

MUSIKFEST SCHLOSS WEINZIERL

17. bis 20. Mai 2012

Künstlerische Leitung: ALTENBERG TRIO WIEN

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	2
Mitwirkende	3
Programm:	
Donnerstag, 17.5.	5
Freitag, 18.5.	7
Samstag, 19.5.	13
Sonntag, 20.5.	15
Texte zu den Programmen:	17
Johannes Brahms und seine Bewunderung für Haydn.....	17
Zu den Programmen	
Donnerstag, 17.5.	22
Freitag, 18.5.	34
Samstag, 19.5.	43
Sonntag, 20.5.	59
Biographien der Mitwirkenden.....	77

Zum Musikfest Schloss Weinzierl 2012

Mit dem auf den ersten Blick paradox erscheinenden Aperçu, die drei göttlichsten Musiker der Geschichte seien Bach, Mozart und Schubert, die drei größten Komponisten aber Haydn, Beethoven und Brahms gewesen, hat der Dirigent William Steinberg einmal seine Zuhörer überrascht: Und nicht von ungefähr erscheinen aus dieser ungewohnten Perspektive die beiden Hauptprotagonisten unseres diesjährigen 4. Musikfestes auf Schloss Weinzierl, Haydn und Brahms, als verwandte Seelen.

Man kann den Spuren der intensiven Beschäftigung mit Haydn bei Brahms in vielen Werken begegnen: in den von Brahms zu Recht so spöttisch kommentierten „Anklängen“ ganz allgemein oder in den berühmten „Haydn-Variationen“ op.56 (von deren Thema wir heute wissen, dass es nicht von Haydn stammt), am bedeutungsvollsten aber im Prinzip der motivisch-thematischen Arbeit selbst, als deren eigentlicher „Erfinder“ Haydn – und als deren „Vollender“ Brahms gelten darf.

Mit Kurt Schwertsik, dessen Frau Christa gemeinsam mit dem Altenberg Trio den Liederzyklus „Traumstörung“ (nach Gedichten von Else Lasker-Schüler und Elfriede Gerstl) uraufführen wird, hat das Musikfest Schloss Weinzierl 2012 einen der originellsten Komponisten der Gegenwart zu schöpferischer Mitarbeit gewonnen – und bleibt damit seinem Vorsatz treu, der zeitgenössischen Musik ganz im Sinne Haydns immer einen festen und prominenten Platz zu sichern.

Mitwirkende

ALTENBERG TRIO WIEN

Claus-Christian Schuster, Klavier

Amiram Ganz, Violine

Alexander Gebert, Violoncello

MANDELRING QUARTETT

Sebastian Schmidt, Violine

Nanette Schmidt, Violine

Roland Glassl, Viola

Bernhard Schmidt, Violoncello

AMIRAM GANZ, Violine

ALEXANDER GEBERT, Violoncello

HERBERT KEFER, Viola

ANNA MAGDALENA KOKITS, Klavier

OLEG MAISENBERG, Klavier

LARS WOUTERS VAN DEN OUDENWEIJER, Klarinette

NANETTE SCHMIDT, Violine

SEBASTIAN SCHMIDT, Violine

CHRISTA SCHWERTSIK, Mezzosopran

ZORA SLOKAR, Horn

CHOR UND ORCHESTER

Chorgemeinschaft Petzenkirchen-Wieselburg
Streicherensemble von Musikern aus der Umgebung

Solisten:

Christina Strasser, Sopran

Dirigent und Orgelsolo:

Albert Neumayr

HAYDN-BRASS

Jugendblasorchester der Musikschule Wieselburg

Leitung:

Johannes Distelberger

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



Programm

Donnerstag, 17.5.2012

10:00 Uhr Festgottesdienst in der Pfarrkirche Wieselburg

Joseph Haydn

*Missa brevis in honorem Sti. Joannis de Deo B-Dur Hob. XXII:7:
„Kleine Orgelmesse“*

Fassung von Ferdinand Habel

Wolfgang Amadeus Mozart

Laudate Dominum

Chorgemeinschaft Petzenkirchen-Wieselburg
Streicherensemble von Musikern aus der Umgebung

Christina Strasser - Sopran

Albert Neumayr - Dirigent und Orgelsolo

Programm

Donnerstag, 17.5.2012

19:30 Uhr Schloss Weinzierl

1. Kammerkonzert (Eröffnungskonzert)

Joseph Haydn (1732-1809)

Streichquartett B-Dur op. 1 Nr. 1 Hob. III:1

Presto

Minuet-Minuet secondo

Adagio

Minuet-Trio

Finale: Presto

Mandelring Quartett

Johannes Brahms (1833-1897)

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

Andante

Scherzo: Allegro

Adagio mesto

Finale: Allegro con brio

Anna Magdalena Kokits, Klavier

Zora Slokar, Horn

Amiram Ganz, Violine

Programm

*

Johannes Brahms

Trio H-Dur op. 8 für Klavier, Violine und Violoncello (Endfassung)

Allegro con brio
Scherzo: Allegro molto
Adagio
Allegro

Altenberg Trio

Freitag, 18.5.2012

11:00 Uhr Kapelle von Schloss Weinzierl

2. Kammerkonzert

Joseph Haydn

Divertimento für 2 Violinen und Violoncello Nr.1 in E-Dur Hob. V:1

Adagio
Allegro
Tempo di Minuet

Sebastian Schmidt—Violine
Amiram Ganz—Violine
Alexander Gebert—Violoncello

Programm

Antonin Dvořák (1841-1904)

Terzetto C-Dur op. 74

Introduzione : Allegro ma non troppo

Larghetto

Scherzo: Vivace

Tema con variazionii: Poco adagio – Molto allegro

Amiram Ganz—Violine
Nanette Schmidt —Violine
Herbert Kefer—Viola

*

Johannes Brahms

Streichquartett a-Moll op. 51 Nr. 2

Allegro non troppo

Andante moderato

Quasi Minuetto: Moderato

Allegro non assai

Mandelring Quartett

Programm

Freitag, 18.5.2012

16:00 Uhr Lindenhof des Schlosses Weinzierl (bei Schlechtwetter im Schloss Weinzierl)

Joseph Haydn
/Arr. Johannes Distelberger

Haydn Brassissimo
Michael Hametner
Solotrompete

Jay Bocook

Concertsuite from
Dances with the Wolves

W.A. Mozart

Das Butterbrot
Ensemble „Seifgahama“

Johannes Schmidauer

Coolbrass
Ensemble „Seifgahama“

Spiritual

When the Saints go marching in

A.L.Webber/Arr. Michael Sweeney The Phantom of the Opera

Programm

Eric Osterling	Tiger Rag
Seroy Anderson	Buglers Holiday <i>Michael Hametner</i> <i>Christoph Holzer</i> <i>Markus Schneck</i> <i>Sebastian Niklas</i> <i>Mathias Fried</i> <i>Solisten</i>
David Marshall	Dixieland Parade <i>Magdalena Seifert</i> <i>Markus Schneck</i> <i>Christoph Holzer</i> <i>Patrick Holzer</i> <i>Solisten</i>
Hans Schmid	Marsch Spielmannsgruß

Jugendblasorchester der Musikschule Wieselburg
Johannes Distelberger - Leitung

Programm

Freitag, 18.5.2012

19:30 Uhr Schloss Weinzierl

3. Kammerkonzert

Klavierabend



Aus den Klavierstücken op. 119
Reinschrift des Komponisten

W.A. Mozart (1756-1791)

Fantasie c-Moll KV 475 (1785)

Johannes Brahms

Drei Intermezzi op. 117 (1892)

Andante moderato

Andante non troppo e con molto espressione

Andante con moto

Programm

Joseph Haydn

Sonate Es-Dur Hob. XVI:52 (1794)

Allegro

Adagio

Finale: Presto

*

Robert Schumann (1810-1856)

Fantasie C-Dur op. 17 (1836-38)

Durchaus fantastisch und leidenschaftlich vorzutragen

Mäßig, durchaus energisch

Langsam und getragen, durchweg leise zu halten

Oleg Maisenberg—Klavier

Anschließend Empfang durch Landesrat Dr. Stephan Pernkopf

„So schmeckt NÖ“

Spezialitäten aus der Region

Programm

Samstag, 19.5.2012

16:00 Uhr Schloss Weinzierl

Workshop-Konzert

Mit Schülerinnen und Schülern der Musikschule Wieselburg
« Kammermusik mit jungen Musikern »

Leitung: **Altenberg Trio Wien** in Zusammenarbeit mit **Musiklehrerinnen der Musikschule Wieselburg**

Samstag, 19.5.2012

19:30 Uhr Schloss Weinzierl

4. Kammerkonzert

Joseph Haydn

Klaviertrio A-Dur Hob. XV:18

Allegro moderato

Andante

Allegro

Altenberg Trio Wien

Programm

Johannes Brahms

Trio a-Moll op. 114 für Klavier, Klarinette und Violoncello

Allegro

Adagio

Andantino grazioso

Allegro

Anna Magdalena Kokits—Klavier
Lars Wouters van den Oudenweijer—Klarinette
Alexander Gebert—Violoncello

*

Kurt Schwertsik (*1935)

**Traumstörung. 5 Lieder nach Gedichten von Else Lasker-Schüler
& Elfriede Gerstl für Mezzosopran & Violine, 'Cello & Klavier.
Op. 108 (Uraufführung)**

Abends

Mein blaues Klavier

traumstörung

bei kleinen Krisen leise zu sprechen

schöner tot sein

Christa Schwertsik—Mezzosopran
Altenberg Trio Wien

Programm

Johannes Brahms

Klarinettenquintett h-Moll op. 115

Allegretto
Adagio
Andantino
Con moto

Lars Wouters van den Oudenweijer—Klarinette
Mandelring Quartett

Sonntag, 20.5.2012

17:00 Uhr Schloss Weinzierl

4. Kammerkonzert (Abschlusskonzert)

Joseph Haydn

Streichquartett G-Dur, op. 64 Nr. 4 Hob. III:66

Allegro con brio
Menuetto: Allegretto
Adagio
Presto

Mandelring Quartett

Programm

Alexander Zemlinsky (1871-1942)

Trio d-Moll op. 3 für Klavier, Klarinette und Violoncello

Allegro ma non troppo

Andante

Allegro

Anna Magdalena Kokits—Klavier
Lars Wouters van den Oudenweijer—Klarinette
Alexander Gebert—Violoncello

*

Johannes Brahms

Klavierquartett A-Dur op. 26

Allegro non troppo

Poco Adagio

Scherzo: Poco Allegro

Finale: Allegro

Altenberg Trio Wien
Herbert Kefer—Viola

Ein **Live-Mitschnitt** aus den Konzerten des **MUSIKFESTS** Schloss WEINZIERL **2012** wird von **Radio Niederösterreich** am **Donnerstag, 7. Juni 2012** (Fronleichnam) um **21:03 Uhr** ausgestrahlt (Frequenzen : Wien 97,90 ; Jauerling 91,50 ; Sonntagsberg 93,50).

Texte zu den Programmen

Johannes Brahms und seine Bewunderung für Haydn

Das Musikfest 2012 wird von Musik zweier großer Komponisten geprägt, die man als verwandte Seelen bezeichnen könnte. Johannes Brahms hat sich - wie viele andere Komponisten auch - intensiv mit den Werken Joseph Haydns auseinandergesetzt.

Denn Haydns reiches und vielfältiges musikalisches Schaffen hatte Bedeutung für Komponisten nachfolgender Generationen und hat sie bis in die Gegenwart. Die Wertschätzung, die man dem Komponisten entgegenbrachte, und der Einfluss auf die eigene Arbeit waren selbstverständlich sehr unterschiedlich und reichten von höchster Verehrung bis Desinteresse.



Johannes Brahms, 1851

Brahms' Beschäftigung mit Haydn's Musik

Zu den größten Bewunderern von Joseph Haydn zählte Johannes Brahms. Brahms begeisterte sich schon in jungen Jahren für Haydns Streichquartette und spielte Klaviertrios von Haydn mit dem Geiger und Freund Joseph Joachim (1855). Er studierte und dirigierte Symphonien des Meisters in Detmold (1857) und später auch in Wien (1873).

Seine Verehrung für den großen Architekten der klassischen Musik hat sich in vielen Facetten in seiner Arbeit niedergeschlagen. Anspielungen an Haydns Kompositionsstil - „Anklänge“, wie er sie ironisierend nannte, finden sich in vielen seiner Kompositionen. (In den Werkbesprechungen zum *Horntrio op. 40*, zum *Sreichquartett op. 51/2*, und zum *Klarinettenquintett op. 115* von Brahms, finden sich Hinweise auf diese Bezüge).



Joseph Haydn
Stich von Facius nach Hoppner

Der Komponist Richard Heuberger hat in „*Erinnerungen an Johannes Brahms*“ (1976) seine genauen Aufzeichnungen von Gesprächen mit Johannes Brahms zusammengefasst. Hier findet sich die Eintragung eines Gespräches über die „*ungeheure Genialität Haydns*“, das Brahms mit Freunden bei einer Landpartie im Februar 1886 geführt hatte. Er sagte: „*Die Leute verstehen heute von Haydn fast nichts mehr. Daß wir jetzt gerade in einer Zeit leben, wo - gerade hundert Jahre früher - Haydn unse-*

Texte zu den Programmen

re ganze Musik schuf, wo er eine Sinfonie um die andere in die Welt setzte, daran denkt niemand. Ich feiere seit Jahren diese Ereignisse! [...] Und Haydn – er war gerade in meinem Alter – entwickelte sich so ein zweites Mal zu ungeheurer Größe [...] (gemeint ist die Komposition von Schöpfung und Jahreszeiten). „Das war ein Kerl! Wie miserabel sind wir gegen sowas!“

Ähnliche Kompositionsauffassung

Was die beiden Komponisten aber vor allem verbindet, ist ihre Arbeitsweise. Es ist das Bekenntnis zu der Kompositionsauffassung, dass nicht das Thema, der Einfall das wichtigste ist, sondern dass alles Gewicht darauf zu legen ist, was der Komponist daraus macht, was mit dem Thema geschieht. Die intensive motivische Arbeit und die Durchdringung des Materials sind Kennzeichen der Kompositionen von Brahms. In Haydn hatte er einen Geistesverwandten und ein Vorbild gefunden.

Bedeutung der motivischen Arbeit

Die Brahms'sche Auffassung drückt ein gewisses Misstrauen gegenüber der eigenen Inspiration aus; sie ist geprägt von der Ablehnung, dass der Einfall schon dem Autor gehöre, bloß weil er ihm eingefallen sei. Vielmehr müsse der Einfall erst durch die Bearbeitung angeeignet werden. Brahms hat das einmal überspitzt so formuliert: *"Das, was man eigentlich Erfindung nennt, also ein wirklicher Gedanke, ist sozusagen höhere Eingebung, Inspiration, d. h. dafür kann ich nichts. Von diesem Moment an kann ich dieses „Geschenk“ gar nicht genug verachten, ich muß es durch unaufhörliche Arbeit zu meinem rechtmäßigen, wohl erworbenen Eigentum machen"* (Kalbeck II).

In *„Le Haydn“* (1812), Giuseppe Carpani's Buch über Joseph Haydn, findet sich eine Schilderung, über Haydn's Einstellung zu Thema und Bearbeitung, die eine grundsätzliche Nähe zur Auffassung von Brahms zeigt: *„Alles liegt in der Art“*, sagte er, *„ wie man ein Thema behandelt und fortführt.“* Und: Es geschah tatsächlich manchmal, wenn er an seinem Schreibtisch saß, um eine Komposition anzufangen, und ein Musiker trat ein, dass er ihm sagte: *„Gib mir ein Thema!“* [...] *„Nur immer zu!“*, sagte er. *„Mach schon, was kommt, soll kommen!“* Und Carpani fährt fort: *„Den Beweis dieser Behauptung können Sie in einigen seiner erstaunlichen Quartette finden, die mit einem Motiv beginnen, das wie ein Scherz anmutet, doch in der Entwicklung ernsthaft wird und an Kraft gewinnt, sich*

Texte zu den Programmen

aufrichtet und wächst und bald ein ernstzunehmendes und exquisites Werk wird.“

Eines der großen Variationen-Werke, die Brahms schuf, sind die *Variationen über ein Thema von Joseph Haydn für Orchester op. 56* aus dem Jahr 1873. Sie sind eine Hommage an den großen Meister und eine Demonstration für das *Procedere*, bei einem von vornherein festgelegten Thema alles Können darauf zu richten, was mit dem Thema geschieht.

Dass das Thema, das Brahms aus dem „*Chorale St. Antoni*“ von Haydn entnahm, tatsächlich nicht von Joseph Haydn stammt, wie Brahms als gesichert annahm, sondern wahrscheinlich aus einem anonym überlieferten Wallfahrerlied, das Haydn schon zuvor für seine Komposition verwendet hatte, tut der Widmung an Haydn keinen Abbruch. Es erscheint mir vielmehr als stimmiges Symbol für die intellektuelle und künstlerische Nähe der beiden Komponisten.

Ich denke, beide Herren hätten geschmunzelt und sich einander noch enger verbunden gefühlt, hätten sie darüber erfahren.

Wissen um die Tradition

Die intensive Beschäftigung mit der musikalischen Tradition, brachte Brahms Bewunderung aber auch Kritik ein. Brahms studierte die Werke früherer Meister genau. Er baute sich eine einzigartige Autographensammlung auf, deren Schwerpunkt bei Handschriften von Haydn (z. B. die *Streichquartette op. 20*), Mozart (z. B. die *g-Moll-Symphonie*) und Beethoven sowie Schubert und Schumann lag. Er sammelte aber nicht nur sondern war auch bemüht, die Musik der Vergangenheit durch Editionen bekannt zu machen.

„Zukunftsmusik“ versus „dauerhafte Musik“

Der Parteienstreit um Richard Wagner und Franz Liszt hatte in diesen Jahren an Heftigkeit zugenommen und wurde von manchen Parteigängern mit vernichtender Schärfe geführt. In diesem Streit wurde und wird noch heute Johannes Brahms fast zwangsläufig als Gegenpol zur Schule der Neudeutschen um Wagner und Liszt gesehen. Diese hatten die „Zukunftsmusik“ auf ihre Fahnen geschrieben und sahen in der symphonischen Dichtung und im Musikdrama den wahren Weg zu einer neuen Musik „nach Beethoven“. Brahms` ästhetisches Ziel hingegen war es, „dauerhafte Musik“ zu schreiben, wie sein Lieblingsausdruck lautete, Musik also, die dem historischen Wandel aufgrund ihrer spezifischen Qualität

Texte zu den Programmen

entzogen ist und – wie uns der Kompositionsschüler von Brahms, Gustav Jenner, überliefert – „in dem tiefen Urgrund des Geistes der Musik wurzelt und nirgends mit ihm in Widerspruch gerät“. Damit rückt die Kammermusik für den Komponisten in den Mittelpunkt, jene Musik also, „[...] die sich introvertiert und systematisch mit den „Gesetzen der reinen Musik“ beschäftigt.“ (Sandberger, 2009) (Der Text „Brahms als Juror“ in der Werkbesprechung zu Zemlinskys *Trio op. 3* liefert ein anschauliches Bild der Musikszene um 1895 in Wien).

Der kompositorische und historische Anspruch dieses Konzeptes an den Künstler ist enorm hoch. Dementsprechend groß waren Kritik und Selbstkritik des Meisters gegenüber seinen Schöpfungen. Brahms hat viele seiner Kompositionen nach ihrer Fertigstellung vernichtet. Auch das Verlangen, an den Werken weiter zu arbeiten, an ihnen zu feilen und sie nicht „vor der Zeit“ an den Verleger zu geben, ist fest mit Johannes Brahms verbunden: „[...] *Liegen lassen und immer wieder daran arbeiten, bis es als Kunstwerk vollendet ist! Ob es auch schön ist, das ist eine andere Sache, aber es muß vollendet sein, dass man nichts mehr daran auszusetzen hat, [...]*“. (Siehe dazu auch die Texte zu *Trio op. 8*, *Streichquartett op. 51/2* und *Klavierquartett op. 26*).

Kritik

Einer der schärfsten Kritiker von Johannes Brahms aus „Neudeutschen Kreisen“ war Hugo Wolf, der vormals ein Brahmsanhänger gewesen war. Er schrieb in einem Artikel über die *Haydn-Variationen*: 'Die Variationen für Orchester von Herrn Brahms legen ein beredtes Zeugnis ab für die eigentliche Begabung Brahms': die der kunstvollen Mache. Aufs Variieren von gegebenen Themen versteht sich Herr Brahms wie kein Anderer. Ist doch sein ganzes Schaffen nur eine große Variation über die Werke Beethoven's, Mendelssohn's und Schumann's."

Dass Brahms mit seinem Schaffen nicht nur an die großen Meister anknüpft, in komplexen musikalischen Bezügen auf sie verweist und ihre Traditionen in seiner eigenen Musiksprache weiterführt, sondern dass er Wege der musikalischen Erneuerung eingeschlagen hat, die weit in die Zukunft weisen, ist den Gegnern, aber auch den meisten Anhängern in diesem musikalischen Richtungsstreit entgangen.

Texte zu den Programmen

Musikalische Erneuerung

Ein wichtiger Hinweis auf „Brahms, den Fortschrittlichen“ kam von Arnold Schönberg. In einem Radiovortrag über Brahms 1933 vertrat er die These, dass gerade die Kompositionstechnik von Johannes Brahms, die Musik des 20. Jahrhunderts wesentlich vorangebracht hätte und meint damit die Musik der Zweiten Wiener Schule. Als Beispiel verwendet er Brahms' *Klavierquartett op. 25*, bei dem er auf das Netz von Motivbeziehungen, verweist, das nicht enger geflochten sein könnte. Er nennt die Technik „entwickelnde Variation“. (Siehe dazu auch die Texte zu *Streichquartett op. 51/2*, *Trio op. 114*).

Zur Feier der hundertsten Wiederkehr von Brahms Geburtstag 1933 hält auch Wilhelm Furtwängler eine Festrede, in der er unter anderem Folgendes sagt: „Eine vor ihm (Brahms) nur bei den Größten anzutreffende Logik waltet in seinen Werken. Es wird nur das ausgesprochen, was zur Sache gehört, d.h. zu der Welt, die das jeweilige Werk verkörpert. Allem billigen sogenannten „Reichtum der Erfindung“, der in Wirklichkeit nur Mangel an Konzentrationsvermögen bedeutet, wird streng aus dem Weg gegangen. Dafür wird das, was gesagt wird, klar, deutlich, folgerichtig und vollständig gesagt.“

Sind die Reden dieser beiden einflussreichen Musiker des 20. Jahrhunderts in ihrer Zielrichtung auch unterschiedlich, so haben sie doch eine wichtige Gemeinsamkeit: Sie unterstreichen die Bedeutung des Brahms'schen Œuvres weit über seine Zeit hinaus. Und sie sprechen von der Universalität und Objektivität der Brahms'schen Tonsprache. Ist es nicht, als würde dieses Urteil kompetenter Nachgeborener Brahms' hochgestecktes Ziel, „dauerhafte Musik“ zu schreiben, in vollkommener Weise bestätigen?

Gloria Bretschneider

Texte zu den Programmen

Zum Programm Donnerstag, 17.5.2012

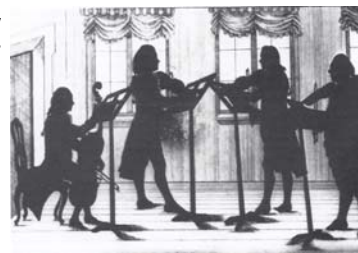
Joseph Haydn

Streichquartett B-Dur Hob. III:I (op. 1 Nr. 1) (um 1755)

Mit dem Streichquartett in **B-Dur Hob. III:I** erklingt beim Musikfest 2012 das allererste Streichquartett, das Joseph Haydn komponierte und es erklingt wahrscheinlich zum ersten Mal seit mehr als 250 Jahren wieder im Festsaal jenes Schloss, in dem es verfasst wurde.

Zwischen 1755 und 1757 war Joseph Haydn mehrmals auf Einladung von Baron Karl Josef von Fürnberg in Weinzierl zu Gast. Man hatte ihn als Musiker aber auch als jungen begabten Komponisten zu den Musikabenden eingeladen, die der Baron während seiner Sommeraufenthalte in Schloss Weinzierl veranstaltete.

Aus den Darstellungen, die verschiedene Haydnbiographen von den Musikabenden in Schloss Weinzierl geben, ist zu erfahren, dass zwei Berufsmusiker (Joseph Haydn/Geige oder Bratsche und Johann Georg Albrechtsberger/ Violoncello) und zwei Hobbymusiker (der Benefiziat an der Schlosskapelle/ Geige und der Gutsverwalter/ Geige) anwesend waren, als der Hausherr Haydn aufforderte, „etwas zu komponieren, das von diesen vier Kunstfreunden aufgeführt werden könnte. Haydn nahm die Aufforderung an, und so entstand sein erstes Quartett, welches gleich nach seiner Erscheinung ungemein Beyfall erhielt, wodurch er Muth bekam, in diesem Fache weiter zu arbeiten.“ (Georg August Griesinger in seinen *Biographischen Notizen über Joseph Haydn*, 1809). Eine genauere Beschreibung findet sich im Kapitel „Musikabende im Schloss Weinzierl und das erste Streichquartett“ in der Broschüre „Haydn in Weinzierl“.



Musiker beim Quartettspiel

Einen wichtigen Hinweis zur Identifizierung des „Ersten Streichquartetts“ gibt der Freund und Haydnbiograph Giuseppe Carpani in seiner Biographie „Le Haydine“ (Mailand 1812): „...Er nahm die Feder zur Hand, und es entstand jenes Quartett mit Sextolen in B-Dur, das alle Musikliebhaber sofort lernten.“

Daß es sich um das in Weinzierl geschriebene erste Quartett handelt, wird

Texte zu den Programmen

auch von der heutigen musikwissenschaftlichen Forschung bestätigt: „Demnach war Haydns erstes Streichquartett tatsächlich das von der Verlagspraxis später als op. 1 Nr. 1 gezählte B-Dur-Werk Hob. III:1.“ (Ludwig Finscher *Joseph Haydn und seine Zeit*, 2000).

In der Zeit zwischen 1755 und wahrscheinlich 1757 hat Haydn nämlich eine Gruppe von 10 Werken für zwei Violinen, Viola und Baß (Violoncello) geschrieben, die im Zuschnitt ganz einheitlich, im Detail höchst kunstvoll voneinander unterschieden sind. Nicht bei allen diesen *Divertimenti a quattro*, ist der Entstehungsort so eindeutig auszumachen wie bei unserem B-Dur Quartett, doch viele von ihnen wurden sicherlich in Weinzierl gespielt, manche von ihnen wohl auch hier komponiert.

Mit den *Divertimenti a quattro*, deren erstes quasi „auf Zuruf“ aus einer Situation des Augenblicks in Schloss Weinzierl komponiert wurde, entsteht eine völlig neue Musikgattung, die die Grundlage für die Königsdisziplin der Kammermusik, das Streichquartett legt, einer Disziplin, die Haydn selbst in späteren Jahren zur frühen Vollendung geführt hat und an der sich die bedeutendsten Komponisten bis zu Gegenwart immer wieder erprobt haben. (Siehe dazu auch die Broschüre „Haydn in Weinzierl“)

Die Grundform der *Divertimenti a quattro* besteht aus fünf Sätzen: Zwei schnelle oder sehr schnelle Sätze bilden den äußeren Rahmen, zwei Menuette stehen zwischen ihnen und die Mitte bildet ein sehr langsamer Satz (*Adagio*).

Charakteristisch für diese frühen Quartett-Divertimenti Haydns „ist die scheinbare Einfachheit, ihre sinnliche Eingängigkeit, ihre musikalische Selbstverständlichkeit“, erklärt der bedeutende Musikwissenschaftler Hans Heinrich Eggebrecht.

Als Beispiele für „sinnliche Eingängigkeit“ kann Haydns Wahl der Motive fungieren; sie stammen oft aus Volksliedern und Tänzen und sind melodisch einfach, ja simpel. Das Menuett, einer der beliebtesten Gebrauchstänze der Zeit, war in seiner Form der vier- und achttaktigen Periodik für Zeitgenossen „musikalisch selbstverständlich“ und ebenfalls sinnlich eingängig. Die Quartett-Divertimenti sind geprägt durch rhythmischen Elan und durch schnelle Tempi in den Schlusssätzen. Oft besitzt die Coda einen jener „Verblüffungsschlüsse“, mit denen Haydn auch in späteren Werken brillieren wird.

Die Einfachheit ist aber nur scheinbar, denn sie weist einen hohen Grad

Texte zu den Programmen

an Kompositionskunst auf. Und sie bietet reiche Entfaltungsmöglichkeiten für die kompositorische Entwicklung der Gattung.

Die scheinbare Einfachheit in der Komposition und die Eingängigkeit in der Wahl der Motive haben wesentlich zur raschen Verbreitung der *Divertimenti* über ganz Europa beigetragen. (Siehe dazu in der Broschüre „Haydn in Weinzierl“ das Kapitel „Die zehn *Divertimenti a quattro*“).

In einer Werkanalyse des ersten Menuetts von op. 1 Nr. 1 zeigt Hans Heinrich Eggebrecht, wie kunstvoll diese Einfachheit des musikalischen Satzes schon beim ersten *Divertimento a quattro* ist und wie hoch ihr geschichtlicher Wert für die Entwicklung der „Wiener Klassik“ war.

Beim ersten Menuett unseres ***B-Dur Quartetts*** nennt der Komponist den sonst als Trio bezeichneten Part „*Minuet secondo*“. Musikalisch nützt er hier spezielle Klangeffekte, wie das *Pizzicato* der rechten Hand.

Den langsamen Sätzen in den Quartetten von op.1 ist ein serenadenhafter Tonfall gemeinsam, dennoch haben die Stücke ein klares individuelles Profil: Beim *B-Dur Trio* ist das *Adagio* eine ausdrücklich mit *cantabile* bezeichnete Arie, ausgeführt von der ersten Violine, mit einer schlichten Sechzehntel-Begleitung versehen und von einer akkordischen Einleitung umrahmt.

Gloria Bretschneider

Texte zu den Programmen

Johannes Brahms

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

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



Johannes Brahms, 1865

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

Seinem Freund, dem Komponisten Albert Dietrich, beschrieb Brahms später, der Einfall zum Thema des ersten Satzes sei ihm bei einem Spaziergang in den Tannenwäldern der Umgebung von Baden-Baden gekommen, als er am frühen Morgen den Schimmer des Sonnenlichts zwischen den Zweigen betrachtete. Es handelt sich also, nach der Schilderung des Autors, um eine Komposition, die von einem intensiven Naturerlebnis mitbestimmt wurde. Brahms konnte sich noch nach Jahren an diesen Moment erinnern.

Die Aussage des damals 32jährigen Komponisten hat eine Entsprechung in der leicht ironisierenden Feststellung des reifen Mannes in einem Brief an Elisabeth von Herzogenberg: „*Ich halte es auch für besonders pfiffig von mir, dass ich mir beim Spaziergehen Melodien einfallen und wachsen lasse.*“

Es ist wieder vom Wandern in der Natur als Quelle der Eingebung die Rede. Während der junge Komponist noch nach einigen Jahren unter dem Eindruck dieses Erlebnisses stand, misstraute der reife Mann dem unbewussten Akt der Inspiration und macht ihn zu einem aktiv-verstandesmäßigen: „*Ich lasse mir etwas einfallen.*“ (Siehe auch Programmheft S. 18)

Für den jungen Komponisten jedenfalls ist die enge Assoziation zu einer Naturbeobachtung, für die Entstehung und Gestaltung des ***Trios Es-Dur*** eine bestimmende gewesen.

Texte zu den Programmen

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

Die Jagdmotivik des Schlußsatzes des *Es-Dur Trios* mit ihrem *Allegro con brio* ist Ausdruck eines „Anklanges“, wie wir ihn bei Brahms des Öfteren finden. Er verweist in diesem Fall auf die typischen Jagd- und Kehraussätze, mit denen Joseph Haydn seine Quartette und Symphonien gern beendete. (Siehe auch Programmheft S. 17)

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

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

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

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

Texte zu den Programmen

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

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

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

Gloria Bretschneider

Texte zu den Programmen

Johannes Brahms

Trio Nr. 1 H-Dur op. 8 (Fassung 1889)

„Kunstwerke lernt man nicht kennen, wenn sie fertig sind; man muß sie im Entstehen aufhassen, um sie einigermaßen zu begreifen.“ Wie gerne würde man dem Rate Goethes folgen, und wie selten bietet sich dem nichtschöpferischen Menschen dazu eine Gelegenheit! Was Brahms betrifft, gibt es jedenfalls keinen Punkt, wo wir der Erfüllung dieses Wunsches näher wären als bei seinem *Klaviertrio op. 8*. Es ist zwar nicht die eigentliche Geburt des Kunstwerkes, der wir hier beiwohnen können, sondern nur eine Metamorphose, aber die ist so umfassend und tiefgreifend, daß sie uns die faszinierendsten Einblicke in die Werkstatt des Komponisten bietet, die er uns je gestattet hat. [...]



Johannes Brahms, Berlin 1889

Wäre die Erstfassung dieses Werkes nicht seit November 1854 gedruckt vorgelegen, so wäre sie wohl dem unerbittlichen Meister zum Opfer gefallen und in eben jenem Ischler Sommer, der uns die „Neufassung“ bescherte, genauso der Traun überantwortet worden, wie viel „zerrissenes Notenpapier“ vor und nach ihr. So aber können wir in aller Ruhe die beiden Fassungen dieses Werkes vergleichen, die recht eigentlich zwei unabhängige, nur dem selben Keim entsprungene Werke darstellen. [...]

Es ist hier selbstverständlich nicht der Platz, auf die Beziehungen zwischen den beiden Werken näher einzugehen. Ein kurzer Überblick über die Art der Umformung und Neuschöpfung mag genügen. Hier ist an erster Stelle die Eliminierung der beiden beziehungsreichen Liedzitate im dritten und vierten Satz der Urfassung zu nennen: Schuberts „*Das Meer erglänzte weit hinaus*“ (*Am Meer* (Heine) / „*Schwanengesang*“, D 957 Nr. 12) und Beethovens „*Nimm sie hin denn, diese Lieder*“ (*An die ferne Geliebte* (Jeitteles), op.98 Nr. 6) waren in der ursprünglichen Komposition Kristallisationskerne von Momenten besonderer lyrischer Dichte. Die Tilgung dieser beiden Bezugspunkte hatte einschneidende Folgen für Dramaturgie und Aussage dieser beiden Sätze. Als womöglich noch radikaler erwiesen sich die Eingriffe bei der Neukomposition des Kopfsatzes. Hier behielt Brahms überhaupt nur den Hauptsatz bei, während Seitensatz und

Texte zu den Programmen

Durchführung zur Gänze ersetzt wurden. Die neukomponierten Teile traten an die Stelle von Passagen, die Klangwelt und Gestik der Musik von Janacek, Mahler und Pfitzner vorweggenommen hatten. Weitere Umformungen zielen auf Verknappung und Formteilverschmelzung. Alles in allem erscheint der Text in seinen äußeren Dimensionen um etwa ein Fünftel gekürzt. [...] Lediglich das Scherzo beider Fassungen kann als inhaltlich ident bezeichnet werden, obwohl auch hier zahlreiche instrumentatorische Änderungen vorgenommen wurden und der Satz eine völlig neue Coda erhielt. Die neukomponierten Teile weisen durchwegs eine kräftigere und dichtere Textur als die ausgeschiedenen auf, so daß die Neukomposition ganz allgemein gedrängter und „solider“ auftritt als die Erstfassung. Die Aussage beider Werke ist nicht nur verschieden, sie erscheint in manchen und nicht eben den unwesentlichsten Punkten geradezu als diametral entgegengesetzt. Instrumentation und Tektonik der zweiten Komposition bezeichnen einen der Höhepunkte der Brahms'schen Meisterschaft. Die Bändigung der Zentrifugalkräfte des Materials, die bei der ersten Komposition wohl gar nicht versucht worden war, kann als in höchster Vollendung geglückt bezeichnet werden. Daß diesem Sieg einige der anrührendsten Momente der Brahms'schen Musik geopfert werden mußten, zeigt ein Grunddilemma des menschlichen Schaffens schlechthin auf.

Brahms, den man vielleicht den kritischsten Komponisten der bisherigen Musikgeschichte nennen könnte, hat dieses Dilemma ganz bewußt erlebt und durchlitten. Ich glaube daher, daß die Äußerungen des Komponisten selbst uns dichter an den Kern der Fragen heranführen, die diese einzigartigen Schwesterwerke aufwerfen, als alle wertenden und beschreibenden Vergleiche. Beim Lesen dieser Zeugnisse wird man hinter der Selbstironie und dem Sarkasmus des Autors immer wieder auch jenen nicht lähmenden, sondern läuternden Selbstzweifel anklingen hören, der das Adelsprä dikat des wahren Genies ist.

Schon wenige Tage, nachdem Breitkopf & Härtel die Erstfassung des Werkes zur Herausgabe angenommen hat, schreibt Brahms, von Gewissensbissen geplagt, aus Düsseldorf an Joseph Joachim (19. Juni 1854):
„...Das Trio hätte ich auch gern noch behalten, da ich jedenfalls später darin geändert hätte...“

Doch das Werk ist eben schon unwiderruflich „vom Stapel“ und kommt im November 1854 in seiner unverändert frischen und urwüchsigen Gestalt in

Texte zu den Programmen

den Handel. Am 22. November 1854 stellt Brahms selbst das Werk in einem Hauskonzert bei Joseph Joachim in Hannover vor. Clara notiert:

„Später spielte Johannes noch sein Trio, dem ich nichts wünschte als einen anderen ersten Satz, denn ich kann mich mit diesem nicht befreunden.“

Louis Köhler (1820-1886) meldet aus Königsberg in seiner im März 1855 in den „Signalen für die musikalische Welt“ erschienenen Rezension etwas mildere Bedenken ähnlicher Art an:

„ ...Der erste Satz ist überhaupt reich von schöner Wirkung; doch störte uns die Fughette etwas. Vielleicht erfreut sie andere um so mehr...“

Die ersten öffentlichen Aufführungen des Trios finden kurz hintereinander in Danzig (13. Oktober 1855), New York (27. November 1855) und Breslau (18. Dezember 1855) statt. Einige Wochen später kann man in Kiel die Novität mit Brahms selbst, Carl Georg Peter Grädener und John Böie hören (20. Jänner 1856). [...]

Bei der Wiener Erstaufführung – man schreibt inzwischen das Jahr 1871 – wird auf ausdrücklichen Wunsch des Komponisten nicht die gedruckte Fassung sondern eine um jene von Clara Schumann und Louis Köhler beanstandeten Durchführungsteile verkürzte Version gespielt.

Wieder vergehen siebzehn Jahre, da bietet sich Brahms schließlich ein Anlaß zur Neukomposition des Werkes - denn nicht anders kann man die Umarbeitung nennen. 1888 hat Fritz Simrock dem Verlag Breitkopf & Härtel alle dort erschienenen Brahms-Werke abgekauft und will sie nun neu herausgeben. Diese Gelegenheit zu einer gründlichen Ausmerzung aller erkannten Schwächen seines Jugendwerkes will sich der Meister nicht entgehen lassen. Er durchforstet das Werk mit unbestechlichem Auge und findet „viel Häßliches“ und „viele unnütze Schwierigkeiten drin“. [...] Während seines Bad Ischler Sommeraufenthaltes 1889 arbeitet er sich immer tiefer in das Werk hinein, und kurz vor seiner Abreise nach Wien kann er Clara Schumann nach Baden-Baden berichten:

„...Mit welcher Kinderei ich schöne Sommertage verbrachte, rätst Du nicht. Ich habe mein H-Dur-Trio noch einmal geschrieben und kann es Op. 108 statt Op. 8 nennen. So wüßt wird es nicht mehr sein wie früher - ob aber besser?“

Wenn sich 's träfe, daß dort kleine Joachims und Hausmanns tummelten, könnten wir's immer einmal versuchen...“

(3. September 1889)

Texte zu den Programmen

Schon zwei Tage zuvor hat er bei seinem Verleger Fritz Simrock angefragt:

„Auch muß ich z.B. jetzt doch Sie fragen wegen des Trios op.8, ob Sie davon eine neue Ausgabe machen und einige neue Platten daran wenden mögen. Es wird kürzer, hoffentlich besser und jedenfalls teurer - in welcher frohen Aussicht bestens grüßt Ihr

J. B.“

[..]

Am 22. Februar 1890 kann auch das Wiener Publikum das neue Werk kennenlernen: Brahms stellte es in einer Soirée des Rosé-Quartetts im Bösendorfer-Saal mit Arnold Rosé, Violine, und Reinhard Hummer, Violoncello, vor. Am nächsten Tag schreibt er an Clara:

„...Ich hatte das Stück schon zu den Toten geworfen und wollte es nicht spielen. Daß es mir selbst nicht genügen und gefallen wollte heißt wenig, aber wenn darauf die Rede kam, war niemand neugierig darauf, und jeder, auch Joachim, Wüllner z.B., fing dann davon an, wie er erst neulich mit so vielem Vergnügen das alte Stück gespielt habe, und fand es schwärmerisch, romantisch und was alles.

Nun ist mir lieb, daß ich 's doch gespielt habe, es war ein sehr vergnügter Tag.“

[...]

Nach mehreren Probeaufführungen kann Brahms am Ende seines Sommeraufenthaltes in Bad Ischl 1890 an Elisabeth und Heinrich von Herzogenberg die ausgereifte Neukomposition [...] schicken. Kurz davor hat er an Heinrich von Herzogenberg noch geschrieben:

„...mit Buchstaben geht mir 's noch schlimmer als mit den Noten - diese gefallen mir doch erst morgen nicht, wenn ich sie heute geschrieben...“

(14. Juni 1890)

Elisabeths Antwortschreiben enthält die wohl herzlichste und gültigste Anmerkung zu dem „Problem“ des doppelten *Op. 8*, das eben viel mehr ein Geschenk als ein Problem ist - so viele Fragen es auch aufwirft:

„...Bei dem alt-neuen Trio ging mir 's eigen. Im Stillen protestierte etwas in mir gegen die Umarbeitung - es war mir, als hätten Sie kein Recht dazu, in die Jugendzüge, die lieblichen, wenn auch ab und zu verschwommenen, mit Ihrer Meisterhand jetzt hineinzukomponieren, und ich dachte, das kann nimmermehr werden, weil niemand derselbe ist nach so langer Zeit - und ob man nicht wehmütig singen würde: Es war ein Duft, es war ein Glanz. -

Texte zu den Programmen

Absichtlich sah ich das „alte“ Trio deshalb nicht vorher wieder an, da vieles mir davon entfallen war, und ich wußte nicht, wo der neue Brahms angesetzt hatte, da ich Kritiken mir nie merke! Im ersten Satz erkannte ich sofort die Stelle, wo Sie eingegriffen, aber ich wurde trotz aller Bedenken fortgerissen und spielte hingerissen weiter! - Es ist schön, wie es ist, und das Rechten mit Ihnen überlasse ich gern den Philologen unter den Musikern, die das Datum an dem Ding mehr interessiert als das Ding... Das Adagio ist durch die Zusammenziehung wunderbar rund geworden, und wie von neuem bezaubert das herrlich feierliche Schreiten des Hauptmotivs. Im Scherzo, wo ja scheinbar die wenigsten Veränderungen vorgenommen wurden, bewundern wir die riesig klare Akzentuierung der früheren Intentionen. Genug, wer wollte sich nicht freuen, das Werk mit dem Jünglingsgesicht und mit dem Meisterantlitz -

„Nun kann man´s zweimal lesen,
Wie gut ist das gewesen!“
(9. Oktober 1890)

Am 13. Dezember 1890 endlich schickt Brahms die beiden neuen Opera (8 und 111) zur Drucklegung nach Berlin. Wenige Tage später heißt es in einem Brief an Fritz Simrock:

„...Ich dachte alles ganz gut korrigiert zu haben!? Und nun stimmt's nicht!? Und Sie schwindeln einen Takt mehr heraus, als ich fürs Geld geben will!? Ja, Geld - was habe ich denn für das erste Quintett gekriegt? Und wie rechnet man das Kastrieren eines Trios?“
(22. Dezember 1890)

Eine Woche später kommt hier dann auch das weitere Schicksal der Erstfassung zur Sprache:

„...Ich meine, es brauchte bei op. 8 nichts weiter zu stehen als: Neue Ausgabe. In Ankündigungen können Sie ja beisetzen: vollständig umgearbeitete und veränderte und was Sie wollen. Was mit der alten Ausgabe geschehen soll: es ist wirklich unnütz, darüber zu reden und zu beschließen - nur meine ich, man kann sie nicht wohl jetzt mit der neuen Ausgabe zugleich anzeigen. Wird sie verlangt, so schicken Sie sie, und scheint es Ihnen eines Tags nötig oder wünschenswert, so drucken Sie sie neu (lassen ja auch möglicherweise die neue Ausgabe eingehen!) Ein Vorsatz aber ist überflüssig. Ich denke selbstverständlich dabei nicht an das Honorar und weiß wirklich nicht, was ich fürs Kastrieren verlangen soll... Für das verböserte Trio hätte ich nichts verlangt und erwartet, aber Sie

Texte zu den Programmen

schreiben ganz klar, kurz und grob, daß Sie es nicht umsonst nehmen! So kaufe ich mir noch Kuchen zu Ihrem Champagner - wird alles den armen Leibeigenen abgezapft!..."

(An Fritz Simrock, 29. Dezember 1890)

Die fast kaltblütig zu nennende Objektivität, mit der Brahms sein Jugendwerk noch einmal auf die Welt gebracht hatte, verstellte ihm nicht die Sicht auf das Lebensrecht des Erstgeborenen. Daß uns auf diese Weise Jünglingsgesicht und Meisterantlitz erhalten blieben, zählt zu den schönsten Geschenken der Musikgeschichte.

Claus-Christian Schuster

Texte zu den Programmen

Zum Programm Freitag, 18.5.2012

Joseph Haydn

Divertimento für 2 Violinen und Violoncello Nr.1 E-Dur Hob. V:1 (um 1752)

Aus der frühen, umfangreichen Werkgruppe der Streichtrios für zwei Violinen und Bass oder – wie Haydn in seinen späten Jahren im Entwurfskatalog nachtrug – „für zwei Violinen und Violoncello“ erklingt beim Musikfest 2012 das erste Werk dieser Gruppe, das ***Divertimento a tre Nr. 1 E-Dur***. Die 21 zweifelsfrei echten *Divertimenti a tre* bilden die wichtigste kammermusikalische Gattung aus Haydns frühester Schaffensperiode.



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

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

Wesentliche Hinweise darauf, dass Haydn schon früh *Divertimenti a tre* zu komponieren begann, geben der Haydn-Biograph Christoph Albert Dies und vor allem Giuseppe Carpani in seinem Buch „Le Haydine“ (1812). Carpani erzählt von der Entstehung der ersten Streichquartette bei Haydns Aufhalten in Schloss Weinzierl und verweist dabei auf den Umstand, dass Haydns Streichtrios immer bei den Musikabenden in Schloss Weinzierl gespielt worden waren; (siehe auch die Broschüre *Haydn in Weinzierl*). Dies bedeutet, dass das ***Divertimento E-Dur*** mit der ***Nr.1*** mit großer Sicherheit von Haydn in Schloss Weinzierl aufgeführt wurde. Ähnlich wie die frühen Quartette sind auch die *Divertimenti a tre* im heutigen

Texte zu den Programmen

Konzertbetrieb kaum zu hören. Es gehört zu den besonderen Anliegen des Musikfestes, diese verborgenen Schätze, die eng mit Schloss Weinzierl verbunden sind, zu heben und zu Gehör zu bringen.

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

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

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

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

Texte zu den Programmen

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

Unser ***Streichtrio Nr.1 E-Dur*** besitzt diese Merkmale: Ein lyrisches *Adagio* im Dreiviertel-Takt, der dem Satz eine leicht tänzerische Note verleiht, eröffnet das Divertimento. Die erste Violine fungiert in der Rolle einer Solovioline und übernimmt die mit reichen Verzierungen ausgeschmückte Melodieführung; sie wird dabei von zweiter Violine und Violoncello begleitet. Es folgt ein heiter gestimmtes *Allegro* im Vierviertel-Takt, in dem die erste Violine ebenfalls dominiert. Der letzte Satz, *Tempo di Menuetto* ist kurz, besitzt kein *Trio* und verfügt über jene zweiteilige Form, wie sie oben angeführt wurde. Es handelt sich dabei um einen typischen Schlußsatz, aus der Zeit vor der Entfaltung des klassischen Formenkanons.

Gloria Bretschneider

Texte zu den Programmen

Antonín Dvořák

Terzett für zwei Violinen und Viola C-Dur op. 74 (1887)

Im Prager Domizil der Familie Dvořák wohnte als Untermieter von Dvořáks Schwiegermutter Klotilda Čermáková der Chemiestudent Josef Kruis, der ein großer Musikliebhaber und dilettierender Geiger war. Dieser leistete sich trotz seiner beschränkten Geldmittel den Luxus, bei dem Orchestermittglied des Nationaltheaters Jan Pelikán regelmäßig Geigenstunden zu nehmen, zu denen Pelikán sogar ins Haus kam. Als nun Dvořák hörte, wie sich Schüler und Lehrer an Geigenduetten vergnügten, schlug er ihnen leutselig vor, sich mit seiner Bratsche als Dritter dem Bund beizugesellen und für diese Besetzung auch gleich ein Werk zu schreiben. Gesagt, getan – nach nur einer Woche war das Stück vollendet. Die sogleich angesetzte Leseprobe verlief aber desaströs: Der dem angehenden Chemiker zugedachte Geigenpart erwies sich als viel zu schwer, und so machte sich Dvořák an die Komposition einer weit einfacheren Alternative – das so entstandene zweite Terzett wurde zu Dvořáks Lebzeiten aber nur in der Umarbeitung als Duo für Violine und Klavier (als „*Vier romantische Stücke*“, op. 75b) aufgeführt und publiziert.



Antonín Dvořák

Der – allen Schwierigkeiten zum Trotz – durchaus hausmusikalischen Bestimmung des ursprünglichen C-Dur-Terzetts entsprechend, zog Dvořák für die schon wenige Wochen später stattfindende öffentliche Uraufführung des – schon im Mai 1887 fast gleichzeitig mit den „Romantischen Stücken“ – von Simrock verlegten Werkes neben dem jungen Karel Ondříček (dem Bruder Františeks, des ersten Interpreten von Dvořáks Violinkonzert und Geigensonate) zwei Dilettanten heran: den Juristen Jan Buchal und den Arzt Jaroslav Štastný. Daß das Opus trotz des bescheidenen Entstehungsanlasses alles andere als anspruchslos ist, haben schon viele Musikliebhaber am eigenen Leib (und arglose Zuhörer an den eigenen Ohren) erfahren müssen. Mit der Entscheidung, das Opus 74 trotz der zutage getretenen Schwierigkeiten in seiner ursprünglichen Form zu belassen, das leichtere Opus 75 aber umzuarbeiten, bewies Dvořák einmal mehr seinen untrüglichen Instinkt für den organischen Zusammenhang zwischen Inhalt, Form und Material: mit dem unscheinbaren **C-Dur-Terzett** ist ihm ein unverwüstliches Kammermusikstück *par excellence*

Texte zu den Programmen

geglückt, das ein Arrangement weder braucht noch zuläßt.

An folgendem Nachspiel kann man entweder studieren, wie unumstößlich solche „formalen“ Entscheidungen für Dvořák waren, oder aber wie gründlich der Komponist – darin vielleicht Schubert verwandt – mit seinem eigenen Schaffen abzuschließen verstand. Als ihm Hans Simrock am 28. November 1901 schreibt, der Rechtsanwalt Jan Pohl habe ihm verraten, die „*Romantischen Stücke*“ seien ursprünglich ein Streichterzett gewesen, Dvořáks Schwiegersohn Josef Suk und dessen Quartettkollege Oskra Nedbal, die eben bei ihm zu Besuch gewesen seien, wüßten aber nichts davon und hielten dieses Gerücht für eine schlichte Verwechslung, antwortet Dvořák am 13. Dezember 1901:

„Ich glaube, daß der Herr Dr. Pohl sich irrt, wenn er meint, daß die „Romantischen Stücke“ oder das Terzett in einer anderen Weise von mir ausgeführt sind als in der Gestalt, als in der Gestalt, in welcher dieselben bei Ihnen im Druck erschienen sind. Ich weiß mich wohl zu erinnern, daß ich für Herrn Kruis, der bei unserer Großmutter vor 16 Jahren gewohnt hat, etwas wie das Terzett geschrieben habe, aber ich glaube, daß das Stück mir unter der Hand immer schwerer und schwerer wurde, und so mag es sein, daß die Stimmen mir Herr Kruis zurückgab, und ich wirklich das Material dann so bearbeitete, bis es die gegenwärtige Gestalt angenommen, und auch in dieser Art bei Ihnen als Terzett erschienen ist, da Herr Kruis sagt, er hat keine Stimmen davon, und ich habe sie auch nicht. Wie es so gekommen ist, weiß ich mich selbst nicht mehr zu erinnern. Ich glaube also, daß das vermeintliche Terzett von damals mit demselben bei Ihnen erschienenen identisch ist – und die „Romantischen Stücke“ können es auch nicht sein, denn die habe ich entschieden für Violine und Piano[,] wie sie jetzt sind, auch wirklich konzipiert und ausgeführt. Alles andere ist also ein Irrtum, wie ich fest glaube – und somit betrachte ich diese Angelegenheit als abgemacht.“

Ob Josef Kruis damals die Stimmen der Triofassung der „Romantischen Stücke“ wirklich nicht finden konnte, und ob Dvořák sich an den tatsächlichen Sachverhalt wirklich nicht mehr erinnern konnte, muß ungeklärt bleiben: Tatsache ist aber, daß Josef Kruis mehr als vier Jahrzehnte nach Dvořáks Tod das ihm überlassene Manuskript „wiederfand“ und es 1945 veröffentlichen ließ.

Texte zu den Programmen

Das so wiedergewonnene „zweite“ Streichterzett Dvořáks („Drobnosti“ oder „Maličkosti“, also „*Bagatellen*“ oder „*Kleinigkeiten*“, *op. 75a*) konnte aber seiner älteren und schwierigeren Schwester niemals ernsthafte Konkurrenz machen; das ***C-Dur-Terzett*** bleibt auch nach mehr als einem Jahrhundert die ungekrönte Königin dieser aparten Nischenform der Kammermusik, die erst im XX. Jahrhundert (mit Beiträgen von Taneev, Ysaÿe, Kodály, Veress, Bridge, Martinů, Toch, Brouwer u. v. a.) etwas mehr Beachtung gefunden hat. Einer der besonderen Reize dieses Genres liegt in der ungewohnten Baßfunktion, die der Bratsche in dieser Konstellation zufällt. Es ist wohl kein Zufall, daß die ersten Nachfolger Dvořáks bei der Erforschung der sich hierdurch ergebenden Möglichkeiten und Herausforderungen im Brahms-Umfeld zu finden sind: Der junge Alexander von Zemlinsky versuchte sich schon 1892 in dieser Disziplin, und Robert Fuchs folgte ihm 1897 mit den zwei *Terzetten op. 61*. Folgt man der Logik des bekannten Musikerwitzes, der im Streichquartett dem Cellisten die Rolle desjenigen zuweist, der alle Geiger haßt, so hat man in dieser reduzierten Formation ein kammermusikalisches Sinnbild der ungetrübtesten Kameradschaft und harmonischsten Freundschaft vor sich – und genau das hat Dvořák auf das treffendste zu inszenieren verstanden.

Claus-Christian Schuster

Texte zu den Programmen

Johannes Brahms

Streichquartett a-Moll op. 51 Nr. 2 (1873)

Die äußerst scharfe Selbstkritik, die Brahms gegenüber seinen musikalischen Schöpfungen an den Tag legte, kann man sehr deutlich am Entstehungsprozess seiner Streichquartette verfolgen. Abgesehen von seinem charakteristischen Arbeitsstil, alles wieder und wieder zu bearbeiten und zu verändern, und erst dann zu veröffentlichen, bis das Werk seinen hohen Ansprüchen gerecht wurde, „[...]bis es nichts mehr zu verbessern gibt[...]“, (siehe auch S. 20 im Programmheft), stellt diese Gattung an sich schon höchste kompositorische Anforderungen an jeden Künstler. Dazu gebietet die lange Kette illustrierter Beiträge, verfasst von hervorragenden Komponisten (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann etc), Respekt und der Vergleich erhöht das eigene Anspruchsniveau.



Johannes Brahms
und Joseph Joachim

Eben diesen Aspekt verwendet Brahms 1869 als Argument, als sein Verleger Simrock sich nach den angekündigten Quartetten erkundigt. Brahms bittet um Geduld und spricht vom „*Virtuosenleben*“, das ihn nicht zur Ruhe kommen lasse und er fügt hinzu: „*Da aber auch Mozart sich gar besonders bemüht hat, sechs schöne Quartette zu schreiben, so wollen wir uns recht anstrengen, um ein und das andere passabel zu machen.*“ Brahms bezieht sich dabei auf die sechs Haydn gewidmeten Streichquartette von W. A. Mozart. Sie stellen den Beginn einer subtilen musikalischen Konversation zwischen dem jungen und dem älteren Meister dar, die durch Mozarts frühen Tod ein jähes Ende fand. Das *Streichquartett Hob. III:66 G-Dur*, das beim Musikfest Schloss Weinzierl zu hören ist, gibt Zeugnis von diesem kunstvollen Zwiegespräch (Siehe auch S. 62 im Programmheft).

Schon 1865 hatte sich Joseph Joachim bei Brahms nach dem „*Streichquartett in c moll*“ erkundigt und Clara Schumann berichtete 1866, Brahms habe ihr „zwei wunderschöne Quartettsätze aus einem Quartett in C moll“ vorgespielt.

Doch die Komposition von Quartetten reicht bei Brahms noch viel weiter

Texte zu den Programmen

zurück. In dem Brief aus dem Jahr 1853, in dem Schumann Brahms beim Verlag Breitkopf & Härtel einführte, wird unter anderen Werken des jungen Brahms „ein Quartett für Streichinstrumente (op.1)“ genannt. Brahms hat

es nie publizieren lassen.

Wahrscheinlich hatte der Komponist, wie er einem Freund gegenüber erwähnte, bis zu zwanzig Quartette verfasst und sie wieder vernichtet, bis er 1873 tatsächlich die ***Streichquartette op. 51 Nr.1*** und ***Nr.2*** fertig stellte und zur Veröffentlichung freigab.

Charakteristischer Weise hat er unmittelbar vor der Weitergabe an den Verleger nochmals so intensiv an den Quartetten gefeilt, dass eine erneute Niederschrift notwendig wurde.

Wie so oft bei Brahms handelt es sich bei den beiden ***Streichquartetten op. 51/1 und 51/ 2*** um Zwillingswerke, an denen der Komponist nebeneinander gearbeitet hatte. Von den Freunden wurden die Quartette mit Begeisterung aufgenommen, von den Rezensenten hingegen als schwierig und spröde charakterisiert. So erfuhr man über das *Streichquartett op. 51/1*: „Es handelt sich um eine tiefenste Composition, die erst nach wiederholter Vorführung ihre rechte Würdigung finden wird.“ Das ***a-Moll Quartett Nr. 2*** war beim ersten Hören leichter zugänglich. Es wurde als „weicher“ und „in sanften Farben der Resignation“ beschrieben. Das generelle Erlebnis, dass die Quartette schwer zu verstehen seien, barg auch die Einschätzung ihrer Modernität in sich. Und schließlich wich die Skepsis zunehmend der Auffassung, Brahms sei in den beiden *Streichquartetten op. 51* der legitime Erbe der klassischen Tradition. Auch die Wendung „im Beethovenschen Geist“ findet zur Charakterisierung der beiden Werke Verwendung.

In der eröffnenden Melodie des ersten Satzes des ***Quartetts op. 51 Nr.2*** erscheinen als zweite, dritte und vierte Note F A E, was viele Kommentatoren mit Joseph Joachims' Motto „Frei aber einsam“ assoziierten und annahmen, dass Brahms dieses Quartett seinem Freund, dem großen Geiger Joachim widmen wollte. Warum die Erstausgabe mit einer Widmung an Theodor Billroth versehen ist, wird mit einem vorübergehenden Zerwürfnis zwischen den Freunden Brahms und Joachim erklärt. Der berühmte Chirurg Theodor Billroth war ebenfalls ein enger Freund des Komponisten und ein hervorragender Musiker. Es wird erzählt, auch Billroth habe sich den Unmut seines Freundes zugezogen, aber erst dann als er

Texte zu den Programmen

die Widmung auf dem Manuskript des *a-Moll Quartetts* ausschnitt und rahmte.

Der erste Satz des **Quartetts op. 51/2** besticht durch lange gesangliche Linien und sanfte Harmonien, in denen die Intervalle in der Terz und der Sext überwiegen. Das Seitenthema in C-Dur erklingt über einem Pizzicato im Bass.

Der zweite Satz wird von einer weit ausholenden, schönen Melodie bestimmt, die in verschiedenen Tonarten und unterschiedlichen Instrumenten erscheint und nur kurz von einem Einschub in raschem Tempo unterbrochen wird.

Im dritten Satz erweckt Brahms die zarte Schönheit vergangener Epochen zum Leben, denn sein *Quasi Minuetto* ist ein bewusster stilistischer Rückgriff auf eine Zeit vor dem klassischen Menuett, „ein Anklang“ an frühe Divertimenti und ihre Minuette, wie der junge Haydn sie schrieb. (Siehe auch S. 17). Die traditionelle zweiteilige Form beinhaltet Musik von Eleganz und Feinheit über einer Bourdonlinie in der Baßlage. Ein Trio *Allegretto vivace* unterbricht das Minuetto zweimal mit sprühendem Schwung. Das Hauptthema des Schlusssatzes ist stark synkopiert, rhythmisch brillant und voll Ausgelassenheit. Das zweite Thema in *legato* ist voll Leidenschaft. Die Coda beginnt mit einem gedakenvollen *Poco tranquillo*, in dem sich ein geheimnisvoll zarter Kanon zwischen erster Violine und Violoncello entspinnt. Den Abschluß bildet ein sich immer weiter steigendes, ausgelassenes *Più vivace*.

Der langsame Satz des **a-Moll Quartetts** diente Arnold Schönberg als eines der Demonstrationsbeispiele für seine Sicht auf Brahms als fortschrittlichen Komponisten, dessen Werk zukunftsweisend sei. Brahms sei nicht nur als der Bewahrer und Erbe Beethovens zu sehen, sondern als Mittler zu seiner (Schönbergs) Musik, zur Dodekaphonie. Anhand eines am Beginn des zweiten Satzes des *a-Moll Quartetts* gesetzten Intervalls - eines Halbtonschrittes - leitet Schönberg die weiteren Ereignisse ab, um die Einheit des ganzen Satzes durch die „entwickelnde Variation“ zu beweisen. (Siehe auch S. 21). Was Schönberg und spätere Analytiker versuchten - die „innere Einheit“ der Musik bei Brahms primär an intervallischen Beziehungen zu belegen - wird heute von Musikwissenschaftlern (Krummacker, 2009) mit Skepsis beurteilt. Es wird darauf verwiesen, dass mit der isolierten Behandlung von Intervallen oder Akkordwechseln, diese aus ihrer wichtigen Funktion für die Harmonik gelöst werden und damit

Texte zu den Programmen

auch der Zusammenhang aller Momente des Tonsatzes aus dem Blickfeld gerät.

Wie auch immer man zu den divergierenden Auffassungen der Musikwissenschaft zu Schönbergs Analysen stehen mag, seine Sicht auf Brahms` Musik hat den Fokus um die wichtigen Aspekte der Fortschrittlichkeit und Modernität bereichert.

Gloria Bretschneider

Zum Programm Samstag, 19.5.2012

Joseph Haydn

Klaviertrio A-Dur op. 70 Nr. 1 Hob. XV:18 (1794)

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



Joseph Haydn by Hardy

Texte zu den Programmen

keit zu seinen beiden ausgedehnten England reisen (1790/92, 1794/95) und gab ihm die Freiheit zu den sein Lebenswerk krönenden Oratorienkompositionen.

Am 19. Jänner 1794 war Haydn von Wien aus zu seiner zweiten Englandreise aufgebrochen; drei Tage später war Fürst Paul Anton gestorben. Der jungen Witwe des Fürsten, Maria Anna, geb. Gräfin Hohenfeld (1769-1848), widmete Haydn im November 1794 einen „Triostrauß“, eine Werktriade, die mit der Opusnummer 70 in London erschien. Unser **Klaviertrio A-Dur** ist das erste der drei Werke aus Opus 70. Den zweiten dieser Sträuße (op. 71) band der Komponist schon wenige Monate später, im Mai 1795, für Maria Annas um ein Jahr ältere Stiefschwiegertochter, die Gattin des Fürsten Nikolaus II, der nach dem Tod seines Vaters die Regierung übernommen hatte, Marie Josepha Hermenegildis Esterházy von Galántha, geb. Prinzessin Liechtenstein (1768-1845).

Nun, sicher hat der Meister weder bei seinem Geschenk an die „alte“ noch bei dem an die neue Fürstin gespart – aber er war Diplomat genug, um diese beiden, so kurz nacheinander überbrachten Gaben an zwei junge Damen der selben Familie sorgfältig aufeinander abzustimmen, damit sich auch keine der beiden Beschenkten benachteiligt fühlen konnte. Es ist ein ganz eigenes Vergnügen, den Einfallsreichtum zu betrachten, mit dem Haydn hier ans Werk ging. Die beiden Zyklen sind in allen wesentlichen Punkten als aufeinander bezogene Pendants konzipiert, und doch wird kein einziges der aufgestellten Modelle (in Dramaturgie, Form, Satzanzahl, Tonarten- und Metrenfolge, Satztypensequenz) wiederholt. Dabei sind auch die offensichtlichen Parallelen zwischen den beiden Opera so delikate arrangiert, daß sie den Charme des Zufälligen bewahren.

Ein auffälliges Indiz dafür, daß Haydn bei der Planung seiner zyklischen Werke die Gesamtarchitektur jeder Werkgruppe mitbedachte, bieten die zahlreichen Parallelen, die sich zwischen jenen Sätzen ausmachen lassen, deren dramaturgische Stellung innerhalb des Werkganzen einander entspricht: So kommt es sicher nicht von ungefähr, daß unser **A-Dur-Trio**, mit dem das **Opus 70** eröffnet wird, mit einem Satz (*Allegro moderato*, A-Dur, Alla breve) beginnt, der sich ganz ähnlicher Strategien und Mittel bedient wie der Eröffnungssatz der berühmten Streichquartettgruppe *op. 76*, der „*Erdődy-Quartette*“ (Quartett Nr. 60, G-Dur, Hob. III:75). Diese Übereinstimmungen zwischen Thementyp, Textur und Entwicklungsprinzi

Texte zu den Programmen

pien lassen sich bis in die kleinsten Verästelungen dieses gleichermaßen kunstvollen wie sparsamen Kopfsatzes verfolgen, in dem Haydn die selbe als zweistimmige Invention gestaltete Periode sowohl als Haupt- als auch als Seitensatz verwendet. Spezifische Gewichtung und Differenzierung der unterschiedlichen formalen Bedeutung erzielt er durch ungemein phantasiereich und einfallsreich inszenierte Dehnungen des jeweiligen Nachsatzes, bei denen ein kurzatmig punktiertes Motiv die zentrale Rolle spielt: Wie Haydn diesem „Fremdkörper“ die unterschiedlichsten Charakterisierungen – von anmutiger Geste über die bange Frage bis zum jähzornigen Aufbegehren – gibt, ist ein Kabinettstück für sich.

Mit dem zweiten Satz (*Andante*, a-moll/A-Dur, 6/8) läßt Haydn diesem Ideenfeuerwerk ein überaus schlichtes dreiteiliges Lied folgen, das vor allem durch die Innigkeit seiner melodischen Erfindung berührt: Das den Rahmen bildende Minore erinnert mit seinen eintaktigen Gesten an französische Chansons, von denen uns gerade das XVIII. Jahrhundert besonders viele in Moll und im Sechachteltakt geschenkt hat, während der Maggiore-Mittelteil mit seinen weiter ausschwingenden zweitaktigen Verszeilen eher an das empfindsame geistliche Lied des deutschen Sprachraumes denken läßt. Die Wiederkehr des Minore-Teils ist auf ähnlich liebevolle Weise melismatisch ausgeschmückt, wie Haydn das schon im vorangehenden *As-Dur-Trio* (*Hob. XV:14*) demonstriert hatte, mit dem er am 20. April 1792 den jungen Johann Nepomuk Hummel vor der Londoner Öffentlichkeit hatte brillieren lassen.

Den temperament- und effektvollen Abschluß dieses Eröffnungswerkes bildet der nahtlos anschließende Tanzsatz (*Allegro*, A-Dur, 3/4), in dem es Haydn souverän gelingt, heterogene folkloristische Elemente aus dem ganzen osteuropäischen Raum zu einer stringenten Einheit zu bündeln. Das übermütige Synkopenfeuer dieses Finales, das ziemlich am Beginn einer langen Reihe mitreißender und keck entritualisierter „Alla Polacca“-Sätze steht, beleuchtet eine entsprechend ungezügelte, kapriziös Rondo- und Sonatenhauptsatz-Paradigmata vermischende Form. Gar keine Frage: Wie sehr auch immer Haydn vom kosmopolitischen und eleganten Leben der englischen Hauptstadt fasziniert gewesen sein mag – wirklich zuhause war er nur hier, in der Vielvölkerwelt seines Heimatlandes.

Claus-Christian Schuster

Texte zu den Programmen

Johannes Brahms

Trio a-Moll op. 114 für Klavier, Klarinette und Violoncello (1891)

Daß sich die Geschichte wiederholt, ist ein allzuoft bemühter Gemeinplatz. *Wie* sie sich bei der Entstehung der bedeutendsten Werke der Klarinettenliteratur wiederholte, ist aber durchaus bemerkenswert. Es war Mozarts Begegnung mit seinem Logenbruder Anton Stadler, die uns die herrliche Triade seiner Klarinettenwerke („Kegelstatt-Trio“ KV 498, Quintett KV 481, Konzert KV 622) bescherte. Zwanzig Jahre nach Mozarts Tod traf Carl Maria von Weber in München den Klarinettenisten Heinrich Baermann und begann unmittelbar darauf mit der Komposition seiner beiden Klarinetten-Trilogien (*Concertino op.26, Konzerte op.73 und op.74; Kammermusik: Variationen op.33, Quintett op.34, Duo op.48*). Und ganz am Ende seines Schaffens sehen wir nun Brahms, der sein kompositorisches Werk schon beendet glaubte, mit drei Opera beschäftigt, die er seinem „Fräulein Klarinette“, wie er den unvergleichlichen Richard Mühlfeld nennt, zugedacht hat. Es scheint, als läge bei der Klarinette, ganz wie bei der menschlichen Stimme, in der Kraft der persönlichen Ausstrahlung noch eine ganz besondere Macht, ein unmittelbarer Zauber, dem diese Großen dankbar nachträumen.



Richard Mühlfeld
Zeichnung von Adolph von Menzel, 1891

[.]

Brahms verbrachte ihm Frühjahr 1891 auf Einladung des Herzogs Georg II. eine Woche in Meiningen. Der eindeutige Höhepunkt dieser künstlerisch überreichen Zeit war für Brahms der Vortrag von Mozarts Klarinettenquintett durch Richard Mühlfeld, gefolgt von einem Privatissimum, in dem der Klarinettenist Brahms die Eigentümlichkeiten seines Instrumentes vorführte.

Nachdem Brahms anschließend an die Meininger Tage eine von Dissonanzen überschattete Woche bei Clara Schumann in Frankfurt am Main zugebracht hatte, kehrte er zu Ostern für einige Wochen nach Wien zurück, von wo er am 11. Mai auf Sommerfrische nach Ischl reiste. Wenig später

Texte zu den Programmen

schreibt er dem in Wien gebliebenen Freund Eusebius Mandyczewski am Schluß eines Briefes den lakonischen Satz: *„...und denken Sie nicht schlecht von mir, wenn ich Sie bitte, 12 Bogen Notenpapier quer 16 Systeme beizulegen.“*

Schon im Juni hatte Mandyczewski bei einem Besuch in Ischl Gelegenheit zu hören, wozu Brahms das von ihm besorgte Notenpapier verwendet hatte: der erste Satz des Klarinettentrios war vollendet.

„Ich hatte in der letzten Zeit Verschiedenes angefangen, auch Symphonien und Anderes, aber nichts wollte recht werden; da dachte ich, ich wäre schon zu alt, und beschloß energisch, nichts mehr zu schreiben. Ich überlegte bei mir, ich sei doch mein Lebtag fleißig genug gewesen, hätte genug erreicht, hätte ein sorgenloses Alter und könne es nun ruhig genießen. Und das machte mich so froh, so zufrieden, so vergnügt, daß es auf einmal wieder ging.“

vertraute Brahms seinem getreuen Mandyczewski an. Am 14. Juli kann Brahms ihm das fertige Trio mit der Bitte um ein Urteil übersenden, bestellt aber schon eine Woche später neues Notenpapier und meint bei dieser Gelegenheit:

„Ich kann Lob und Trio umsomehr auf sich beruhen lassen, als dieses der Zwilling einer viel größeren Dummheit ist, die ich jetzt versucht bin herauszupäppeln.“

Welches von beiden Opera, nämlich das **Trio op.114** oder das *Quintett op.115*, nun die „größere Dummheit“ ist, darüber sind nun seit mehr als hundert Jahren die Meinungen recht geteilt. Mandyczewski, der, wie wir gesehen haben, gewissermaßen bei der Geburt dieses Zwillingspaares Hebamme gespielt hatte, war überzeugt davon, das Trio werde es zu großer Popularität bringen, während das Quintett wohl nur einem engen Kreis von Kennern zugänglich sein werde. Auch Hans von Bülow, Franz Wüllner und, allem Anschein nach, Brahms selbst, teilten diese Meinung. Die Aufführungsstatistik des letzten Jahrhunderts belegt das gerade Gegenteil: an Popularität kann es das Trio mit dem Quintett jedenfalls nicht aufnehmen.

Hanslick, der das Quintett für „ungleich bedeutender“ hielt, bemäkelte, Teile des Trios seien mehr „das Werk tonkünstlerischer Kombination als des freudigen Schaffens.“ Und Florence May „scheint die Eingebung bei

Texte zu den Programmen

diesem Werke zu erlahmen: es fehlt dem Geiste an Geschmeidigkeit.“

An dieser Kritik läßt sich recht gut nachvollziehen, wie die Gralshüter der Brahms-Partei oft weder willens noch fähig waren, das letzte Stück des Weges mit Brahms zu gehen, das sie eben zu jener Wegkreuzung geführt hätte, von der aus Schönberg, Berg und Webern den ihren weitergingen. Jener Berliner Komponist, der Brahms mit dem Dictum „Ich bewundere Wagner, den Fortschrittlichen, den Neuerer, und Brahms, den Akademischen, den Klassizisten“ zu verständlicher Weißglut brachte, hätte bei diesen Siegelbewahrern wohl nur wegen seiner ästhetischen Promiskuität Widerspruch erregt, kaum in der Sache. Es ist ein Glücksfall der Musikgeschichte, daß kein Geringerer als Arnold Schönberg mit seinem Essay *Brahms the progressive* dafür gesorgt hat, daß die schiefe Optik, die als unseliges Erbe der mit der atavistischen Mentalität des Kampfes zwischen Welfen und Staufern geführten Auseinandersetzung Brahms – Wagner über Jahrzehnte hinweg den Blick auf den Gang der Musikgeschichte verzerrt hatte, korrigiert werden konnte. (Siehe auch S. 20/21 im Programmheft)

Die Natur der von ihm gewählten Werkgattung mit drei unverwechselbaren und letztlich unverschmelzbaren Klangindividualitäten, gab Brahms die Möglichkeit, mit genau jenen Konstellationen zu operieren, die die musikalische Avantgarde des 20. Jahrhunderts faszinieren sollten. Daß er dabei die Grenzen dessen überschreiten mußte, was als „freudiges Schaffen“ die dringend benötigte Behübschung eines immer brutaler werdenden Überlebenskampfes hätte abgeben können, lag in der Sache selbst begründet. Doch bei näherer Betrachtung findet man leicht heraus, daß im musikalischen Denken von Brahms diese Grenzen von allem Anfang an inexistent waren (so sehr sie auch sonst sein bürgerliches Selbstgefühl bestimmt haben mögen); daß also die kulinarische und dekorative Verwertung seiner Musik ein zumindest ebenso großes Unrecht am innersten Geist dieser Kunst ist wie der Mißbrauch der Musik Wagners und Bruckners durch den Nationalsozialismus.

Die Verdichtung des musikalischen Ausdruckes geht im Klarinetten trio einen entscheidenden Schritt über das noch im letzten Klaviertrio (op.101, 1886) angewandte Verfahren hinaus. Der Verknappungsprozeß beschränkt sich jetzt nicht mehr auf die *Behandlung* des thematischen Materials und der formalen Strukturen, er betrifft jetzt unmittelbar die Themen

Texte zu den Programmen

und die Form selbst. In besonderer Weise trifft das auf die Ecksätze zu. Im ersten Satz (*Allegro*) erscheint die auch in *op.101* noch herrschende Dialektik von Haupt- und Seitensatz völlig aufgegeben; alle „Themen“ sind als Metamorphosen einer einzigen motivischen Keimzelle angelegt. Dieses Verfahren ist seinem Wesen nach nichts anderes als eine permanente Durchführung – daher ist das, was man bei traditioneller Deutung der Form als „Durchführung“ bezeichnen müßte, kürzer als in jedem anderen vergleichbaren Satz des Brahms'schen Œuvres. Noch augenfälliger wird diese neue Technik in jenem Abschnitt, der die traditionelle Reprise vertritt. Durch Umstellungen und tiefgreifende variative Eingriffe ist der „Wiederholungscharakter“ nahezu völlig verschleiert – die Unumkehrbarkeit des zeitlichen Ablaufes hat hier ihren adäquaten musikalischen Ausdruck gefunden. Da aber alle diese Neuerungen von Brahms Schritt für Schritt aus den klassischen Modellen entwickelt wurden, entsteht trotz aller konsequenter Kühnheit nie der Eindruck eines radikalen Bruches mit den gestalterischen Traditionen – der Satz läßt sich, mit einiger Anstrengung und Phantasie, durchaus auch noch mit der Terminologie der klassischen Sonatenhauptsatzform beschreiben und gliedern, wenngleich diese Betrachtungsweise der Einzigartigkeit der hier von Brahms verwirklichten Konzeption nicht wirklich gerecht wird.

Hat der erste Satz den zeitlichen Ablauf als Motor für permanente Durchführung verwendet, so eröffnet uns das *Adagio* (D-Dur) ein vielleicht noch faszinierenderes Mysterium: es hält die Zeit an. Wie Brahms das erreicht, das ist zwar zur Not technisch-analytisch nachvollziehbar, bleibt aber als eines der größten Wunder der Musikgeschichte unerklärlich. Von einem nüchtern handwerklichen Standpunkt aus kann man nur feststellen, daß Brahms, in völliger Umkehr der „natürlichen“ Gegebenheiten, das Thema als ein Echo seiner Begleitung behandelt, also den zeitlichen Bezug zwischen Kommentar und Kommentiertem auf den Kopf stellt. Aber was sagt das über den rätselhaften Zauber, der von dieser Musik ausgeht?

Nicht von ungefähr hat Eduard Hanslick in seiner Rezension des Werkes das „erquickend kleine Gedicht des dritten Satzes“ (*Andantino grazioso*, A-Dur) gegen das angeblich erklügelte Finale ausgespielt. Dieser dritte Satz ist jener unverzichtbare Rückblick, der uns alles Umgebende erst als die schicksalhaft zukunftsweisende Leistung des Genies erkennen läßt.

Texte zu den Programmen

..... *Wie er auf
dem letzten Hügel, der ihm ganz sein Tal
noch einmal zeigt, sich wendet, anhält, weilt –*
(Rilke, Achte Duineser Elegie)

– und daß ihm aus diesem Tal von ferne noch ein Ländler nachschallt, wohl ein steirischer, aus Mürzzuschlag, wo die letzte Symphonie entstanden ist, der nun keine nachfolgen möchte, so daß alle dafür vorgesehenen Themen sich im Klarinetten trio niederlassen mußten!

Und wirklich – im Finale (*Allegro*) lassen sich entfernte Spuren des ersten Satzes der Mürzzuschlager Vierten wiederfinden. Das Feiertags-Mysterium des zweiten Satzes hat nun aber wieder dem tätigen Alltag Platz gemacht, Thema und begleitende Imitation sind diesmal an der „richtigen“ Stelle: Man ist bei all dieser unverdrossenen Betriebsamkeit fast versucht, die Bibelworte, die Brahms fünf Jahre später dem ersten der Vier ersten Gesänge unterlegen wird, mitzudenken: „Darum sahe ich, daß nichts bessers ist, denn daß der Mensch fröhlich sei in seiner Arbeit; denn das ist sein Teil.“ Zwischendurch klingt aber immer noch ein äplerischer Tanz nach.

Auch dieser Satz ließe sich, ähnlich dem ersten, wieder als Sonatensatz verstehen: der Platz für die in dieser neuen Schreibweise von der Last ihrer Aufgaben befreite Durchführung findet sich diesmal in der Reprise. Aber solche sophistischen Verrenkungen zeigen nur allzu deutlich, daß dieser Rock unserem Meister nun wirklich viel zu eng geworden ist. Wie lange hätte er ihn doch noch tragen können, wenn er nur etwas geschmeidiger gewesen wäre! Liebe Miss May: Welchem Geiste fehlt es hier an Geschmeidigkeit?

Claus-Christian Schuster

Texte zu den Programmen

Kurt Schwertsik

*25. Juni 1935 Wien



Traumstörung. 5 Lieder nach Gedichten von Else Lasker-Schüler & Elfriede Gerstl für Mezzosopran & Violine, Cello & Klavier. Op. 108 (Uraufführung)

komponiert: Wien, 2011

*Widmung: Lothar Knessl (*1927)*

*Uraufführung: Wieselburg-Land, Schloss Weinzierl, Festsaal
19. Mai 2012*

Christa Schwertsik, Gesang

Altenberg Trio Wien

*Claus-Christian Schuster (*1952), Klavier*

*Amiram Ganz (*1952), Violine*

*Alexander Gebert (*1977), Violoncello*

Erstausgabe: Boosey & Hawkes, London, 2012

Lebensläufe sind, nach Kurt Schwertsik, nichts anderes als „eine rein akademische Gewohnheit der Programmacher“. Weil wir uns nur ungern dem Vorwurf des Akademismus aussetzen, übergehen wir also sein Studium bei Joseph Marx und Karl Schiske, Mauricio Kagel und Karlheinz Stockhausen, ebenso wie die Gründung der „reihe“ (zusammen mit Cerha, 1958) und der Gruppe „MOB art & tone ART“ (mit Otto M. Zykan und HK Gruber, 1968), seine Affinität zu den Beatles und „keltischer“ Musik. Aus einer wirklich unakademischen Selbstdarstellung des Komponisten aus dem Jahre 1988 wissen wir:

„Die musikalische Begabung zeigte sich bei meiner Geburt: ich hatte absteigende Ohren!“

Wir erinnern uns auch gehört zu haben, daß Stockhausen dem Komponisten anlässlich der Uraufführung seiner „Liebesträume“ in Darmstadt 1962 als Reaktion auf die in dem Werk vorkommenden – und in diesem Umfeld streng verpönten – Dreiklänge ein Stückchen Zucker mit der Aufschrift „Beehren Sie uns bald wieder!“ zugeworfen habe. Und aus Schwertsiks eigener Darstellung wissen wir, daß er in eben jenem denk

Texte zu den Programmen

würdigen Jahre 1962 – am 3. Februar um 17 Uhr 20 – entdeckt hat, daß die Musik der Avantgarde langweilig und selbstgefällig sei.

Was immer man von Schwertsiks Musik sagen möge: langweilig und selbstgefällig ist sie jedenfalls bestimmt nicht.

Der Zyklus *Traumstörung* verdankt seine Entstehung einer burlesken Verknüpfung von Zufällen. Seinem Freund Lothar Knessl, dem unermüdlichen Vorkämpfer und Apologeten Neuer Musik, hatte Schwertsik versprochen, am 31. Oktober 2010 im Rahmen des Festivals „wien modern“ an einer Podiumsdiskussion mit dem Titel „Korsett – Freiheit – Entlastung: Varianten der Musiknotation“ teilzunehmen. Als aber dann der österreichische Herbst aus der Sphäre der abstrakten Termine in die meteorologische Wirklichkeit trat, erwies sich die Versuchung, diese Herbsttage doch lieber mit seiner Frau auf Lanzarote zu verbringen, als zu groß, und Schwertsik bat seinen Freund, ihn von der Verpflichtung zur Teilnahme an dem akademischen Colloquium zu entbinden – was dieser zwar großzügig tat, aber nicht ohne gleich hinzuzufügen: „Jetzt bist Du mir aber ein Lied schuldig!“ Wieder nach Österreich zurückgekehrt, machte sich Schwertsik auf die Suche nach einem passenden Text für die Wiedergutmachungsgabe. Zwar schien sich zunächst Knessls Lieblingsdichter Joachim Ringelnatz (1883-1934) dafür anzubieten, aber schließlich folgte Schwertsik doch seinen eigenen Vorlieben und entschied sich für Else Lasker-Schüler (1869-1945), und zwar für jenes 1937 zuerst in der „Neuen Zürcher Zeitung“ veröffentlichte Gedicht, das ihrem allerletzten Lyrikband, „Mein blaues Klavier“ (1943), den Titel geben sollte. Dieser Band erschien erst, als die Dichterin ihr Züricher Refugium schon verlassen hatte und – wegen der Weigerung der Schweizer Behörden, sie wieder einreisen zu lassen – in Jerusalem lebte:

„Lasker-Schülers „Blaues Klavier“ ist mir seit früher Jugend ans Herz gewachsen, inzwischen weiß ich mehr über die Hintergründe: im Schweizer Exil erinnert sich die Poetin an ihr Kinderklavier, das sie zurücklassen mußte.“

Als das Manuskript dieses Liedes den Widmungsträger auf Umwegen endlich erreichte, reagierte dieser (selber ein passionierter Verseschmied) postwendend enthusiastisch-poetisch:

Texte zu den Programmen

*April 2011
Lieber Kurt,*

*So sanft und traurig mild
elegisch eingehüllt
im klanglich Ungewissen:
nicht wollt´ ich solche Töne missen.*

*Der Gross-Septimen herber Reiz
entfaltet leis´ sich ohne Geiz,
und schwebend bleibt die Frage offen:
Was ist am Ende zu erhoffen,
Moll oder Dur? – Beider Natur
zieht letztlich eine schwankend Spur.
So bleibt so manches in der Waage,
nicht aber des Gemütes Klage
ob der zerbrochnen Tastatur.*

*Ein schönes, ein richtiges Lied. Sparsam – Homogen. Und die nicht aufgelöste Eintrübung dank der Reibungsintervalle (-2, +7). Quasi a-moll umkreist, akzentuiert mit den benachbarten zwei Sforzato: auch Dreiklänge (b-moll, gis-moll) erzeugen Schärfe.
Ich erhielt das Präsent verspätet, weil auf Umwegen. – DANKE! –
Und wenn das dabei herauskommt: SAG´ BITTE ÖFTERS KURZFRISTIG AB!*

*Ganz herzlich
Dein Lothar*

*NUN, LIEBER FREUND, JETZT SAG´ AMOL:
DÖS IS DOCH IRGENDWIE A-MOLL !?*

Die Bitte des Altenberg Trios um einen kompositorischen Beitrag zum Musikfest Weinzierl 2012 bot dem Komponisten dann den Anlaß, dem „Blauen Klavier“ noch vier weitere Lieder – ein weiteres Lasker-Schüler-Gedicht („Abends“, von dessen Text sich im Nachlaß der Dichterin eine erweiterte Fassung unter dem Titel „Herbst“ findet) aus dem selben Gedichtband und drei Texte der Österreicherin Elfriede Gerstl (1932-2009)

Texte zu den Programmen

hinzuzufügen und das so entstandene Opus unter dem Gerstl-Titel *Traumstörung* zu vereinen:

„Die Dichterin Elfriede Gerstl war ein fixer Bestandteil der Wiener Szene, wir haben einander begrüßt, aber nicht gekannt. Ein paar schüchtern ausgetauschte Sätze war alles was uns verband. Ihre aphoristischen Gedichte, aus Verzweiflung & Witz gemischt, zeigen bewundernswerten Lebens- & Sterbensmut. Mit meiner Musik habe ich versucht, etwas davon mir anzuverwandeln.“

Das so entstandene Opus ist, wie nach dieser Vorgeschichte geradezu zwingend, Lothar Knessl zugeeignet.

Claus-Christian Schuster

Else Lasker-Schüler

Abends

Auf einmal mußte ich singen
Und ich wußte nicht warum.
Doch abends weinte ich bitterlich.

Es stieg aus allen Dingen
Ein Schmerz und der ging um
Und legte sich auf mich.

Mein blaues Klavier

Ich habe zu Hause ein blaues Klavier
Und kenne doch keine Note.

Es steht im Dunkel der Kellertür,
Seitdem die Welt verrohete.

Es spielten Sternenhände vier -
Die Mondfrau sang im Boote-

Texte zu den Programmen

Nun tanzen die Ratten im Geklirr.

Zerbrochen ist die Klaviatur
Ich beweine die blaue Tote.

Ach liebe Engel öffnet mir -
Ich aß vom bitteren Brote-
Mir lebend schon die Himmelstür,
Auch wider dem Verbote.

Elfriede Gerstl

traumstörung

in ein grosses schlafloch
schleicht sich ein kleines gedicht
glaubt sich jederzeit willkommen
wollte lieber weiterträumen
von einem heissen Fest
unter kokosbäumen

bei kleinen krisen leise zu sprechen

1.
ich bin konstant
mit mir verwandt
zugleich ein fließen dem ich folge

ich seh mit freude und entsetzen
wie sätze mich vernetzen und ersetzen

2.
bin ich der sätze komisches konstrukt
und war auch dieses nicht schon wo gedruckt
die sätze kommen
die sätze gehen
muß ich das wirklich alles verstehen

Texte zu den Programmen

3.
bin ich aus sprache oder nicht
auf füßen gehendes gedicht
ich weiß nicht wer da spricht

schöner tot sein

ein baum werden
vögel zu gast haben
das wär was
worauf man sich freuen könnte

Johannes Brahms

Klarinettenquintett h-Moll op. 115 (1891)

Das ***Klarinettenquintett h-Moll*** ist das Zwillingswerk zum *Klarinetten-trio op. 114*, das im ersten Teil des Programms erklungen ist.

Es wurde von Brahms unmittelbar nach der Vollendung des Klarinetten-trios komponiert; eine intensive gedankliche Beschäftigung mit dem Quintett war wohl schon parallel mit der Arbeit am Trio vor sich gegangen. Ähnlich wie das Klarinetten-trio entstand das Quintett in einem wahren Schaffensrausch im Sommer 1891 in unglaublich kurzer Zeit. Es war, als hätten das Zögern und Zaudern, die langen Arbeitsphasen und vielfachen Umformungen nie den kreativen Prozess des Meisters geprägt. Brahms selbst beschreibt die Veränderung in einem Brief an Eusebius von Mandyczewski aus dem Juni 1891, den Claus-Christian Schuster in seiner Analyse des Klarinetten-trios auszugsweise zitiert (S. 47).



Johannes Brahms, September 1893

Ein konstituierender Faktor für die wiedergefundene schöpferische Lust war das Spiel des Klarinettenisten Richard Mühlfeld, den Brahms im März

Texte zu den Programmen

1891 in Meiningen Mozarts Klarinettenquintett interpretieren gehört hatte. Dieser ausgezeichnete Musiker war ursprünglich Geiger und hatte das Klarinettenspiel autodidaktisch erlernt. Schon mit 20 Jahren wurde er Soloklarinettist des berühmten Meininger Orchesters (siehe auch S. 46). Über ihn schreibt Brahms in einem Brief aus Meiningen an Clara Schumann: "Den Clarinettisten zu hören, wäre Dir ein Erlebnis, ein Gaudium. Du würdest schwelgen [...]"

In Besetzung und Satzfolge knüpft das **Klarinettenquintett h-Moll** rein äußerlich an Mozarts *Klarinettenquintett* an. In seinem inneren Aufbau aber ist es darauf ausgerichtet, das kompositorische Resümee eines ganzen Lebens zu ziehen und in höchster Reife zu vollenden. So wurde das *Klarinettenquintett* zu einer von Brahms tiefsten und dichtesten Schöpfungen.

Ähnlich wie im *Klarinetten trio op. 114* bewegt sich Brahms kompositorisch auf zukunftsweisenden Bahnen: Verdichtung und Verknappung des Materials und Auflösung der traditionellen Strukturen sind das Resultat eines satzübergreifenden Prozesses, der von einer zugrunde liegenden „Idee“ gespeist wird: Der motivisch-thematischen Integration, mit der der Komponist den zyklischen Zusammenhang aller vier Sätze und damit des gesamten Werkes gewährleistet.

Die ersten vier Takte des Kopfsatzes entfalten mottoartig die beiden wichtigsten Motive des Hauptthemas, sind aber formal eigenständig und werden nicht in die Wiederholung der Exposition einbezogen. In seiner Werkanalyse (2009) macht Ulrich Krämer deutlich, dass „als ‚Hauptthema‘ im eigentlichen Sinn die Gesamtheit der Ereignisse der ersten 24 Takte zu gelten haben, [...]“.

Im Finalsatz, einem Variationensatz - einer Satzform, wie sie auch Mozart für das Finale seines *Klarinettenquintetts* verwendete - zitiert Brahms in der Coda die beiden wichtigsten Motive des Kopfsatzes. Die letzten neun Takte greifen den Schluss des Kopfsatzes wieder auf, so dass sich am Ende des Werkes der Kreis der motivischen Verwandtschaft, die sämtliche Themen und Motive aller vier Sätze umfasst, in wunderbarer Weise schließt. Tatsächlich findet sich im gesamten Werk kaum ein Thema, das nicht auf die beiden Motive des Hauptthemas des ersten Satzes zurückzuführen ist.

Die zeitliche Nähe im Schöpfungsprozess der Zwillingswerke *Klarinetten trio* und **Klarinettenquintett** beinhaltet keine Gleichartigkeit im Tonsatz,

Texte zu den Programmen

vielmehr könnte man von komplementären Gegenstücken sprechen (siehe auch S. 48). Sie beziehen zwar beide ihren besonderen Charakter aus der kunstvollen Annäherung an die Monothematik, doch beschreitet Brahms dabei unterschiedliche Wege, die sich vor allem aus den Charakteristika der Mischung der verwendeten Instrumente ergeben. Beim Trio bleiben Klavier, Klarinette und Violoncello eigenständige Stimmen verschiedener Instrumentenfamilien, die klanglich kontrastieren. Der Tonsatz wird vom Komponisten - dieser Tatsache entsprechend - linear geführt, und vielfach beherrscht der Kontrapunkt das kompositorische Geschehen. Dass im Trio dennoch des Öfteren der Eindruck entsteht, die Stimmen der Klarinette und des Violoncellos tanzten eng umschlungen einen Liebestanz, ist eines der Wunder dieser Schöpfung.

Für das **Quintett op. 115** gelten mit dem Einsatz des Streichquartetts und eines Blasinstrumentes andere Klangwirkungen. Es ergibt sich ein relativ homogener klanglicher Stimmenkomplex, in dem die Klarinette einen besonderen Farbwert darstellt. Brahms achtete im musikalischen Ablauf vor allem auf die vertikale Schichtung und das bedeutet, das Quintett wird von einer gesättigten Harmonik im Satzbau bestimmt, der Kontrapunkt spielt nur eine untergeordnete Rolle. Die Entwicklung des Werks wird von Abläufen geleitet, die ihren Ursprung in der harmonischen Struktur des Werkes haben. Und hier ist - ebenfalls in den vier ersten Takten des Werks - die Keimzelle einer tonalen Ambivalenz angelegt: Die fehlende Eindeutigkeit der Grundtonart h-Moll. Dementsprechend spielt der Trugschluss im *Quintett* eine sehr bedeutende Rolle, etwa im Kopfsatz innerhalb der Überleitung zum Seitensatz oder im Finale zu Beginn der Coda, um nur zwei Beispiele zu nennen.

Die geniale Konstruktion dieser späten Schöpfung, die hier nur ansatzweise angedeutet werden konnte, wäre wohl schon ausreichend für höchste Bewunderung dieser Meisterschaft. Mir scheint aber das besondere Faszinosum darin zu liegen, dass das **Klarinettenquintett op. 115** beim ersten Anhören allein durch seine klangliche Schönheit und seinen tief bewegenden Ausdruck besticht. Die technische Raffinesse ist nicht bemerkbar; das Hörerlebnis einer schwer verständlichen Komplexität stellt sich nicht ein.

Vielmehr beeindruckt das Werk durch seine wunderbare Klangwelt, durch Leichtigkeit und Unangestrengtheit, manchmal durch die Nähe zur Improvisation (Behandlung der Klarinette im zweiten Satz). Und es berührt tief in seiner abgeklärten, milden Stimmung, die Trauer zwar anklingen

Texte zu den Programmen

aber Schmerz darüber nicht aufkommen lässt.

Das **Opus 115** zählt bis heute unangefochten zu den beliebtesten Werken von Brahms und hat dem Meister schon bei der Uraufführung im Dezember 1891 in Berlin einen der größten Erfolge bereitet, die er je erlebte. Das Joachim-Quartett und Richard Mühlfeld mussten das *Adagio* bis zur Erschöpfung wieder und wieder spielen.

Die Rezensenten waren ebenso begeistert wie das Publikum. So meinte Anton Lessmann von der „Allgemeinen musikalischen Zeitschrift“, die Melodien dieses Quintetts seien von idealer Schönheit und die Wirkung der Klänge auf den Zuhörer von „fast überirdischem Reiz“.

Gloria Bretschneider

Zum Programm Sonntag, 20.5.2012

Joseph Haydn

Streichquartett G-Dur op. 64 Nr. 4 Hob. III:66 (1790)

Zwischen 1787 und 1799 wendet sich Joseph Haydn vermehrt der Komposition von Streichquartetten zu. 26 Quartette schuf der Meister in dieser Periode. In diesen Zeitraum fallen auch die sechs **Streichquartette op. 64**, die er im Jahr 1790 komponierte.

Es war ein entscheidendes Jahr für Joseph Haydn, das große Veränderungen mit sich brachte. Am 28. September 1790 starb Fürst Nikolaus Esterházy und sein Nachfolger, Fürst Paul Anton II., entließ am 30. September die gesamte Kapelle und das Opern- und Theaterpersonal. Nur Haydn und sein Konzertmeister Luigi Tomasini blieben nominell im Amt; der Komponist erhielt eine Pension auf Lebenszeit. Haydn reist schon am nächsten Tag nach Wien. Ein halbes Jahr zuvor noch hatte er sich in einem Brief an Marianne von Genzinger, der Vertrauten und Freundin, der



Haydn
Portrait von John Hopper, 1791

Texte zu den Programmen

gegenüber er sein sonst so verschlossenes Herz öffnete, bitter über die Trostlosigkeit seines Lebens in Esterháza beklagt: „*Nun – da siz ich in meiner Einöde - verlassen – wie ein armer weiß – fast ohne menschlicher Gesellschaft – traurig – voll der Erinnerungen vergangener Edlen täge...*“.

Im November 1790 kam der Geiger und Konzertunternehmer Johann Peter Salomon nach Wien und schloss mit Haydn einen Vertrag über dessen erste Reise nach London. Vor der Abreise kommt es zu einem letzten Treffen zwischen Mozart und Haydn. Bekannte und Freunde versuchen Haydn – der für die damalige Zeit mit seinen 58 Jahren schon fast ein alter Mann war – die Reise auszureden. Der Haydn-Biograph Christoph Albert Dies beschreibt das Gespräch mit folgenden Worten: „*Mozart gab sich vorzügliche Mühe und sagte ‘Papa! (so nannte er ihn gewöhnlich), ‘Sie haben keine Erziehung für die große Welt und reden zu wenige Sprachen’. – ‘Oh!’ erwiderte Haydn, ‘meine Sprache versteht man durch die ganze Welt.’*“

Diese berühmt gewordene Aussage Haydns ist in dem Zusammenhang, in dem sie fiel, wohl als Zeichen für die Entschlossenheit des reifen Mannes und weltweit bekannten Komponisten zu werten, aus den geschützten Bedingungen seines Lebens und Schaffens im Dienst der Familie Esterházy, die er bisher als Segen für sein künstlerisches Schaffen, manchmal auch als persönliche Mühsal erlebt hatte, auszubrechen. Er wollte Neues erleben und die Wirkung seiner Musik auf ein anderes Publikum unmittelbar und nicht nur indirekt durch die Verbreitung seiner Werke erfahren. Und wenn er noch Zweifel hatte, so wurden sie durch die hervorragenden finanziellen Konditionen des abgeschlossenen Vertrages zerstreut.

Am 1. Jänner 1791 trifft Haydn in England ein. Sein eineinhalbjähriger Aufenthalt im Königreich gestaltet sich künstlerisch zu einem triumphalen Erfolg. Sein wacher Geist ist allen neuen, auch außermusikalischen Eindrücken aufgeschlossen. Er wird in den höchsten gesellschaftlichen Kreisen gefeiert und verehrt und knüpft emotional geglückte persönliche Beziehungen.

Mit auf die Reise nimmt Haydn auch die *Quartette op. 64*, zu denen auch unser **G-Dur Quartett** zählt. Es wurde wahrscheinlich in der zweiten Konzertsaison in London im Frühjahr 1792 aufgeführt. Der Musikwissenschaftler Ludwig Finscher nennt in seinem Buch *Haydn und seine Zeit* (2000) einige Charakteristika dieser Serie von Quartetten, die sie für die Aufführung in großen Konzertsälen und vor Publikum mit unterschiedli-

Texte zu den Programmen

chen musikalischen Ansprüchen sehr geeignet erscheinen lassen, wenn sie auch nicht extra dafür konzipiert wurden. Es sind dies: „Ihre großen Dimensionen, ihr teils dichter, teils glänzend konzertanter, teils gelehrter Satz, ihre meist einfachen Formen und ihre eingängige Melodik“. In den 1792/93 entstandenen Quartetten op. 71 und op. 74, die von Haydn für London geschrieben wurden, stellte sich der Komponist explicit auf die Bedingungen einer öffentlichen Aufführung ein: Zum Beispiel haben alle sechs Quartette eine Einleitung, die das Publikum zur Aufmerksamkeit aufrufen soll. Solche Behelfe finden sich in den Quartetten op. 64 nicht.

Die Erstausgabe der *Sechs Quartette op. 64* erschien im April 1791 in Wien im *Magazin de Musique* mit einer Widmung an „Monsieur Jean Tost“. Auf diese Widmung bezieht sich der oft verwendete Beinamen „Tost-Quartette“ für diese Quartettserie. In der Auflage von 1793 ist diese Widmung nicht mehr zu finden. Es scheint, dass es sich dabei um eine eigenmächtige Aktion des Herausgebers unter dem Einfluss des Geigers Johann Tost handelte, der ihm die Druckvorlagen besorgt hatte. Johann Tost war bis 1788 im Orchester des Fürsten Esterházy als Stimmführer der zweiten Violinen angestellt gewesen und hatte sich nach seinem Ausscheiden schon einmal mit der Weitergabe von Quartetten (op. 54 und 55) an Verleger den Unmut Joseph Haydns zugezogen. So schreibt der Komponist 1789 an den Verleger Sieber in Paris: „...es hat Herr Tost von mir gar keine Pretension. Er hat Ihnen also betrogen...“. Offenbar gehörte Johann Tost zu den Geschäftleuten von jener smarten Art, die im damaligen musikalischen Editionswesen gang und gäbe waren.

In der Haydnforschung gab es lange Zeit die Vermutung, dass es zwei Männer des gleichen Namens gegeben habe, denn es wird auch von einem „Großhandelsgremalisten“ Johann Tost berichtet. Das „Rätsel des Herrn Tost“ scheint heute gelöst: Es handelte sich um ein und dieselbe Person. Der Geiger Johann Tost heiratete 1790 die vermögende Maria Anna Gerbischek, die am Esterházy'schen Hof eine bedeutende Persönlichkeit war und schließlich den Haushalt des verwitweten Fürsten Nikolaus Esterházy führte. Tost gab seine professionelle Geigenkarriere völlig auf und arbeitete als Großhändler und Unternehmer. Gelegentlich handelte er auch mit Kompositionen (Werke von Haydn, Mozart und Spohr).

Das **G-Dur-Streichquartett** aus op. 64 strahlt viel Helligkeit aus. In der ungezwungen wirkenden Verbindung kammermusikalischer Haltung mit symphonischen und konzertanten Einflüssen ist der erste Satz ein unüber-

Texte zu den Programmen

treffliches Beispiel für Haydns künstlerische Freiheit. Ein kurzes Seitenthema wird für die Durchführung bedeutsam, die eine Scheinreprise enthält und für weitere kontrapunktische Arbeit sorgt. Der ganze Satz ist eine Hohe Schule kompositorischer Virtuosität. Finscher zeigt darüber hinaus bei seiner Analyse des *G-Dur Quartetts* gerade für den ersten Satz „...ein enges Motivgeflecht, das sich auf den Kopfsatz von Mozarts Quartett in derselben Tonart KV 387 bezieht“. Es ist dies das erste der sechs Quartette, das Mozart Haydn gewidmet hatte.

Eine weitere Verbindung besteht in der selten anzutreffenden Placierung des *Menuetts* als zweiten Satz des jeweiligen Werkes. Beim Haydn-Quartett wird der Triogedanke aus dem Menuett abgeleitet und bezaubert mit einer Oberstimme zu begleitendem Pizzicato.

Das *Adagio* ist eine dreiteilige Form mit einem Moll-Mittelteil. Üblicherweise 8-taktig erweitern sich die Zeilen auf 9, 10 und in der Mitte sogar auf 13 Takte. Die Satztechnik besteht aus Melodie und kompaktem Begleitsatz.

Der *Finalsatz* ist ein Sonatensatz in raschem Tempo, der mit chromatischen Strecken überrascht.

Welches Raffinement in der Kompositionstechnik und welche Subtilität im Ausdruck hat Haydn im Schreiben von Quartetten erlangt, die es ihm erlauben, mit den Werken des Freundes in einen geheimen Dialog zu treten und welche Freude an schöpferischem Spiel manifestiert sich darin! Gewiß hätte der junge, bewunderte Freund darauf geantwortet, wie er die Herausforderung durch Haydns Werk schon ein Mal angenommen hatte. Es gab aber keine Fortsetzung dieser kunstvollen Konversation.

Spätestens durch die Ankunft seines früheren Schülers Ignaz Pleyel am 23. Dezember 1791 in London erfährt Haydn von Mozarts Tod. Im Jänner 1792 schreibt Haydn an Mozarts Logenbruder Johann Michael Puchberger: „...*ich war über seinen Tod eine geraume Zeit ganz außer mir und konnte es nicht glauben, daß die Vorsicht so schnell einen unersetzlichen Mann in die andere Welt fordern sollte.*“

Gloria Bretschneider

Texte zu den Programmen

Alexander Zemlinsky

Trio d-Moll op. 3 für Klavier, Klarinette und Violoncello (1896)

Brahms als Juror

Zemlinskys Jugendjahre fallen mit dem Höhepunkt des für die Intrigenseligkeit des Wiener Kulturlebens so bezeichnenden Streites zwischen „Wagnerianern“ und „Brahmsianern“ zusammen. [...] Obgleich Zemlinsky durch Herkunft und Ausbildung zum Anhänger der Brahms-Partei bestimmt war, so hatte er sich doch einen genügend unabhängigen und freien Blick auf die Dinge bewahrt und war alles andere als ein blinder Fanatiker. Arnold Schönberg, der mit Zemlinsky 1895 zusammentraf, berichtet:



Alexander von Zemlinsky

„Als ich Zemlinsky kennenlernte, war ich ausschließlich Brahmsianer. Er aber liebte Brahms und Wagner gleichermaßen, wodurch ich bald darauf ebenfalls ein glühender Anhänger beider wurde...“ (Arnold Schönberg: My evolution)

[...]

Mit Johannes Brahms wurde Zemlinsky im Jahr 1896 näher bekannt.

Am 5. März 1896

„wurden ein Streichquintett und eine Violin-Klaviersuite vom Quartett Hellmesberger aufgeführt. Bei dieser Gelegenheit wurde ich Brahms vorgestellt, und von dieser Zeit an war ich in näherem Verkehr mit ihm...“ (Brief an Emil Hertzka, November 1910)

[...]

Der nähere Verkehr bestand unter anderem, wie sich Zemlinsky 1922 erinnerte, in einer Besprechung von Zemlinskys Streichquintett, zu der Brahms den jungen Komponisten *„mit der kurz und etwas ironisch hingeworfenen Bemerkung: »Natürlich, falls es Sie interessiert, mit mir darüber zu sprechen!«*“ einlud.

„Mit Brahms zu reden war keine so einfache Sache. Frage und Antwort war kurz, schroff, scheinbar kalt und oft sehr ironisch. Am Klavier nahm er mit mir mein Quintett durch. Anfangs schonungsvoll, korrigierend, die eine oder andere Stelle sorgfältiger betrachtend, niemals eigentlich lobend oder nur aufmunternd, schließlich immer heftiger werdend. Und als ich eine Stelle der Durchführung, die mir in Brahmsischem Sinne als ziemlich

Texte zu den Programmen

gelungen erschien, schüchtern zu verteidigen suchte, schlug er das Mozartsche Streichquintett auf, erklärte mir die Vollendung dieser »noch nicht übertroffenen Formgestaltung«, und es klang ganz sachlich und selbstverständlich, als er dazu sagte: »So macht man´s von Bach bis zu mir!«..."

Im März 1896, als diese Szene sich höchstwahrscheinlich zutrug, muß Zemlinsky mitten in der Arbeit an einer neuen Komposition gewesen sein, die wie das Streichquintett in d-moll stand, und die der junge Komponist dem großen Meister nicht persönlich, sondern anonym zur Beurteilung übergeben wollte: Zemlinsky schrieb an einem Klarinetten trio, mit dem er am Wettbewerb des Tonkünstlervereines teilnehmen wollte. [...]

Brahms, der gleich im Gründungsjahr 1885 Mitglied des Wiener Tonkünstlervereines geworden war, wurde schon 1886 bei der Ausrichtung des ersten Kompositionswettbewerbs in Anspruch genommen. Die Wettbewerbe des Tonkünstlervereines wurden schon bald zu einer vertrauten Einrichtung des Wiener Musiklebens.

Der Zielsetzung des Vereins entsprechend wurden vor allem jene Genres gefördert, die den Bestrebungen der „Neudeutschen“ und der „Wagnerianer“ ferne lagen oder geradewegs zuwiderliefen (Kammermusik, A-capella-Komposition etc.).

Auch 1896 trug die Aufgabenstellung des Wettbewerbs deutlich „ideologische“ Züge: Diesmal ging es um die Komposition eines Kammermusikwerkes mit einem Blasinstrument – eine Werkkategorie, zu der Brahms selbst gerade erst mit seinen *Opera 114 (Klarinetten trio, 1891)*, *115 (Klarinettenquintett, 1891)* und *120 (zwei Klarinettensonaten, 1894)* Meisterwerke beigesteuert hatte.

[...]

Die anonym eingesendeten Werke, die durch ein frei gewähltes Motto gekennzeichnet waren, sollten von einem Comité gesichtet und beurteilt werden; über die einer Aufführung für würdig befundenen Werke durften dann alle ordentlichen Vereinsmitglieder abstimmen.

[...]

Nach Ablauf der Einsendefrist am 31. Juli 1896 lagen dem Comité achtzehn Kompositionen vor. Die Entscheidung der Jury trägt ganz unverkennbar die Handschrift des alternden Meisters: Nicht weniger als zwölf

Texte zu den Programmen

der eingesandten Werke wurden zur Aufführung empfohlen, und „dieses verhältnismäßig günstige Ergebnis bewog einen ungenannt sein wollenen Gönner des Vereins – zur Spende von 400 Kronen, wodurch der Verein in den Stand gesetzt wurde, die Preise zu 400, 300 und 200 Kronen für diesmal festzusetzen.“ Keinem Kenner der Brahms-Biographie dürfte es schwerfallen, das Incognito dieses Mäzens zu lüften. (Für Steuerfahnder, Skeptiker und andere kritische Geister: Ein Londoner Verehrer hatte kurz zuvor Brahms eine größere Summe vermacht, und Brahms konnte seinem Verleger Fritz Simrock daher am 3. Dezember 1896 schreiben: „Falls in Berlin Geld für mich liegt, kann es in den Reichskeller kommen, die englische Erbschaft reicht noch – trotzdem ich die Preisarbeiten königlich protegiere.“)

[...]

Wenn man weiß, wie kritisch Brahms auch (und vor allem) gegenüber seinen eigenen Werken war, und wie selten er sich zu wirklichem Lob oder ehrlicher Anerkennung hinreißen ließ, dann wird man in dem „verhältnismäßig günstigen Ergebnis“ des Wettbewerbs weniger zukunfts-gläubigen Enthusiasmus, sondern vielmehr resignative Milde widerspiegelt sehen.[...] Die Nachsicht des Meisters bescherte den Vereinsmitgliedern immerhin eine ganze Reihe interessanter Konzerte: An fünf Abenden wurden die von der Jury ausgewählten Werke aufgeführt. [...] Im vierten Konzert der Reihe (11. Dezember 1896), stand **Zemlinskys Opus 3** auf dem Programm, das er unter dem Motto „Beethoven“ eingereicht hatte. (Dieses lakonische Motto, dem nur böswillige Deutung einen megalomanen Nebensinn hätte geben können, stand jedenfalls in wohlthuendem Gegensatz zu den poetischen Ergüssen einiger Mitkonkurrenten).

[...]

Der letzte Abend (22. Dezember 1896) wurde mit dem Septett *Z mého zivota* (Aus meinem Leben) von Josef Miroslaw Weber (Prag 1854–1906 München) beendet. Ein unvoreingenommener Betrachter wäre versucht, an eine vorausgeplante Dramaturgie denken; jedenfalls scheint dieses Werk auf den von der Jury veröffentlichten Werklisten immer an erster Stelle auf. Auch der Kritiker der Neuen musikalischen Presse scheint von dieser sehr bekenntnishaften und eigenwilligen Komposition ganz besonders angetan – natürlich ist ihm auch die bewußte Anlehnung an Smetana nicht entgangen.

In Wahrheit war freilich – wie es bei Wettbewerben eben schon vor hundert Jahren zu gehen pflegte – alles schon lange vor diesem Abend so gut

Texte zu den Programmen

wie entschieden. Auch mit der „Anonymität“ der Bewerber war es nicht sehr weit her, denn bereits am 3. Dezember hatte Brahms seinem Verleger (in dem schon oben zitierten Schreiben) mitteilen können:

„...Das Beste ist jedenfalls ein Pianofortequartett mit Klarinette. Es soll von Rabl, einem Schüler Nawratils, sein. Ich kenne den jungen Mann und seine Sachen wenig, da er mir persönlich nicht sympathisch war. Natürlich behalte ich ihn und sein Stück jetzt im Auge...“

Wenige Tage später war dann die Sache noch klarer:

„...Über unsern Preiskomponisten Walter Rabl werde ich immer Erfreuliches melden. Ein ganzer Stoß Sachen von ihm liegt bei mir. Er selbst kommt der Tage zum Fest, ist im Begriff, in Prag seinen Doktor zu machen. Die Abstimmung ist am 22sten; ich glaube, daß er den ersten Preis kriegt – das ist aber ganz Nebensache. Alles wird bestens besorgt von Deinem J. Br.“

(An Fritz Simrock, 17. Dezember 1896)

So konnte also an jenem 22. Dezember 1896 nach der programmgemäß verlaufenen Abstimmung durch die anwesenden Vereinsmitglieder Walter Rabl (1873-1940) den ersten Preis in Empfang nehmen, während das *Septett* Miroslaw Webers auf dem zweiten Platz landete; der dritte Preis ging an Zemlinskys **Klarinetten trio** – und so gesehen hat Zemlinsky diesen Erfolg allein dem „ungenannt sein wollenden Gönner“ zu verdanken, der ja mit seiner Spende die Vergabe von drei Preisen erst ermöglicht hatte.

Seinem Simrock gegebenen Versprechen blieb Brahms treu – am letzten Silvesterabend seines Lebens konnte er seinem Freunde melden:

„...Das Quartett von Rabl und das Trio von Zemlinsky gehören Dir. Bei beiden kann ich eben auch den Menschen und das Talent empfehlen. Wenn Rabl zögert, Dir das Quartett zu schicken, so ist das wohl meine Schuld, er meint warten zu sollen, bis er Gleichwertiges beilegen oder gleich folgen lassen kann...“

In eben diesem Sinne hatte 1853 Schumann den jungen Brahms instruiert. Rabl zögerte nicht lange: Simrock druckte gleich nach dem Klarinettenquartett noch ein Klaviertrio und Lieder; Zemlinsky konnte bei Sim-

Texte zu den Programmen

rock zusätzlich zu dem **Trio op.3** noch sein *Streichquartett op.4* unterbringen. Brahms erlebte die Drucklegung der von ihm protegierten Werke nicht mehr.

Das Werk

Nur zwei der beim Kompositionswettbewerb des Tonkünstlervereins eingereichten Kompositionen bedienten sich der von Brahms verwendeten Instrumentenkombinationen: ein nicht zur Aufführung zugelassenes Andante für Klarinette und Streichquartett und Zemlinskys Trio. Obwohl manches darauf hindeutet, daß Zemlinsky schon während der Komposition die Herstellung einer Alternativfassung für die "klassische" Klaviertrioformation miterwog, so ist die Wahl gerade dieser instrumentalen Gestalt durchaus emblematisch zu verstehen.

Das Genre "Klarinetten trio" in der Kombination Klavier - Klarinette - Violoncello zeichnet sich unter den "Nebenformen" der Kammermusik dadurch aus, daß es Instrumente aus drei wesensverschiedenen Familien verbindet, denen allen ein besonders großer Stimmumfang gemeinsam ist. Die klangfarblichen und kontrapunktischen Möglichkeiten, die sich dadurch ergeben, sind besonders reizvoll. Es erstaunt daher nicht, daß diese Gattung vor allem im Umfeld von Beethoven und Brahms anzutreffen ist. Im Gegensatz zur nahe verwandten Form des Trios Klavier - Violine - Klarinette, die einen noch "folkloristischeren" (und von Komponisten wie Bartók, Stravinskij und vielen anderen auch mit großem Effekt eingesetzten) Unterton provoziert, läßt die von Beethoven und Brahms gewählte Kombination ein reicheres Feld an Möglichkeiten offen. Zwar zeigt Beethovens berühmtes "*Gassenhauer-Trio*" (*B-Dur, op.11*), der paradigmatische Ursprung der gesamten Gattung, daß sich auch diese Zusammenstellung für explizit "volkstümliches" Material hervorragend eignet (und Brahms schließt sich mit dem Mittelteil des dritten Satzes seines Klarinetten trios diesem Beweis an), aber die Festlegung ist viel weniger eindeutig.[...]

Das einzige "prominentere" Beispiel einer Komposition für unsere Besetzung zwischen Beethoven und Brahms ist das *Klarinetten trio op.29* von Vincent d'Indy (1887). Unter den unmittelbar von Brahms angeregten Werken ist Zemlinskys **Trio op.3** wohl das früheste - in den Folgejahren erscheinen dann Kompositionen der Brahmsianer Wilhelm Berger, Robert

Texte zu den Programmen

Kahn und Carl Frühling.

Das von Zemlinsky gewählte Motto "Beethoven" bezieht sich vor dem Hintergrund der hier kurz skizzierten Entwicklung des Genres natürlich vor allem auf den Stammvater der Gattung - eine bewußte stilistische Anlehnung konnte eigentlich nur ein Kritiker erwarten. Anton Krtsmáry, Rezensent für die "Neue musikalische Presse" und selbst Mitglied des Tonkünstlervereins, macht denn auch prompt das Motto zum Ausgangspunkt seiner betont kühlen Kritik:

"Das mit dem dritten Preis gekrönte Trio (in D-moll) von Alex. Zemlinsky scheint trotz des Mottos "Beethoven" von Brahms abhängig zu sein. Der erste Satz, wenngleich wenig selbständig, ist doch recht interessant gearbeitet. Am besten gefiel mir der zweite Satz (D-Dur), Andante quasi Adagio."

Daß das Werk wirklich von Brahms abhängig ist, bedarf wohl weder einer Rechtfertigung noch einer Begründung. Wie weit diese Abhängigkeit im einzelnen geht, oder vielmehr: mit wie wachen Sinnen Zemlinsky das Brahms'sche Vorbild aufgenommen und analytisch verwertet hat, ist in der Sekundärliteratur schon eingehend besprochen worden.

Der erste Satz (*Allegro ma non troppo*) ist - wie so oft bei Jugendwerken - der kompositorisch bei weitem anspruchsvollste und ambitionierteste Teil des Werkes. In der Ökonomie der thematischen Arbeit an Brahms, in der Art des melodischen Materials ein wenig an Dvorák orientiert, entbehrt der Satz durchaus nicht persönlicher Züge, so zum Beispiel in der eigenwilligen Kombination der verschiedenen rhythmischen Keimzellen oder in den ganz deutlich eine individuelle Handschrift verratenden harmonischen Fortschreitungen (beides besonders ausgeprägt in der souverän gestalteten Durchführung).

Im zweiten Satz (*Andante*, D-Dur) lassen sich unschwer Reminiszenzen an das Brahms'sche Klarinettenquintett op.115 ausnehmen, obwohl gerade das Hauptthema mit seiner fast süßlichen Fin-de-siècle-Koloristik in auffälligem Gegensatz zur viel herberen Tonsprache des Meisters steht. Aber auch an diesem Hauptthema ist das vertiefte Brahms-Studium des jungen Zemlinsky nicht spurlos vorübergegangen - man beachte etwa, wie unaufdringlich und doch konsequent der Themenkopf aus der Schlußwendung

Texte zu den Programmen

des vorhergehenden Satzes entwickelt wurde.

Der letzte Satz (*Allegro*) scheint das so ernst und bekenntnishaft begonnene Werk auf ganz andere Bahnen führen und in einem sorglosen, ja fast koketten Ton beschließen zu wollen. Am Schluß der Reprise aber tritt als Höhepunkt einer fiebrigen Steigerung das rhapsodische Hauptthema des ersten Satzes in all seiner schicksalshaften Bedeutungsschwere noch einmal wie der steinerne Gast auf; doch schon ist auch Puck zur Stelle, der den nächtlichen Spuk mit einer übermütigen Kapriole verscheucht - offensichtlich sind wir mit diesem Schlußsatz in das Hofoperndepot geraten.

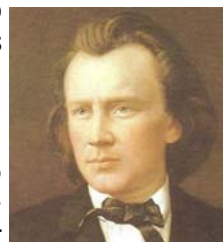
Wenn dieses Finale und sein Verhältnis zu allem Vorhergehenden also auch Anlaß zu einigem kritischen Stirnrunzeln geben mag (uns entlockt es freilich viel eher ein beifälliges Schmunzeln), so führt es den Komponisten doch mit unbezwingbarer Logik in sein ureigenstes Gebiet, auf das Theater, wo Zemlinsky sich als einer der bezauberndsten und fesselndsten Märchenerzähler der Musikgeschichte bewähren sollte.

Claus-Christian Schuster

Johannes Brahms

Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncello Nr. 2 A-Dur op. 26 (1861)

Wenn es auch keine eindeutigen Belege dafür gibt, so darf es doch als wahrscheinlich gelten, daß Brahms den Plan zu seinem ***A-Dur-Quartett*** etwa gleichzeitig mit den ersten Skizzen zu den beiden Schwesterwerken in *G-Moll* (*op. 25*) und *C-Moll* (*op. 60*) entworfen hat. In jenen Düsseldorfer Tagen der Jahre 1854 bis 1856 liegt jedenfalls der Keim für die einzigartige Triade dieser Klavierquartette, die wohl den Scheitelpunkt der gesamten Gattungsgeschichte markieren.



Johannes Brahms

Texte zu den Programmen

Die überaus komplizierte Entstehungsgeschichte der drei Werke läßt sich in vielen Details nicht mehr rekonstruieren. [...]

Max Kalbeck mutmaßte, die Anfänge des **Opus 26** reichten in die Tage des 33. Niederrheinischen Musikfestes (Düsseldorf, Mai 1855) zurück: „*Jenes träumerische, süße Adagio, welches den zweiten Satz des Quartetts bildet, scheint einer ganz bestimmten rheinischen Mainacht seine Entstehung zu verdanken.*“ Kalbecks ebenso rührende wie bilderreiche Deutung des Satzes hätte den Komponisten wohl peinlich berührt – womit aber nicht gesagt ist, daß sie am Kern der Sache völlig vorbeiginge.

[...]

Am 13. Juli 1861 bezog Brahms in dem Hamburger Vorort Hamm (Schwarze Straße 5) eine Wohnung im Hause von Elisabeth Rösing, der Witwe eines Privatgelehrten.

[...]

Unter den allerersten Arbeiten, die Brahms in seinem neuen Quartier zu einem vorläufigen Abschluß brachte, müssen die ersten beiden Sätze von **Opus 25** und der 3. Satz unseres **A-Dur-Quartetts** gewesen sein – denn Clara, die in einem Brief vom 15. Juli um eine Notensendung gebeten hatte, konnte sich schon zwei Wochen später über diese Stücke auslassen:

„Ein Urteil kann ich natürlich nicht fällen, nur über den ersten Eindruck zu Dir sprechen – wird Dir daran etwas liegen? Und doch habe ich oft erfahren, daß der erste Eindruck mir blieb. [...] Das Scherzo in A dur kenne ich noch zu wenig, habe aber doch mit großem Interesse die schönen Verwebungen des Themas verfolgt – das schlingt sich immer so schön ineinander und entwickelt sich ebenso eines aus dem andern. Das 2. Motiv erinnerte mich sehr an eine Stelle in Roberts *Streichquartett [op. 41 Nr. 3]*, nicht melodisch gerade, aber in der Anlage und Stimmung. Das Trio ist recht frisch, und eigentümlich im Rhythmus, die 6 und 7 Takte frappierten mich erst nicht angenehm, aber daran gewöhnt man sich. Ich glaube, mit diesem Stücke ist es wie mit manchem von Dir, das wird einem erst recht lieb, wenn man es genau kennt, erst oft gehört hat.“

(Clara Schumann an Johannes Brahms, [Bad] Kreuznach, 29. Juli 1861)

[...]

In den letzten Septembertagen kann Brahms die Quartett-Zwillinge an seinen „liebsten Jussuf“ Joachim nach Hannover schicken. Joachims erste Reaktion (Brief vom 2. Oktober 1861) nimmt in mancher Hinsicht die seit anderthalb Jahrhunderten im wesentlichen gleichbleibende Rezeption der

Texte zu den Programmen

beiden Werke vorweg: Während er über das *G-moll-Quartett* sofort ins Schwärmen gerät, bedenkt er **op. 26** gerade mit einem einzigen mageren Satz. Doch es wäre nicht Joachim gewesen, wenn sich seine Perspektive nach näherem Studium nicht grundlegend gewandelt hätte:

„Mit dem A-Dur-Quartett habe ich mich immer mehr befreundet. Der Ton innigster Zartheit wechselt schön mit frischer Lebenslust. Manche harmonische Besonderheit würde mir, hätte ich sie im raschen Fortgang gleich gehört, statt sie mit dem Aug´ zu betrachten, nicht störend gewesen sein! [...] Herrlich ist das Adagio! Erst meint ich, der Gegensatz zum E dur wäre nicht glücklich; aber als ich´s (selbst auf meine stockende Weise) auf dem Klavier durchspielte, wurde ich doch ganz warm dabei, und wenn dann der goldene Faden des Themas in die unbestimmte Leidenschaft beruhigend hineinschimmert, so ist das gerade ganz wunderschön. Einige schwere Griffe werden leicht in den Streichinstrumenten zu ändern sein. Auch das Nachschlagen im Scherzo, das sich bei der Ausführung unpraktisch erweisen dürfte. Schon im ersten Satz des Schumannschen *A-Dur-Quartetts*, das doch viel langsamer geht, klingt es unruhig. Aber wie rund und aus dem Ganzen ist sonst das Scherzo geraten. Es gemahnt manchmal an letzten Beethoven, so konzentriert ist der Bau, und eigentümlich die Wendung der Melodie. Mache nur, daß ich bald alle Sachen höre.“

(Joseph Joachim an Johannes Brahms, Hannover, 15. Oktober 1861)

[..]

Als Joachim dann Gelegenheit bekam, die beiden Werke nicht nur zu *hören*, sondern auch zu *spielen*, entwickelte er – wie viele tiefer veranlagte Musiker – eine ganz besondere Vorliebe für das **A-Dur-Quartett**, von einer mit Brahms unternommenen Konzertreise wird er einige Jahre später schreiben:

„Die beiden Quartette von ihm haben mich in Zürich und Aarau wieder recht erwärmt; namentlich hat das A-dur soviel Zartheit und Verklärung an vielen Stellen, daß man nur daran zu denken braucht, will man über einzelne Rücksichtslosigkeiten des Freundes hinwegkommen. Wer so schreibt, ist edel und gut.“

(Joseph Joachim an Clara Schumann, Basel, 4. November 1866)

[..]

Als Brahms am 8. September 1862 von Hamburg nach Wien aufbrach, bildeten die beiden Partituren einen gewichtigen Teil des musikalischen Gepäcks, mit dem der junge Komponist Mitte September in der Kaiserstadt eintraf. Wie dann Brahms Anfang Oktober bei Julius Epstein vorsprach und –spielte, wie der perplexer Pianist daraufhin einen Extrakt des

Texte zu den Programmen

jungen musikalischen Wiens – das Hellmesberger-Quartett, den Verleger Johann Peter Gotthard(-Pazdirek), Josef Gänsbacher und andere zu sich zu auf ein Brahms-Frühstück einlud, bei dem die beiden Quartette prima vista musiziert wurden, das alles ist schon längst unveräußerlicher Besitz der musikalischen Mythologie. Natürlich war es nicht das A-Dur-Quartett, sondern das *Rondo alla zingarese*, das den erhitzten Josef Hellmesberger die Geige aufs Bett werfen ließ, um den verblüfften Komponisten mit den Worten „Das ist der Erbe Beethovens!“ zu umarmen; aber schon der Zufall, daß diese legendäre Matinee in eben jenem Hause (Schulerstraße 8/ Domgasse 5) stattfand, das als Mozarts „Figarohaus“ musikalisch vorbelastet war, tauchte diese Episode in symbolträchtiges Licht, dessen Zauber sich vielleicht auch die Protagonisten selbst nicht ganz zu entziehen vermochten.

Am 16. November 1862, auf den Tag genau ein Jahr nach der Hamburger Uraufführung des Werkes, trat Brahms dann mit dem *G-Moll-Quartett* wirklich das erste Mal vor das Wiener Publikum. Knapp zwei Wochen später (am 29. November) bescherte er diesem Publikum mit der Präsentation des **A-Dur-Quartetts** das allererste Mal auch das Erlebnis einer Brahms-Uraufführung – ein Ereignis, dessen zahlreiche Wiederholungen den Mythos der „Musikstadt Wien“ über die folgenden fünfunddreißig Jahre hinweg fortschreiben sollten.

Und wie quittierten die Wiener Kritiker diese historische Begebenheit?

Was immer man der Musikkritik im allgemeinen und jener in Wien im besonderen vorgeworfen haben mag – daß sie diesen Moment unbeachtet vorübergehen habe lassen, kann man beim schlechtesten Willen nicht behaupten. Und weil es sich um einen ganz besonderen Augenblick im Leben des Komponisten wie in der Musikgeschichte seiner zukünftigen Heimatstadt handelt, mögen abschließend die (stark gekürzten) Rezensionen in chronologischer Reihe folgen, etwa so, wie sie dem erwartungsvollen Debutanten wohl vor Augen gekommen sein dürften.

Der anonyme Rezensent des „Fremdenblattes“, reagierte am raschesten: [...] wir können aber nicht verhehlen, daß uns das vorgestern gehörte Piano-Quartett in A-dur in keiner Weise befriedigte, und wir danken es dem Componisten, daß er die „Variationen und Fuge über ein Thema von Händel“ darauf folgen ließ, wodurch es ihm gelungen, den ungünstigen Eindruck des Quartetts wieder zu verwischen. Das *Allegro* (1. Satz) enthält

Texte zu den Programmen

nichts als musikalische Phrasen; zu einem eigentlichen Thema kommt es nicht. Das *Adagio* bringt zwar ein solches, allein es ist nicht bedeutend genug, um zu fesseln, und verläuft nach Art modern italienischer Canzonen in nichtssagenden Wendungen. Einen ursprünglich frischen herzlichen Ton schlägt der Komponist hingegen im *Scherzo* an, welcher Satz, sowohl was Erfindung, als was die Durchführung (diese beruht größtentheils auf einer geistreichen Imitation) betrifft, wirklich hervorgehoben zu werden verdient. Auf das schöne Scherzo aber folgt zum Abschlusse ein polkaartiges *Allegro*, welches, wie schon gesagt, einen unangenehmen Eindruck hinterließ. [...]

Fremdenblatt, XVI. Jahrgang, Nr. 329, Wien, 1.12.1862, unpag. S. 5, stark gekürzt in: Signale für die musikalische Welt, Zwanzigster Jahrgang, Nr. 50, Leipzig, 4.12.1862, S. 689

Zwei Tage später ließ sich Eduard Hanslick (1825-1904), der sich später gerne als Brahms-Apologet der allerersten Stunde fühlte und gerierte, ein erstes Mal zum Thema Brahms vernehmen; über unsere Uraufführung schreibt er:

Nicht so günstig wirkte das Clavierquartett in A-dur. Die Schattenseiten von Brahms' Schaffen treten darin sprechender hervor. Fürs erste sind die Themen nicht bedeutend. Brahms liebt es bei der Wahl seiner Themen, deren contrapunktische Verwendbarkeit weit über ihren selbständigen, inneren Gehalt zu schätzen. Die Themen des Quartetts klingen trocken und nüchtern. Es werden ihnen im Verlaufe allerdings eine Fülle geistvoller Beziehungen abgewonnen; allein eine Wirkung im Großen ist ohne bedeutende Themen unmöglich. [...] Das Clavierquartett und andere neuere Sachen von Brahms mahnen uns bedenklich an Schumann's *letzte* Periode, gerade wie uns Brahms' Anfänge an Schumann's *erste* Periode erinnern. Nur zu der goldklaren, reifen Mittelzeit des echten Schumann bietet uns sein Lieblingsschüler kein Seitenstück. [...]

Ed[uard] H[anslick] in: Die Presse, 15. Jahrgang, Nr. 331, Wien, 3.12.1862, 2. unpag. S.

Am Vortag von Brahms' philharmonischem Début erschienen zwei weitere Kritiken der nun schon eine Woche zurückliegenden Première. Die erste stammt aus der Feder des Cellisten, Komponisten und Journalisten Selmar Bagge (1823-1896):

Das Concert, welches Herr Brahms heute vor acht Tagen gab, versammelte ein nicht ganz vollzähliges aber wie es schien, den besten Musikkreisen

Texte zu den Programmen

angehöriges Publikum, und die Stimmung desselben war eine immer anmirtere. Man schien allmählig sich mit der neuen Erscheinung zu befreunden und sich an ihr zu erwärmen. Das Clavierquartett in A-dur, eine durchweg verständliche, fein und interessant gearbeitete, liebenswürdige Composition fand sehr vielen Beifall, namentlich die beiden mittleren Sätze. Ob es werthvoller sei, als das kürzlich gespielte in G-moll wollen wir vorläufig nicht entscheiden, - eingänglicher, ansprechender ist es unbedingt. [...]

Selmar Bagge in: Deutsche Musik-Zeitung, III. Jahrgang, Nr. 49, Wien, 6.12.1862, S. 389

[...] Bei dem Anhören des berührten Quartetts A-Dur tritt uns gleich im Beginne des ersten Satzes eine Tonsprache entgegen, die uns in eine aus dem Alltäglichen emporhebende Stimmung versetzt und unsere Aufmerksamkeit fesselt; wir fühlen das, was man „Geist“ nennt, über uns ergehen. Dieser Geist trägt allerdings weniger das Gepräge einer schöpferischen Begeisterung als jenes einer feinen Bildung an sich und regt mehr an, als er hinreißt; allein da ihm auch eine beachtenswerthe musikalische Gestaltungskraft zur Seite steht, so verliert er sich nicht so leicht in unzusammenfaßbar verschwommene Elemente und ringt nicht auf Kosten jedes formellen Reizes nach einem Anscheine von Bedeutung, wie es bei Neuern so häufig der Fall ist.

Wohl folgt auch Brahms im Wesentlichen der modernen Richtung, und die pathologischen Eindrücke walten daher vor, so wie er auch von geistigen Ausschweifungen nicht frei ist; allein eben so unverkennbar ist es, daß es sich an klassischen Vorbildern, namentlich an Beethoven, herangebildet hat. Wenn er auch die Fäden nicht in ein vollkommen durchsichtiges, sich mit organischer Triebkraft entfaltendes Ganze zu verweben vermag, so verliert er doch nie ganz den leitenden Grundgedanken und weiß ihn wiederholt in anziehenden Wendungen und Umgestaltungen zum Vorschein zu bringen.

Nur dann, wenn die Stimmung in der Entwicklung der Seelenzustände sich zur Leidenschaft steigert, dann ist auch für ihn die Klippe da, an der schon so Viele gescheitert sind; denn nur den Höchstbegabten ist es gegeben, auch im Sturme der Leidenschaft stets dem Gesetze des Schönen treu zu bleiben, nie dem Ohre des Hörers mißfällig zu werden. [..]

H—I in: Recensionen und Mittheilungen über Theater, Musik und bildende Kunst, Achter Jahrgang, Nr. 49, Wien, 6.12.1862, S. 781-82

Texte zu den Programmen

Die letzten beiden Rezensionen erschienen drei Tage nach der philharmonischen Erstaufführung der Serenade op. 11, und dementsprechend fassen sie die Eindrücke aller drei Brahms-Konzerte dieser Wochen zusammen. Der aus Zagreb stammende Leopold Alexander Zellner (1823-1894) macht aus seiner Skepsis gegenüber dem *Komponisten* Brahms (der eine ausgeprägte Wertschätzung des *Pianisten* gegenüberstand) kein Hehl:

[...]

Jene nur theilweise Befriedigung, welche die Serenade gewährte, empfing man auch von dem zweiten Quartette (A-dur) des Hrn. Brahms, welches er im Vereine mit Hrn. Hellmesberger und Genossen in seinem eigenen Concerte zur Aufführung brachte. Die beiden ersten Sätze sind frisch und – so weit dieß bei der Art dieses Componisten: jeden nur übrigen Fleck der Partitur möglichst dicht mit Notenköpfen zu besäen, sein kann – auch durchsichtig. Reminiscenzen dagegen, zumal an Schubert, lassen sich manche vernehmen.. Die beiden letzten Sätze sind – gemacht und die Längen werden empfindlich. Im Ganzen indessen war es nicht uninteressant, dieses Werk kennen zu lernen.

[Leopold Alexander Zellner in:] Blätter für Theater, Musik und Kunst, VIII. Jahrgang, Nr. 99, Wien, 10.12.1862, S. 398

Das letzte Wort soll aber der Wiener Schumann-Apostel Karl Debrois van Bruyck (1828-1902) haben. [...] Von den meisten der vorangegangenen „Beurteilungen“ unterscheidet sich dieser journalistische Segensspruch jedenfalls gar nicht unvorteilhaft:

Herr Johannes Brahms hat nun zu drei verschiedenen Malen Gelegenheit gehabt, sein Verhältnis zu dem Publikum Wiens zu prüfen und eine Erfahrung zu sammeln, welche für den Künstler immer einen gewissen Werth hat. Zwar darf für diesen weder Beifall noch Mißfall, weder Enthusiasmus noch Gleichgiltigkeit jemals absolute Bedeutung haben, aber es wird stets für ihn von einem gewissen Interesse sein, sich über sein Verhältniß zur Welt zu orientiren. [...] Zwar vermochte sich ein Pianoforte-Quartett [op. 26], welches er in diesem produzirte, auch nur getheilte Gunst zu erobern, dagegen errang er sich mit einer Serie von ihm über ein Händel'sches Thema komponirter Variationen [op. 24] einstimmigen, lebhaften Beifall. [...]

Brahms ist unzweifelhaft – wir haben es vor Jahren schon ausgesprochen – eine genialische, d.h. aus sich selbst schöpfende Natur, eine wirklich künstlerische Individualität, und das will schon etwas heißen. Er besitzt Phantasie, Geist und Gemüth, für den Ausdruck des Pathetischen wie Hu-

Texte zu den Programmen

moristischen stehen ihm gleich treffende Töne zu Gebote, und seine neuesten Produktionen zeigen uns, zu einem wie hohen Grad von Feinheit er insbesondere auch sein formelles Talent auszubilden gelernt hat. [...]

[Karl Debrois] v[an] Br[uyck] in: Wiener Zeitung – Abendblatt, Nr. 283, Wien, 10.12.1862, p. 1130

Wenn man bei der Lektüre dieser gesammelten kritischen Ergüsse als Nachgeborener ein, je nach Temperament, belustigtes oder verärgertes Kopfschütteln kaum unterdrücken kann, so wird man doch auch neidlos anerkennen müssen, daß das Echo zumindest seinem Ausmaße nach in einem recht ausgewogenen Verhältnis zu seinem Anlaß stand; und von welcher medialen Äußerung der Gegenwart ließe sich *das* noch behaupten?

Claus-Christian Schuster

Biographien

ALTENBERG TRIO WIEN



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

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

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

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

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

Besonders lebhaft Resonanz fanden die letzten Konzertzyklen des Altenberg Trios, so etwa in der Saison 2007/08 der Zyklus „Das Genie und sein Schatten“, der das Trioschaffen Ludwig van Beethovens mit dem seiner Zeitgenossen konfrontierte. Anlässlich des 20-Jahr-Jubiläums des Triozyklus spielte das Ensemble 2009/10 neben den Werken Joseph Haydns und Antonín Dvořáks Triowerke aus den letzten beiden Jahrzehnten in einem breitgefächerten Querschnitt. Im Musikvereinszyklus 2010/11 standen Paris und das Wunder der gerade 1871, am Tiefpunkt politischer Demütigung, mächtig wiedererstarkenden „Ars gallica“ im Mittelpunkt. In der Saison 2011/12 konzentriert sich der Zyklus des Altenberg Trio ganz auf Kammermusik zweier großer Meister des 19. Jahrhunderts: Franz Schubert und Johannes Brahms.

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

Biographien



Amiram Ganz wurde 1952 in Montevideo geboren. Er begann sein Violinstudium in Uruguay bei Israel Chorberg, dem Leopold-Auer-Schüler Ilya Fidlon und Jorge Risi. Mit elf Jahren gewann er den Wettbewerb der Jeunesses musicales und setzte anschließend seine Studien bei Richard Burgin in den USA sowie bei Alberto Lysy an der Internationalen Kammermusikakademie in Rom fort. Von 1974 bis 1979 war er Stipendiat am Moskauer Tschaikovsky-Konservatorium, wo Victor Pikaisen sein Lehrer wurde. Als Finalist und Preisträger mehrerer internationaler Wettbewerbe (Long-Thibaud / Paris, ARD / München u.a.) wurde er 1980 erster Konzertmeister des Orchestre Philharmonique de Strasbourg. Von 1987 bis zur Gründung des Altenberg Trios spielte er als Geiger des Schostakowitsch-Trios mehr als dreihundert Konzerte in aller Welt (Concertgebouw / Amsterdam, Alte Oper in Frankfurt / M., Tschaikovsky-Konservatorium / Moskau etc.). 1994 gründete er zusammen mit Claus-Christian Schuster das Altenberg Trio, mit dem er seither in ganz Europa und Nordamerika konzertiert. Seit 1981 wirkte Amiram Ganz neben seiner Konzerttätigkeit auch als Professor am Straßburger Konservatorium; jetzt unterrichtet er Violine und Kammermusik an der Konservatorium Wien Privatuniversität.

Amiram Ganz spielt auf einer von Gofreddo Cappa 1686 in Saluzzo gebauten Geige, die ein anonymer Mäzen dem Altenberg Trio zur Verfügung gestellt hat.



Alexander Gebert wurde 1977 in Warschau in eine Musikerfamilie geboren, die 1980 nach Finnland emigrierte. Mit fünf Jahren begann er sein Cellostudium in der Klasse von Timo Hanhinen am Konservatorium in Turku. 1989 wurde er an die Sibelius-Akademie in Helsinki aufgenommen, wo Victoria Yaglig, Kazimierz Michalik und Heikki Rautasalo seine Lehrer waren. Zwischen 1995 und 1998 studierte er als Stipendiat des polnischen Staates an der Warschauer Chopin-Akademie. Danach setzte er seine Studien bei Philippe Muller am Conservatoire de Paris und als DAAD-Stipendiat an der Stuttgarter Musikhochschule bei Natalia Gutman fort. 2002 wurde ihm in Paris ein Drei-Jahres-Stipendium der Groupe Banques Populaires zuerkannt.

Alexander Gebert gewann seinen ersten internationalen Cello-Wettbewerb mit sechzehn Jahren; 1997 wurde er Zweiter im Warschauer Lutoslawski-Wettbewerb, und im Jahr 2000 gewann er hintereinander den 3. Preis des Antonio-Janigro-Wettbewerbs in Zagreb, den 2. Preis sowie den Publikumspreis des Internationalen Wettbewerbs in Genf (wo er mit dem Orchestre de la Suisse Romande unter Heinrich Schiff spielte), und schließlich den 1. Preis im Concorso Valentino Bucchi in Rom.

Er ist in Europa und Nordamerika als Solist und Kammermusiker bei einer Reihe renommierter Musikfeste aufgetreten (Kuhmo Festival, Oleg-Kagan-Musikfest, Festival de Deauville, Ravinia Festival). Seit Ende 2004 ist er Cellist des Altenberg Trios Wien. Im September 2010 wurde er als Professor an die Musikhochschule Detmold berufen.

Alexander Gebert spielt ein Cello des französischen Meisters Frank Ravatin (2005).

Biographien



Herbert Kefer wurde 1960 in Eisenerz geboren, wo er im Alter von 5 Jahren seinen ersten Violinunterricht erhielt. Später setzte er seine Ausbildung bei Prof. Karl Frischenschlager in Leoben und bei Prof. Karl Stierhof an der Universität für Musik in Wien fort - 1986 Diplom mit Auszeichnung.

1980 gründete er zusammen mit drei Kollegen das ARTIS – Quartett Wien, mit dem er von 1984 bis 1985 beim LaSalle - Quartett in Cincinnati/Ohio studierte. Danach begann eine internationale Karriere mit Konzerten bei allen wichtigen Festivals, wie zum Beispiel den Salzburger Festspielen, der Schubertiade Feldkirch, den Wiener Festwochen, dem Casals Festival u.v.m.. seit 1988 eigener Zyklus im Wiener Musikverein und Einspielung von mehr als 30 CDs, die wiederholt mit Preisen wie dem Grand Prix du Disque oder dem Diapason d'Or ausgezeichnet wurden.

1991 wurde Herbert Kefer als Leiter einer Ausbildungsklasse für Viola an die Universität für Musik in Graz / Institut Oberschützen berufen.

Seit 2005 Intendant des Weinklang-Festivals

Er ist mit der Organistin Ulrike Theresia Wegele verheiratet.



Anna Magdalena Kokits wurde 1988 in Wien geboren.

Ihren ersten Klavierunterricht bekam sie im Alter von vier Jahren, für mehrere Jahre nahm sie auch Violinunterricht. Seit zehn Jahren wird sie am Klavier von Alejandro Geberovich betreut, bei dem sie ab 2008 ihre Studien an der Konservatorium Wien Privatuniversität fortsetzte. Anna Magdalena Kokits ist mehrfache Preisträgerin nationaler und internationaler Wettbewerbe. Ihr Debut mit Orchester gab Anna Magdalena Kokits 2005 mit dem Tonkünstler-

Orchester Niederösterreich unter Rossen Gergov im Radiokulturhaus Wien. Sie war zu Gast bei Festivals wie dem Internationalen Brahmsfest Müzzuschlag, dem 13. Klavierfrühling Deutschlandsberg, dem Festival "Nei suoni dei luoghi" in Italien, sowie dem Euregio Musikfestival. Im Wiener Konzerthaus gab Anna Magdalena Kokits ihr Debut im Jahr 2009 im Rahmen der Reihe "Musica Juventutis". Seit 2007 spielt Anna Magdalena Kokits im Duo mit Alexander Gebert, dem Cellisten des Altenberg Trio Wien. Seit dem Debut des Duos bei der Gesellschaft für Musikfreunde in Wien spielen die beiden Musiker jährlich zwei Konzerte im Musikverein Wien. Die erste CD des Duos ist 2011 bei Gramola erschienen.

Anna Magdalena Kokits konzertiert als Solistin und Kammermusikerin in ganz Europa.



Oleg Maisenberg wurde in Odessa geboren und erhielt mit fünf Jahren ersten Klavierunterricht von seiner Mutter. Sein Musikstudium absolvierte er an der Zentralen Musikschule in Kischinew und am Gnessin-Institut in Moskau bei Professor Jocheles. 1967 erhielt er den Zweiten Preis beim Internationalen Schubert-Wettbewerb in Wien; im selben Jahr gewann er hier den Wettbewerb „Musik des 20. Jahrhunderts“. In den Jahren 1971-80 musizierte er regelmäßig mit den Moskauer Philharmonikern und anderen bedeutenden sowjetischen Orchestern. Seit 1981 lebt Oleg Maisenberg in Wien.

Oleg Maisenberg gab Klavierabende in vielen europäischen und außereuropäischen Ländern und konzertierte mit bedeutenden Orchestern wie

Biographien

dem Israel Philharmonic Orchestra, dem Philadelphia Orchestra, dem London Symphony Orchestra, den Wiener Symphonikern und den Berliner Philharmonikern unter namhaften Dirigenten wie Christoph von Dohnányi, Zubin Mehta, Eugene Ormandy, Herbert Blomstedt, Rafael Frühbeck de Burgos, Georges Prêtre, Nikolaus Harnoncourt, Vladimir Fedosejew. Gerne spielt er auch mit Kammerorchestern wie dem Orpheus Chamber Orchestra, dem Chamber Orchestra of Europe, der Deutschen Kammerphilharmonie, den Wiener Virtuosen und dem Litauischen Kammerorchester. Viel Zeit widmet er der Kammermusik und der Liedbegleitung, wobei Künstlern wie Robert Holl, Heinz Holliger, Sabine Meyer, sowie Renaud und Gautier Capuçon seine Partner sind. Seit Jahrzehnten verbindet ihn eine musikalische Partnerschaft mit Gidon Kremer. 2007 führte eine Tournee aus Anlass des 60. Geburtstags von Gidon Kremer die beiden Künstler in zwölf europäische Städte.

Oleg Maisenberg gastiert regelmäßig bei internationalen Festivals wie jenen in Salzburg, Wien, Luzern, Berlin, Edinburgh, Florenz und Moskau.

Nach einer Professur in Stuttgart (1985-98) ist er seit 1998 als Professor an der Wiener Universität für Musik und darstellende Kunst tätig; er leitet zudem verschiedene internationale Meisterkurse und ist Juror bei internationalen Wettbewerben (Géza Anda – Zürich, Clara Haskil – Vevey, ARD – München, Svatopluk Richter – Moskau).

Ein singuläres Ereignis war in der Saison 1994/95 Oleg Maisenbergs Zyklus von zwölf jeweils einem anderen Komponisten gewidmeten Abenden im Wiener Konzerthaus. In der Saison 2004/05 gab er im Wiener Musikverein vier Recitale mit russischer Klaviermusik und spielte mit dem Tschaikowsky Symphonieorchester unter Vladimir Fedosejew sämtliche Werke für Klavier und Orchester von Sergej Rachmaninow. 2007/08 gestaltete er einen eigenen Zyklus mit Orchester- und Kammermusikwerken im Wiener Konzerthaus.



Mandelring Quartett Die Frankfurter Allgemeine Zeitung konstatierte schon 2008, das Mandelring Quartett habe das Zeug, an die Stelle des Alban Berg Quartetts zu treten. Mit Bezug auf den Schostakowitsch-Zyklus bei den Salzburger Festspielen sah das führende österreichische Kulturmagazin "Die Bühne" das Mandelring Quartett als Erben des legendären Borodin-Quartetts und das renommierte Musikmagazin Fono Forum zählt das Mandelring

Quartett zu den sechs besten Streichquartetten der Welt.

Zum Markenzeichen wurden seine Expressivität und phänomenale Homogenität. Die vier Individualisten verschmelzen im gemeinsamen Willen, stets nach dem Kern der Musik zu suchen und sich der musikalischen Wahrheit zu stellen. Durch Erfassen der geistigen Dimension, Ausloten der emotionalen Extreme und Arbeit am Detail machen die Musiker die Vielschichtigkeit der Werke erlebbar. Dabei ist ihr Zugang zur Musik immer emotional und persönlich. Dabei ist ihr Zugang zur Musik immer emotional und persönlich.

Der Gewinn großer Wettbewerbe – München (ARD), Evian und Reggio Emilia (Premio Paolo Borciani) war der Einstieg in die internationale Karriere. Konzertreisen führen das Ensemble in europäische Musikzentren wie Amsterdam, Brüssel, London, Madrid, Paris und Wien. Die Metropolen New York, Washington, Los Angeles, Vancouver und Tokio finden sich ebenso im Konzertkalender wie regelmäßige Tourneen nach Mittel- und Südamerika, in den Nahen Osten und nach Asien. Das Quartett ist zu Gast beim Schleswig-Holstein Musik Festival, dem

Biographien

Oleg Kagan Musikfest, den Festivals in Montpellier, Lockenhaus und Kuhmo, dem Enescu-Festival Bukarest und bei den Salzburger Festspielen. Zahlreiche CD-Aufnahmen, die wiederholt den Preis der Deutschen Schallplattenkritik erhielten und für den International Classical Music Award nominiert wurden, zeigen die außergewöhnliche Qualität und das breite Repertoire des Quartetts. So wurde die Einspielung der Streichquartette von Schostakowitsch vielfach mit Preisen ausgezeichnet und von der Presse als eine der herausragenden Gesamteditionen unserer Zeit beurteilt. Produktionen mit Werken von Schubert und Schumann wurden als neue Referenzaufnahmen gewürdigt und auch die jüngst vorgelegte Aufnahme der Streichquartette von Leoš Janáček erhielt zahlreiche Auszeichnungen. Das HAMBACHER *Musik*FEST, das Festival des Quartetts, ist jedes Jahr ein Treffpunkt für Kammermusikfreunde aus aller Welt. Seit 2010 gestaltet das Mandelring Quartett eigene Konzertreihen in der Berliner Philharmonie und in seiner Heimatstadt Neustadt an der Weinstraße. 2011 führte das Mandelring Quartett mehrfach einen Zyklus mit allen 15 Schostakowitsch-Quartetten auf – unter anderem bei den Salzburger Festspielen. Weitere Schostakowitsch-Zyklen werden folgen.



Albert Neumayr, geboren 1944 in Amstetten (Niederösterreich)

- Volksschule und Humanistisches Gymnasium (Wasagymnasium) in Wien
- 1962 Matura
- Während der Schulzeit Unterricht am Konservatorium der Stadt Wien (Kindersingschule, Blockflöte, Violine, Klavier, Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, Instrumentation)
- Studium der Musikpädagogik (Musikakademie Wien) und Germanistik (Universität Wien)
- Von 1968 bis 2003 Musikerzieher und Deutschlehrer am Bundesgymnasium in Wieselburg
- 3 Jahre davon Musikerziehung auch im ORG Scheibbs
- Antritt des Ruhestandes im Dezember 2003

Musikalische Aktivitäten:

- Leitung von Schulorchester und Schulchören, Erfolge beim Landesjugendsingen
- Langjähriger Leiter des Gesangvereines "Harmonie" Wieselburg (1972-1984 und wieder seit 2002)
- Leiter der Singgemeinschaft Scheibbs (1977-1994)
- Mehrere Jahre Kreis-Chorleiter des Sängerkreises "Alpenvorland" (1979-1991)
- Leitung der Musikschule Wieselburg (1974-1977)
- 1982 Gründung und bis 2003 Leitung des Kammerchores und Kammerorchesters Musica Spontana Wieselburg (Gestaltung zahlreicher Konzerte in den Bezirken Scheibbs, Melk und Amstetten).
- Gründung und Leitung des Jugendchores Wieselburg (1991-1994)
- Organisation eines Jugendchortreffens in Wieselburg
- Mitglied des Bezirkslehrerorchester Scheibbs-Melk (Viola)
- Mitglied des Ensembles für Renaissance- und Barockmusik "Audite silete musica" (Gresten): zahlreiche Auftritte und Auslandsreisen (Violine, Blockflöte, Cembalo, Orgelpositiv, historische Instrumente)

Biographien

- Leiter des Arbeitskreises "Kultur" (1997-1998), Gründung und mehrere Jahre lang Vorstandsmitglied der Wieselburger Kulturplattform "kulturERleben"
- Mitglied bei der Interessensgemeinschaft niederösterreichischer Komponisten (INÖK) und bei der AKM
- Komponist von Vokal- und Instrumentalmusik (Musik für Blockflöte, Klaviermusik, Kammermusik, Sololieder, Chormusik a capella, Chormusik mit Orchester, Orchestermusik)

Anerkennungen:

Anerkennungspreis des Landes Niederösterreich (1981)
Chorleiternadel des Sängerbundes in Bronze, Silber und Gold
Goldmedaille der Stadtgemeinde Wieselburg (1993)
Silbermedaille der Stadtgemeinde Scheibbs (1994)
Verleihung des Berufstitels "Oberstudienrat" (1997)
Verleihung des Kulturpreises der Stadtgemeinde Wieselburg (2002)



Lars Wouters van den Oudenweijer besticht durch seine außergewöhnlich expressive Musikalität. Auf sehr persönliche Art fasziniert er das Publikum, weil er der Musik neues Leben einzuhauchen versteht, indem er künstlerische Ausdrucksstärke mit technischem Können zu wirklicher Einheit verschmilzt. Jedes Stück Musik zeichnet sich durch einen Anflug von Improvisation aus, als entstünde es eben jetzt an Ort und Stelle". Zitat der Jury, die ihm 1999 den prestigeträchtigen „Phillip Morris Kunstprijs Muziek“ verlieh.

Der holländische Klarinettenist Lars Wouters van den Oudenweijer (1977) studierte an der New Yorker Juilliard School of Music beim Klarinettenisten Charles Neidich. Finanziell unterstützt wurde er dabei durch ein Fullbright Stipendium, durch Fonds voor de Podiumkunsten Foundation und Nuffic Scholarship. Er hat einige Erste Preise in internationalen Wettbewerben gewonnen.

Sein Debüt feierte er 1999 im Amsterdamer Concertgebouw. 2001/02 trat er erfolgreich im Rahmen der Rising Star Concert Series auf und zwar an bekannten Orten wie Carnegie Hall New York, Wigmore Hall London, Konzerthaus Wien, Cité de la Musique Paris, Palais des Beaux Arts Brüssel, Konserthuset Stockholm und Concertgebouw Amsterdam.

Er trat mit Musikern wie Maurice Bourgue, Charles Neidich, Emmanuel Pahud, Sergio Azzollino u. a. auf und musizierte mit Streichquartetten wie Skampa, Cleveland, Ebène und anderen. Mit der Rotterdamer Philharmonie, dem Chamber Orchestra of the Netherlands, dem National Symphony Orchestra of Portugal trat er als Solist auf. Willem Jeths Klarinettenkonzert „Gelbes Dunkel“ brachte er im April 2005 zur Welturaufführung; Theo Abazis „Euro“ im Oktober 2001 in der New Yorker Carnegie Hall. 2003 erhielt er den „Edison“ für seine erste CD. Bei „Naxos“ spielte er Werke von Ernst von Dohnányi, Ernst Toch, und John Harbison ein.

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

Biographien

Nanette Schmidt wurde als jüngstes von drei Geschwistern in eine Musikerfamilie hineingeboren. Im Alter von vier Jahren erhielt sie ihren ersten Klavierunterricht, wenig später ersten Geigenunterricht. Noch während der Schulzeit wurde sie Jungstudentin an der Musikhochschule in Karlsruhe bei Prof. Ulf Hoelscher, bei dem sie auch nach dem Abitur ihr Studium fortsetzte. Ihr Künstlerisches Examen legte sie "mit Auszeichnung" ab und studierte als Stipendiatin der Studienstiftung des Deutschen Volkes an der Hochschule für Kunst und Musik in Wien bei Prof. Gerhard Schulz vom Alban Berg Quartett.

Nanette Schmidt ist Gründungsmitglied des Mandelring Quartetts. Neben dem Quartettspiel widmet sie sich mit großer Begeisterung der solistischen Tätigkeit. So schloss sie sich mit der Pianistin Annette Volkamer zu einem Duo zusammen, das regelmäßig neue attraktive Programme erarbeitet. Außerdem gründete sie zusammen mit ihrem Bruder Bernhard, dem Cellisten des Mandelring Quartetts, und der französischen Pianistin Claire-Marie Le Guay das Trio Palatino.

Sebastian Schmidt, Meisterschüler von Ulf Hoelscher, wurde in Neustadt an der Weinstraße geboren. Ersten Violinunterricht erhielt er im Alter von sieben Jahren bei Ferdinand Hoelscher. Im Alter von 14 Jahren wurde er Jungstudent in Würzburg bei Max Speermann. Nach dem Abitur studierte er als einer der ersten Schüler von Ulf Hoelscher an der Musikhochschule in Karlsruhe. Ein Stipendium des DAAD ermöglichte ihm ein Studienjahr in Bloomington/Indiana (USA) bei Nelli Shkolnikova und Josef Gingold. Meisterkurse bei Yfrah Neaman (London) und Vladimir Landsman (Montréal) sowie zahlreiche Kammermusikurse rundeten seine Ausbildung ab.

Die Kammermusik bildet für Sebastian Schmidt schon seit mehr als 20 Jahren den Schwerpunkt seiner musikalischen Arbeit. Als Primarius des Mandelring Quartetts gewann er die internationalen Wettbewerbe in München (ARD), Evian (Frankreich), und den Paolo-Borciari-Wettbewerb in Italien. Seitdem führt ihn intensive Konzerttätigkeit in die Musikzentren weltweit. Sebastian Schmidt unterrichtet an der Musikhochschule in Mannheim.



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

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

Biographien



Christa Schwertsik, geboren in Breslau. Nach dem Gymnasium Psychologiestudium, Gesangsausbildung (Hedda und Edwin Szamosi, Ruthilde Boesch) und Schauspielunterricht (Dorothea Neff, Eva Zilcher) in Wien

Konzerte im In- und Ausland, u. a. mit dem Ensemble für Alte Musik „Les Menestrels“ sowie insbesondere mit Liedern und Chansons des 20. Jahrhunderts. Auftritte u. a. bei den Berliner Festwochen, Aspekte Salzburg, Einfach gute Musik, Wiener Festwochen, Bregenzer Festspiele, Almeida Festival

London, Musica Nova Festival Brisbane, Festival Wien Modern, Musikalisch-theatralische Projekte (Soloprogramme), u. a.: „Pierrot Lunaire“ – bewegte Lieder nach Albert Giraud, „Die verlorene Wut“ (Christine Nöstlinger, Musik Kurt Schwertsik),

„Mascha Kaléko – zur Heimat erkor ich mir die Liebe“, „Der Ritter den es nicht gab“ (Italo Calvino), „Hans im Glück“ (Karl Ferdinand Kratzl, Musik Kurt Schwertsik)

Theaterproduktionen, u. a. „Liebe in dunklen Zeiten“ (Joshua Sobol), „Mütter“ (Franz Wittenbrink)

Familienproduktionen mit ihren Töchtern Julia und Katharina Stemberger und ihrem Mann Kurt Schwertsik: „Abduhenendas mißratene Töchter“ (Fritz von Herzmanovsky-Orlando), „Tannhäuser oder die Keilerei auf der Wartburg“ (Johann Nestroy), „Der Mikado“ (Operette von Gilbert & Sullivan)

Zahlreiche Lesungen, Rundfunk- und Fernsehproduktionen, Schallplatten- und CD-Einspielungen, eigene Regiearbeiten, langjährige Lehrtätigkeit an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Christa Schwertsik lebt und arbeitet in Wien



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

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

Sie ist regelmässig zu Gast bei Kammermusikfestivals wie in Lockenhaus, Verbier, Progetto Martha Argerich Lugano, „Chambermusic connects the world“ Kronberg, December Nights Moskau, Oxford Chambermusic Festival und dem „Oleg Kagan“ Festival in Kreuth, wo sie mit Partnern spielte wie Gidon Kremer, Martha Argerich, Eduard Brunner, Maurice Bourgue und Alexander Lonquich.

Solistische Auftritte hatte sie unter anderen mit dem „Tchaikowsky“ Rundfunk Orchester Moskau, Istanbul Devlet Symphony Orchestra, Capella Istropolitana, Orchestre de Chambre de Genève, Orchestra Sinfonica Italiana Piacenza, Orchestra di Camera di Milano, Radio/TV Orchestra Ljubljana, und den Zagreber Solisten.

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