beeinflusst: Der Entdeckung des amerikanischen Jazz. Die Instrumente sind echte Jazzinstrumente, außer dem Fagott, das ein Ersatz für das Saxophon ist.[...] Meine Kenntnis des Jazz stammte ausschließlich aus Noten („sheet music“)*“. Ernest Ansermet hatte ihm von einer Amerika-Tournee Noten mitgebracht. „*Da ich nie die tatsächlich gespielte Musik gehört hatte, übernahm ich ihren rhythmischen Stil, nicht wie er aufgeführt, sondern wie er geschrieben wird. So komponierte ich den „Ragtime“ in der „Histoire“ und auch der Schlagzeugpart muss als Manifestation meiner Begeisterung für Jazz angesehen werden.*“

Es ist charakteristisch für Strawinskys Musikerleben, dass er sofort die passenden Instrumente bei einem Händler in Lausanne kaufte und sie während des Komponierens selbst spielen lernte. Sein Freund Ansermet schreibt darüber in „Eine Erinnerung an die Schweizer Jahre“: „*Musik war für Strawinsky etwas Konkretes, Fassbares, das er mit dem ganzen Körper erleben musste. So suchte er auch seine Rhythmen auf Trommeln und einem ganzen Schlaginstrumentarium zusammen, das er nach und nach erworben hatte.*“ Und Nathan Milstein meinte über Strawinskys Musik: „*Für Strawinsky war der Rhythmus wie ein Gott. Die Vielfalt an Rhythmen in seiner Musik ist erstaunlich! Ich glaube, dass sein Genie als Komponist*

Werkbesprechungen

am besten in seinen kleinen Kammermusikwerken zu erkennen ist."

Und für den Komponisten selbst war die „Geschichte vom Soldaten" eine Zäsur in der kompositorischen Entwicklung: „Jazz bedeutete jedenfalls einen ganz neuen Klang in meiner Musik, und die „Histoire" markiert den endgültigen Bruch mit der Schule des russischen Orchesterklangs."

Zum Inhalt des Stücks

Teil I

Der Soldat wandert für einen zweiwöchigen Urlaub nach Hause. (*Marsch des Soldaten*). Er macht Rast am Ufer des Flusses, durchsucht sein Gepäck und zieht eine Fiedel heraus. Er stimmt sie und fängt an zu spielen, zuerst zaghaft, dann mit zunehmendem Vertrauen gewichtiger. (*Kleine Stücke am Bachufer*). Der Teufel tritt als alter Mann auf und erschreckt den Soldaten. Der Teufel ist an der Geige des Soldaten interessiert und möchte sie spielen lernen. Nach längerem Zögern tauscht der Soldat die Geige gegen ein Zauberbuch und ist damit in des Teufels Hand. Der verführt ihn mit dem Versprechen von Genuss und Luxus zu einer Höllenfahrt. Als die Kutsche des Teufels ihn nach drei Tagen wieder zurück bringt, setzt der Soldat seinen Weg in die Heimat fort (*Marsch des Soldaten*). Aber inzwischen sind drei Jahre und nicht nur drei Tage vergangen. Die Nachbarn im Ort erkennen ihn nicht, seine Braut ist verheiratet und hat zwei Kinder und selbst seine Mutter schreckt vor ihm zurück. Da erkennt der Soldat, dass er vom Teufel getäuscht wurde und ist verzweifelt. Außerhalb des Dorfes ergeht sich der Soldat in Selbstmitleid (*Pastorale*), da erscheint unbemerkt der Teufel und versucht ihn mit dem Zauberbuch zu verführen. Während der folgenden Jahre genießt der Soldat die im Buch versprochene große Ernte, aber bald hat er allen Reichtum satt und sehnt sich nach seinem alten, einfachen Leben. Die kleine Melodie der Eröffnungsszene erklingt wieder (*Kleine Stücke am Bachufer*). Wieder erscheint der Teufel - im Gewand einer alten Frau und bietet ihm Waren an, unter anderem eine Geige, doch als der Soldat sie zupft, bleiben die Saiten stumm. Der Teufel verschwindet und der Soldat zerstört das Zauberbuch.

Teil II

Zu den Klängen des *Soldatenmarsches* wandert der Soldat wieder, doch nun ohne Ziel, denn er hat kein Zuhause mehr. In einem Ortswirtshaus

Werkbesprechungen

hört er von der kranken Tochter des Königs und wird überzeugt, er könne sie heilen. Beherzt beginnt er diese Aufgabe (*Königsmarsch*). Im Palast trifft der Soldat auf den Teufel, der in die Rolle eines virtuosen Geigers geschlüpft ist. Da greift der Erzähler in die Handlung ein und organisiert ein Kartenspiel. Der Teufel gewinnt zwar, hat aber so viel getrunken, dass er zusammenbricht. Der Soldat – wieder ganz er selbst – nimmt seine Geige und spielt darauf ein *Kleines Konzert*. Der Zauber der Musik beginnt sofort zu wirken. Die Prinzessin erhebt sich von ihrem Krankenlager und führt drei fröhliche Tänze vor: *Tango*, *Walzer* und *Ragtime*. Der Teufel versucht es noch einmal, wird aber durch das Geigenspiel des Soldaten vertrieben und zuckt vor Schmerz (*Tanz des Teufels*). Das glückliche Paar umarmt sich (*Kleiner Choral*), aber der Teufel steckt wieder seinen Kopf herein und erinnert sie (*Couplet des Teufels*), dass auf der anderen Seite der Grenze er die Macht hat.

Soldat und Prinzessin sind verheiratet, und die Prinzessin versucht mehr über ihren Mann zu erfahren. Zum *Großen Choral* überdenkt der Erzähler die Moral der Geschichte:

*„Man soll zu dem, was man besitzt, begehren nicht, was früher war.
Man kann zugleich nicht der sein, der man ist und der man war.
Man kann nicht alles haben. Was war kehrt nicht zurück.“*

Trotz böser Ahnungen willigt der Soldat ein, seine Frau in sein Dorf mitzunehmen. Als sie die Grenze überqueren ist der Augenblick des Teufels gekommen. Die kleine Kapelle spielt den *Triumphmarsch des Teufels* und der Soldat, der die ängstlichen Rufe der Prinzessin von der anderen Seite der Grenze nicht beachtet, geht seiner ewigen Verdammnis entgegen.

Werkbesprechungen

Sergej Prokofjew (1891-1953)

Peter und der Wolf (1936)

Sinfonisches Märchen für Kinder

Kammermusikfassung von Helmut Schmidinger

Die Entstehung des Werks fällt in die Zeit einer bedeutenden Wende im Leben des Komponisten. Sergej Prokofjew kehrte zusammen mit seiner Frau und seinen zwei Söhnen nach 18 Jahren wieder in seine Heimat zurück. Die Entscheidung war ihm nicht leicht gefallen.

Nachdem er im Mai 1918 das Land (mit einem sowjetischen Reisepass) verlassen hatte, lebte er als erfolgreicher Pianist und Dirigent abwechselnd in Europa und den USA. Spätestens mit der Oper „*Die Liebe zu den drei Orangen*“ und seinem 3. *Klavierkonzert* - beide wurden 1921 in den USA uraufgeführt - begründete er auch seinen kompositorischen Ruf im westlichen Ausland. Sein Schaffen war durch eine



Sergej Prokofjew 1934
Bild von Kontschalowski

Hinwendung zur Avantgarde geprägt gewesen (2. Klavierkonzert, 1912/13; Skythische Suite, 1916). In Paris arbeitete Prokofjew in den zwanziger Jahren regelmäßig für Diagelews „Ballets Russes“ („*Der stählerne Schritt*“, „*Der verlorenen Sohn*“, „*Auf dem Dnjepr*“).

Doch die Rolle des *enfant terrible* wird nur einer Seite seines Schaffens gerecht. Mit der *Symphonie classique*, wie er seine *Erste Sinfonie D-Dur op. 25* aus den Jahren 1916/17 nannte, schuf er das erste neoklassische Werk Russlands. Sie bezieht sich direkt auf Joseph Haydn, an dessen Partituren, wie er sich ausdrückte, er Geschmack fand. Über seine Intentionen bemerkte er: „*Wenn Haydn heute noch lebte, dachte ich, würde er seine Art zu schreiben beibehalten und dabei einiges Neues übernehmen. Solch eine Sinfonie wollte ich schreiben – eine Sinfonie im klassischen Stil.*“ Das zauberhafte Werk voll Heiterkeit und Vitalität gibt Zeugnis von der liebevollen Verehrung, die Prokofjew Haydns Kunst entgegenbrachte.

Prokofjew absolvierte in den 20er Jahren und Anfang der 30er Jahre ausgedehnte Konzertreisen in Europa und Nordamerika. Durch die Erfolge seiner Werke finanziell abgesichert, verbrachte er die Sommermonate meist mit Kompositionsarbeit in gemieteten Villen und Schlössern in

Werkbesprechungen

Frankreich.

Ab 1927 besuchte er mehrmals die Sowjetunion; zunächst mit gemischten Gefühlen, wie aus seinen Tagebüchern hervorgeht: *„Wieder und wieder kam uns der Gedanke: 'Das ist unsere letzte Gelegenheit umzukehren, noch ist es nicht zu spät'...Mit solchen Gedanken im Kopf stiegen wir in den Zug und fuhren der einschüchternden und furchteinflößenden Sowjetunion entgegen.“* Der Besuch wurde für den Komponisten zum triumphalen Erfolg. In seiner alten Heimat erfuhren seine Kompositionen noch mehr Beachtung als in den USA und in Europa.

Und es war auch Heimweh, das ihn schließlich 1936 bewog, sich dauerhaft in der Sowjetunion niederzulassen: *„Ich muß zurück. Ich muß mich wieder in die Atmosphäre meines Heimatbodens einleben. Ich muß wieder wirkliche Winter sehen und den Frühling, der ausbricht von einem Augenblick zum andern. Ich muß die russische Sprache in meinem Ohr wiederhören. Ich muß mit den Leuten reden, damit sie mir etwas zurückgeben, was mir hier fehlt: ihre Lieder, meine Lieder.“*

Prokofjew ging davon aus, sein Schaffen ließe sich ohne weiteres mit der Doktrin des sozialistischen Realismus vereinbaren, was sich spätestens ab Ende der vierziger Jahre als Trugschluss erwies. Zunächst konnte der Komponist jedoch eine Reihe großer Erfolge verzeichnen. Dazu trugen das 2. Violinkonzert und das sinfonische Märchen *„Peter und der Wolf“* bei.

Wie es zur Komposition von *„Peter und der Wolf“* kam, beschreibt Natalja Saz, die künstlerische Leiterin des Zentralen Moskauer Kindertheaters in ihren Erinnerungen.

Im Juni 1935 war Sergej Prokofjew völlig überraschend mit seiner Frau Lina und den beiden Söhnen, dem elfjährigen Swjatoslaw und dem siebenjährigen Oleg zu einer Aufführung der Kinderoper von L. Polowinkin *„Vom Fischer und vom Fischlein“* in das Kindertheater gekommen. Beim zweiten Besuch eines Musikprogramms des Kindertheaters äußerte er im Gespräch mit Natalja Saz sein großes Interesse an Musik für Kinder. Er selbst hatte schon in früheren Jahren Musik für Kinder komponiert - *„Das hässliche Entlein“* nach H.C. Andersen, *„Die Märchen der alten Großmutter“* (1918) - oder gerade zu dieser Zeit *„Kindermusik, Zwölf leichte Stücke für Klavier“ op. 65*. Unmittelbar nach der Arbeit an *„Peter und der Wolf“* beteiligte er sich an einem weiteren Projekt des Kindertheaters und verfasste mit *„Süßes Liedchen“* und *„Ferkel“*, Lieder für Kinder, die er später mit der Romanze für Kinder *„Die Plaudertasche“* unter dem Opus 68 vereinte.

Werkbesprechungen

Natalja Saz benötigte nicht allzu viel Überredungskunst, um Prokofjew zu einem sinfonischen Werk für das Kindertheater zu gewinnen. Er war von der Idee eines sinfonischen Stücks im Kleid eines Märchens angetan und zerstreute Natalja Satz` Ängste bezüglich seines Honorars: *"Ich komponiere es auf alle Fälle. Bezahlen Sie dann, was Sie können."*

Die gemeinsamen Überlegungen lassen sich wie folgt zusammenfassen: Das Werk sollte die Dauer von 20 bis 25 Minuten nicht übersteigen, eine Spanne, innerhalb der konzentriertes Zuhören von Seiten der Kinder möglich sei, wenn das Angebotene interessant und abwechslungsreich gestaltet ist.

Daraus ergab sich, der Stoff sollte eine spannende Wendung nehmen und unerwartete Ereignisse beinhalten.

Es müssten Gestalten für die Geschichte gefunden werden, die leicht mit dem konkreten Klang der einzelnen Musikinstrumente assoziiert werden können. Es müssten auch anschauliche Figuren (zum Beispiel Tiere und Menschen) mit klar von einander verschiedenen Eigenschaften sein. Prokofjew meinte zum Beispiel: *„Wenn für die Rolle eines jeden Tieres ein Instrument vorgesehen wird, so ist für die Gestalt des Menschen ein Streichquartett zu wählen, da der Mensch ja vielseitiger ist. Es muß vom Konkreten ausgegangen werden, vom Gegensätzlichen, vom Beeindruckenden: Wolf – Vogel, schlecht – gut, groß – klein. Scharf unterschiedlichen Charakteren müssen unterschiedliche Klangfarben entsprechen, und jede handelnde Rolle muß ihr Leitmotiv haben."*

Den Textentwurf für das Märchen, mit dem Natalja Saz eine Schriftstellerin beauftragt hatte, lehnte der Komponist mit folgender Begründung ab: *„Das sind zu viele gereimte Worte. Die Beziehung zwischen Text und Musik ist bei einem solchen Werk sehr delikat. Das Wort muß seinen Platz wissen, denn es kann nicht nur den musikalischen Eindruck unterstützen, sondern es kann auch von der Musik wegführen."*

Prokofjew selbst verfasste die Geschichte von Peter, der mit Hilfe seines Freundes, des kleinen Vogels, den Wolf fängt und komponierte das sinfonische Märchen in knapp einer Woche; ebensoviel Zeit benötigte er für die Instrumentierung.

Das Werk erfüllt alle Aufgaben, die sich der Komponist im Vorfeld gestellt hatte. Alle handelnden Figuren werden mit treffenden, einprägsamen Motiven dargestellt, die Handlung wird mit musikalischen Formulierungen erzählt. Doch darüber hinaus ist *„Peter und der Wolf"* bezaubernde Musik, frisch, originell und in bestem Sinne tonmalerisch und heiter.

Werkbesprechungen

In dem Werk nimmt die Musik unverhältnismäßig mehr Raum ein als der Text. Prokofjew meinte dazu: *„Mir war nicht das Märchen selbst wichtig, sondern die Musik, welche die Kinder hören sollten und für die das Märchen nur einen Vorwand bildete. Jede Gestalt des Märchens hat ihr Leitmotiv, das immer dem gleichen Instrument übertragen wird – so wird die Ente von der Oboe, der Großvater vom Fagott, der Vogel von der Flöte dargestellt usw. Während des Stücks hören die Kinder die Themen immer wieder und lernen die Klangfarben der Instrumente zu unterscheiden. Darin besteht die pädagogische Absicht des sinfonischen Märchens.“*

Natalja Saz hat die Absicht des Komponisten so formuliert: *„Nicht die Musik soll das Märchen illustrieren, sondern das Märchen soll lehren, die Musik zu hören, wie sie der Vorstellung des Komponisten entspringt, aus den Tönen entsteht und charakteristische musikalische Gestalten bildet, die fast plastisch vor uns stehen.“*

Mit der Uraufführung des Werks im Rahmen des Tageskonzerts der Moskauer Philharmonie für Kinder am 2. Mai 1936 war Prokofjew nicht zufrieden: *„Es wurde nicht besonders gut gespielt und dem Stück wenig Beachtung geschenkt“.*

An der ersten Aufführung auf der Bühne des Zentralen Kindertheaters am 5. Mai 1936 war Sergej Prokofjew wesentlich beteiligt. Natalja Saz beschreibt: *„Er war bei allen Proben anwesend und achtete auch darauf, dass nicht nur der Sinn, sondern auch der Rhythmus und die Intonation des Märchentextes im ständigen Zusammenhang mit dem Orchesterklang blieben.“*

Besonderes Augenmerk wurde auf eine didaktisch effiziente Einführung der Kinder vor der Darbietung des sinfonischen Märchens gelegt. Folgender Ablauf wurde gewählt:

Zuerst wurden den Kindern die einschlägigen Instrumente mit ihrem spezifischen Klang vorgeführt.

Dann wurden die handelnden Personen des Märchens mit ihren Instrumenten vorgestellt

(Peter mit dem Streichquartett, der Wolf mit den Waldhörnern, die Katze mit der Klarinette, der Großvater mit dem Fagott usw.).

Danach erklangen die Leit motive der handelnden Personen.

Und erst dann gelangte das sinfonische Märchen zur Aufführung.

Natalja Saz übernahm auf Bitte des Komponisten die Rolle der Erzählerin und leitete das Orchester.

„Petja“ und seine Geschichte begeisterte die kleinen Zuhörer des Moskauer

Werkbesprechungen

er Kindertheaters. Auch Prokofjews Frau Lina und den Söhnen gefiel das Stück sehr und Prokofjew scherzte, es sei ein Geschenk nicht nur für die Moskauer Kinder sondern auch für die eigenen.

Inzwischen hat „Peter und der Wolf“ Generationen von Hörern und Hörerinnen, kleine und große, begeistert und verzaubert und ihnen gleichzeitig die Instrumente und ihre Klangfarben nahegebracht.

Es entstanden viele Platten- und CD-Einspielungen; das Werk wurde mehrmals verfilmt und erschien in verschiedenen Bearbeitungen.

Musik für Kinder zu schreiben, bedeutete für den Komponisten auch, sich in Klarheit, Einfachheit und Verständlichkeit der musikalischen Formen und des Ausdrucks zu üben.

Diese Kriterien formulierte er gerade in jener Zeit des Übergangs und war bemüht, sie in seinem musikalischen Schaffen anzuwenden, auch um dieses nicht mit der Ästhetik des sozialistischen Realismus in Konflikt zu bringen. Gedanken über die Wege sowjetischer Musik formulierte er schon 1934: *„...Für diese Musik die erforderliche Sprache zu finden, ist nicht einfach. Sie soll vor allem melodisch sein, wobei die Melodie einfach und verständlich sein muß, ohne ins Hausbackene oder Triviale abzugleiten... das gleiche gilt für die Satztechnik und die Gestaltungsweise. Sie soll klar und einfach sein, aber nicht in Schablone verfallen. Die Einfachheit darf nicht die alte Einfachheit sondern muss eine neue sein.“*

Er versuchte in einer Vielzahl von Werken, diese neue Einfachheit zu finden ohne sich selbst dabei zu verlieren (die Ballette „Romeo und Julia“ und „Cinderella“, Musik zu Eisensteins Filmen „Alexander Newski“ und „Iwan der Schreckliche“, die 5. Symphonie, die „Kantate zum 20. Jahrestag der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution“). Prokofjew wurde während und knapp nach dem Krieg mit Auszeichnungen überhäuft. Dennoch wurde er 1948 gemeinsam mit anderen sowjetischen Komponisten scharf kritisiert und musste öffentlich Abbitte leisten und weitere künstlerische Zugeständnisse an die Machthaber machen. Zur selben Zeit wurde seine Frau unter dem Verdacht der Spionage verhaftet und zu 20 Jahren Zwangsarbeit verurteilt.

Prokofjew war durch die Angriffe der sowjetischen Kulturfunktionäre in seinem Innersten verletzt und enttäuscht. Er starb am 5. März 1953 in Moskau, am selben Tag wie Joseph Stalin.

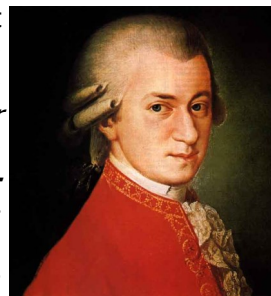
Werkbesprechungen

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Klavierkonzert d-Moll KV 466 (1785)

Fassung für Klavier, Streichquartett und Flöte von Carl Czerny

Intensive Schaffenskraft, große Erfolge gepaart mit immensem Zeitdruck, wie sie 1784 für die künstlerische Arbeit und das Leben Mozarts in Wien bestimmend waren, als er das *Quintett Es-Dur* schrieb und aufführte (siehe Seite 37), charakterisieren auch 1785, das Entstehungsjahr des **Klavierkonzerts d-Moll KV 466**. Mozart genoss erheblichen Ruhm als Komponist und vor allem auch als Klaviervirtuose. Die kunstinteressierte Gesellschaft der Stadt und des Hofes war auf ihn aufmerksam geworden; auf die von ihm veranstalteten „Akademien“ gab es Subskriptionen in beachtlicher Zahl.



W.A. Mozart

Von den 23 Klavierkonzerten, die Mozart komponiert hat, entstanden mehr als die Hälfte zwischen 1784 und 1786 in Wien, und wurden von Mozart als Solisten im Rahmen seiner „Akademien“ mit großem Erfolg vorgestellt. In keiner anderen musikalischen Gattung hat wohl je ein einzelner Komponist die Entwicklung so rasant vorangetrieben, wie es Mozart in dieser kurzen Zeitspanne für das Klavierkonzert gelang.

Mozart war sich der Besonderheit und Einzigartigkeit dieser Werke auch voll bewusst. So bezeichnete er selbst sein *Es-Dur Konzert KV 449* - das erste in der Serie - als „*ein Concert von besonderer Art*“. Er hielt die Konzerte für so exklusiv, dass er sie nicht zum Druck freigab. Im September 1786 schreibt er, die Klavierkonzerte zählten zu jenen Werken „*die ich für mich, oder für einen kleinen Zirkel von Liebhaber und Kenner mit dem Versprechen sie nicht aus den Händen zu geben zurückbehalte.*“

Als er das *Klavierkonzert d-Moll* am 11. Februar 1785 im städtischen Casino „Zur Mehlgrube“ am Neuen Markt uraufführte, war auch sein Vater unter den Zuhörern. Leopold Mozart war an diesem Tage in Wien angekommen und konnte sich nun selbst ein Bild machen - vom neuen Konzert seines Sohnes und vom Eindruck, welchen es beim Publikum hinterließ. Er war nicht mehr auf die brieflichen Berichte Mozarts angewiesen, wie etwa beim *Quintett Es-Dur* aus dem Vorjahr. Es war sein erster Besuch bei Sohn und Schwiegertochter in Wien und er wurde dabei Zeuge einer Reihe glanzvoller Ereignisse, in denen sein Sohn als Komponist und Pianist bei verschiedenen Konzertveranstaltungen hervortrat.

Werkbesprechungen

Nun berichtet der Vater der Tochter brieflich nach Salzburg. Er zeigt sich beeindruckt von dem gehörten Konzert und von Mozarts Erfolg, aber auch bestürzt von der Hektik und dem Zeitdruck, unter dem Mozart steht.

So erfahren wir, dass Mozart das Rondo des *d-Moll Konzerts*, also den Finalsatz, in höchster Eile geschrieben habe, so dass er es „noch nicht einmahl durchzuspielen Zeit hatte, weil er die Copiatur übersehen musste“.

Mit unverhohlenem Stolz teilt er der Tochter die Aussage zum Talent ihres Bruders mit, die Joseph Haydn am 12. Februar 1785 beim Besuch eines Konzerts in Mozarts Wohnung ihm gegenüber gemacht hat: *„Ich sage ihnen vor gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und Nahmen nach kenne: er hat geschmack, und über das die größte Compositionsweisenschaft.“*

Es wurden an diesem Abend die beiden letzten der 6 Quartette Mozarts (KV 464 und 465) gespielt, die er Haydn gewidmet hatte. Wie keinen anderen Komponisten verehrte Mozart Joseph Haydn und suchte die Anerkennung des bewunderten Künstlers. Die sechs Quartette seien die *„Frucht einer langen und mühsamen Arbeit“*, schreibt er in der Widmung zum Quartett-Zyklus. Betrachtet man die Partituren, kann man in der Tat anhand der sonst für Mozart völlig unüblichen zahlreichen Korrekturen die Intensität und die gewaltige Konzentration dieses Arbeitsprozesses nachvollziehen.

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

Das Publikum, das dem ***d-Moll Konzert KV 466*** am 11. 2. 1785 lauschte, muss gleich bei den ersten Takten überrascht und verwirrt gewesen sein, denn was es zu hören bekam, entsprach in keiner Weise den bekannten Mustern. So düster, so leidenschaftlich und spannungsvoll hatte nie vorher ein Klavierkonzert begonnen.

Es ist auch das erste von nur zwei Klavierkonzerten Mozarts in Moll. (Im Folgejahr komponierte Mozart das *Konzert KV 491 in c-Moll*). Die Tonart d-Moll erscheint zweieinhalb Jahre später wieder zur Charakterisierung des

Werkbesprechungen

Endes seines großen negativen Helden Don Giovanni und sie ist die Tonart des Lacrymosa seines Requiems.

Im Kopfsatz *Allegro* des *d-Moll Klavierkonzerts* vermitteln schnelle Synkopen und dunkle Klänge der Orchesterexposition ein düsteres, unruhiges Stimmungsbild. Erst allmählich und zunächst bruchstückhaft lässt sich eine charakteristische Melodie erkennen. Das Klavier tritt mit seiner Exposition spät in das musikalische Geschehen ein. Nach einem längeren Entree bringt das Hauptthema in d-Moll einen weit gespannten, innigen Gesang, der in deutlichem Kontrast zur Dramatik des Orchestersatzes steht. Es scheint als wolle es die schroffe Ausdruckswelt des Orchesterklangs begütigen. Dieses Thema prallt in der Durchführung mit dem Orchesterthema unversöhnlich aufeinander. Der dramatische Konflikt bleibt ungelöst, der Repriseneinsatz schließt einen Kreis, aus dem kein Weg führt. Der Satz verklingt beinahe fragend mit pochenden d-Moll Akkorden. Wieder ein völlig unerwartetes Ereignis, das dem dramatischen Charakter des Satzes nicht zu entsprechen scheint. Die Konflikte und Fragen, die im Kopfsatz aufgeworfen wurden, sind nicht gelöst, vielmehr werden die beiden weiteren Sätze in die Lösung mit einbezogen. Dies entspricht einer künstlerischen Gesamtkonzeption, die Mozart im D-Moll Klavierkonzert zum ersten Mal vollkommen durchführt.

Der zweite Satz *Romanze (B-Dur)*, in kleiner Rondoform, wirkt ruhig und gelöst in seinem liedhaften Thema, das vom Klavier angestimmt und vom Orchester weiter geführt wird. Das Thema war zuvor schon im Kopfsatz angeklungen. Doch das Idyll wird im zweiten Couplet durch einen dramatischen Einbruch in g-Moll mit Forteakkorden des Orchesters und virtuosen Arpeggien im Klavier zerstört. Erst spät und zaghaft kehrt das liedhafte Refrainthema zurück. Aber selbst nachdem der Sturm sich gelegt hat, schwebt der Gesang über unheimlicher Tiefe.

Und tatsächlich bringt das Finalthema des 3. Satzes (*Rondo: Allegro assai*) die dramatische, gehetzte Stimmung des ersten Satzes mit voller Wucht zurück. Die gleiche Rastlosigkeit bestimmt auch die Seitenthemen. Nur eines klingt in hellem F-Dur an, wird aber später doch in die Klangwelt des Moll hineingezogen. Lange Zeit changiert das musikalische Geschehen zwischen Dur und Moll, scheinbar ohne feste Verankerung in einer Tonart. Es ist ein Rondo mit vielen Schatten. Sie lichten sich spät, und erst im Charme der heiteren D-Dur Melodie löst sich die leidenschaftliche Erre-

Werkbesprechungen

gung. Das *D-Moll Konzert* sprengt die Grenzen der Gattung, Mozart stößt das Tor weit auf für eine Entwicklung des Genres im 19. und 20. Jahrhundert.

Die Verpflichtung, mit einem Konzert zu unterhalten, wird zugunsten des künstlerischen Anspruchs und der persönlichen Aussage des Komponisten aufgegeben. Mozart ist frei im musikalischen Ausdruck und findet formal durch Verknüpfung der Themen der 3 Sätze zu einem neuen künstlerischen Gesamtkonzept, das in den folgenden musikalischen Epochen übernommen und perfektioniert wird.

Im *d-Moll Konzert* wird Mozart auch dem eigenen Anspruch nach gleichberechtigtem Agieren von Soloinstrument und Orchester vollkommen gerecht; das Konzert wird damit zum ersten „sinfonischen Klavierkonzert“. Dramatik und Individualität im Ausdruck gemeinsam mit der Wahl der Tonart d-Moll richten den Blick auf die Romantik. Nicht zufällig haben Beethoven, Mendelssohn und Brahms dieses Konzert geliebt und selbst gespielt. Beethoven hat für das d-Moll Konzert auch zwei Kadenzen (für den ersten und dritten Satz) geschrieben, die meist bei der Aufführung des Konzertes von den Solisten gewählt werden. Brahms verfasste eine Kadenz für den ersten Satz. Von Mozart selbst sind keine Kadenzen überliefert, er hat frei improvisiert. Seine Improvisationen wurden nicht niedergeschrieben oder deren Aufzeichnung ist verloren gegangen.

Für den hohen Stellenwert, den das *d-Moll Klavierkonzert* für die musikalische Nachwelt hatte, spricht auch, dass Carl Czerny (1791-1857) eine kammermusikalische Fassung erstellte, die beim Musikfest Schloss Weinzierl 2015 zu hören ist. Das Klavier übernimmt in der Bearbeitung Czernys nicht nur den Original-Solopart, sondern zusätzlich auch einen Teil der Orchester-Tuttistimmen.

Czerny war einer der wenigen Schüler Beethovens. Als stupender Pianist und Freund Beethovens machte er sich zur Aufgabe, Beethovens Klaviermusik vorzutragen und Klaviertechnik und Interpretationskunst seines verehrten Lehrers zu verbreiten. Seine bedeutendsten Schüler waren Franz Liszt und Theodor Leschetizky, die selbst wieder schulbildende Pianisten wurden. Über Theodor Leschetizky führte die Tradition zu einer Reihe großer Pianisten wie Artur Schnabel, Ignaz Paderewski oder Paul Wittgenstein, die nach seinem Modell geformt wurden.

Werkbesprechungen

Die Werkanalyse zu Haydns Klaviertrio e-Moll schrieb Claus-Christian Schuster, alle anderen Werkbesprechungen stammen von Gloria Bretschneider.

Biographien

ALTENBERG TRIO WIEN



Foto: Nancy Horowitz

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Biographien

und die Wandlungen des Genres Klaviertrio von der Klassik bis ins 20. Jahrhundert für seine Zuhörer erlebbar. Schwerpunkte der Zykluskonzerte des Altenberg Trios Wien 2014/15 bilden das Schaffen Haydns ebenso wie Mendelssohns und Schuberts Werke für Klaviertrio. Vom Altenberg Trio besonders geschätzte Werke des 20. Jahrhunderts wie die Trios von Piazzolla, Enescu, André Tschaikowsky oder Ravel erweitern das Programm.

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



Foto: Andreas Feusi

Amar Quartett Anna Brunner, Igor Keller, Hannes Bärtschi und Christopher Jepson bilden das in Zürich ansässige AMAR QUARTETT. Seit Paul Hindemiths 100. Geburtstag 1995 hat das Ensemble die Ehre, den Namen AMAR QUARTETT zu tragen. Hindemith gründete 1922 als Bratschist unter diesem Namen ein Quartett, benannt nach dessen erstem Geiger Licco Amar. Mit besonderer Leidenschaft widmet sich das AMAR QUARTETT seit seiner Gründung den Werken Paul Hindemiths.

In der Werkauswahl verbindet das AMAR QUARTETT bewährte Tradition mit der bewussten Förderung der zeitgenössischen Musik, nicht zuletzt indem es während 10 Jahren Kompositionsaufträge, vorrangig an Schweizer Kulturschaffende, vergab.

Dem AMAR QUARTETT ist es wichtig, sich mit innovativen, spartenübergreifenden Projekten einem erweiterten Publikum zu präsentieren, beispielsweise durch qualitativ hochstehende Zusammenarbeit mit Theater, Ballett und Jazzmusikern. Außerdem hat sich das AMAR QUARTETT mit außergewöhnlichen Eigenveranstaltungen wie dem Kammermusikfestival «Hommage an Hindemith» oder seit Januar 2010 mit der Reihe «TONWORT» in der Schweiz einen Namen gemacht.

Das Ensemble wurde 1998-2001 während seiner Studien beim Alban Berg Quartett in Köln mit diversen internationalen Preisen ausgezeichnet – u. a. Bubenreuth, Graz, Migros Kulturprozent, Genf, London. Das AMAR QUARTETT debütierte erfolgreich in Londons Wigmore Hall sowie beim Lucerne Festival. Es folgten weitere Debüts in der Tonhalle Zürich, der St. Petersburger Philharmonie, beim Menuhin Festival Gstaad, der Styriarte Graz und der Konzerthalle Megaron in Athen. 2003 und 2004 spielte und unterrichtete das Quartett an der Musikalischen Sommer-Akademie Lenk, 2007 sowie auch 2009 unterrichtet es beim Internationalen Meisterkurs für Streichquartett in Bubenreuth. Im Juli 2009 war das AMAR QUARTETT erstmals bei Gidon Kremers Kammermusikfest im österreichischen Lockenhaus zu Gast.

Im Dezember 2008 überreichte der Zürcher Stadtpräsident Dr. Elmar Ledergerber dem AMAR QUARTETT das Werkjahr für musikalische Interpretation.

2012 erhält das AMAR QUARTETT für die beiden ersten CDs der Gesamteinspielung aller Hindemith Streichquartette beim Label Naxos je einen Diapason d'or.

Biographien



Johannes Bärtschi geboren 1977 in Männedorf/CH. Erhielt mit sechs Jahren den ersten Violinunterricht, kurz darauf auch Klavierunterricht. Nach der Matura 1997 Violastudium bei Nicolas Corti am Konservatorium Zürich, Diplom mit Auszeichnung. Danach Studium bei Prof. Wolfram Christ in Freiburg/D, Abschluss ebenfalls mit Auszeichnung. Preisträger des Kiwanis-Musikpreises (1998) und des Berti Alter-Preises für Pädagogik (1999). Seit Januar 1999 ist Hannes Bärtschi Bratschist des AMAR QUARTETTS. Seit 2008 Solobratschist der Camerata Zürich; Aushilfen in verschiedenen Orchestern (u.a. Lucerne Festival Orchestra unter Abbado, Sinfonieorchester St. Gallen). Kurse bei Isaac Stern, Walter Levin, Paul Katz und dem Alban Berg Quartett.

Seit 2010 ist Hannes Bärtschi stellvertretender Solobratschist im Sinfonieorchester Basel.



Martin Breinschmid ist ein international bekannter und geschätzter Vibraphonist, Schlagzeuger und Perkussionist. 1970 in Wien geboren, schloss er sein Studium an der Musikuniversität Wien 1988 mit ausgezeichnetem Erfolg ab.

Als Allrounder ist er nicht nur einer der besten österreichischen Vibraphonisten, sondern auch ein exzellenter Schlagzeuger und ein versierter symphonischer Perkussionist.

Als Vibraphonist und Schlagzeuger ist er bisher mit vielen bekannten Musikern aufgetreten, wie mit

Buddy De Franco, Terry Gibbs, Ken Peplovsky, Jake Hanna, Bucky Pizzarelli, Peanuts Hucko, Lee Harper, Bob Barnard, Oscar Klein, Bill Ramsey, Hans Salomon, Alan Vachè, Dan Barrett, Tommy Vig, Howard

Alden, Pete York, Rossano Sportiello, Frank Roberscheuten, Engelbert Wrobel, Nicki Parrott, Butch Miles u.a.

Seit 1988 ist er Mitglied des Orchesters der Vereinigten Wiener Bühnen und hat in vielen Shows mitgewirkt.

Als symphonischer Perkussionist hat er unter Dirigenten wie Claudio Abbado, Zubin Mehta, Nikolaus Harnoncourt, Franz Welser-Moest, Roger Norrington (um nur die wichtigsten zu nennen) gespielt und in verschiedenen Orchestern mitgewirkt, wie z.B.: Concentus Musicus, Camerata Salzburg, Ensemble Kontrapunkte, Ensemble "die reihe", Pro Brass, René Clemencic Consort, Concilium Musicum, the Israel Philharmonic, L. A. Philharmonic etc.

Bei verschiedenen Auftritten des Dave Brubeck Quartetts anlässlich der Fiesta de la Posada in Wien spielte er Vibraphon.

2001 stieg der frühere amerikanische Präsident Bill Clinton in Schloss Schönbrunn, Wien auf eigenen Wunsch mit seinem Saxophon in Martin Breinschmids Band „The Radio Kings“ ein.

2002 Aufführung der Sonate für Perkussion und 2 Klaviere von Béla Bartók im Opernhaus Kairo.

2004 war er Perkussionist in Joe Zawinuls „Donausymphonie“.

2008 an der Konzertreihe In Memoriam Lionel Hampton nahm Martin Breinschmid teils mit seiner eigenen Band, den Radio Kings, teils mit der Wiener Broadway Big Band teil. Dabei wurde auch die CD „Salute to Lionel Hampton“ herausgebracht.

2008 unternahm Martin Breinschmid mit dem Frank Roberscheuten Trio (bestehend aus dem holländischen Saxophonisten Frank Roberscheuten, dem italienischen Pianisten Rossano Sportiello und Martin Breinschmid am Schlagzeug) eine Konzerttournee durch Westeuropa (30 Konzerte). Dabei entstand die CD „Three Wise Men“.

Biographien

2010 - 2014 Jährlich Europatour der "Three Wise Men": Rossano Sportiello, Frank Rober-scheuten, Martin Breinschmid. Diese Formation hat sich in unzähligen Konzerten zu einem der führenden Trios des traditionellen Jazz entwickelt.

Martin Breinschmid unternahm zahlreiche Orchesterkonzertreisen nach Japan, China, Korea, Indonesien, die USA und Südamerika.



Foto: Bubu Dujmic

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

Biographien

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

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



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

zurück, um sich seiner Tochter widmen zu können.

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

Auf Anfrage eines Freundes entschied sich Stefan Fleming 2003 dazu, im Stift Altenburg (Niederösterreich) wieder einmal Theater zu spielen. 2004 drehte er an der Seite von Francis Fulton-Smith den TV-Film "Ein Paradies für Tiere" unter der Regie von Peter Weissflog. Im Jahr 2005 begannen die Dreharbeiten zur TV-Serie "Der Winzerkönig" (Regie Holger Barthel und Claudia Jüptner).

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

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



Richard Galler Geboren in Graz, begann Richard Galler sein Fagottstudium 1980 am jetzigen Johann-Joseph-Fux-Konservatorium Graz bei Johann Benesch, gefolgt vom Studium bei Milan Turkovic an der Universität Mozarteum in Salzburg. Er ist Preisträger nationaler und internationaler Wettbewerbe und ist seit 1987 als Solofagottist bei den Wiener Symphonikern engagiert.

Richard Galler ist regelmäßiger Gast bei internationalen Kammermusikfestivals wie z. B. Pablo Casals Festival in Prades, Hamamatsu Wind Academy, Musiktage Mondsee, St. Gallen, Risør (Norwegen) usw

Seit 2010 ist er Mitglied des Wiener Kammerensembles und des Bläserquintetts Ensemble Wien-Berlin.

Als Solist trat er in Österreich, Deutschland, Schweiz, England, Norwegen, USA, Südamerika

Biographien

und Japan in Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Rafael Frühbeck de Burgos, Georges Prêtre, Wolfgang Sawallisch, Vladimir Fedosejev und Leopold Hager auf.

Er leitet regelmäßig Meisterkurse. Seit März 2004 ist er ordentlicher Universitätsprofessor an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien als Nachfolger von Milan Turkovic.



Foto: Nancy Horowitz

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

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

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

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



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

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

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

Brotbek den Lehrgang «Master Specialized in Performance», den er mit dem Prädikat «sehr gut» im Juni 2012 abschließt.

Während seiner Studienjahre nützt Maxime Ganz die Gelegenheit, Meisterkurse bei bedeutenden Solisten und herausragenden Pädagogen wie Natalia Gutman, Frans Helmerson,

Biographien

Truls Mørk, Ivan Monighetti, Miklós Perényi, Christophe Coin, Mario Brunello, Veronika Hagen, Diemut Poppen, Walter Levin, Menahem Pressler und Ralf Gothoni zu besuchen.

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

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



Foto: Pascal Bünning

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

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

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

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



Foto: Furgler

Eszter Haffner, 1969 in Budapest geboren, kam bereits mit 13 Jahren in die Begabten-Klasse an der Budapester Musikakademie zu Professoren wie András Kiss, Ferenc Rados und György Kurtág. Nach dem Abschluß ihres Studiums in Budapest setzte sie dieses an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien bei Gerhard Schulz und Josef Sivó fort und erhielt 1993 ihr Diplom mit einstimmiger Auszeichnung und dem Würdigungspreis des Kulturministeriums. 1995 absolvierte sie in Holland ein Gaststudium bei Viktor Liber-

Biographien

mann und Philip Hirschhorn sowie 1987-1995 verschiedene Meisterkurse bei Lorand Fenyves, Sándor Végh, Alberto Lysy, Tibor Varga und Igor Ozim. 1991 feierte Eszter Haffner ihr Debut im Goldenen Saal des Wiener Musikvereins.

Eszter Haffner ist Preisträgerin zahlreicher internationaler Wettbewerbe: u. a. Koncz János Violinwettbewerb in Szombathely (1980), Internationaler Kammermusikwettbewerb in Trapani (1989), Stefani Hohl Violinwettbewerb in Wien (1992). 1991 wurde ihr für ihre künstlerische Tätigkeit die österreichische Staatsbürgerschaft verliehen.

Sie wirkte bei unzähligen Musikfestivals wie z.B. Menuhin Festival Blonay, Prussia Cove Festival, Brahms Tage Mürzzuschlag, Bregenzer Festspiele, Cervantino Festival Mexico, Festival Tamaulipas Mexico, Haydn Festspiele Eisenstadt, Styriarte Graz, Macau Festival, Taipei Festival, Casals Festival in Prades mit.

Als Kammermusikerin (Violine und Bratsche) musizierte Eszter Haffner mit zahlreichen bedeutenden Künstlern und als Solistin arbeitete sie mit Dirigenten wie Marko Letonja und Adam Medveczky zusammen.

Seit 2002 ist sie Professorin an der Kunstuniversität Graz. 1993 gründete sie mit Teresa Turner Jones und Rudolf Leopold das Haffner Trio und hat mit diesem Ensemble bereits mehrere CDs mit Werken von Martinu, Kodaly, Schönberg, Beethoven, Schubert, Brahms und Mozart aufgenommen. Weiters spielte sie Mozarts Sinfonia concertante (mit Bettina Gradinger) und im Auftrag der Oesterreichischen Nationalbank eine CD mit Schubert, Schumann und Eisler (mit Christian Schuster) ein.

Sie spielt die "ex Hamma Segelmann"-Violine von Michelangelo Bergonzi (Cremona, 1750) aus der Sammlung der Oesterreichischen Nationalbank.



Foto: Nancy Horowitz

Christopher Hinterhuber Zu seinen wichtigsten Lehrern gehörten Rudolf Kehr, Avo Kouyoumdjian, Heinz Medjimorec an der Wiener Musikuniversität sowie Lazar Berman in der Accademia pianistica internazionale "Incontri col maestro" in Imola, Italien. Nach einer Reihe von Preisen bei internationalen Wettbewerben spielte er 2002/03 zusammen mit der Geigerin Patricia Kopatschinskaja in der Reihe "Rising Stars" in den wichtigsten europäischen Konzertsälen sowie in der Carnegie Hall New York.

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

Biographien



Igor Keller geboren 1973 im Elsass/FR. Er studierte bei Adelina Oprean, Sandor Vegh und an der International Menuhin Music Academy bei Alberto Lysy. Als Solist trat er u.a. mit folgenden Orchestern auf: l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg, le Nouvel Orchestre de Radio-France, Sinfonieorchester Basel, Württembergisches Kammerorchester und Camerata Academica Salzburg. Meisterkurse und kammermusikalische Anregungen erhielt er u.a. von W. Levin, H. Beyerle, M. Strauss, S. Nissel, Y. Menuhin und J. Siverstein. 1994 gründete er das Trio Ligeti und gewann im Jahre 1996 den 1. Preis beim Osaka International Chamber Music Competition. Von 1997 bis 2006 war er zweiter Konzertmeister des Orchestre Philharmonique de Strasbourg. Seit 2010 ist Igor Keller 1.

Konzertmeister im Sinfonieorchester St. Gallen.



Erwin Klambauer ist Soloflötist der Wiener Symphoniker und Professor für Flöte an der Kunstuniversität Graz/Institut Oberschützen.

Er studierte Flöte und Klavier an der Anton Bruckner Universität Linz und setzte sein Flötenstudium an der Musikuniversität Wien bei Wolfgang Schulz fort.

Wichtige künstlerische Impulse erhielt Erwin Klambauer als Soloflötist u.a. des Gustav-Mahler-Jugendorchesters, des Youth Orchestra of a United Europe, sowie der Camerata Salzburg unter Sándor Vegh.

1992 wurde er in das Bühnenorchester der Österreichischen Bundestheater engagiert, anschließend war er von 1993 bis 2013 Soloflötist des ORF Radio-Symphonieorchesters Wien. Seit 2014 ist er Soloflötist der Wiener Symphoniker.

Als Solist konzertiert Erwin Klambauer mit verschiedensten Orchestern im In- und Ausland; das Repertoire reicht dabei vom Barock bis zur Zeitgenössischen Musik. Zahlreiche CD-Einspielungen, sowie Rundfunk- und Fernsehaufnahmen dokumentieren seine solistische Tätigkeit.

Darüber hinaus arbeitet er regelmäßig mit dem Pianisten Reinhold Puri-Jobi, dem Ensemble Kontrapunkte, dem Ensemble „die reihe“, dem ORF-Bläserquintett sowie dem Flötenensemble „Hali!“ zusammen.

Erwin Klambauer leitete von 2004 bis 2008 eine Flötenklasse an der Konservatorium Wien Privatuniversität, unterrichtete Orchesterliteratur und Probespieltraining für Flötisten an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und hält regelmäßig Workshops, sowie Meisterkurse im In- und Ausland.

Seit 2008 ist er Professor für Flöte an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz/Institut Oberschützen.



Herbert Mayr, Kontrabass

Geb. 1961 in Wels

1980 - Matura am Musikgymnasium Linz

1975 - 1979 Kontrabass-Studium am Bruckner-Konservatorium Linz

1979 - 1981 bei Heinrich Schneikart an der Wiener Musikhochschule

1981 - 1986 bei Ludwig Streicher (Diplom sowie Würdigungspreis des Ministeriums für Wissenschaft und Forschung 1986)

Orchesterlaufbahn :

1981 - 1983 ORF - Sinfonieorchester (RSO - Wien)

Biographien

1983 – 1985 Chamber Orchestra of Europe

1985 - 1987 Wiener Symphoniker

1987 - 1989 Bayerisches Staatsorchester München (als Solo-Kontrabassist)

seit 1989 Solo-Kontrabassist im Orchester der Wiener Staatsoper bzw. Wiener Philharmoniker

Unterrichtstätigkeit:

1992 – 1996 Lehrbeauftragter an der Wiener Musikhochschule

2008 – 2012 Lehrbeauftragter am Konservatorium Wien, Privatuniversität

seit 2008 Dozent an der Angelika Prokopp Sommerakademie der Wiener Philharmoniker

Meisterkurse:

Trinity College / London

Universität Alcalá de Henares / Spanien

Mannes College / New York

Escuela Superior Reina Sofía / Madrid

National Academy of Music / Canberra – Australien

Pacific Music Festival / Sapporo – Japan

Campos do Jordao / Brasilien

Musikuniversität Saarbrücken

Royal Academy of Music, London

Kammermusik:

1989 – 2008 Wiener Kammerensemble (zahlreiche CD- Einspielungen)

Mitwirkung bei sämtlichen Ensembles der Wiener Philharmoniker

Beschäftigung mit zeitgenössischer Musik in den Ensembles:

Die Reihe

Kontrapunkte

Ensemble 20. Jahrhundert

Klangforum Wien

Bassinstinct

Gastmusiker bei:

Camerata Salzburg

Orchestra of the Age of Enlightenment

Berliner Philharmoniker

Chamber Orchestra of Europe



LARS WOUTERS VAN DEN OUDENWEIJER Der holländische Klarinetrist, geboren 1977, studierte an der New Yorker Juilliard School of Music beim Klarinetristen Charles Neidich. Finanziell unterstützt wurde er dabei durch ein Internationales Fulbright Stipendium. Er hat einige Erste Preise bei internationalen Wettbewerben gewonnen. Sein Debüt feierte er 1999 im Amsterdamer Concertgebouw. 2001/02 trat er erfolgreich im Rahmen der Rising Star Concert Series auf. Seit damals hat er in den großen Musikzentren wie Carnegie Hall New York, Wigmore Hall London, Konzerthaus Wien, Cité de la Musique Paris, Palais des Beaux Arts Brüssel, Konserthus Stockholm und Concertgebouw Amsterdam musiziert.

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

Biographien

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

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



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

Seit einigen Jahren macht sich der österreichische Cellist Christoph Stradner auch international als Solist einen Namen. Er konzertierte mit namhaften Dirigenten wie Adam Fischer und Fabio Luisi gemeinsam mit renommierten Orchestern wie den Wiener Symphonikern, dem Mozarteum-Orchester-Salzburg, der Österreichisch-Ungarischen Haydn Philharmonie, den Belgrader Philharmonikern oder dem Tonkünstler-Orchester Niederösterreich. Zahlreiche Konzertreisen führten ihn in viele Länder Europas und Asiens. Stradner, der zuvor Solocellist des Tonkünstlers-Orchesters Niederösterreich und der Camerata Salzburg war, ist seit 2004 Erster Solocellist der Wiener Symphoniker. Solistische Auftritte bei internationalen Festivals und eine rege Kammermusikstätigkeit, unter anderem mit Janine Jansen, Julian Rachlin, und Benjamin Schmid, sind für ihn genauso wesentlich, wie die Konzerte der „Acht Cellisten der Wiener Symphoniker“ und seine Unter-richtstätigkeit am Konservatorium Wien, Privatuniversität.

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

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



Gergely Sugár ist seit 2008 Mitglied der Horngruppe des Orchesters der Wiener Symphoniker. Gleichzeitig ist er Geschäftsführer der SYMPHONIA-Wiener Symphoniker Tonaufnahmeges.m.b.h. und des Studios Wiener Symphoniker sowie Co-Direktor des Labels 'Wiener Symphoniker'. Gergely Sugár studierte an der Ferenc Liszt Akademie in Budapest bei Adam Friedrich und bei Friedrich Gabler an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien. Sein postgraduales Studium an der Musik Universität Graz bei Hector McDonald schloss er mit Auszeichnung ab.

Nach zahlreichen Auftritten weltweit als Solist und Kammermusiker, unter anderem mit dem Budapest Festival Orchester, dem Orchestre de Chambre de Lausanne und dem Concentus Musicus Wien, gründete er die 'Malaysian Philharmonic Chamber Players' und leitete die bis heute erfolgreiche Kammerkonzertreihe 'Illustrated Chamber Performances' in Kuala Lumpur, Malaysia. Dirigier-Studien führten ihn zu Kees Bakels, David Gimenez Carreras und den bedeutenden Dirigenten Jorma Panula in St.Petersburg.

Gergely Sugár ist seit 2011 Universitäts-Professor für Horn im Institut Oberschützen der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (KUG).

Biographien



Walter Voglmayr geboren 1973 in Ried im Innkreis begann er sein Studium 1986 am Linzer Bruckner Konservatorium bei Friedrich Loimayr, setzte es 1988 an der Wiener Musikhochschule bei Horst Küblböck fort und wechselte 1993 nach Freiburg im Breisgau zu Branimir Slokar, wo er 1997 diplomierte.

Solistische Auftritte hatte er unter anderem mit dem Wiener Kammerorchester, dem Ensemble de la Musique de Toulon und dem Klangforum Wien.

Konzerte u.a. mit den Wiener Philharmonikern, den Wiener Symphonikern, dem Gustav Mahler Jugendorchester, dem Concentus Musicus Wien, der Chapelle Royale Paris, dem Ensemble Modern Frankfurt und dem Saito Kinen Orchester von Seiji Ozawa.

1996 hatte er einen Jahresvertrag für die erste Posaune an der Bayerischen Staatsoper München, von 1997–2000 war er Soloposaunist im Rundfunksinfonieorchester Berlin.

Seit Januar 2000 ist er Soloposaunist der Wiener Symphoniker und Mitglied der Ensembles PRO BRASS, AUSTRIAN BRASS CONNECTION, WIENER POSAUNEN QUARTETT

und dem VIENNA SYMPHONY JAZZ PROJECT.



Ulrike Weidinger

Aufgewachsen in Ranshofen/OÖ.

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

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

Singklassen an der VS Pöchlarn.

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

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

Der Kammerchor **musicapriciosa** - gegründet 1995 von den SängerInnen des Quartetts Noricum - besteht zur Zeit aus 16 Mitgliedern und legt hohen Wert auf eine Interpretation der Werke, die dem neuesten Wissensstand der Aufführungspraxis und höchsten musikalischen Ansprüchen gerecht werden.

Im Bereich der Alten Musik kann der Chor bei einer Stimmenanzahl von 3 bis 5 SängerInnen pro Stimmgruppe seine "Größe" voll ausspielen. Fallweise, insbesondere für die Musik vor 1700, werden Männerstimmen als Altus eingesetzt, die Aufführung von vokal-instrumentalen Werken basiert auf historischem Instrumentarium.

Biographien

Neben der Musik der Renaissance, des Früh- und Hochbarock widmet sich der Chor auch der Pflege der Musik des 20. Jahrhunderts (Petr Eben *Missa adventus et quadragesimae*) sowie der kleinbesetzten a cappella Literatur der Früh- und Spätromantik. Vor allem selten oder noch gar nicht aufgeführte Werke kennzeichnen die Programme von *Musica praeiosa* (G.Ph. Telemann Kantate *Ihr seid alle Gottes Kinder*, Giovanni Felice Sances *Salve Regina*, Johann C. Kerll *Plorate* u.a.)

2014 war der Chor zu hören mit dem geistlichen Konzert "Crucifixus" in Amstetten St. Marien, mit dem weltlichen Programm "Wochenend und Sonnenschein" in Hollenstein, mit dem Konzert zu St. Michael "Ihr Heiligen lobset" in der historischen Kirche St. Michael in der Wachau, sowie drei verschiedenen Programmen zur Adventzeit in Wien St. Josef, Antiquitätzentrum Renz in Wilhelmsburg und in Amstetten St. Stephan.

