

MUSIKFEST SCHLOSS WEINZIERL



19. – 21. Mai 2023



Haydn lebt

Das Musikfest Schloss Weinzierl
dankt seinen Förderern, Sponsoren & Partnern.



**Raiffeisen Bank
International**

Member of RBI Group



I'M INN WIESELBURG

EVN



**Raiffeisen-Holding
Niederösterreich-Wien**



Kerschner
Reisen fürs Erleben gern



MUSIKFEST SCHLOSS WEINZIERL

19. bis 21. Mai 2023

Künstlerische Leitung:

ALTENBERG TRIO WIEN

und AMIRAM GANZ

Programmheft

„Das Ohr, versteht sich ein gebildetes, muß in der Musik entscheiden, und ich halte mich für befugt, wie irgendeiner, hierhin Gesetze zu geben.“

Joseph Haydn

Inhaltsverzeichnis

Vorwort Seite 3

MitwirkendeSeite 4

Programm:

Freitag , 19.05., 19:00 Uhr..... ..Seite 5

Samstag , 20.05., ab 15:00 Uhr..... ..Seite 7

19:00 Uhr..... ..Seite 7

Sonntag , 21.05., 11:00 Uhr..... ..Seite 9

Werkbesprechungen:

Freitag , 19.05., 19:00 UhrSeite 11

Samstag , 20.05., ab 15:00 Uhr,..... ..Seite 26

19:00 Uhr,..... ..Seite 26

Sonntag , 21.05., 11:00 Uhr..... ..Seite 36

Biographien der Mitwirkenden.....Seite 47

Zum Musikfest Schloss Weinzierl 2023

Liebe Musikfreunde!

Unser Kammermusikfestival rund um Christi Himmelfahrt findet 2023 schon zum 14. Mal statt.

Nach wie vor erweist sich die Musik von Joseph Haydn mit ihren Eigenschaften Humor, Fröhlichkeit und ungekünsteltem tiefem Ausdruck als eine äußerst wirk-same, rein musikalische Medizin gegen alles Mögliche und steht deshalb auch 2023 wieder im Zentrum des Programms.

In Haydns Tradition stehen im weitesten Sinne auch einige Werke des 20. Jahr-hunderts von Poulenc, Martinu und Previn, den Gegenpol dazu bilden in allen drei Konzerten die beeindruckenden Klavierquintette von Schumann, Brahms und Schostakowitsch - zurecht gern gespielte, absolute Gipfel dieses Genres.

Der 2023 zu begehende 100. Geburtstag des großen deutschen Humoristen Vicco von Bülow, Lorient, war indirekt Inspiration für das Promenadenkonzert am Sams-tag Nachmittag, wir freuen uns auf Albert Hosp als Moderator und Rezitator.

Ein besonderer Dank gilt wieder der Gemeinde Wieselburg-Land und der ge-samten Organisation des Musikfests. Wir freuen uns auf zahlreiche wunderbare (Wieder-)begegnungen mit Ihnen, geschätztes Publikum und auf drei sonnige, intensive Tage im kommenden Mai !

Herzlichst,

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

Mitwirkende

ALTENBERG TRIO WIEN

CHRISTOPHER HINTERHUBER, Klavier

ZIYU HE, Violine

CHRISTOPH STRADNER, Violoncello

AMIRAM GANZ, Violine

GERHARD MARSCHNER, Viola

HERI CHOI, Oboe

MARCELO PADILLA, Fagott

ALBERT HOSP, Sprecher

Freitag, 19. Mai 2023

1. Kammerkonzert

19:00 Uhr

ERÖFFNUNGSKONZERT Festsaal Schloss Weinzierl

Joseph Haydn (1732-1809)

Klaviertrio As-Dur Hob. XV:14 (1789)

Allegro moderato

Adagio

Rondo: Vivace

Altenberg Trio Wien

Francis Poulenc (1899-1963)

Trio für Oboe, Fagott und Klavier (1926)

Introduction-Presto

Andante

Rondo

Heri Choi, Oboe
Marcelo Padilla, Fagott
Christopher Hinterhuber, Klavier

Dmitri Schostakowitsch (1906-1975)

Klavierquintett op. 57 (1940)

Präludium: Lento – Poco più mosso

Fuge: Adagio

Scherzo: Allegretto

Intermezzo: Lento

Finale: Allegretto

Christopher Hinterhuber, Klavier

Amiram Ganz, Violine

Ziyu He, Violine

Gerhard Marschner, Viola

Christoph Stradner, Violoncello

Werkbesprechungen Seite 11-25

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



Samstag, 20. Mai 2023

PROMENADENKONZERT Garten, Kapelle und Arkadenhof
ab 15:00 Uhr

„Bier gieße man nur in fremde Klaviere!“

Heiterkeit in Wort und Musik in 3 literarisch-musikalischen
Stationen mit Texten von **Victor Borge, Lorient** und anderen,
gestaltet von **Albert Hosp** und **Musikern des Musikfests**

Dazwischen kulinarische Genussstationen

19:00 Uhr

2. Kammerkonzert

ABENDKONZERT Festsaal Schloss Weinzierl

Joseph Haydn

Capriccio G-Dur Hob. XVII:1 (1765)

Moderato

Christopher Hinterhuber, Klavier

Hans Gal (1890-1987)

Divertimento op. 90/1 für Cello und Fagott (1969)

Dialogue
Scherzino
Fughetta

Christoph Stradner, Violoncello
Marcelo Padilla, Fagott

Bohuslav Martinů (1890-1959)

Quartett H. 315 für Oboe und Klaviertrio (1947)

1. Moderato poco Allegro

2. a) Adagio – Andante poco moderato

b) Poco Allegro

Heri Choi, Oboe
Altenberg Trio Wien

Johannes Brahms (1833-1897)

Klavierquintett f-Moll op. 34 (1865)

Allegro non troppo

Andante, un poco Adagio

Scherzo: Allegro

Finale: Poco sostenuto – Allegro non troppo

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

Werkbesprechungen Seite 26-36

Sonntag, 21 .Mai 2023

3. Kammerkonzert

11:00 Uhr

KONZERTMATINÉE Festsaal Schloss Weinzierl

Joseph Haydn

Baryton-Trio XI:4, Transkription für Oboe, Viola und Fagott (1765)

Moderato

Menuet: Allegretto

Allegro di molto

Heri Choi, Oboe

Gerhard Marschner, Viola

Marcelo Padilla, Fagott

André Previn (1929-2019)

Trio für Oboe, Fagott und Klavier (1996)

Lively

Slow

Jaunty

Heri Choi, Oboe

Marcelo Padilla, Fagott

Christopher Hinterhuber, Klavier

Robert Schumann (1810-1856)

Klavierquintett Es-Dur op. 44 (1842)

Allegro brillante
In modo d'una Marcia
Scherzo: Molto vivace
Allegro ma non troppo

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

Werkbesprechungen Seite 36-46

Freitag, 19. 5., 19.00 Uhr, Eröffnungskonzert

Joseph Haydn (1732-1809)

Klaviertrio As-Dur Hob. XV:14 (1790)

Mit der Komposition von Klaviertrios befasste sich Joseph Haydn schon um 1760, zu einer Zeit also, in der seine *Divertimenti a quattro*, die er zwischen 1755 und 1757 - initiiert durch seine Aufenthalte in Schloss Weinzierl - verfasst hatte, große Verbreitung fanden und ihn als Komponisten bekannt machten. Bei den *Quartett-Divertimenti* hatte Haydn kompositorisches Neuland betreten und war durch keinerlei Gattungs-Konventionen begrenzt. Die *Divertimenti a quattro* waren die Schöpfung einer neuen Gattung „ex nihilo“, wie es der Haydnforscher Ludwig Finscher formuliert.



Joseph Haydn (Stich von Hardy)

Anders verhielt es sich bei den Klaviertrios, die auf starken Gattungskonventionen fußen. Hier setzt Haydn mit seinen frühen Klaviertrios eine lange Tradition weiter fort: Seine Klaviertrios stehen der barocken Triosonate mit eigenständigem Violinpart nahe, wie sie um 1760 in Österreich noch weit verbreitet war. Kompositorisches Denken im Sinne dieser Tradition und ihre Weiterentwicklung sind in vielen Details seiner frühen Klaviertrios ablesbar.

Ergänzend sei vermerkt, dass Klaviertrios in dieser Zeit vor allem Stoff für den Klavierunterricht waren, der auch in das Verständnis der Instrumentalmusik einführen sollte. Die Aufführung der Klaviertrios blieb weitestgehend auf den privaten Bereich beschränkt. Es war Hausmusik im Kreis der Familie und der Freunde, auch im eigenen Salon, musiziert von Liebhabern für Liebhaber der Kammermusik. Nur selten handelte es sich um die Sphäre der Kenner, mit professionellen Musikern wie etwa bei Musikabenden in Häusern des Adels. In den Programmen öffentlicher Konzerte waren sie nicht vertreten.

Haydns frühe Trios waren aber für den Unterrichtsgebrauch kaum geeignet. Sie sind zwar technisch einfach, musikalisch hingegen anspruchsvoller. Gegenüber den damals gängigen Triokompositionen zeigen sie ein deutlich höheres künstlerisches Niveau.

Joseph Haydn wendet sich der Gattung Klaviertrio erst spät wieder zu und schreibt dann zwischen 1784 und 1797 siebenundzwanzig musikalisch und spieltechnisch höchst anspruchsvolle Werke. Dabei knüpft er an verschiedene kompositorische Charakteristika und Techniken seiner frühen Klaviertrios an, führt sie weiter aus und entwickelt neue Perspektiven. Dass ihm dies nach einem Zeitraum von etwa 20 Jahren möglich war, in dem die Gattung für ihn keine Rolle gespielt hatte, „...zeigt Haydns einzigartige Fähigkeit zum systematischen kompositorischen Denken und zum Erkunden der Möglichkeiten und Grenzen der jeweils gegebenen Gattung.“ (Finscher „Haydn und seine Zeit“ 2000).

Wie lässt sich die Entwicklung und Veränderung des Klaviertrios in wenigen Sätzen zusammenfassen, die Haydn in den nächsten 13 Jahren vollziehen wird: Weiterhin bildet das Klavier das Zentrum des Instrumentalsatzes, um das herum sich Violine und Violoncello gruppieren. Schritt für Schritt entwickelt Haydn in den nachfolgenden Kompositionen die Stellung der Violine zum weitgehend gleichberechtigten Instrument und auch das Cello wird neben seiner Funktion der Klangverstärkung strukturell und koloristisch eingesetzt.

Nicht nur Haydn sondern auch Mozart befasste sich mit dem Klaviertrio. In der Zeit zwischen 1786 und 1788 hat Mozart die Gattung um sechs wundervolle Werke bereichert, die in rascher Folge entstanden und die Entwicklung zum modernen Triosatz vollzogen. Ein frühes *Trio B-Dur* aus 1776 zeigt noch die weitgehende Dominanz des Tasteninstrumentes. Als Beethoven sich mit seinen *drei Trios op. 1*, die 1795 im Druck erschienen, den Kennern und professionellen Musikern in Wien vorstellte, konnte er an das von Mozart und Haydn vorgegebene Niveau anschließen.

Haydn hatte Gelegenheit und genügend Zeit um die Entwicklung der Gattung bei Mozart zu studieren, aber er übernahm nichts. Vielmehr übernahm er aus der Tradition die Vielfalt von drei- und zweisätzigen Formen und die Widmung von Opera zu je drei Trios oder Einzelwerken an klavierspielende Damen, zunächst adelige Damen aus dem Hause Esterházy, später Pianistinnen, mit denen er bekannt war.

Während und nach seiner zweiten Englandreise (1794-1795), steigt Haydns musikalischer Anspruch an diese Gattung noch weiter und führt zu einer formalen und inhaltlichen Individualisierung. Diese Trios besitzen den Charakter des Experimentellen und Introvertierten, der die Klaviertrios von allen anderen Gattungen abhebt, die Haydn mit seinen Kompositionen entwickelt und bereichert hat.

Ein durchschlagender Erfolg für Haydns Trio-Kompositionen in den internationalen Musikverlagen ergab sich 1784, als Haydn vom englischen Verleger William Forster eine Bestellung erhielt und das *Klaviertrio G-Dur XV:5* sendete. Bekanntheit und Absatz der Haydntrios stiegen rasch; seine Klaviertrios erschienen ab diesem Zeitpunkt in kurzer Folge im Druck mit Ausgaben in London, Wien, Berlin, Leipzig, Amsterdam etc.

Am Rande sei erwähnt, dass Haydn aus Eile, Unachtsamkeit oder anderen Gründen der Sendung des G-Dur-Trios auch 2 Kompositionen seines Schülers Pleyel beifügte, ohne den Autor zu nennen. Dies führte 1794 in England zu einer Klage gegen Haydn, die mit einem außergerichtlichen Vergleich beigelegt wurde. In England galt zu dieser Zeit, anders als am Kontinent das Urheberrecht. (Es erstaunt, dass der Verleger das unterschiedliche Niveau zwischen den Kompositionen von Pleyel und Haydn nicht bemerkte, betonen doch die beiden Trios von Pleyel die didaktische Seite der Gattung und sind von der thematischen Erfindung einfach).

Das ***Klaviertrio As-Dur Hob. XV:14***, das im Eröffnungskonzert des Musikfest 2023 erklingt, nimmt in der Entwicklung und Entfaltung des Genres eine Übergangsposition ein. Es vermittelt zwischen den früheren Werken und der Gruppe der späten „Damentrios“. Joseph Haydn bot es seinem Wiener Verleger Artaria in einem Brief vom 11. Jänner 1790 zum Preis von 10 Dukaten an. Noch im selben Jahr erschien das Werk als „Sonate pour le Clavecin ou Piano-Forte avec Accompagnement d'un Violon et Violoncelle“ im Druck.

Die Tonart As-Dur unterstreicht die ungewöhnlich lyrische, schwärmerische Qualität der ersten beiden Sätze. Der Kopfsatz, ein klangbetontes *Allegro moderato* antizipiert in besonders deutlicher Weise die harmonische Freizügigkeit und den modulatorischen Reichtum, wie sie die späten Haydntrios auszeichnen.

Die Durchführung des Kopfsatzes weist fast meditative Züge auf; sie ist rein auf Harmonik und Klang abgestellt und verzichtet beinahe vollständig auf thematische Arbeit. Eine kühne harmonische Rückung nach einer Generalpause in der Durchführung überrascht und bindet die Aufmerksamkeit der Spieler ebenso wie die der Zuhörer.

Haydn wagt sich mit diesen Neuerungen weit vor, beinahe in die Ausdruckswelt der Romantik. Und er zeigt subtile und individuelle Eigenschaften, die seine späten Trios bestimmen werden, deutlich auf. Für die Ausführenden verlangen diese Neuerungen tatsächlich mehr Aufmerksamkeit, Konzentration, das besondere Hören auf das Spiel des Partners, ein aufeinander Eingehen, das Finden einer gemeinsamen Sprache. Damit gewinnen subtile Gesten, wie die des Suchens, des Abbrechens, des Neubeginns, die wir auch im As-Dur Trio vorfinden, an Bedeutung. Ebenso der gleichsam meditative, klanglich schweifende fast ohne thematische Arbeit auskommende Typus der Durchführung, wie er im ersten Satz des As-Dur Trios anzutreffen ist.

Auch der zweite Satz *Adagio*, ein ausdrucksstarkes Arioso, in sanfte E-Dur Klänge gebettet, stößt in romantische Ausdrucksbereiche vor. Der e-Moll Mittelteil des Adagios führt über den Gestus des Suchens zum Eindruck der freien Improvisation. Zu pizzicato-Akkorden der Streicher bringt der Klavierpart klangliche Finessen und zerstäubende Klangkaskaden - „Fiorituren“ - in der rechten Hand. Diese spezifische virtuose Behandlung des Klaviers findet sich weder bei Mozart noch bei den Beethoven Trios op.1. Sie ist Haydns Trios vorbehalten. In Dis-Dur klingt dieser herrliche Satz aus. Durch enharmonische Verwechslung ergibt sich hier ein Es-Dur, die Dominante von As-Dur.

In der Tonart Es-Dur setzt auch der Finalsatz *Rondo:Vivace* ein. Nach den stilistischen Weiten und inhaltlichen Neuerungen erscheint er als heiterer, lockerer Schlusssatz, der den für Haydn typischen Charakter eines Kehraus besitzt und intensiv und witzig bearbeitet wird. Doch auch dieser Satz beinhaltet einen großen Neuigkeitswert: Das in sich geschlossenen Tanzthema, das aus 2 Viertaktern besteht, ist ein als Rondo auftretender, monothematischer Sonatensatz mit Wiederholungen. Das einzige Thema des Satzes dient innerhalb der Rondostruktur als Refrain, der aber bei seinem zweiten Erscheinen in der Dominante steht, wie in der Exposition einer Sonate. Der erste Satzteil endet dementsprechend in der Dominante.

In der Reprise steht der Refrain dann jeweils in der Grundtonart. Dieses Formexperiment ist überraschend und wahrscheinlich ohne Parallele in Haydns Schaffen.

Francis Poulenc (1899-1963)

Trio für Oboe, Fagott und Klavier (1926)

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



Francis Poulenc

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

Das kompositorische Werk von Francis Poulenc ist reich an unterschiedlichen stilistischen Ansätzen, den Boden der Tonalität hat er allerdings

zeitlebens nicht verlassen. Obwohl er die Werke der Zweiten Wiener Schule bewunderte, vertrat er die Meinung, ein Komponist müsse seiner eigenen musikalischen Sprache folgen und dies bedeutete für ihn selbst stets den Primat der Melodik. Francis Poulenc zählt mit seinen Liedern und Chorkompositionen zu den wichtigsten Vokalkomponisten des 20. Jahrhunderts.

Seinen ersten bedeutenden Erfolg als Komponist konnte der erst 18-jährige Poulenc mit seiner *Rhapsodie nègre* verzeichnen, die von der Gruppe „Nouveaux Jeunes“ uraufgeführt wurde. Inhaltlich provokant und kompositorisch interessant machte das Stück prominente Zeitgenossen wie Maurice Ravel, Igor Strawinsky und den Ballettimpresario Sergej Diagelew auf den jungen Komponisten aufmerksam. Bereits dieses Werk zeigt eine Reihe von Charakteristika, die typisch für das gesamte Schaffen Poulencs bleiben sollten: Die Vorliebe für ungewöhnliche Besetzungen; der rasche Wechsel von sehr schnellen und sehr langsamen Tempi, sowie die scharfen Kontraste zwischen den vermittelten Emotionen. Vor allem ist es die Transparenz des Satzes, die seine Kompositionen auszeichnet. Dies unterstreicht ein Ausspruch seines späteren Freundes Darius Milhaud, als er erstmals die Musik von Poulenc hörte: „Wird nach all den impressionistischen Nebeln, nicht diese simple und klare Kunst, die so sehr an Scarlatti und Mozart erinnert, die nächste Phase unserer Musik sein?“

Die kurzen Stücke, die Poulenc unmittelbar nach Kriegsende verfasste – Klavierstücke und Lieder auf Gedichte von Guillaume Apollinaire – orientieren sich an der Unterhaltungsmusik der Zeit, an der Welt des Zirkus und der Music Halls. Ein Nebeneinander von Ausgelassenheit und Melancholie findet sich nicht nur in der Vertonung der Gedichte Apollinaires, es ist auch für viele spätere Werke charakteristisch.

1924 gelang Poulenc mit dem Ballett *Les Biches*, einem Auftragswerk für Diagelews Ballett Russes, der Durchbruch bei einem größeren Publikum. Es blieb vorerst das einzige Orchesterwerk, denn in den zwanziger Jahren wendete sich Poulenc der Kammermusik zu, schrieb bedeutende Liederzyklen (*Chansons gaillardes* und andere), Stücke für Klavier und 1926 das ***Trio für Oboe, Fagott und Klavier***.

Schon die Besetzung eines Klaviertrios mit 2 Holzblasinstrumenten war neu und modern, weil sie seit der Klassik nicht mehr verwendet worden war. Sie beinhaltet in ihrer Abkehr von der Dominanz der Streichinstrumente in der Klavierkammermusik auch eine Absage an den überbordenden Stil der Spätromantik. Und ganz abgesehen von musikalischen Strömungen: Poulenc liebte den Klang der Holzblasinstrumente. In seinen letzten Lebensjahren verfasste er drei Sonaten für Klavier und ein Blasinstrument (Flöte, Oboe und Klarinette). Mit seinen fünf Kammermusikwerken für Holzbläser - dazu zählt auch sein Sextett für Bläser und Klavier aus dem 1932 - setzte er Maßstäbe, die bis heute nachwirken.

Jean Françaix teilte seine Vorliebe für Bläserkammermusik und schuf ein identisch besetztes Trio (1995). Im selben Jahr entstand das Trio von André Previn, das in der Matinée des Musikfests 2023 am Sonntag zu hören sein wird. In seiner Besetzung für Oboe, Fagott und Klavier knüpft es an Poulencs Idee an, geht aber andere kompositorische Wege. Auch Bohuslav Martinů schöpft aus der reichen Quelle der Inspiration des Paris der Zwanziger-Jahre und teilte die Ideen der „Groupe des Six“ zur Erneuerung der Musik. Sein *Quartett für Oboe und Klaviertrio*, komponiert 1947 in den USA, das am Samstag, 20. 5. in Schloss Weinzierl aufgeführt wird, verweist auf die musikalischen Eindrücke aus seinen Pariser Jahren.

Poulencs *Trio für Oboe, Klarinette und Klavier* - „ein Trio mit Vorbildwirkung“ - besticht durch Klarheit in der Form und Transparenz im Satz. Es ist ein Divertimento voll ungezwungener Leichtigkeit und bezaubernder Melodik. Mit bewundernswertem Einfallsreichtum gelingt es Poulenc, eine ausgezeichnete Balance zwischen den drei Instrumenten herzustellen.

Der Beginn des ersten Satzes *Introduction – Presto* gravitatisch schreitend im Klavierpart - bald von Fagott und Oboe unterstützt - erinnert im Stil an eine französische Ouvertüre. Die ernste Stimmung wendet sich im darauffolgenden *Presto* spontan zu ausgelassener Heiterkeit, in die alle drei Instrumente einstimmen. Es folgen zwei kurze ruhig-gesangliche Themenabschnitte, die mit einer Überleitung im Klavier zu einem langsameren Mittelteil führen, der von weiten Bögen der Bläser und ihrem Duettieren zu sanfter Klavierbegleitung geprägt ist. Den Abschluss des Satzes gestalten die drei Instrumente heiter und in raschem Tempo.

Im 2. Satz *Andante* legt das Klavier in träumerisch sanften Akkorden die Grundstimmung vor, über der Oboe und Fagott, mit zarten Klängen ihre melodischen Linien ziehen. Klar und schön im Ausdruck stimmen die beiden Blasinstrumente ihren Gesang an, der immer auch einen Hauch von Schwermut und Melancholie beinhaltet. Das *Andante* rückt die besondere Begabung des Komponisten für das Lied und den Gesang ins Zentrum. Zitate aus Glucks Oper *Orpheus und Eurydike* beseelen die enge Verstrickung der beiden Stimmen im Duett, das intensiv und ernst im Tonfall kulminiert, bevor der Satz mit fragender Gebärde allmählich verklingt.

Das abschließende *Rondo* bringt Heiterkeit, Amusement, Persiflage und ungezwungene Fröhlichkeit in einer virtuoson Mischung. Vielfältig in den Rhythmen und reich an Anspielungen auf Tänze der Zeit, eilt der Satz in atemberaubendem Tempo dahin, so dass es beim ersten Anhören kaum möglich ist, die vielen musikalischen Hinweise und Scherze genügend zu würdigen. Mit einer Reminiszenz an das dritte Thema im ersten Satz trägt der Komponist der zyklischen Form Rechnung. Neben jazzigen Anklängen und parodistischer Verfremdung ist auch spanisches Idiom zu hören, was vielleicht durch die Freundschaft Francis Poulencs zu Manuel de Falla zu erklären ist. Ihm hat er das Trio auch gewidmet.

Poulenc hat dieses frühe Kammermusikwerk sehr geschätzt: „...weil es klar und hell klingt und sehr ausgewogen ist.“ In einem Interview viele Jahre nach der Entstehung des Trios meinte er: „Für die, die mich für sorglos bezüglich der Form halten, zögere ich nicht, meine Geheimnisse aufzudecken: Der erste Satz folgt dem Plan eines Allegro von Haydn und das Schlussrondo dem Bau des Scherzos aus dem 2. Klavierkonzert von Saint-Saens. Ravel hat mir immer wieder zu dieser Methode geraten, die er selbst häufig anwandte.“

Dmitri Schostakowitsch (1906-1975)

Quintett für 2 Violinen, Viola, Violoncello und Klavier g-Moll op. 57 (1940)

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. Er lernte mit großer Begeisterung und



Dmitri Schostakowitsch (um 1940)

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 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. Klaviersonate* (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 von Mzensk*“ (1930-1932) war der Komponist, für alle hörbar, zu einer „verständlicheren“ Tonsprache zurückgekehrt. 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. Vier Jahre später 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. Bei den Proben zu Schostakowitsch *Symphonie Nr.4*, die Ende 1936 uraufgeführt werden sollte, erschien unerwartet der Sekretär des Komponistenverbandes und erklärte, dass die 4. Symphonie aus dem Programm genommen werde. Er verlangte von Schostakowitsch, selbst auf die Aufführung zu verzichten, da er keine administrativen Mittel anwenden wolle. Unter diesem Druck brach der Komponist die Proben zu seiner Symphonie ab. (Erst Ende der 50er Jahre nutzte Schostakowitsch die günstigere politische Situation, um die 4. Symphonie und andere zurückgehaltene Werke aufführen zu lassen).

In Leningrad herrschte 1937 die Überzeugung, dass es Schostakowitsch - wie so vielen anderen bedeutenden Künstlern - nicht gelingen werde, sich einer Verhaftung zu entziehen. Nach der Verurteilung und Hinrichtung höchster Militärs im Juni 1937 wurden auch die Personen verhaftet und hingerichtet, die mit den Opfern in Kontakt gestanden waren. So kam ein Freund Schostakowitschs ums Leben und auch er erhielt eine Vorladung zum NKWD (Geheimpolizei der Sowjetunion) in Leningrad. Das erste Verhör fand an einem Samstag statt. Der Offizier mit Namen Sakrewski erklärte, Schostakowitsch gehöre zu einer Terroristengruppe, die einen Anschlag auf Stalin vorbereitete und verlangte von ihm, die Namen der übrigen Terroristen zu nennen. Das quälend lange Verhör sollte am Montag früh fortgesetzt werden. Wenn er keine Angaben zu den übrigen Attentätern mache, würde er verhaftet. „Am schlimmsten war, dass man den Sonntag durchstehen musste“, sagte Schostakowitsch später.

Als er am Montag zum Verhör kam, fand er Sakrewski nicht vor. Er war inzwischen erschossen worden. Mehrere Monate hindurch schlief Schostakowitsch in voller Kleidung, hatte einen gepackten kleinen Koffer bereit und wartete darauf nachts vom NKWD abgeholt zu werden. Die ständige Erwartung des Schlimmsten hinterließ bleibende Spuren. Immer wiederkehrende Selbstmordgedanken und eine panische Angst vor dem Verlust der Freiheit begleiteten ihn fortan bis an sein Lebensende. Mit bewundernswerter Selbstdisziplin gelang es ihm trotzdem weiterhin schöpferisch tätig zu sein. Einem Freund gestand er damals: "Und wenn sie mir beide Hände abhacken, werde ich die Feder mit den Zähnen halten und weiter Musik schreiben."

1937 beschäftigte sich Schostakowitsch mit seiner neuen Symphonie, die schließlich als *Symphonie Nr. 5* im November zu einem triumphalen Publikumserfolg in Leningrad und danach auch in Moskau wurde. Das Lob von verschiedenster Seite entsprang nicht nur der Begeisterung für die Musik. Oft zeigte man sich öffentlich in Übereinstimmung mit der Parteiführung, die die Symphonie positiv beurteilt hatte. Mit der 5. Symphonie ist Schostakowitsch eine Art Kompromiss nach den Angriffen auf seine früheren Arbeiten gelungen; er verstand es, die Musiksprache zu vereinfachen ohne seine Individualität aufzugeben. Zudem überwältigt die 5. Symphonie durch ihre kolossale Kraft und Vitalität.

Im November 1939 fand die Premiere eines weiteren bedeutenden Werks statt, der *Symphonie Nr. 6*, an der Schostakowitsch das ganze Jahr über gearbeitet hatte. Sie ist vergleichsweise kürzer, dreisätzig und besitzt eine ungewöhnliche Satzfolge. Einem *Largo* von etwa 20 Minuten Dauer folgen zwei kurze Sätze in jeweils gesteigertem Tempo mit den Bezeichnungen *Allegro* und *Presto*. Die Aufnahme der Symphonie in der öffentlichen Meinung war geteilt. Der Begeisterung des Publikums standen kritische Stimmen aus Komponistenkreisen und aus der Musikkritik gegenüber. In Moskau wurde eine Sondersitzung des Komponistenverbands zur Anhörung des Werks einberufen, bei der Schostakowitsch nicht anwesend war. Er erfuhr, dass einige seiner Komponisten-Kollegen sich über die Symphonie entsetzt zeigten.

„Was soll ich tun – anscheinend habe ich es nicht richtig gemacht. Auch wenn ich mich bemühe, mich nicht zu grämen, zieht es mir das Herz zusammen“, schrieb er an einen Freund, doch die gefürchtete offizielle Ablehnung durch die Partei blieb aus. Der Dirigent der Uraufführung und spätere Freund des Komponisten, Jewgeni Mrawinski, der schon die 4. und 5. Symphonie einstudiert hatte, war von Schostakowitschs neuem Werk überzeugt und führte die 6. Symphonie mehrmals auf.

Angstfrei konnte Schostakowitsch hingegen den ungeteilten Erfolg seines **Quintetts für 2 Violinen, Viola, Violoncello und Klavier g-Moll** genießen, das er gemeinsam mit dem Beethoven-Quartett am 23. November 1940 im kleinen Saal des Moskauer Konservatoriums uraufführte. Die Premiere wurde zu einem der größten Triumphe für Schostakowitsch. Auch die „Prawda“, das offizielle Organ der Partei schrieb in einer enthusiastischen Kritik, wie vollkommen die Ästhetik des „sozialistischen Realismus“ im Klavierquintett g-Moll umgesetzt wurde. 1941 wurde Schostakowitsch mit dem Stalinpreis Erster Klasse für das beste Kammermusikwerk (verbunden mit einer größeren Geldsumme) geehrt. Seine Reputation schien wiederhergestellt. Doch das gefährdende Auf und Ab in seiner gesellschaftlichen Stellung und menschlichen Situation blieb bis zu seinem Lebensende bestehen.

Kurz möchte ich auf den mutigen Einsatz des Komponisten am Beginn des Krieges eingehen. Der Einmarsch der deutschen Wehrmacht in die Sowjetunion am 22. Juni 1941 (knapp 7 Monate nach der Uraufführung des *g-Moll-Klavierquintetts*) stellte für die russische Bevölkerung den Beginn des Großen Vaterländischen Krieges dar. Schostakowitsch widersetzte sich einer Evakuierung, wie sie für alle wichtigen Kuschtschaffenden angeordnet wurde. Er wollte seine Heimatstadt verteidigen helfen und wurde schließlich in die Brandwache der Flugabwehr eingegliedert. Ab 8. August 1941 begann die Bombardierung der Stadt. (Leningrad wurde bis Februar 1944 von feindlichem Feuer bedrängt). Am 19. Juli hatte Schostakowitsch mit der Arbeit an einer neuen Symphonie begonnen. Er beendete seine *Symphonie Nr. 7* im Dezember 1941, nachdem er mit seiner Familie schließlich doch Ende Oktober nach Kuibyschew evakuiert worden war. Die Premiere am 19. März 1942 war ein großer Erfolg für den Komponisten aber auch ein großes Ereignis von politischer Bedeutung.

Die *Leningrader Symphonie* wurde zum Symbol für den Sieg über den Aggressor.

Das **Klavierquintett g-Moll** besticht durch stilistische Einheit und formale Geschlossenheit. Viele Eigenschaften von Schostakowitsch musikalischer Sprache verschmelzen in diesem Werk zum ersten Mal zu einem großen Ganzen. Es lag vielleicht an der Freude und Ungezwungenheit mit der Schostakowitsch dem Wunsch des ersten Geigers des *Beethoven-Quartetts* nach der Komposition eines Klavierquintetts nachkam, das er dann auch mit ihnen spielen wollte. Er hatte 3 Jahre zuvor sein *Erstes Streichquartett* dem Ensemble zur Aufführung in Moskau anvertraut und schätzte die Musiker seither. Sie sollten in Zukunft an fast all seinen Kammermusikwerken mitwirken.

Der Komponist knüpft im *g-Moll Quintett* an die Bachsche Polyphonie an. Gleichzeitig sind die Modi und der Typ der melodischen Linie mit der russischen Klassik verwandt. Meisterschaft in der Form und eine Überfülle an Einfällen zeichnen das Werk aus und demonstrieren das wunderbare Gefühl des Komponisten für die klanglichen Möglichkeiten der Gattung Klavierquintett. Die formale Perfektion ist auch am Aufbau des Quintetts ersichtlich: Im fünfsätzigen Werk verbinden sich Satz I Praeludium *Lento* und Satz II Fuge *Adagio* und dann wieder Satz IV Intermezzo *Lento* und Satz V Finale *Allegretto* unmittelbar miteinander, während der kurze Mittelsatz Scherzo *Allegretto* (ca 3,5 Minuten Dauer) die imaginäre Mittelachse bildet. Die beiden Doppelsätze halten sich von der Aufführungsdauer mit jeweils ca 14 Minuten die Waage.

Der Anfangssatz, ein streng dreigliedriges Präludium *Lento*, wird vom Klavier mit einer Tonfolge unverbundener Klänge von großer Klarheit, intensiver Strenge und unterkühlter Dramatik eingeleitet, die keinen Widerspruch zu dulden scheint. Durch sie wird der thematische Substanzkern aller 5 Sätze angespielt. Die Klänge stehen glasklar im Raum, wie die tragenden Pfeiler eines monumentalen Bauwerkes, das sich dem Hörer Stück für Stück erschließen wird. Die Streichinstrumente führen die intensive und strenge musikalische Argumentation einzeln und Gruppen fort, während das Klavier, deutlich abgesetzt von der linearen Stimmführung der Streicher mit orgelartiger Registrierung agiert.

Immer mächtiger, härter und unmissverständlicher strebt das Präludium einem Kulminationspunkt zu.

Nach einer Fermate folgt *attacca* der 2. Satz Fuge *Adagio*. Jetzt entfaltet sich der Themenkern des Präludiums zu einem weitbogigen Thema einer lyrischen Fuge. Die Streichinstrumente spielen *con sordino* und stimmen leise und langsam spielend nacheinander von der 1. Geige, über 2. Geige, die Viola und das Violoncello das Thema an. Dieser ruhig geführte Abschnitt vermittelt jedoch keine Entspannung sondern Leere, Stille und tiefen Ernst. Die einzelne zarte Stimme der Violine am Beginn mutet fern und verloren an. Es wirkt beinahe beruhigend, wenn sich die zweite Violine dazugesellt, weil sie das Gefühl der Einsamkeit mildert. Generell gelingt es dem Komponisten in dieser Phase der Fuge die Geste des Suchens, als Stimmung aufzugreifen, die über dem Satz wirksam wird. Mit dem Einsatz des Klaviers in extrem tiefer Lage stellt sich eine düstere, unheimliche Atmosphäre ein. Es kommt zu einer allmählichen Steigerung durch eine kunstvolle kontrapunktische und rhythmische Verdichtung der Stimmen. Trotzdem bleiben die distanzierte Ruhe und kristalline Klarheit weiterhin aufrecht. Innerhalb dieser kunstvoll entworfenen Fuge gelingt Schostakowitsch eine dramatische Steigerung von zarten Anfängen bis zu einer deutlichen Aussage in einem schmerzvollen Höhepunkt. Es folgt ein ruhiger, zarter Abstieg in den Streichern, der im Klavierpart leise verklingt. Diese Stimmung kann als friedvoll aber auch als resignativ beschrieben werden.

Der 3. Satz Scherzo *Allegretto* als Mittelachse des Quintetts durchbricht Ernst und Trauer des vorangegangenen Doppelsatzes mit kraftvoll vorstürmender Rhythmik und heiteren Tanzmotiven in grellen Klangfarben. Das im Präludium vorgestellte Thema erscheint hier in fröhlichem buntem Gewand. Dem blockartig geführten Streichersatz gegenüber steht der Klaviersatz als verspielter Kontrastklang in hohen Lagen oder als lautstarkes Perkussionsinstrument. Die Stimmung von Witz und Übermut bringt Erleichterung nach Trübsinn und Trauer; dementsprechend freudig, ja begeistert wurde das Scherzo vom Publikum der Uraufführung aufgenommen. Ein in zarten Tönen hingetupftes Trio, bei dem der Streicherklang überwiegt, bringt ein kurzes Innehalten, bevor Witz und Ausgelassenheit wieder dominieren. Die Tendenz zur Überzeichnung, Verzerrung oder Karikatur könnte an verschiedenen Stellen herausgehört werden.

Der Musikkritiker der „Prawda“ jedenfalls hörte in dem Scherzo von Schostakowitschs Quintett nur den Ausdruck „stürmischer Lebensfreude“.

Im Intermezzo *Lento* des 4. Satzes werden die gemessenen, ernsten Klänge der Eingangssätze wieder angestimmt, diesmal jedoch liedhafter, freundlicher und nicht mehr isoliert. Wie in Betrachtung aus der Ferne beginnt die erste Geige ihren weit ausschwingenden Gesang zu einer Pizzicato-Begleitung im Violoncello, der bald zum zweistimmigen Lied, später zum vielstimmigen Gesang wird. Dieser ist schön, ernst und verhalten in hohen Lagen und wird durch Einwürfe des Klaviers in tiefen Klängen ergänzt. Es entwickelt sich daraus allmählich ein Gespräch zwischen Klavier und den Streichern: eine Frage, der auch eine Antwort folgt und die Isolation überwindet. Das Suchen ohne Antwort, das die Fuge bestimmte, ist überwunden. Dabei führt der *appassionato* gesteigerte 2. Satzteil mit kanonisch geführten Streicherstimmen zu einer enormen Dichte der Stimmverflechtung und einer Steigerung der Intensität, unterstützt von scharfen Klängen des Klaviers. Die musikalische Auseinandersetzung erreicht schmerzhaft ihr Limit. Im Abklingen des Spannungsbogens ergeben sich kleine, zart gestellte Fragen, die verklingen, denen auch der Klavierklang folgt.

Attacca folgt das Finale *Allegretto*, ein wunderbarer Sonatensatz, einfallreich, heiter und elegant. Nach einem zarten an die Fuge gemahnenden Motiv stimmt das Klavier das Hauptthema, ein heiteres Lied an, lustig und insistierend. Die Durchführung beeindruckt durch Vielfalt und Konsequenz. Eine intensiv vorgetragene gemeinsame Melodie gewinnt innige Stärke und endet in einer Frage. Schließlich erscheint das fröhliche Hauptthema wieder, jedoch vorsichtiger, mit Verzögerung vorgetragen. Sanft und angenehm endet das Werk, als würde sich eine heitere Gesellschaft allmählich entfernen.

Das Klavierquintett g-Moll zählt zu den hervorragendsten Werken von Dmitri Schostakowitsch und zu den wichtigsten seiner Gattung im 20. Jahrhundert. Es ist herrliche Musik, vollkommen in ihren klassischen Formen und charakteristisch in der individuellen Sprache ihres Autors.

Samstag, 20. 5., ab 15.00 Uhr, Promenadenkonzert Garten, Kapelle und Arkadenhof

„Bier gieße man nur in fremde Klaviere!“

Heiterkeit in Wort und Musik in 3 literarisch-musikalischen Stationen mit Texten von **Victor Borge, Lorient** und anderen Autoren, gestaltet von **Albert Hosp** und **Musikern des Musikfests**.

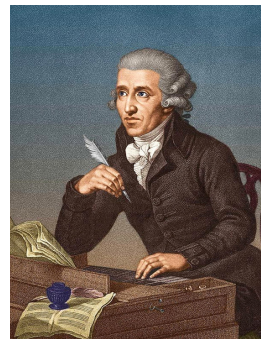
Dazwischen kulinarische Genussstationen

19.00 Uhr, Abendkonzert Festsaal Schloss Weinzierl

Joseph Haydn

Capriccio G-Dur Hob. XXVII:1 für Klavier (1765)

1765, ungefähr 8 Jahre nach seinen Aufhalten in Schloss Weinzierl finden wir Joseph Haydn als Vizekapellmeister - ein Jahr später als Ersten Kapellmeister - bei Fürst Paul Anton von Eszterházy in Eisenstadt. Dieser steile künstlerische, gesellschaftliche und finanzielle Aufstieg wurde durch Baron Karl Joseph von Fünfberg, den damaligen Besitzer von Schloss Weinzierl angestoßen.



Joseph Haydn (Ölbildnis 1770)

Haydn beschreibt dies in seinem autobiographischen Brief aus 1776 so: „Endlich wurde ich durch Recommendation des Sel: Herrn v. Fünfberg (von welchen ich besonders gnaden genossen) bey Herrn Grafen v. Morzin als Directeur, von da aus als Capell Meister bey S: Durchl. dem Fürsten an und aufgenommen...“.

1765 erscheinen auch Haydns 10 Quartett-Divertimenti aus den Weinzierler Jahren als op. 1 und 2 – wie er sie auch in seinen Entwurfskatalog aufgenommen hat - in Amsterdam und London in Druck und begründen die internationale Karriere des Komponisten. Bekannt und beliebt waren die Quartette schon in den Jahren zuvor durch Abschriften und lokale Drucke gewesen.

Trotz der Fülle von Pflichten, die in einem Dienstvertrag festgehalten sind, wie „die Hofkapelle in Zucht zu halten“, Musik aufzuführen, für die Pflege der Musikalien und Instrumente zu sorgen, auf Verlangen des Fürsten zu komponieren, keine dieser Werke weiterzugeben und Aufträge von außen nicht ohne Genehmigung anzunehmen (Siehe auch Seite 36 zum Baryton-Trio), findet Joseph Haydn Zeit zu einem *Capriccio* für das Klavier über die Melodie eines in jener Zeit sehr beliebten Volksliedes „Acht Sauschneider müssen sein“.

Das ***Capriccio G-Dur Hob. XVII:1*** ist die einzige Fantasie, die aus Haydns jungen Jahren erhalten ist. Die Bezeichnung *Capriccio* umfasste zu Haydns Zeit ein formal ungebundenes Musikstück, das durch freies Fantasiieren, vielleicht auch durch bizarre Züge charakterisiert ist. „Je wunderlicher und außerordentlicher die Musikstücke sind, desto mehr verdienen sie ihren Namen“ schreibt Johann Mattheson 1739 in seinen musikalischen Abhandlungen. Das „Sauschneider-Capriccio“ entspricht sowohl durch das Sujet, eines populären Liedes über das Kastrieren von Ebern, als auch in dessen Durchführung in Variationen und Wiederholung durch verschiedenste Tonarten, Haydns Vorstellung zu diesem Terminus.

Die musikalische Bearbeitung dieses Volksliedes wird oft als Hinweis für Haydns Verbundenheit mit dem ländlichen Leben gedeutet. (Sauschneider waren Bauern – oftmals aus dem Salzburger Lungau - die sich auf das Kastrieren von Ebern spezialisiert hatten). Möglicherweise war Haydns Vorlage aber eine Komödienarie aus dem Wiener Volkstheater. Der „Sauschneider“-Text weist auf die damals noch immer beliebten „Hanswurstiaden“ hin, denn der „Hans Wurst“ - verkörpert durch den Schauspieler Gottfried Prebauer - stellte auch einen Salzburger Bauern und Sauschneider dar:

*Acht Sauschneider müassn sein, müassn sein,
wenns an Saubärn wulln schneidn.
Zwoa vorn und zwoa hintn,
zwoa holtn, uana bintn
und uana schneidt drein, schneidt drein,
iahna achti müassn sein.
Siebn Sauschneider müassn sein, müassn sein,
wenns an Saubärn wulln schneidn... und so weiter...*

Welche Quelle es auch immer war, die den Komponisten zum *Capriccio G-Dur* inspirierte, die Auswahl des Liedes deutet auf Haydns Humor und seine „Bodenhaftung“, die ihn zeitlebens charakterisierten.

Für den Pianisten Christopher Hinterhuber, der das *Capriccio G-Dur* am 19. Mai in Schloss Weinzierl interpretiert, ist es Freude und pianistische Herausforderung zugleich.

Hans Gal (1890-1987)

Divertimento für Violoncello und Fagott op. 90 Nr. 1 (1958)

Hans Gal wurde in Brunn am Gebirge in Niederösterreich geboren. Er hatte Klavierunterricht bei Richard Robert, der auch George Szell, Rudolf Serkin und Clara Haskil ausbildete. An der Universität Wien studierte er Geschichte und nahm gleichzeitig privat Kompositionsunterricht bei Eusebius Mandyczewski, der ein enger Freund von Johannes Brahms gewesen war. Mit ihm gab er später eine Gesamtausgabe von Brahms' Werken heraus, die 1926 bei Breitkopf & Härtel erschien. 1915 war er der erste Empfänger des neuen Österreichischen Staatspreises für Komposition, den er für seine *Erste Sinfonie* erhielt. Nach dem 1. Weltkrieg – er hatte Kriegsdienst in Serbien und in Italien geleistet – wurde er 1919 zum Lektor für Musiktheorie an der Universität Wien bestellt.



Hans Gál 1960

Seine zwei Opern „Der Arzt der Sobeide“ und „Die heilige Ente“ wurden erfolgreich in verschiedenen Städten aufgeführt und mit Unterstützung durch bekannte Musiker wie Wilhelm Furtwängler wurde er 1929 zum Direktor des Konservatoriums in Mainz berufen.

Die vielversprechende Karriere endete abrupt mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933. Hans Gal wurde aufgrund seiner jüdischen Herkunft entlassen, seine Werke durften nicht mehr gespielt werden und die Premiere seiner Oper „Die beiden Claas“ wurde abgesetzt. Erst 1990 erfuhr sie in einer englischen Übersetzung des Librettos ihre Uraufführung an der York Opera in England.

Gal kehrte nach Österreich zurück und arbeitete als Dirigent in Wien. 1938 unmittelbar nach dem Anschluss Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland floh er mit seiner Familie nach London. 1940 wurde er vorübergehend als „Enemy Alien“ interniert, fasste dann mit Hilfe von Freunden fuß in Edinburgh, wo er bis zu seiner Pensionierung 1965 eine Lehrstelle für Musiktheorie, Kontrapunkt und Komposition an der University of Edinburgh bekleidete. Er leitete auch das *Edinburgh Chamber Orchestra* und gehörte zu den Gründern des *Edinburgh International Festivals*. In diese Zeit fällt die Komposition des *Divertimento for Bassoon and Violoncello op. 90 Nr. 1*.

Gal entwickelte früh einen ausgeprägten Personalstil, bestimmt von der souveränen Beherrschung des Kompositionshandwerks und war darin seinem Vorbild Johannes Brahms ähnlich. Er hielt an der Tonalität fest und öffnete sich der musikalischen Tradition mit reicher Polyphonie und Klarheit der musikalischen Sprache. Auch humoristische Elemente trifft man in seiner Musik. Hans Gal veröffentlichte mehr als 150 Werke in fast allen musikalischen Genres.

Für die musikalische Avant-Garde, die in den Jahrzehnten nach dem Weltkrieg das Musikleben bestimmte, war Gals Musik unmodern und uninteressant. Erst die Wende zum 21. Jahrhundert brachte vor allem in England aber auch in Österreich ein wieder erstarkendes Interesse an seinen Kompositionen. Es gibt CD-Einspielungen einzelner Werkgattungen, wie des gesamten Klavierwerks oder der Werke für Violine. Christoph Stradner hat gemeinsam mit der Pianistin Doris Adam und der Geigerin Karin Adam Gals Werke für Klaviertrio eingespielt. 2014 war Gal „Composer of the Week“ bei BBC Radio 3.

Das ***Divertimento op. 90 Nr. 1 für Violoncello und Fagott*** ist schon durch seine Besetzung für Fagott und Violoncello eine Rarität. Abgesehen von dem Duo von W.A. Mozart gibt es kaum Werke für diese beiden Instrumente. Hans Gal hat dieses Divertimento auch für Viola d'amore anstatt des Fagotts gesetzt.

Der erste Satz *Dialogue* in der Sonatenhauptsatzform steht in der hellen Tonart D-Dur. Er besticht durch seine feinsinnige Tonsprache. Die Intervalle zwischen den beiden Stimmen werden oft imitierend geführt, intensiv ausgelotet und mit Spannung erfüllt.

Im zweiten Satz, einem *Scherzino* in der hoffnungsvollen Tonart B-Dur bleibt der Komponist der Imitation als bestimmendem Element treu. Der Mittelteil, ein Trio im schwermütigen g-Moll, erinnert fern an ein Schubertlied.

Schließlich kehrt er im strengeren Finalsatz zur Tonart d zurück, allerdings nun im ernsten d-Moll gehalten. Erneut im Diminutiv als *Fughetta* bezeichnet unterstreicht er mit einem Augenzwinkern die große Wirkung dieser kleinen Besetzung.

Bohuslav Martinů

Quartett H. 325 für Oboe und Klaviertrio (1947)

Sein Werkverzeichnis umfasst 387 Musikstücke; es umfasst Symphonien, Opern, Lieder, Kammermusikwerke – und das in unterschiedlichsten Stilen. In manchen Schaffensphasen dominieren französische Vorbilder, in anderen entdeckt er Jazzelemente für sich; immer wieder zeigt sich seine Liebe und Vertrautheit mit der Volksmusik seiner Heimat.



Bohuslav Martinů

Geboren wurde Bohuslav Martinů 1890 in einem kleinen Ort unweit von Brünn. Er wuchs in sehr einfachen finanziellen Verhältnissen auf. Sein Vater war Schuster, der sich als Glöckner zusätzlich Geld verdiente. Die Wohnung der Familie befand sich auf dem Turm. Vielleicht haben die Glocken für den, als schüchtern und scheu beschriebenen Knaben, dem seine späteren Lehrer „Unverlässlichkeit“ und einen Hang zum Träumen nachsagten, eine erste Musikerfahrung bedeutet (wie bei dem unter gänzlich anderen Verhältnissen aufgewachsenen Sergej Rachmaninow). Selbst in dem kleinen Ort entdeckte man glücklicherweise bald die Musikbegabung des Jungen. Er bekam ersten Violinunterricht bei einem Schneider; es fanden sich in seiner Umgebung wohlhabende Familien, die ihm das Weiterlernen am Prager Konservatorium ermöglichten. Er blieb aber – das Schulische vernachlässigend - weitgehend Autodidakt. Schon vor dem Eintritt ins Konservatorium hatte er als Jüngling eine Menge an Kammermusikwerken komponiert.

Nach einer Parisreise, an der er als „Aushilfe“ im Orchester des Prager Nationaltheaters teilnahm, wurde die französische Hauptstadt sein „Sehnsuchtsort“. 1923 erhielt er ein kleines Jahresstipendium für Paris. Er suchte und fand den gewünschten Lehrer, den Komponisten Albert Roussel, der seinen Schüler bald als Freund schätzte. Aus dem geplanten Jahresaufenthalt wurden 19 Jahre. Und aus dem bescheidenen, schüchternen Jungen war ein frankophiler Bewunderer von „Ordnung, Klarheit, Maß, Geschmack“ geworden, wie er sie beim Studium mit Roussel erfahren hatte. „Was ich bei ihm (Roussel) suchte war genauer, empfindsamer, unmittelbarer Ausdruck: kurzum die Vorzüge der französischen Kunst, die ich stets bewundert hatte und näher kennenzulernen wünschte.“ Ähnlich wie die Vertreter der „Groupes des Six“ lehnte Martinů Ende der Zwanzigerjahre den spätromantischen, stark chromatisierten Tonsatz ab und plädierte für lineare Strukturen und den Primat der Melodik.

Der Kontakt zur Heimat, die er in den Sommermonaten regelmäßig aufsuchte (und auch dort fleißig komponierte), ging erst durch den Kriegsausbruch verloren: Als die deutsche Armee 1940 Frankreich besetzte, floh Martinů, der sich zuvor politisch engagiert hatte, via Spanien in die USA. Dort war einer seiner Förderer der Dirigent Sergej Koussevitzky und der Widmungsträger eines Violinstückes wurde der auf der Geige dilettierende Albert Einstein.

Nach dem Krieg kehrte Martinů nach Europa zurück. Viele seiner Stücke fanden vehemente Unterstützung durch große Dirigenten (Rafael Kubelik, Ernest Ansermet, Paul Sacher). In seine Geburtsheimat kam er - zunächst durch einen Unfall, dann durch die kommunistische Machtübernahme gehindert - nie mehr. Einige Jahre ließ er sich ab 1953 in seiner zweiten Heimat Frankreich nieder. Er starb nach einem abenteuerlichen Leben 1959. Die Vielfalt der Welten, denen er begegnet ist und die er seinerseits, musikalisch geschaffen hat, hätte sich der kleine Bub, der vom Kirchturm auf die Welt geschaut hat, nicht träumen lassen.

Die Entstehung des ***Quartetts für Oboe, Violine, Violoncello und Klavier H. 315*** fällt in die Zeit der großen Erfolge in den USA, deren Grundlage Martinů mit seiner *I. Symphonie*, einem Auftragswerk der Koussevitzky-Foundation, 1942 legte.

Bis 1946 schrieb er fortan jedes Jahr eine neue Symphonie, die sein Renommée als Komponist in den Vereinigten Staaten weiter festigte. Auch bedeutende Kammermusikwerke wie das *Klavierquartett H. 287* oder sein *7. Streichquartett* entstanden in diesen Jahren. Das *Quartett für Oboe und Klaviertrio*, das am Samstag im Abendkonzert auf dem Programm des Musikfest 2023 steht, komponierte Bohuslav Martinů zwischen dem 15. September und dem 21. Oktober 1947 in New York und widmete es Leopold Mannes, dessen Vater 1912 die „Mannes School of Music“ in New York gegründet hatte.

Das kurze, originell besetzte Stück ist äußerst reizvoll und stilistisch elegant. Locker und ungezwungen führt der erste Satz *Moderato poco allegro* das, in der Oboe erklingende einprägsame Thema im Zusammenklang aller Instrumente aus. Die Tonsprache ist beweglich, abwechslungsreich und unprätentiös und lässt uns an Martinůs Freude am „französischen Stil“ denken, den er in Paris so begeistert aufgenommen hatte. Man könnte das Quartett auch unter dem weit gefassten Begriff „neoklassizistisch“ subsummieren. Es ist aber - darüber hinaus - Martinůs persönlicher Stil, der frische, lebhafte, bewegliche Klang, die originelle motivische Arbeit, die ohne viel Aufhebens, einfach geschieht und erfreut. Unbeschwert im melodischen und rhythmischen Zusammenspiel der Instrumente zwischen f-Moll und F-Dur klingt der Satz aus.

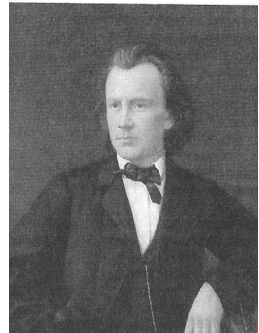
Ein über fünf Takte führendes akkordisches *Adagio* im Klavier steht am Beginn des 2. Satzes, der zugleich auch das Finale beinhaltet. Im darauffolgenden *Andante poco moderato* beherrschen zunächst Ernst und Nachdenklichkeit den Ausdruck aller vier Instrumente. Es kommt zu einem Dialog und Austausch zwischen den Melodieinstrumenten und dem vor allem perkussiv eingesetzten Klavier. Dabei changiert die Stimmung zwischen ernst und heiter; Oboe und Streicher stimmen ein zartes Lied an, das nach einer eleganten Überleitung im Klavier dem abschließenden *Poco allegro* Platz macht. Dieses ist geprägt von Dynamik und Heiterkeit und erinnert mit seiner rhythmischen Dominanz und dem folkloristischen Idiom an Tänze aus der Heimat des Komponisten.

Die Uraufführung fand im November 1947 mit dem Mannes Ensemble in New York statt. Gedruckt wurde das *Quartett H. 315* erst nach Martinus Tod in der Edition Max Eschig 1961 in Paris.

Johannes Brahms

Quintett für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncello f-Moll op. 34 (1863/1866)

Das *Quintett f-Moll* hat eine lange Entstehungsgeschichte. Diese kann durch den brieflichen Austausch von Johannes Brahms mit seinen Freunden, mit dem Geiger Joseph Joachim, der Pianistin und Komponistin Clara Schumann und dem Dirigenten Hermann Levi, vor allem aber durch die Werkgestalten, die das Quintett durchlaufen hat, gut nachvollzogen werden.



Johannes Brahms (Ölgemälde von Carl Jagemann, um 1860)

Die Urfassung bildet ein heute verschollenes *Streichquintett für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelli* aus dem Jahr 1862. Der Komponist war mit dem ausgearbeiteten Werk nicht zufrieden, doch anders als in vielen anderen Fällen, ließ Brahms nicht sogleich von seinem Vorhaben ab, sondern bewies erstaunliche Ausdauer. Der zu Rate gezogene Freund Joseph Joachim kritisierte, das Werk sei im Satz stellenweise „ohnmächtig dünn“ und dann wieder „ununterbrochene Strecken lang zu dick“.

Als die Verbesserung der von Joachim beanstandeten Stellen nicht zu dem erwarteten Ergebnis führte, entschloss sich Brahms zu einer Umarbeitung des Quintetts zu einer *Sonate für zwei Klaviere* (1863/64). Im Rahmen des letzten von ihm gestalteten Konzerts als Leiter der Wiener Singakademie im April 1864 spielte er gemeinsam mit dem Pianisten Carl Tausig die Uraufführung der *Sonate für 2 Klaviere*.

Die *Sonate für 2 Klaviere* blieb kein Durchgangsstadium, sondern war für den Komponisten ein eigenständiges Werk, was er 1871 mit der Veröffentlichung als op. 34bis demonstrierte.

Doch die Ratschläge der Freunde fanden eine Fortsetzung: Clara Schumann bedauerte, dass die orchestrale Konzeption des Streichquintetts in der *Sonate für 2 Klaviere* nicht mehr zum Ausdruck komme. Sie könne das Gefühl eines arrangierten Werks nicht loswerden. Spätestens im August 1864 muss Brahms den Entschluss zur Umarbeitung der Sonate in ein Klavierquintett gefasst haben. Im Spätherbst 1864 war dieser Schritt getan und das Klavierquintett erregte große Begeisterung bei den Freunden. Einzig gegen die Konzeption des Finales gab es von Hermann Levi und Clara Schumann Bedenken. In einem Brief ersucht sie nachdrücklich: „*Bitte, lieber Johannes, folge nur diesmal (dem Rat von Levi), arbeite das Werk nochmals um.*“ Tatsächlich zog sich Johannes Brahms nochmals bis zum Sommer 1865 mit dem Werk zurück.

Erst nach dieser abschließenden Arbeitsphase erschien das **Klavierquintett f-Moll op.34** Anfang 1866 beim Schweizer Verleger Jakob Melchior Rieter-Biedermann. Es stellte den Komponisten zufrieden und löste enthusiastische Reaktionen bei den Freunden aus. Der Dirigent Hermann Levi nannte das Quintett: „*Ein Meisterwerk von Kammermusik wie wir seit dem Jahre 1828 (Schuberts Tod) kein zweites aufzuweisen haben*“. Das Werk vereint beide Klangqualitäten, die des Klaviers und die der Streicher zu einem exemplarischen Musikstück, das zum Inbegriff von Brahms'scher Klavierkammermusik wurde. In der klanglichen Ausformung und in der Satzstruktur entspricht das Klavierquintett mit seiner differenzierten Ausdrucksfülle einer sinfonischen Anlage und trägt damit dem Eindruck Rechnung, den Clara Schumann vom ursprünglichen Streichquintett hatte und bei der Fassung für zwei Klaviere vermisste. Die Aufnahme des Klavierquintetts durch die zeitgenössische Kritik war verhalten bis ablehnend. Sie richtete sich gegen die stoffliche Fülle der Musik, gegen „*Herbigkeiten und Gewaltsamkeiten*“ oder generell gegen „*das Vorwiegen von Reflexion*“.

Dem ersten Satz *Allegro non troppo – Poco sostenuto – Tempo I* (f-Moll) stellt Brahms ein Motto voran, das die weit voneinander entfernten Tonarten Des-Dur und C-Dur enthält. Genau dieser – für das gesamte Werk so wichtige – viertaktige Gedanke stellt die einzige, quellenmäßig belegbare Substanz aus dem ursprünglichen Streichquintett dar. Sie hat sich als Eintrag auf einem Albumblatt vom September 1862 erhalten.

Das kraftvolle Hauptthema leitet sich direkt daraus ab. In drei Themenbereichen vollzieht sich die Exposition. Die Durchführung beginnt sehr zart mit dem Hauptthema, das durch Umrhythmisierung und Abspaltung einzelner Intervalle weitergeführt wird. Der Komponist entwickelt aus minimalen intervallischen Elementen ein reiches Netz an Ableitungen, Umformungen und gegenseitigen Bezügen. Die Reprise ist im Vergleich zur Exposition im Ausdruck intensiviert und die Coda exponiert in einer emphatischen Überhöhung das einleitende Motto.

Der langsame zweite Satz *Andante un poco Adagio* (As-Dur) beginnt als zurückgenommenes lyrisches Intermezzo und scheint zum Ende des Hauptteils beinahe zum Stillstand zu kommen. Neue Energien kommen durch einen chromatisch eingeführten expressiveren Mittelteil und schließlich durch die Wiederkehr des Hauptteils, in dem die strophische Anlage emphatisch hervorgehoben wird. Der Satz ist trotz seines Terzen- und Sextenschmelzes weit davon entfernt bloß ein serenadenhaftes Ständchen zu sein. Die Steigerung des Cantabile bleibt durchwegs wehmütig und verhangen.

Der dritte Satz *Scherzo: Allegro – Trio* (c-Moll) nimmt die sinfonische Dimension des Kopfsatzes wieder auf und erfährt dadurch eine starke Aufwertung. Sein motivisches Material knüpft ebenfalls an die tonale Grundstruktur des ersten Satzes an. Drei thematische Charaktere bestimmen den stark rhythmisch betonten Satz: Eine über dem Orgelpunkt aufsteigende Linie, eine Marschepisode im 2/4 Takt und ein nach Dur gewendeter Hymnus, der vom Material her eng mit dem Marschthema verwandt ist. Der gesamte Satz einschließlich des Trios kann auf die Abfolge dieser Gestalten zurückgeführt werden. Ein Fugato weitet das Marschthema. In der Wiederholung des Scherzos wird der Marsch in einer gewaltigen Steigerung zum Hauptmotiv des Satzes.

Dem letzten Satz *Poco sostenuto – Allegro non troppo – Tempo I – Presto non troppo* hat Brahms eine langsame Einleitung vorangestellt, mit spannungsvoller Chromatik in verhaltenem Pianissimo. Sie mag an Beethovens späte Streichquartette erinnern. Man könnte auch an Wagners Musik mit ihrer prägenden Chromatik und düsteren Stimmung denken. Ein Zusammentreffen der beiden Komponisten, die zur selben Zeit in Wien Station machten, gab dieser Spekulation Nahrung.

Im Gesamtbild des Klavierquintetts unterstreicht die Introduction jedenfalls das Gewicht des Schlusssatzes. Das Material zur Einleitung stammt aus dem Mittelteil des 2. *Satzes Andante*.

Die Themen des vierten Satzes halten sich überwiegend an die Motivik des Kopfsatzes. Die Exposition enthält volkstümliche aber auch pastoral gestaltete Abschnitte. Sie werden in variiert Form wiederholt und dann in ein furioses *Presto* umgewandelt. In der Durchführung entfesselt Brahms seine ganze Kunst des Umkehrens und rhythmischen Verarbeitens. In einer enorm konzentrierten Reprise verliert sich die balladeske Achtelmotorik; zurück bleibt ein hymnisch wuchtiger Akkordsatz und eine raue Chromatik der Kadenz. Brahms verzichtet auf die übliche heitere „Kehraus-Stimmung“, das Werk endet vielmehr in ernstem, ja fast grüblerischem Ton.

Sonntag, 21. 5., 11.00 Uhr, Konzert-Matinée

Joseph Haydn

Baryton -Trio B-Dur Hob. XI:4 (um 1765) Transkription für Oboe, Viola und Fagott

Für seinen Dienstherrn Fürst Nikolaus Esterházy hat Joseph Haydn in der Zeit zwischen 1762 und Mitte der 1770 Jahre 126 Trios für Baryton, Viola und Bass komponiert; dazu noch weitere Stücke für Baryton solo und für Baryton mit anderen Besetzungen.

Das Baryton war das Lieblingsinstrument des Fürsten; er hatte 1765 im Rahmen der „Eisenstädter Chorordnung“ - einem Dokument, das Anweisungen für die Aufführung geistlicher Musik in der Residenz in Eisenstadt an seine Kapelle und an seinen Vizekapellmeister Joseph Haydn beinhaltete - auch die „emsigere“ Produktion von Barytontrios von Joseph Haydn eingefordert. Haydn entsprach dieser Aufforderung seines Dienstherrn und schrieb innerhalb der nächsten 3 Jahren insgesamt 72 Werke dieser Art.



Joseph Haydn in Eszterházy-Livree, 1763.

Das Baryton ist ein der Viola da gamba ähnliches Instrument, das zusätzlich zu den sechs mit dem Bogen zu streichenden Darmsaiten, eine Reihe von Resonanzsaiten aus Metall hat, die über das ganze Korpus und unter das Griffbrett gezogen sind; sie schwingen entweder mit oder können, da der Hals hinten offen ist, von rückwärts mit dem linken Daumen gezupft werden. Das Baryton erfreute sich Ende des 18. Jahrhunderts einer gewissen Beliebtheit. Der gegenüber der Gambe hellere Klang des Instruments und die ungewöhnliche Kombination von Streichen und Zupfen faszinierten die Zuhörer: „*Man glaubt zwei Instrumente in einem, eine Geige und eine Mandorzither, zu hören, so täuschend und lieblich war der Klang,*“ schreibt ein Rezensent 1788. Spieltechnische Schwierigkeiten und das aufwendige Stimmen verhinderten eine weite Verbreitung. Oft waren es reisende Virtuosen, die sich auf das Barytonspiel spezialisiert hatten, und die Hörschaft mit dem Klang des Instruments bekannt machten. Auch bereiteten die engen Grenzen des Instruments Probleme beim Komponieren für das Baryton.

Es wäre falsch, anzunehmen, das Verfassen von Barytontrios sei für Haydn nur eine lästige Pflichtübung gewesen, die er mit möglichst geringem Aufwand erledigte. Gerade die engen Grenzen des Instruments reizten ihn, seinen kompositorischen Scharfsinn gründlich und immer wieder am Baryton zu erproben. Er musste auch auf die Fähigkeiten und den Geschmack seines musizierenden Fürsten Rücksicht nehmen, aber er versuchte, wenn auch vorsichtig, bei seinen Kompositionen didaktische Ziele zu verfolgen. So hat er – entgegen der Meinung des Fürsten, der das Baryton nur auf eine Tonart beschränkt sah – nach A-Dur für die ersten 10 Trios, im Trio 11 D-Dur und ab dem Trio 26 auch G-Dur eingeführt. Den Gebrauch der Zupfsaiten beim Barytonspiel, der besondere spieltechnische Anforderungen stellt, führt er erst ab 1767 in die Kompositionen ein. Auch ausgefalleneren Tonarten kommen später hinzu.

Mit der Eröffnung des Opernhauses in Esterháza 1768 scheint sich das Interesse des Fürsten stärker auf die Oper zu verlagern. 1769 wird der Baryton-Virtuose Andreas Lidl angestellt; und man kann an den Trios nach 1769 erkennen, dass Haydn kaum mehr Rücksicht auf das spieltechnische Können nimmt.

Gegenüber Giuseppe Carpani soll Haydn geäußert haben, daß es ihn viel Schweiß gekostet habe, die Barytontrios zu schreiben, daß ihm diese Anstrengungen aber dann bei der Komposition für andere Instrumente von großem Nutzen gewesen seien. Die Gesamtheit der Barytontrios, die so konzentriert in so kurzer Zeit entstanden waren, zeigt Haydn als Experimentator mit einer Vielfalt von Details auf mehreren Ebenen.

Die Barytontrios sind fast ausschließlich dreisätzig. Das ***Barytontrio Hob. XI:4*** steht in der vorliegenden Transkription in B-Dur, (die Originaltonart war, wie zu erwarten, A-Dur) und richtet sich in der Satzfolge nach dem gängigen Schema: Mäßig schnell – Menuett – sehr schnell. Der erste Satz ist ein sanft fließender, durch viele Seufzer fast barock anmutender zweiteiliger *Moderato-Satz*, gefolgt von einem *Menuett*, das durch auf- und absteigende Linien in Viertelnoten charakterisiert ist. Das Trio besteht aus einer leicht melancholischen Episode in der gleichnamigen Moll-Tonart (in der Transkription b-Moll). Das Finale, *Allegro di molto* ist ein für Haydn typischer, äußerst optimistischer und energischer Satz im 2/4 Takt, der viel zu schnell wieder vorbei ist.

Schon zu Haydns Zeiten war der Wechsel der Besetzung zu Violoncello, Viola und Kontrabass gebräuchlich. Dabei bleibt die klangliche Auffächerung nahegelegener Instrumente erhalten. In der hier vorliegenden Transkription erfährt das Trio eine neue, originelle Gestalt, durch die Instrumentierung mit zwei Blasinstrumenten; einzig die Bratsche bleibt konstant. Joseph Haydn hätte mit dieser überraschenden Verpackung eines 126 Mal geübten Gattungsschemas sicher seine Freude gehabt.

André Previn (1929-2019)

Trio für Oboe, Fagott und Klavier (1996)

„Dort standen wir, auf dem Dock von New York, hatten keinen Cent und sprachen kein Wort Englisch. Für meine Eltern war es schrecklich, aber als gedankenloser zehnjähriger Junge habe ich die Zeit sehr genossen“.

So erinnert sich André Previn; 1929 in Berlin als Kind jüdischer Eltern geboren. Sein „Kapital“, so sollte sich bald herausstellen, waren seine Musikkenntnisse (Klavier), die er zunächst durch seinen Vater, mit 6 Jahren am Berliner Konservatorium, und dann für ein Jahr in Paris erhalten hatte. Paris war aber, wie bei vielen Emigranten, nur eine Zwischenstation. 1939 glückte die Flucht nach den USA. Dort hat er durchaus prominente Lehrer gefunden, z.B. Pierre Monteux, Ernst Toch oder Castelnuovo-Tedesco; und auch an Förderern fehlte es nicht: Jascha Heifetz war ein Freund der Familie, und Joseph Szigeti schulte ihn in Kammermusik. Aber vielfach war Previn Autodidakt – vor allem als Komponist, Arrangeur, Dirigent und Jazzpianist. Das mag auch daran gelegen sein, dass er schon in jungen Jahren für „Hollywood“ arbeitete, und „learning by doing“ im Umgang mit den verschiedensten Drehbüchern und Produktionsabläufen viel Improvisationstalent benötigte. Auch seine ersten Jazzerfahrungen mit erstklassigen Jazzmusikern fallen in die frühen Jahre. Mit 26 Jahren erhielt er die erste Goldene Schallplatte der Jazzgeschichte. Er schuf und dirigierte Filmmusik für die unterschiedlichsten Genres, erhielt 4 Oscars und zahlreiche Ehrungen.



André Previn

Er war Chefdirigent vieler Orchester, komponierte Orchesterstücke für Streich –, Blas - und Schlaginstrumente, schrieb Lieder, Kammermusik für diverse Besetzungen, Jazz- und Popsongs. Kurz: er war in vielen musikalischen Welten zuhause und in vielen Weltteilen ein geschätzter und wohl auch geliebter Gast. Es war ein langes Leben mit, durch und für die Musik. Er war fünf Mal verheiratet, hatte 6 leibliche und 3 adoptierte Kinder. Und eine Unzahl von musikalischen „Sprösslingen“.

Im Auftrag des Orchestra of St. Luke`s komponierte André Previn 1995 sein *Trio für Klavier, Oboe und Fagott*, das er selbst gemeinsam mit Stephen Taylor (Oboe) und Dennis Godburn (Fagott) am 31. Jänner 1996 im Rahmen eines Konzerts des St. Luke`s Chamber Ensembles in der Alice Tully Hall in New York zur Uraufführung brachte. Der damals 67-jährige André Previn war neben seiner Karriere als Dirigent symphonischer Orchester (*Pittsburgh Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra* etc), die er 1967 startete, ab den späten 1980er-Jahren voll involviert in Kompositionen klassischer Musik. Er schrieb Kammermusik, die häufig bläser-orientiert ist, für verschiedene Instrumentalisten, verfasste Lieder, komponierte Auftragswerke z. B. für das *Boston Symphony Orchestra* und eine Oper (*Endstation Sehnsucht*, uraufgeführt 1998). Die Ehe mit der berühmten Solistin Anne-Sophie Mutter, die er auch als Geigerin liebte, war sicherlich eine Inspirationsquelle für sein kompositorisches Schaffen. Für sie komponierte er 2001 ein Violinkonzert und die Geigerin brachte in den Jahren zwischen 2001 und 2012 sechs Kompositionen von Previn zur Uraufführung.

André Previns *Trio für Oboe, Fagott und Klavier* steht in der Tradition von Francis Poulencs stilprägendem Trio mit der gleichen Besetzung aus dem Jahr 1926, welches am 19. Mai beim Musikfest 2023 zur Aufführung gekommen ist. Es erstaunt, dass es nach diesem ungemein attraktiven Werk viele Jahrzehnte hindurch keine weiteren bedeutenden Kompositionen für diese drei Instrumente gegeben hat. (siehe auch Seite 17 im Programmheft). Doch das Interesse an Bläsern in der klassischen Kammermusik gewann im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts an Boden und so entstehen gleich 2 Trios bedeutender Komponisten für diese Besetzung, die Mitte der 90er-Jahre uraufgeführt werden. Neben dem Werk von Previn ist es der französische Komponist Jean Françaix, der zwei Jahre vor seinem Tod (1997) ein viersätziges Trio für Oboe, Fagott und Klavier vorlegt. Françaix entwickelte ähnlich wie Poulenc eine besondere Vorliebe für Blasinstrumente in der Kammermusik.

Bei André Previn war es vielleicht die frühe Begeisterung für Jazz und seine autodidaktisch erworbenen Fähigkeiten als Jazz-Pianist, die seinen selbstverständlichen Bezug zum Einsatz von Blasinstrumenten in seinen Kompositionen für Kammermusik begründeten.

Schon im Alter von 12 Jahren begann seine Karriere als Jazzpianist zunächst im Rundfunk, dann mit Plattenaufnahmen (1945/46) sowie Liveauftritten, auch mit eigenen Kompositionen. In den 50er-Jahren zählte er schließlich zu den erstklassigen Jazzmusikern der Vereinigten Staaten und spielte mit Jazzgrößen wie Dizzy Gillespie, Ray Brown oder Billie Holiday.

Es ist die universelle, Sparten übergreifende musikalische Ausbildung und sein überragendes musikalisches Talent, die es ihm ermöglichen, Stücke wie das vorliegende **Trio für Klavier, Oboe und Fagott** zu komponieren, in dem verschiedene musikalische Welten – klassische Musik und Jazz – eine ungemein gelungene Verbindung eingehen. Gerade die Vielseitigkeit und der Einfallsreichtum eines Multitalents macht das Trio so reizvoll und gibt ihm seine ganz besondere Note. Und, was mich besonders besticht, das Werk bleibt dabei völlig gelassen und unprätentiös im Ausdruck, keine Phrase wirkt forciert, kein musikalischer Einfall überstrapaziert. Es herrschen Rhythmus, Dynamik, Heiterkeit und manchmal auch Nachdenklichkeit, denen eine umfassende kompositorische Expertise zugrunde liegt, die einen hohen Informationswert garantiert und jegliche Redundanz und Langeweile vermeidet.

André Previn hält sich mit seinen Satzbezeichnung *Lively – Slow – Jaunty* an die traditionelle Satzfolge „schnell – langsam- schnell“, doch in seiner Tonsprache scheint er mit allen Elementen zu spielen.

Ein heiteres, prägnantes aber auch offenes Thema, angestimmt von den Bläsern und grundiert vom Klavier, steht am Beginn des ersten Satzes *Lively*. Von den Bläsern einzeln aufgenommen und vom Klavier in jazz-inspirierter Rhythmik bearbeitet zieht der Satz locker und elegant dahin, bis das Klavier ein weiteres Motiv in gemessenem Tempo anspricht, das vom Fagott und dann von der Oboe aufgegriffen und weitergeführt wird. Es folgt eine elegante Überleitung im Klavier zu einer rhythmisierten Durchführung, heiter und voller Drive, an der alle drei Instrumente beteiligt sind. Das Klavier - perkussiv verwendet - und die Bläser bringen den ersten Satz schwungvoll zu einem witzigen Ende.

Der zweite Satz *Slow* beleuchtet eine völlig andere Ausdrucksqualität. Im Klavier wird sanft und mit leisen Klängen eine Kantilene angestimmt, die eine nachdenkliche Stimmung vermittelt.

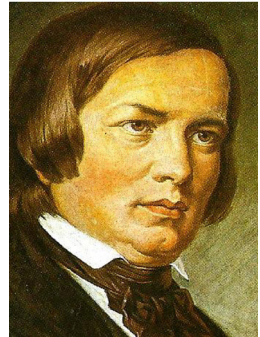
Die beiden Blasinstrumente, polyphon geführt, unterstützen diese Gefühlslage; man erfährt beim Hören das Erlebnis von großer Weite, von offenem, grenzenlosem Raum, bezaubernd und magisch zugleich. Der Komponist arbeitet metrisch frei; die „Unterhaltung“ zwischen den drei Instrumenten erinnert an freie Improvisation, kommt aus dem Augenblick. Die elegische Stimmung erfährt eine Steigerung und klingt nach einem Kulminationspunkt sanft ab. Eine zarte Frage von Oboe und Fagott gestellt, beantwortet das Klavier mit einzelnen Tönen und einer weiteren Frage. Die versuchte Antwort in Fagott und Oboe bleibt undeutlich und endet schließlich mit einer weiteren Frage der Oboe.

Das abschließende *Jaunty* im dritten Satz des Trios beginnt ungemein aktiv und dynamisch. In einem mittleren Abschnitt folgt zunächst im Fagott, später in der Oboe ein langsam vorgetragener Melodiebogen, der von einer rhythmischen Sequenz im Klavier beendet wird und nach einem kurzen Übergang in eine nachdenkliche Frage mündet. Die mehrmals angestellten Überlegungen im Klavier werden von witzigen Antworten oder durch „Störversuche“ der beiden Bläser repliziert. Der Ernst verfliegt und alles geht in einem extrem beschleunigten Tanzrhythmus unter und endet wie in einer schwungvollen Achterbahn.

Robert Schumann (1810-1856)

Klavierquartett *Es-Dur* op. 44

Im Herbst 1842, angespornt durch die erfolgreiche Uraufführung seiner *Drei Streichquartette* op. 41, schrieb Schumann das Klavierquintett op. 44. In der für ihn charakteristischen systematischen Arbeitsweise setzte er die Erfahrungen, die er bei der Komposition der Quartette gewonnen hatte, nun in einem Werk um, in dem er dem Streichquartett das Klavier gegenüberstellen konnte. Das *Klavierquintett Es-Dur* entstand in einem intensiven Schaffensrausch im Lauf von nur fünf Tagen jenes Jahres 1842: am 23. September hatte Schumann – laut Haushaltsbuch



Robert Schumann

– den ersten „Anflug zu einem Quintett“, am 28. hatte er es vollständig skizziert. Und keine zwei Wochen nach dessen Vollendung, begann er mit der Skizzierung eines Klavierquartetts. *„Es soll immer besser werden und mir ist bei jedem neuen Werke, als müsste ich wieder von vorne anfangen“*, schreibt er zwischen der Vollendung des Quintetts und dem Beginn der Arbeit am Quartett an seinen Freund Ferdinand David, den Konzertmeister des Leipziger Gewandhausorchesters. Claus-Christian Schuster interpretiert diese Aussage Schumanns wie folgt: *„Daß sich in diesem „Immer-wieder-von-vorne-Anfangen“ eines der Geheimnisse der Unsterblichkeit verbirgt, weiß Schumann genau. Es ist seine stärkste Waffe gegen die Versuchung der Routine.“*

Das hohe Anspruchsniveau an sein Schaffen, die intensive schöpferische Kraft aber auch die systematische Arbeitsweise kann man aus einem Brief des 18-jährigen Robert Schumann an seine Mutter herauslesen: *„Und so ist's durchaus im menschlichen Leben; das Ziel, das man einmal erstrebt hat, ist kein Ziel mehr: und man zielt und strebt und sehnt sich immer höher, bis das Auge bricht und die Brust und die erschütterte Seele schlummernd unter dem Grabe liegt...“*.

Man mag diese Passage im Brief des jungen Mannes auch als visionären Blick auf sein Leben begreifen; ich möchte mich auf die Aspekte für seine kompositorische Arbeit beschränken.

Nachdem Robert Schumann 10 Jahre hindurch ausschließlich für „sein Instrument“, das Klavier komponiert hatte, stand das Jahr 1840 im Zeichen von Liedkompositionen und im darauffolgenden Jahr widmete er sich großen sinfonischen Werken. Im „Kammermusikjahr“ 1842 kommt dem *Opus 44* unter all den wunderbaren Stücken, die in diesem Zeitraum entstanden, eine Sonderstellung zu, weil Schumann mit diesem Werk die Gattung Klavierquintett erst eigentlich begründet. Mozart und Beethoven hatten dem Klaviersatz Bläser beigegeben, Schubert im „Forellenquintett“ den Kontrabass und drei weitere Streicher gewählt. Schumann gelang es, sein **Klavierquintett Es-Dur op. 44** mit den beiden Klangkörpern, Streichquartett und Klavier, so zu gestalten, dass die kammermusikalische Selbständigkeit und Gleichberechtigung der Stimmen sowie der virtuose Anspruch des Klavierparts gewahrt blieben.

Die Reinschrift des skizzierten Quintetts erfolgte zwischen 5. und 7. Oktober. Schumann hat es seiner Frau gewidmet. Clara Schumann notierte in dieser Zeit in ihr Tagebuch: *“Die letzte Woche des Septembermonats ist, was unser äußeres Leben betrifft, sehr still hingegangen, umsomehr aber hat mein Robert mit dem Geist gearbeitet! er hat ziemlich ein Quintett vollendet, das mir nach dem, was ich erlauscht, wieder herrlich scheint – ein Werk voll Kraft und Frische!”* Am 8. Januar 1843 erlebte das Leipziger Gewandhaus eine denkwürdige Uraufführung: Robert Schumanns *Klavierquintett Es-Dur, op. 44*, wurde aus der Taufe gehoben. Seine Frau Clara saß am Klavier, der Konzertmeister des Gewandhausorchesters, Ferdinand David, leitete das Streichquartett. Es war das erste Kammermusikwerk mit Klavier, das Schumann öffentlich vorstellte, und das erste, das er veröffentlichte.

Das Werk gilt zurecht als ein Höhepunkt und Leitstern in Schumanns kammermusikalischem Schaffen. Clara Schumann hat das Quintett sehr geliebt; als bedeutende Virtuosin ihrer Zeit hat sie ihm durch häufige Aufführungen zu großer Popularität verholfen. Das *Klavierquintett Es-Dur* zählt auch in unseren Tagen zu den viel gespielten Stücken der romantischen Kammermusik. Gleichzeitig ist es Vorbild und Inspirationsquelle für viele große Komponisten geworden, die sich an der Gattung Klavierquintett versucht haben,

zum Beispiel Antonín Dvořák oder Caesar Franck. Zwei wunderbare Beispiele, das Quintett von Johannes Brahms und das von Dmitri Schostakowitsch waren im Rahmen des Musikfests zu hören und geben Zeugnis von Vielfalt, Kunstfertigkeit und Aussagekraft, die diesem Genre innewohnen können.

Was macht nun die besondere Faszination von Schumanns *Klavierquintett Es-Dur* aus:

Da ist die formale Meisterschaft; die traditionelle Anlage der streng gebauten Sätze, der hohe Anteil an kontrapunktischen Techniken, imitatorische Stimmführung bis hin zum Kanon. Weiters die Klangregie, mit der der Komponist die heterogenen Farben der Instrumente kombiniert: teils in blockhaften Gegensätzen, teils differenziert und ineinander verwoben. Orchesterale Fülle steht neben fein geführten Dialogen.

Mit wunderbaren thematischen Einfällen, deren motivischer Bearbeitung und satzübergreifender Verknüpfung, entwirft Schumann ein Werk voll romantischer Poesie, kraftvoll und mitreißend, leidenschaftlich und schweremütig, zart und lyrisch, trauernd und liebend. Es lässt die Zuhörenden die vielfältigen Ausdrucksqualitäten menschlichen Fühlens und Wollens erleben.

Das erste Thema des Kopfsatzes, *Allegro brillante*, setzt feurig und mitreißend ein, wandelt sich aber bald zu einem zarten lyrischen Seitenthema. Das zweite Thema wird vom Klavier angestimmt und in einem träumerischen Dialog zwischen Violoncello und Bratsche weitergeführt, wobei die Bratsche mit Themenumkehrung antwortet. Die Wiederkehr des feurigen Hauptthemas beschließt die Exposition. In der Durchführung wird der zweite Teil des Hauptthemas in der Verkleinerung, als Klanggrund im Klavier, den gesamten Abschnitt hindurch eingesetzt. Der Beginn dieses Abschnitts ist durch einen tragischen Einbruch bestimmt, der von einem Motiv herührt, das im zweiten Satz wiederkehren wird. In der Reprise setzen sich wieder die energiegeladene Kraft des Hauptthemas und die zarte Atmosphäre des Seitenthemas durch.

Es-Dur weicht c-Moll für den langsamen 2. Satz, *In modo d'una marcia – Un poco largamente*, der die Form eines Sonaten-rondos besitzt.

Ein Trauermarsch, dessen Weise in der Violine angestimmt wird, weicht plötzlich einer lichten Kantilene in C-Dur, die von den Streichern intoniert wird. Eine Beschleunigung des Trauermarsches zu einem wilden *Agitato* (f-Moll) wird von dem schon im ersten Satz bestimmenden Einbruch ausgelöst. Die Erregung klingt ab und macht kurz der lichten Kantilene Platz, doch der Satz verklingt düster.

Das *Scherzo. Molto vivace* des 3. Satzes rast in auf und absteigenden Skalen, die vielfältig bearbeitet werden, in hoher Geschwindigkeit dahin. Gleich zwei Trioabschnitte unterbrechen das Scherzo, deren erster aus dem Beginn des ersten Themas des Kopfsatzes, hier in Umkehrung, hergeleitet ist. Die Wiederkehr des Scherzos mit seinem Skalenspiel schließt den Satz brillant ab.

Das Finale *Allegro ma non troppo* entfaltet drei für den Verlauf des ausgedehnten Sonatensatzes bedeutende Themen. Danach leiten Klavierakorde eine Durchführung ein, in der das thematische Material kunstvoll verarbeitet wird. Die Wiederkehr des Hauptthemas in Moll bringt eine Wiederholung des gesamten ersten Teiles. Dann kommt es zu einer höchst kunstvollen kontrapunktischen Entwicklung, die auf ihrem Höhepunkt ein Doppelfugato bildet, in dem das Hauptthema des *Finale* und das in Vergrößerung erscheinende Hauptthema des ersten Satzes glanzvoll kombiniert werden.

Die Werbesprechungen wurden von Gloria Bretschneider verfasst.

Altenberg Trio Wien

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



Altenberg Trio Wien

Seit seinem offiziellen Debüt bei der Salzburger Mozartwoche 1994 hat das Altenberg Trio Wien sich in rund 1.000 Auftritten den Ruf eines der wagemutigsten und konsequentesten Ensembles dieser Kategorie erworben. Schon gleichzeitig mit seiner Gründung wurde das Ensemble Trio in Residence der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, für die es alljährlich einen Konzertzyklus im Brahms-Saal gestaltet. Einen weiteren Fixpunkt seiner Tätigkeit bildet jedes Jahr um Christi Himmelfahrt die künstlerische Leitung des Musikfestes Schloss Weinzierl in Niederösterreich, an jenem musikgeschichtlich bedeutsamen Ort, an dem der junge Joseph Haydn seine ersten Streichquartette verfasste.

Bei der Verleihung des Robert-Schumann-Preises der Stadt Zwickau reihte sich das Altenberg Trio 1999 in die „österreichische“ Tradition dieser Auszeichnung ein (Preisträger 1997 Nikolaus Harnoncourt, 2002 Alfred Brendel). Unmittelbarer Anlass dafür war die kurz zuvor erschienene Gesamtaufnahme der Schumann'schen Klaviertrios. Weitere Preise folgten, so etwa der Edison Award für eine Aufnahme mit Werken von Ives, Copland und Bernstein und der Pasticcio-Preis von Ö1 für eine CD mit Klaviertrios der polnischen Komponisten Artur Malawski und Krzysztof Meyer.

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

Christopher Hinterhuber,

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



Christopher Hinterhuber

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

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

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

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

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

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

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

Ziyu He

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



Ziyu He

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

In der Saison 2021/22 wird Ziyu sein Debüt bei den Wiener Symphonikern unter Lio Kuokman geben, er ist erneut zum Singapore Symphony Orchestra mit Hans Graf eingeladen und wird mit der Camerata Schweiz und dem Belgrade Philharmonic Orchestra mit Howard Griffiths sowie mit Sofia Philharmonic auftreten. Zu den weiteren Höhepunkten der letzten Zeit zählen Konzerte bei den BBC Belfast Proms, sein Debüt beim George Enescu Festival und Gstaad Menuhin Festival, mit dem Mozarteum Orchester Salzburg unter Riccardo Minasi und Soloabende im Wiener Konzerthaus in der Reihe „Great Talents“.

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

Ziyu He begann im Alter von fünf Jahren in seiner Heimat China bei Xiangrong Zhang Geige zu lernen. Mit nur 10 Jahren wurde er von Paul Roczek eingeladen, bei ihm in Salzburg an der Universität Mozarteum zu studieren. Dort schloss Ziyu im Sommer 2021 sein Masterstudium ab und setzt derzeit sein postgraduales Violinstudium bei Benjamin Schmid und Paul Roczek sowie sein Bratschenstudium bei Thomas Riebl fort. Er spielt eine Geige von Andrea Guarneri aus dem Jahr 1688, die ihm freundlicherweise von einem großzügigen privaten Sponsor zur Verfügung gestellt wurde.

Christoph Stradner

Der in Wien geborene Cellist entstammt einer österreichischen Musikerfamilie. Als Solist konzertiert er mit zahlreichen bedeutenden Orchestern gemeinsam mit Dirigenten wie Adam Fischer, Fabio Luisi oder Vladimir Fedosejev. Zahlreiche Konzertreisen führen ihn in viele Länder Europas und Asiens.

Ersten Unterricht hatte er bei Frieda Litschauer und später an der Universität für Musik und darstellenden Kunst Wien bei Wolfgang Herzer. Es folgte ein einjähriges Auslandsstudium in London bei William Pleeth. Wesentliche künstlerische Impulse erhielt er anschließend bei Meisterkursen mit Mischka Maisky, Daniel Schafran, Steven Isserlis und David Geringas.

Christoph Stradner ist Cellist des Altenberg Trio Wien und Erster Solocellist der Wiener Symphoniker. Zuvor war er Solocellist des Tonkünstlers-Orchester, der Camerata Salzburg und des Concentus Musicus Wien.



Christoph Stradner

Die Kammermusik bildete schon immer einen wesentlichen Zweig seines künstlerischen Schaffens. Das Ensemble Acht Cellisten der Wiener Symphoniker ist für ihn da genauso bedeutend wie das Zusammenspiel mit Kollegen wie Lahav Shani, Janine Jansen, Julian Rachlin und Benjamin Schmid. Von 2006 bis 2019 hatte Stradner eine Professur an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien.

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

Amiram Ganz

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



Amiram Ganz

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

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

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

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

Gerhard Marschner

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



Gerhard Marschner

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

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

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

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

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

Heri Choi

Heri Choi studierte mit Christian Wetzel und Günter Lorenz in Leipzig und Wien, wo sie mit einstimmiger Auszeichnung und einem Würdigungspreis abschloss. Weitere künstlerische Anregungen für historische Instrumente erhielt sie von Marie Wolf und Alfredo Bernardini.

Sie ist regelmässig Gast bei Festivals wie bei den Salzburger Festspielen, den Wiener Festwochen, Wien Modern, der Styriarte, dem PMF Festival Sapporo und dem Kusatsu Festival in Japan dem Carinthischen Sommer Ossiach sowie in Orchestern wie dem Concentus Musicus Wien, dem Klangforum Wien, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, dem Orchestra del Montsalvat Barcelona, dem Korean Symphony Orchestra unter Dirigenten wie Harnoncourt, Mehta, Cambreling, Gielen, Eschenbach, Tilson-Thomas und Holliger.



Heri Choi

Als Solistin wurde Heri Choi u.a. in der ORF-Sendung "Meister von morgen" sowie in einem weltweit ausgestrahlten Pausenfilm im Neujahrskonzert der Wiener Philharmoniker vorgestellt.

Heri Choi ist seit 2003 Solo-Oboistin der Vereinigten Bühnen Wien, Mitglied des Concentus Musicus sowie als begeisterte Kammermusikerin Gründungsmitglied des Vienna Reeds Quintetts.

Ihr Spiel ist mit diesen Formationen auf mehreren CD-Aufnahmen festgehalten, unter anderem bei den Labels Naxos und Sony Classical.

Marcelo Padilla

Marcelo Padilla wurde 1980 in Miami (USA) geboren und wuchs in Costa Rica auf. Studium bei Milan Turkovic, Stepan Turnovsky und Richard Galler an der Musikuniversität Wien „MdW“-Diplom mit Auszeichnung. Nach einem Engagement am Gran Teatre del Liceu in Barcelona ist er seit 2002 im ORF RSO Wien tätig, zunächst als Solo-Kontrafagottist und Zweiter Fagottist, ab 2005 als 1. Fagottist und seit 2019 als Solofagottist.

Weitere Tätigkeiten: Professor für Fagott an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien „MUK“ seit Herbst 2011, davor Senior Lecturer an der Kunstuniversität Graz am Institut Oberschützen. Einladungen in andere Orchester wie den Berliner Philharmonikern, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, London Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra London, Rotterdam Philharmonic Orchestra, Singapore Symphony Orchestra, Wiener Staatsoper, Wiener Symphoniker, Mozarteum Orchester Salzburg, und Camerata Salzburg.



Marcelo Padilla

Albert Hosp

Albert Hosp wurde 1964 in Wien geboren. Er studierte fünf Jahre Blockflöte, zehn Jahre Violine, sechs Jahre Musik- und Theaterwissenschaft, zwei Jahre Jazztheorie sowie drei Jahre Gesang und schloss keines dieser Studien ab. Die wichtigsten Impulse für seine Laufbahn erhielt er von seinen Geigenlehrern Leopold Buchmann und Erich Schagerl, den Dirigenten, Chorleitern und Komponisten Herwig Reiter und James E. Moore sowie im Gesangsunterricht von Kammersängerin Hilde Rössl-Majdan.

Die Radiosendungen und menschlichen Qualitäten von Maximilian Blumencron waren für ihn ausschlaggebend, bei Ö1 anzufangen und bleiben zu wollen. Seit 1987 gestaltet er hier Musiksendungen.

Gegenwärtig ist Albert Hosp unter anderem in den Sendungen „Klassik-Treffpunkt“, „Spielräume“ und „Ausgewählt“ zu hören.

Von 1990 bis 2001 arbeitete Albert Hosp als Chorleiter, u.a. mit der Wiener Singakademie und dem Chor der Alten Burse, sowie als Ensemblesänger und Solist, u.a. im Männerquartett Close Harmony.

In dieser Zeit verfasste er zahlreiche A-cappella-Arrangements von Spirituals, Pop Songs und Deutschen Schlagern.

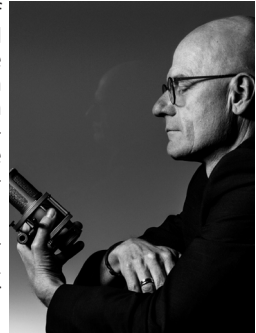
Als Sprecher ist er vor allem in Werken zeitgenössischer Musik tätig.

So hat er bei Uraufführungen von Peter Androsch, Friedrich Cerha, Kurt Estermann, Hannes Heher, Alexander Stankowski und Otto M. Zykan mitgewirkt.

Für seine Radiosendungen wurde Albert Hosp mehrfach ausgezeichnet, u.a. mit einer lobenden Anerkennung beim Andreas-Reischek-Preis 1993, zweimal mit dem Radiopreis der Erwachsenenbildung, sowie 2016 mit einem 4. Platz in der Kategorie „Best Music Special“ beim Bewerb „New York Festivals - Best Radio Programs in the World“.

Hosp ist seit 1997 Kurator und seit 2018 künstlerischer Leiter des Festivals Glatt&Verkehrt.

Albert Hosp hat vier Kinder und lebt mit seiner Familie in Wien.



Albert Hosp

