

MUSIKFEST SCHLOSS WEINZIERL

29. Mai bis 1. Juni 2014

Künstlerische Leitung: ALTENBERG TRIO WIEN

Programmheft

„Oh, meine Sprache versteht man durch die ganze Welt“

Joseph Haydn

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
Mitwirkende	4
Programm:	
Donnerstag, 29.5.	6
Freitag, 30.5.	9
Samstag, 31.5.	11
Sonntag, 1.6.	14
Werkbesprechungen:	
Donnerstag, 29.5.....	16
Freitag, 30.5.	30
Samstag, 31.5.	44
Sonntag, 1.6.	54
Biographien der Mitwirkenden.....	63

Zum Musikfest Schloss Weinzierl 2014

Monsieur Haydn in Paris

Wenn man in Paris um 1790 nach dem größten Komponisten der Welt gefragt hätte, wäre sicherlich Haydn genannt worden. Zeitweise waren die Franzosen regelrecht verrückt nach den Symphonien des Österreichers, die viel Neues und Unterhaltsames brachten und so vergnügte Beinamen wie "Der Bär" oder "Die Henne" trugen.

Kein Wunder, denn quasi im Alleingang hat Josef Haydn die abendländische Musik neu erfunden: Er entwickelte die Grundlagen der Wiener Klassik, baute die Symphonie zur zentralen Gattung des Konzertbetriebs aus und ersann – für die Gourmets der Zunft und auf Schloss Weinzierl zum ersten Mal – das Streichquartett.

Da Haydn - abgesehen von seinen zwei Engländeraufenthalten - kaum geist ist, wollen wir ihn 2014 bitten, mit uns Paris und Frankreich zu besuchen. Wir haben neben dem besonderen Instrument Harfe einige Höhepunkte im Reisegepäck wie Debussys unglaublich fantasievolle Cellosonate, Ravels Huldigung an den Wiener Walzer, La Valse, Chaussons elegant-virtuoses Concert für Violine, Klavier und Streichquartett oder Poulencs mitreißende Klarinettensonate.

Nicht nur Haydn hat sich Inspiration aus der Tierwelt geholt, auch Franz Schuberts Forellenquintett und insbesondere „Der Karneval der Tiere“ von Camille Saint-Saëns gehören in diese Reihe von Werken, die seit vielen Jahren eine hohe Anziehungskraft auf ein Publikum egal welchen Alters ausüben.

Und sicherlich hätte Haydn, der ja nicht nur Hitlieferant sondern auch Avantgardist war, eine besondere Freude an dem Werk „Vox Balaenae - Walgesänge“ des heute 84-jährigen amerikanischen Komponisten George Crumb gehabt, in dem dieser drei maskierte Musiker in einem tiefblau ausgeleuchteten Raum zu einer tiefen Einheit von Mensch und Natur finden lässt.

Wir würden uns freuen, wenn Sie uns auf dieser musikalischen Reise begleiten!

Herzlichst, Ihr Altenberg Trio Wien

Mitwirkende

ALTENBERG TRIO WIEN

Christopher Hinterhuber, Klavier

Amiram Ganz, Violine

Christoph Stradner, Violoncello

MINETTI QUARTETT

Maria Ehmer, Violine

Anna Knopp, Violine

Milan Milojevic, Viola

Leonhard Roczek, Violoncello

DIMITRI ASHKENAZY, Klarinette

WALTER AUER, Flöte

AMIRAM GANZ, Violine

PAULINE HAAS, Harfe

CHRISTOPHER HINTERHUBER, Klavier

ROBERT HOLL, Bass

BARBARA HÖLZL, Alt

HERBERT KEFER, Viola

ELLEN VAN LIER, Sopran

DAVID LUTZ, Klavier

MARKUS MIESENBERGER, Tenor

FLIP PHILIPP, Schlagwerk

Mitwirkende

MARKUS SCHIRMER, Klavier

CHRISTOPH STRADNER, Violoncello

VANESSA SZIGETI, Violine

ERNST WEISSENSTEINER, Kontrabass

CHOR UND ORCHESTER

**Chorgemeinschaft der Kirchenchöre
Steinakirchen/Forst und Wieselburg
Streicherensemble und Bläser aus der Umgebung**

Solisten:

Beatrice Schmid-Buchebner, Sopran

Sylvia Kummer, Alt

Franz Hehenberger, Tenor

Andreas Prüller, Bass

AUDITE SILETE MUSICA

Beatrice Schmid-Buchebner, Sopran

Andreas Prüller, Bass

Birgit Schörghofer, Traversflöte

Maria Danneberger, Blockflöte, Gamben

Iris Spieler, Gambe

Albert Neumayr, Orgelpositiv, Cembalo

Peter Benvic, Barockgitarre, Gamben, Leitung

Programm

Donnerstag, 29.5.2014

10:00 Uhr Festgottesdienst in der Pfarrkirche Wieselburg

Joseph Ignaz Schnabel

Messe in F

Baldassare Galuppi

*Aus dem „Magnificat“ für Sopransolo, Chor, 2 Hörner und Streichorchester
Nr. 3 **Suscepit Israel** für Chor und Streichorchester*

Vokalsolisten:

Beatrice Schmid-Buchebner - Sopran

Sylvia Kummer - Alt

Franz Hehenberger - Tenor

Andreas Prüller - Bass

Chor und Orchester:

**Chorgemeinschaft der Kirchenchöre Steinakirchen/Forst
und Wieselburg**

Streicherensemble für Bläser aus der Umgebung

Einstudierung und Leitung:

Albert Neumayr

Werkbesprechungen Seite 16-17

Programm

Donnerstag, 29.5.2014

19:00 Uhr Schloss Weinzierl

1. Kammerkonzert (Eröffnungskonzert)

Joseph Haydn

Streichquartett op. 76 Nr. 1 Hob. III:75 (1797)

Allegro con spirito

Adagio sostenuto

Menuet: Presto

Finale: Allegro ma non troppo

Minetti Quartett

Maurice Ravel

La Valse (1919/20)

Christopher Hinterhuber *Klavier*

*

Programm

Claude Debussy

Sonate für Violoncello und Klavier d-Moll (1915)

Prologue
Sérénade
Finale

Christoph Stradner—Violoncello
Christopher Hinterhuber—Klavier

Antonin Dvořák

Klaviertrio op. 90 e-Moll „Dumky“ (1890/91)

Lento maestoso – Allegro vivace quasi doppio movimenti
Poco adagio – Vivace non troppo
Andante – Vivace non troppo
Andante moderato (quasi tempo di marcia) – Allegretto scherzando
Allegro

Altenberg Trio Wien

Werkbesprechungen Seite 17-30

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

Programm

Freitag, 30.5.2014

11:00 Uhr Kapelle von Schloss Weinzierl

2. Kammerkonzert

Joseph Haydn

Quartett op. 77 Nr. 1 Hob. III:81 (1799)

Allegro moderato

Adagio

Menuet: Presto

Finale: Presto

Minetti Quartett

Claude Debussy

Sonate für Flöte, Viola und Harfe F-Dur (1915)

Pastorale

Interlude (Tempo di minuetto)

Finale

Walter Auer—Flöte

Herbert Kefer—Viola

Pauline Haas—Harfe

Eugène Ysaÿe

Sonate für Violine solo op. 27 Nr. 5 (1923)

L' aurore: Lento assai

Danse rustique: Allegro giocoso molto moderato

Amiram Ganz—Violine

Programm

*

Felix Mendelssohn

Quartett op. 44 Nr. 2 e-Moll (1837)

Allegro assai appassionato

Scherzo: Allegro di molto

Andante

Presto agitato

Minetti Quartett

Werkbesprechungen Seite 30-41

Freitag, 30.5.2014

19:00 Uhr Schloss Weinzierl

3. Kammerkonzert

Ensembleabend für vier Singstimmen und Klavier

Werke von Joseph Haydn und Franz Schubert

Ellen van Lier—Sopran

Barbara Hölzl—Alt

Markus Miesenberger—Tenor

Robert Holl—Bass

David Lutz—Klavier

Programm siehe Seite 42-43

Programm

Samstag, 31.5.2014

16:00 Uhr Kapelle von Schloss Weinzierl

O. Gibbson (1583-1625)	Fantasia
H. Schütz (1585-1672)	Jubilate Deo onmis terra
F. Tunder (1614-1667)	Ach Herr, lass deine lieben Engelein
L. de Caix d´Hervelois (1680-1760)	Muzette-Sarabande-Vivement (aus der Suite A-dur op. 6/1)
G. Carissimi (1605-1674)	O vulnera doloris
G. F. Händel (1685-1759)	Siciliana—Allegro (aus der Sonate F-Dur)
G. F. Händel (1685-1759)	„Nel dolce dell´oblio“
J. J. Quantz (1697-1773)	Affettuoso—Alla breve (aus der Triosonate C-Dur)
J. S. Bach (1685-1750)	Schafe können sicher weiden (Arie aus der Kantate „Was mir behagt, ist die muntere Jagd“ BWV 208)
G. Ph. Telemann (1681-1767)	Vivace (aus dem Quartett G-Dur)
B. Marcello (1686-1739)	To thee, o Lord, my God

Beatrice Schmid-Buchebner—Sopran

Andreas Prüller—Bass

Birgit Schörghofer—Traversflöte

Maria Danneberg—Blockflöte, Gamben

Iris Spieler—Gambe

Albert Neumayr—Orgelpositiv, Cembalo

Peter Benovic—Barockgitarre, Gamben, Leitung

Programm

Samstag, 31.5.2014

19:00 Uhr Schloss Weinzierl

4. Kammerkonzert

Joseph Haydn

Klaviertrio Es-Dur Hob. XV:29 (1795)
Therese Jansen-Bartolozzi gewidmet

Poco Allegretto
Andantino innocentemente
Finale in the German Syle: Presto assai

Altenberg Trio Wien

Francis Poulenc

Sonate für Klarinette und Klavier (1962)

Allegro tristamente
Romanza
Allegro con fuoco

Dimitri Ashkenazy—Klarinette
Christopher Hinterhuber—Klavier

Programm

Maurice Ravel

Introduktion und Allegro für Harfe, Flöte, Klarinette
2 Violinen, Viola und Violoncello (1905)

Pauline Haas—Harfe
Walter Auer—Flöte
Dimitri Ashkenazy—Klarinette
Minetti Quartett

*

Ernest Chausson

Concert für Klavier, Violine und Streichquartett (1891)
D-Dur op. 21

Décidé – Animé
Sicilienne: Pas vite
Grave
Très animé

Christopher Hinterhuber—Klavier
Amiram Ganz—Violine
Minetti Quartett

Werkbesprechungen Seite 44-54

Programm

Sonntag, 1.6.2014

16:00 Uhr Schloss Weinzierl

5. Kammerkonzert (Abschlusskonzert)

Franz Schubert

Klavierquintett A-Dur D 667 « Forellenquintett » (1819)

Allegro vivace

Andante

Scherzo: Presto

Thema mit Variationen: Andantino

Allegro giusto

Markus Schirmer—Klavier

Amiram Ganz—Violine

Herbert Kefer—Viola

Christoph Stradner—Violoncello

Ernst Weissensteiner—Kontrabass

George Crumb

Vox Balaenae « Gesänge der Wale » für drei maskierte Musiker (1971)

1 Vocalise (for the beginning of time)

2 Variations on Sea-Time (Sea-Theme)

3 Archeozoic

4 Proterozoic

5 Paleozoic

6 Mesozoic

7 Cenozoic

8 Sea-Nocturne (...for the end of time)

Christopher Hinterhuber—Klavier*

Walter Auer—Flöte*

Christoph Stradner—Violoncello*

* verstärktes Instrument

*

Programm

Camille Saint-Saëns

Der Karneval der Tiere « Le carnaval des animaux » (1886)

- 1 *Introduction et Marche Royale du Lion (Introduktion und königlicher Marsch des Löwen): Andante maestoso*
- 2 *Poules et Coqs (Hühner und Hähne): Allegro*
- 3 *Hémiones (Animaux veloces) (Halbesel, schnelle Tiere): Presto furioso*
- 4 *Tortues (Schildkröten): Andante maestoso*
- 5 *L 'Éléphant (Der Elefant): Allegretto pomposo*
- 6 *Kangourous (Kängurus): Moderato*
- 7 *Aquarium (Aquarium): Andantino*
- 8 *Personnages à longues oreilles (Persönlichkeiten mit langen Ohren): Tempo ad libidum*
- 9 *Le Coucou au fond des bois (Der Kuckuck in der Tiefe des Waldes): Andante*
- 10 *Volière (Vogelhaus): Moderato grazioso*
- 11 *Pianistes (Pianisten): Allegro moderato*
- 12 *Fossiles (Fossilien): Allegro ridicolo*
- 13 *Le Cygne (Der Schwan): Andantino grazioso*
- 14 *Final (Finale)*

Walter Auer—Flöte
Dimitri Ashkenazy—Klarinette
Amiram Ganz, Vanessa Szigeti—Violine
Herbert Kefer—Viola
Christoph Stradner—Violoncello
Ernst Weissensteiner—Kontrabass
Christopher Hinterhuber, Markus Schirmer—Klavier
Flip Philipp—Schlagwerk

Werkbesprechungen Seite 54-62

Ein **Live-Mitschnitt** aus den Konzerten des **MUSIKFESTS** Schloss WEINZIERL **2014** wird von **Radio Niederösterreich** am **Donnerstag, 19. Juni 2014** (Fronleichnam) um **20:04 Uhr** ausgestrahlt (Frequenzen : Wien 97,90 ; Jauerling 91,50 ; Sonntagsberg 93,50).

Werkbesprechungen

Joseph Ignaz Schnabel (1767-1831)

Joseph Ignaz Schnabel, geboren 1767 in Breslau, entstammte einer Musikerfamilie und wurde schon früh von seinem Vater, der als Kantor tätig war, musikalisch unterrichtet. Er machte eine Lehrerausbildung und wurde 1790 Schulmeister und Gerichtsschreiber. Er war in dieser Zeit auch als Violinist und Organist tätig. 1805 wurde Schnabel zum Domkapellmeister in Breslau berufen, 1806 übernahm er die Leitung der *Richterschen Winterkonzerte*, 1810 auch die Direktion der Konzertgesellschaft. Zusammen mit Friedrich Wilhelm Berner und Johann Theodor Mosewius, der nach Schnabels Tod die Funktion des Musikdirektors der Universität übernahm, gründete er 1819 den Verein für Kirchenmusik an der Universität, der neben der schlesischen Musik die Verbreitung der europäischen Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts vorantrieb. 1823 wurde Schnabel die Ehrendoktorwürde verliehen.

Unter seiner Führung wurde der Breslauer Dom zum Zentrum der katholischen Kirchenmusik in Schlesien.

Große Verdienste erwarb sich Domkapellmeister Joseph Ignaz Schnabel auch um den Aufbau eines Orchesters in Breslau, mit dem er überwiegend Werke der Wiener Klassik zur Aufführung brachte. Haydns Oratorium *Die Schöpfung* führte Schnabel seit dem Jahr 1800 jährlich am Gründonnerstag auf.

Missa in F

Zu Unrecht sind die Messen von Schnabel - dessen "Transeamus usque ad Bethlehem" zum Standardrepertoire fast jeden Kirchenchores zählt - weitgehend unbekannt und wenig aufgeführt, so auch die ***Missa in F***. *Kyrie*, *Gloria*, *Credo* und *Agnus Dei* stehen in der Grundtonart f-moll bzw. F-dur. *Sanctus* (B-dur) und *Benedictus* (Es-dur) weichen von der Grundtonart ab. Die Besetzung der Messe: Soli SATB, Chor SATB, 2 Klarinetten, 2 Hörner und Streichorchester. Der Anteil der Solostellen ist relativ gering, was den Schluss zulässt, dass die Soli von einzelnen Chorsängern ausgeführt wurden. Lediglich das *Benedictus* räumt traditionsgemäß den Solisten (einschließlich der Soloklarinette) mehr Raum ein.

Die musikalische Gestaltungs- und Ausdruckskraft des Komponisten erschließt sich erst bei intensiver Beschäftigung mit dem Werk. Reich an dynamischen Kontrasten, beinahe expressiv, ist der Mittelteil des *Credo* (in der Textfolge "Incarnatus-Crucifixus-Passus-Sepultus", in der Gegenüberstellung "judicare vivos et mortuos") oder in einer der Miserere-

Werkbesprechungen

Stellen des "Agnus Dei" (ff/p). Auch die musikalische Rhetorik beherrscht der Komponist, wenn er beispielsweise an der Textstelle "et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam" den Chor unisono einsetzt.

Baldassare Galuppi (1706-1785)

Galuppi war für die Entwicklung der *opera buffa* von großer Bedeutung. Er vertonte Libretti von Pietro Metastasio und Carlo Goldoni. Aber auch für die *opera seria* lieferte er wichtige Beiträge. Nach seinem Geburtsort Burano bei Venedig wurde er auch „il Buranello“ genannt.

Albert Neumayr

Joseph Haydn (1732-1809)

Streichquartett G-Dur op. 76 Nr. 1 Hob. III:75 (1797)

1797, nach seiner zweiten Englandreise, komponierte Joseph Haydn einen Zyklus von sechs Streichquartetten. Es ist die Zeit, da seine *Londoner Symphonien* in ganz Europa nachgefragt und gespielt werden. Und er ist kontinuierlich mit der Arbeit an dem Oratorienwerk *Die Schöpfung* befasst.

Graf Joseph Erdödy hatte den Quartettzyklus in Auftrag gegeben. Mit dem üblichen Honorar von 100 Dukaten erwarb er das alleinige Verfügungsrecht für 2 Jahre.

Nach der Sperrfrist erschienen die „Erdödy-Quartette“ 1799 als Opus 76 bei Verlagen in London und Wien.

Graf Erdödy entstammt einer Adelsfamilie, deren Mäzenatentum für das Wiener Musikleben von großer Bedeutung war. (Gräfin Anna Marie Erdödy wurde durch ihre hilfreiche Beziehung zu Beethoven bekannt; Graf Ladislaus Erdödy schenkte Joseph Haydn für den erfolgreichen Unterricht seines Schützlings Ignaz Pleyel eine Kutsche und zwei Pferde).

In einem Brief vom 14. Juni 1797 berichtet der schwedische Gesandte Silverstolpe über die neuen Quartette: „*Vor einigen Tagen war ich wieder bei Haydn, der jetzt gleich neben mir wohnt. ... Bei dieser Gelegenheit*



Joseph Haydn
Stich von Facius nach Hoppner

Werkbesprechungen

spielte er mir auf dem Clavier vor, Violinquartette, die ein Graf Erdödy bei ihm bestellt hat. ... Diese sind mehr als meisterhaft und voller neuer Gedanken. Während er spielte, ließ er mich neben ihm sitzen und beobachten, wie er die Stimmen in der Partitur eingeteilt hatte."

In gleicher Weise begeistert von dem Quartettzyklus zeigt sich auch Charles Burney (1726-1814), Organist an der Oxford Chapel und Verfasser einer vierbändigen europäischen Musikgeschichte, in einem Brief an Joseph Haydn: *"I had the great pleasure to hear your new quartetti well performed before I went out of town, and never received more pleasure from instrumental music: they are full invention, fire, good taste and new effects, and seem the Production, not of a genius who has written so much and so well already, but of one of highly-cultivated talents, who has expended none of his fire before."* Und diese Bewunderung für einen erfindungsreichen und jugendlichen Geist gilt einem 65jährigen Mann, der mindestens seit seinem 18. Lebensjahr fast unablässig komponiert hat.

Das Opus 76 ist ein komplexes, kunstvoll gearbeitetes Spätwerk des Meisters, ganz nach innen gewendet und kompromisslos auf das Wesentliche konzentriert. An das Publikum gerichtete Wirkungen durch kompositorische Scherze oder virtuose Einlagen fehlen. Dafür gewinnt der souverän geführte freie Kontrapunkt an Boden. In Satztechnik und Formenreichtum schafft Haydn Assoziationen zu früheren seiner Quartettzyklen. Es ist als hielte der Meister in den Quartetten op. 76 Zwiesprache mit der von ihm begründeten Gattung, ihrer Tradition und Geschichte und erfinde sie durch zukunftsweisende Experimente wieder neu.

Eine dieser zukunftsgerichteten Veränderungen liegt in der Hervorhebung des Schlusssatzes. War es früher vor allem der erste Satz, der durch Effekte und Innovationen die Aufmerksamkeit fokussieren sollte, so wird jetzt der Finalsatz zum gewichtigen und dicht gearbeiteten Abschnitt des Werkes, eine Entwicklung, die im **Quartett G-Dur op. 76 Nr. 1** deutlich zu erkennen ist.

Ebenfalls im Schlusssatz des *Quartetts op. 76 Nr. 1* treffen wir auf ein kühnes Experiment der Tonartenverwandlung: Haydn beginnt den Finalsatz (*Allegro ma non troppo*) völlig überraschend statt in Dur in g-Moll. Aus einem energischen Unisonothema mit Triolen-Auftakt und Trillern entwickelt er einen Sonatensatz voll Dramatik. Nach der Durchführung in der Reprise erfolgt schließlich die erlösende Wendung nach Dur. Es ist dies eine der verblüffendsten Affektverwandlungen, die Haydn je kreiert

Werkbesprechungen

hat.

Der erste Satz des **G-Dur Quartetts** (*Allegro con spirito*) ist ein in Exposition, Durchführung und Reprise gegliederter Sonatensatz. Das Hauptthema wird zuerst einstimmig intoniert, dann erklingt es zweistimmig, und erst wenn es dem Zuhörer vertraut ist, vereinigen sich die vier Instrumente zu einem Nachsatz, der das Thema bereits umzuformen beginnt. Epilogartig klingt am Ende der Exposition das anmutige zweite Thema auf, das erst wieder nach der vom Hauptthema beherrschten Durchführung, am Schluss der Reprise ausführlicher zu Wort kommt.

Im *Adagio sostenuto* des zweiten Satzes wählte Haydn ein frei gehandhabtes Variationsprinzip. Drei Gedanken kehren in immer neuen Veränderungen wieder: Das liedhafte, von andachtsvollen Akkorden getragene Thema, der Dialog zwischen Cello und Violine sowie die von Staccati durchsetzten Sechzehntelakkorde.

Für das Menuett des dritten Satzes (*Menuet: Presto – Trio*) schreibt Haydn erstmalig die Tempobezeichnung *Presto* vor. Der Tanzsatz von einst ist ein Charakterstück geworden, das auf das Beethovensche *Scherzo* vorausdeutet. Auch diese erstaunliche Verwandlung eines Kernstücks der Gattung Streichquartett zählt zu den Neuerungen des *Opus 76*, realisiert im vorliegenden **Quartett G-Dur** und im *Es-Dur Quartett Nr. 6*. Sie wird in den Quartetten *op. 77* noch gefestigt, wie zum Beispiel beim *G-Dur Quartett op. 77 Nr. 1*, das am Freitag, 30. 5. beim 2. Kammerkonzert zu hören sein wird.

Tatsächlich erschienen Beethovens erste *Streichquartette op. 18* erst 1799, also 2 Jahre nach Haydns *op. 76*. Doch Haydn kannte wahrscheinlich die Klaviertrios *op. 1* und die Streichtrios *op. 9* seines ehemaligen Schülers, doch keines dieser Scherzi ist so extrem im Tempo, in den melodischen Gesten und Synkopen wie Haydns Menuett/Scherzo.

Das *Streichquartett G-Dur Nr. 1* ist ein gutes Beispiel für den unerschöpflichen Reichtum des Quartettzyklus *Opus 76*, der zugleich Summe des bisher Geschaffenen, Verwandlung und Neubeginn ist. Mehr denn je wird das Hören der Haydnschen Streichquartette zu einem intellektuellen und emotionalen Abenteuer. Vielleicht waren es auch Quartette aus dem *Opus 76*, die Brahms bei einem Hausmusikabend im Jahr 1855 hörte, an dem fünf Haydn-Quartette gespielt wurden. Darüber berichtet der große Haydn-Verehrer in einem Brief an Clara Schumann und meint, dass er nach dem Hören des dritten Quartetts nicht mehr mitkomme: „...vielmehr

Werkbesprechungen

immer noch an dem vorigen hänge. Das Hören dieser Werke ist zwar ein großer Genuss, aber auch harte Arbeit."

Gloria Bretschneider

Maurice Ravel (1875-1937)

La Valse (1919/20)

Geboren wurde Maurice Ravel in Ciboure (Department Basse-Pyrénées) als älterer von zwei Söhnen eines Ingenieurs. Seine Mutter stammte aus dem Baskenland, das Ravel selbst als seine eigentliche Heimat empfand. Kurz nach seiner Geburt zog die Familie nach Paris, wo er mit sechs Jahren ersten Klavierunterricht erhielt. Mit 13 Jahren besuchte er eine private Musikschule und wurde von Émile Descombe, einem Schüler von Chopin, in Klavierspiel und Harmonielehre unterrichtet.



Maurice Ravel

Ab 1889 war er Student des Conservatoire in Paris, wo er Klavier bei Charles-Wilfrid Bériot studierte, ohne die für einen erfolgreichen Abschluss notwendige Auszeichnung zu erlangen.

Hatte Ravel zunächst die Virtuosenlaufbahn angestrebt, so beschränkte er sich später auf die Interpretation eigener Werke. Er begann das Kompositionsstudium bei Gabriel Fauré und bei André Gedalge (Kontrapunkt und Orchestrierung). Fauré's Lehrer war Camille Saint-Saëns gewesen.

Zu den großen Enttäuschungen dieser Zeit zählte für Ravel, dass er trotz mehrfacher Bewerbung den *Prix de Rome* nicht gewann. Der Rompreis wurde als höchste Auszeichnung an junge Komponisten in Form eines mehrjährigen Studienaufenthalts in Rom vergeben. Bei der Bewerbung im Jahr 1901 schaffte Ravel nur einen dritten Platz, doch der damals anwesende Camille Saint-Saëns sah in ihm das eigentliche Talent und nicht im Gewinner des Wettbewerbs: *„Der dritte Preisträger, ein gewisser Ravel, scheint mir das Zeug zu einer ernsthaften Karriere zu haben.“* Bei seinem letzten Versuch 1905 – er war inzwischen ein anerkannter Komponist – scheiterte er schon in der Vorrunde. Die Pariser Zeitungen publizierten daraufhin eine Serie von Artikeln, in denen nicht nur der „Fall Ravel“ diskutiert, sondern der gesamte Konservatoriumsbetrieb offen angegriffen wurde. Der amtierende Direktor wurde entlassen und Gabriel Fauré über

Werkbesprechungen

nahm dessen Posten.

Maurice Ravel zählte damals schon zu den bedeutendsten Komponisten seiner Generation. Vor allem seine Klaviermusik hatte ihn berühmt gemacht. Wurde er danach gefragt, welcher Schule oder Strömung er angehöre, pflegte er zu sagen: „*Überhaupt keiner, ich bin Anarchist.*“

Und tatsächlich war er seiner Veranlagung nach ein Einzelgänger, der sich keiner Gruppierung anschloss und schon früh einen unverwechselbaren Stil entwickelte, dem er in Grundzügen bis zu seinem Lebensende treu blieb: Eine besondere Mischung aus Sinnlichkeit und Konstruktion, aus Klassizität und flirrender Klanglichkeit kennzeichnet seine Kompositionen. Er bettete seine neuartigen Rhythmen und Harmonien gern in traditionelle Formen und Strukturen, wobei er häufig die strukturellen Grenzen durch unmerkliche Übergänge etwas verwischt. Zu diesem Thema meinte der Komponist einmal: „*Was nicht leicht von der Form abweicht, entbehrt des Anreizes für das Gefühl – daraus folgt, dass die Unregelmäßigkeit, das heißt das Unerwartete, das Überraschende, Frappierende einen wesentlichen und charakteristischen Teil der Schönheit ausmacht.*“

Schon 1901 komponierte er mit *Jeux d'eau* eines seiner bekanntesten Klavierstücke, das er „für den Ursprung aller pianistischen Neuerungen“ in seinem Œuvre erachtete. Die *Miroir*, eine Sammlung von Klavierstücken aus dem Jahr 1905 mit so sprechenden Titeln wie „Nachtfalter“, „Traurige Vögel“ oder „Tal der Glocken“, deren Stimmungen er musikalisch nachzeichnet, markierten nach Meinung des Komponisten einen gravierenden Wendepunkt in seiner harmonischen Entwicklung.

Und in dem Klavierzyklus *Gaspard de la Nuit*, bestehend aus drei Stücken nach Gedichten von Aloysius Bertrand, überrascht die Kargheit des musikalischen Satzes und das Asketische der klanglichen Mittel.

Ravel blieb seinen klaren, persönlichen Prinzipien treu, auch als er den Beitritt zur „Nationalen Liga zur Verteidigung der französischen Musik“ ablehnte. Die Liga hatte sich zum Ziel gesetzt, Werke von Komponisten feindlicher Staaten zu ächten und nicht mehr aufzuführen. Er erklärte damals „*Es wäre meiner Meinung nach sogar gefährlich für die französischen Komponisten, systematisch die Produktion ihrer ausländischen Kollegen zu ignorieren und so eine Art nationaler Clique zu formieren: Unsere derzeit so reiche Tonkunst würde unweigerlich degenerieren und sich in schablonenhaften Formen einschließen. Mich kümmert es wenig, dass zum Beispiel Monsieur Schönberg Österreicher ist. Er ist nichtsdestoweniger ein Musiker von hohem Wert[...]* Mehr noch: Ich bin ausgesprochen

Werkbesprechungen

erbaut davon, dass die Herren Bartók, Kodály und ihre Schüler Ungarn sind, und dass sie dies in ihren Werken so glutvoll zum Ausdruck bringen." Im Unterschied etwa zu seinem Landsmann Claude Debussy, der in den Jahren des ersten Weltkriegs unverhohlenen chauvinistische Züge offenbarte, war Ravel zeitlebens kosmopolitisch eingestellt.

Doch auch er wollte zu Beginn des Ersten Weltkriegs seinen Beitrag für Frankreich leisten. Obwohl er aufgrund seiner geringen Körpergröße für untauglich erklärt wurde, gelang es ihm schließlich 1915 als Kraftfahrer eingezogen zu werden. 1916 wurde er nach einer Ruhrerkrankung aus dem Kriegsdienst entlassen.

Die Erfahrungen des Kriegs flossen in den Klavierzyklus *Le Tombeau de Couperin* ein, in dem er formal einen Bezug zur französischen Clavecinmusik des 18. Jahrhunderts herstellt, mit den Sätzen „Prélude“, „Fugue“, „Forlane“, „Rigaudon“, „Menuet“ und „Toccata“. Jeweils einen Satz widmet er einem im Krieg gefallenen Freund.

Nach einer ersten Zusammenarbeit mit Sergej Diaghilew und seinem „Ballets Russe“ (1909- 1912), bei der Ravel die Musik zum Ballett *Daphnis und Chloé* verfasst hatte, erhielt Ravel 1919 von Diaghilew den Auftrag für eine Ballettmusik zum Thema „Wien und seine Walzer“. Bei seiner Arbeit für diesen Auftrag verwendete Ravel auch Skizzen aus dem Jahr 1906. Als das fertige Stück 1920 im Kreis von Diaghilew, Strawinski und Poulenc vorgestellt wurde, lehnte Diaghilew das Werk ab. Es sei kein Ballett sondern das Porträt eines Balletts. *La Valse* wurde schließlich im Dezember 1920 als reines Orchesterwerk uraufgeführt. Später legte der Komponist noch zwei weitere Versionen von ***La Valse*** vor, eine für Klavier solo und eine für zwei Klaviere.

In *La Valse* werden Elemente des „Wiener Walzers“ aufgegriffen und mit den Mitteln impressionistischer Harmonik und Rhythmik ausgeweitet. Dem Komponisten schwebte eine „Apotheose des Wiener Walzers“ in Form eines Sinfonischen Gedichts vor. In der Partitur beschreibt er die Szene, die ihm vorschwebte: *„Durch wirbelnde Wolken hindurch sind hier und da Walzer tanzende Paare erkennbar. Die Wolken zerstreuen sich nach und nach und geben den Blick auf einen gewaltigen Saal frei, in dem sich eine Menschenmenge dreht. Allmählich wird die Bühne heller, bis im fortissimo der volle Glanz der Kronleuchter erstrahlt. Ein Kaiserhof um das Jahr 1855.“*

Doch die Szene verändert sich: Konventionelle Balletteleganz kippt zum Überschwang und schließlich zur Hysterie. Verzerrte Rhythmen und disso-

Werkbesprechungen

nante Harmonien zerstören die Walzerseligkeit. *La Valse* endet in einem Ausbruch von Chaos und Gewalt.

Mit machtvoller Symbolik signalisiert Ravel das Ende einer Epoche, ja das Ende aller gesellschaftlichen Werte und verleiht damit dem Gefühl seiner Generation am Ende des Weltkrieges musikalischen Ausdruck.

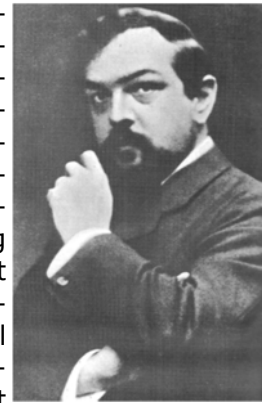
Gloria Bretschneider

Claude Debussy (1862-1918)

Sonate für Violoncello und Klavier d-Moll (1915)

Claude Debussy, 1862 in Saint-Germain-en-Laye geboren, wuchs in einfachen Verhältnissen ohne wesentliche musikalische Anregungen aus dem Elternhaus auf. Sein Patenonkel entdeckte seine musikalische Begabung und ermöglichte ihm ersten Klavierunterricht. Mauté de Fleurville, eine Dame der Pariser Gesellschaft, die selbst eine Schülerin von Chopin gewesen war, unterstützte seine Weiterbildung am Klavier, sodass er schon zwei Jahre später mit 11 Jahren in das Pariser Konservatorium aufgenommen wurde und schließlich bei Antoine Marmontel Klavier studierte. Doch aus der geplanten Virtuosenkarriere wurde nichts: Debussy zeigte mehr Talent zu Improvisation, Klavierbegleitung und Vom-Blatt-Spiel als zum Konzertieren und wechselte 1880 in die Kompositionsklasse von Ernest Guirand. Im selben Jahr vermittelte ihm sein früherer Lehrer Antoine Marmontel bei Nadežda von Meck, Freundin und Gönnerin von Peter Tschaikowski, eine Stellung als Klavierlehrer für ihre Kinder. Die Reisen mit der russischen Familie führten ihn nach Italien, Österreich, die Schweiz, aber auch nach Russland, wo er die Musik von Modest Mussorgsky, Alexander Borodin und Nikolai Rimsky-Korsakow kennen und schätzen lernte.

Anders als Maurice Ravel gewann er 1884 mit seiner Kantate *L'Enfant prodigue* den Rom-Preis, die höchste Auszeichnung, die das musikalische Frankreich an einen jungen Komponisten zu vergeben hatte. Den anschließenden Romaufenthalt brach er nach negativen Reaktionen auf die von ihm nach Paris gesandten Kompositionen und nach Kritik an seiner



Claude Debussy

Werkbesprechungen

Lebensweise vorzeitig ab und kehrte nach Paris zurück. Künstlerisch beeindruckte ihn während der Zeit in Italien vor allem die klassische Vokalphonie der Renaissance.

Entscheidende Erlebnisse für seine musikalische Entwicklung fielen in die späten achtziger Jahre: Zum einen besuchte Debussy die Bayreuther Festspiele, nachdem er schon vorher intensiv die Partitur des Tristan studiert hatte, zum anderen lernte er während der Pariser Weltausstellung 1889 erstmals Musik aus Asien kennen und war insbesondere von der javanischen Gamelan-Musik spontan begeistert.

Die Jahre zwischen 1888 und 1893 waren künstlerisch und ökonomisch eine schwierige Lebensphase für Debussy. Er komponierte zwar, verfeinerte und individualisierte seinen Stil, doch seine Stücke wurden nicht aufgeführt. Ernest Chausson unterstützte ihn finanziell. Mit ihm verband Debussy eine Freundschaft und sie pflegten einen regen Austausch über Fragen der Musik. Debussy trat auch der „Société Nationale“ bei, einer 1871 von Saint-Saëns gegründeten Gesellschaft zur Förderung der französischen Kunst, die jungen französischen Komponisten die Aufführung ihrer Werke ermöglichte. Chausson fungierte ab 1883 als Sekretär der Gesellschaft. Im Rahmen der „Société Nationale“ kam es zur Uraufführung zweier wichtiger Werke Debussys: Das Ysaÿe-Quartett spielte im Dezember 1893 sein *Streichquartett g-Moll* und 1894 wurde das wegweisende Orchesterwerk *Prélude à l'après-midi d'un faune* aufgeführt. Das waren erste Erfolge bei Publikum und Kritik, doch den eigentlichen Durchbruch brachte seine Oper *Pelléas et Mélisande*, die mehrere Monate vor ausverkauftem Haus gespielt wurde.

Die finanzielle Situation des Komponisten verbesserte sich auch durch seine Tätigkeit als Musikkritiker bei „La Revue blanche“, wo er unter dem Pseudonym „Monsieur Croche“ („Herr Achtel“) den Boden für eine neue ästhetische Sichtweise bereitete.

Mit den drei sinfonischen Skizzen *La Mer* (1905) oder den Klavierwerken *Estampes*, den zwei Serien von *Images* oder den 24 *Préludes* festigte er immer wieder unterschiedliche Facetten seiner Tonsprache, die sich so deutlich von der Musiktradition abhebt und neue Wege aufzeigt. Es ist die Klangsprache des „Impressionismus“, eines Begriffs, der sich fest mit dem Namen Debussy verbunden hat. Obwohl die Übertragung von Stilbegriffen aus einem anderen Kunstbereich fragwürdig ist, so trifft das Kürzel „impressionistisch“ doch auf viele Aspekte seiner Musik zu: Auf die Auf-

Werkbesprechungen

wertung der Klangfarben, auf die differenzierte Rhythmik, die spezielle Harmonik, das Ornament und die Arabeske; im Gegensatz dazu verliert die traditionelle thematisch-motivische Arbeit an Bedeutung. Oder von den Sujets ausgehend: Es sind musikalische Umsetzungen von Naturphänomenen wie dem Wasser, dem Licht, dem Wind oder von menschlichen Hervorbringungen wie einem Gedicht, einem Bauwerk oder einem Gemälde.

Zwingender als alle musikwissenschaftlichen Analysen hat Jean Cocteau die Beziehung „Debussy und musikalischer Impressionismus“ umrissen: *„Debussy existierte bereits vor Debussy. Da war eine Architektur, die sich im Wasser spiegelte; da waren Wellen, die sich bilden und wieder zusammenstürzen; Zweige, die einschlafen;[...] Tausend unbestimmte Wunder der Natur haben endlich ihren Übersetzer gefunden.“*

Der Beginn des Ersten Weltkriegs eröffnete in Frankreich – wie in anderen involvierten Staaten auch – Nationalismus und Chauvinismus Tür und Tor. Auch Debussy war dagegen nicht gefeit. Er bedauerte tief, dass er wegen seines Alters und seiner Erkrankung nicht an der nationalen Verteidigung teilnehmen konnte. Ihm blieb nur seine Musik; aber er wollte, dass sie *„französische Farben“* tragen solle. In einem Brief über die **Sonate für Violoncello und Klavier d-Moll** versicherte er, zu beweisen *„dass drei-Big Millionen Boches den französischen Geist nicht umbringen können“*.

Auf Anregung seines Verlegers Jacques Durand hatte er sich 1915 zur Ausführung von sechs Sonaten für verschiedene Besetzungen entschlossen, die in einheitlicher Aufmachung erscheinen sollten. Gezeichnet von einem schweren Krebsleiden arbeitete er zunächst an der *Sonate für Violoncello und Klavier d-Moll*, die die erste in diesem Zyklus sein sollte. Das fertige Manuskript unterzeichnete er – wie auch bei den beiden anderen Sonaten, die er noch vollenden konnte – mit *Claude Debussy – Musicien français*. Der Zusatz „französischer Musiker“ kann als Programm für das Gesamtwerk der drei Sonaten gesehen werden. Es ging Debussy um eine bewusste Hommage an die französische Musik des 18. Jahrhunderts, insbesondere um die Musik von Jean-Philip Rameau, den er von allen Komponisten des französischen Barock am meisten schätzte. *„Nichts kann entschuldigen, dass wir die Tradition der Werke eines Rameau vergessen haben, die in der Fülle ihrer genialen Einfälle fast einzigartig ist“*, schrieb Debussy während der Arbeit an dem Sonatenzyklus.

Er komponierte die *Sonate für Violoncello und Klavier* in erstaunlich kurzer

Werkbesprechungen

Zeit, im Juli und August 1915. In wunderbarer Weise gelingt es ihm wieder, eine neue, spezielle Tonsprache anzuschlagen, während er den Geist der Clavecinisten des 18. Jahrhunderts aufgreift. Auch erweist er sich, wie in seinen Orchesterwerken, als hervorragender Instrumentator, der die klanglichen und spieltechnischen Möglichkeiten beider Instrumente ausgezeichnet kennt und nützt.

Der erste Satz *Prologue* gemahnt am Beginn an den majestätischen Ton einer französischen Ouvertüre des Barock. Das hier vorgestellte Thema begegnet uns in allen drei Sätzen und sichert auf wirkungsvolle Weise den zyklischen Zusammenhang. Zauberhafte Kantilenen im Violoncello wechseln mit kurzen pointierten Zwiesprachen der beiden Instrumente. Rasche Stimmungswechsel korrespondieren mit Schwankungen in der Tonalität zwischen Dur und Moll und einer dorischen Färbung. In einer langsamen, wie nachdenklich wirkenden Passage endet das Cello den Satz mit einer leeren Quinte.

Der zweite Satz *Sérénade* ist heiter und ironisch getönt, vielleicht ein Hinweis auf den Untertitel, den der Komponist ursprünglich für die Sonate vorgesehen hatte „Pierrot im Streit mit dem Mond“. Das spanische Idiom wird durch gitarren- und mandolinenähnliche Pizzicati und Portandi des Cellos im Habanera-Rhythmus suggeriert. Kleinräumige, fast pointilistische Wechsel in Rhythmus und Tempo beim Dialog der beiden Instrumente wirken witzig und schalkhaft.

Das *Finale* vermittelt vor allem durch Anklänge an die „Iberia“ aus den *Images* Kolorit „en espagnol“. Die Instrumente werden lautmalerisch und rhythmisch faszinierend eingesetzt. Mit einer glanzvollen Steigerung endet die Sonate.

In Kürze, Prägnanz und formaler Präzision kann diese Sonate auch als ein Vorläufer der neoklassizistischen Sonaten von Francis Poulenc angesehen werden, deren eine, für Klarinette und Klavier, im Abendkonzert am Samstag zu hören sein wird.

Gloria Bretschneider

Antonin Dvořák (1841-1904)

Dumky (Trio Nr. 4) e-Moll op. 90 (1890/91)

Dvořák ist nicht nur im Zenit seines Ruhmes (1891 werden ihm in Prag

Werkbesprechungen

und Cambridge Ehrendoktorate verliehen), er ist auch in Aufbruchsstimmung: Er revidiert alte Entscheidungen - im Jänner 1891, während der Komposition der Dumky, beginnt er am Prager Konservatorium zu unterrichten, eine Tätigkeit, gegen die er sich lange gesträubt hat; und er faßt ganz neue und unerwartete Entschlüsse - im Dezember 1891 wird er einen Vertrag unterzeichnen, der ihn zunächst auf zwei Jahre an New York bindet, wo er als Direktor des National Conservatory wirken soll. Es ist ein beflügelndes Gefühl neugewonnener oder neuerkannter Freiheit, das sich in diesen äußeren Vorgängen, noch viel mehr aber in Dvořáks kompositorischem Werk manifestiert.



Antonín Dvořák

Dumka ist das seit dem XIX. Jahrhundert weitere Verbreitung findende Diminutiv des uns heute in ganz anderem Zusammenhang wieder geläufig gewordenen Wortes Duma. Dieses steht mit dem fast allen slavischen Sprachen gemeinsamen Verb dumati (denken, nachdenken, sinnieren) in Zusammenhang. Spätestens seit dem XVI. Jahrhundert wird in Polen und der Ukraine mit Duma eine besondere Form des erzählenden Volksliedes bezeichnet. Die Systematiker unter den Folkloristen haben lange versucht, die - offensichtlich immer wieder synonym gebrauchten - Termini Duma und Dumka säuberlich voneinander zu scheiden. Demnach wäre die Duma ein episches Lied von rezitativischer, häufig auch orientalisierender Melodik und mit ungleich langen Verszeilen, das meist von blinden, umherziehenden Rhapsoden vorgetragen wurde, wobei sich der Sänger mit Kobza oder Bandura (einer zwölfsaitige Laute) selbst begleitete. Mit Dumka würde hingegen ein elegisches Lied von schlichterer und ruhiger Melodik und mit regelmäßigerem Strophenbau bezeichnet, das üblicherweise von Frauen und Mädchen im Chor gesungen wurde.

Dvořák warf in genialer Unbekümmertheit all diese sorgfältig konstruierten Unterscheidungen über den Haufen, erfaßte dabei aber das eigentliche Wesen der hier zusammenfließenden musikalischen Formen und Traditionen so prägnant, daß sich erst durch seine Neuschöpfung der ursprüngliche Zauber des volkstümlichen Urbildes auch in der Kunstmusik entfalten konnte. Dvořáks Rolle gleicht hierin der eines eigenschöpferischen Übersetzers, der für ein schwer verständliches Dialektwort eine

Werkbesprechungen

hochsprachliche Entsprechung von kristalliner Klarheit findet, in der alle Poesie des Originals lebendig bleibt.

Dvořáks Neuschöpfung der Dumka setzt mit einem einzelnen als Klavierstück entstandenen Werk ein (op.35/B 64, 1876). Hier findet man schon die für die späteren Dumky charakteristische tonartliche Bipolarität, aber noch nicht das Wechselspiel zwischen ruhigen und bewegten Abschnitten, ein Wesenszug, der in der ukrainischen Volksmusik als Folge von elegischer Dumka und tänzerischer Sumka präformiert ist. In der zwei Jahre später entstandenen nächsten Dvořákschen Dumka, dem zweiten Satz des A-Dur-Streichsextetts (op.48/B 80) liegen die Dinge ähnlich - die tonale Dramaturgie ist noch entfalteter, die Bewegung freier (*Poco allegretto* - *Andante* - *Adagio*), aber nicht bipolar; dafür folgt dieser Dumka (sozusagen als Sumka-Ersatz) ein Furiant. Erst mit der im Folgejahr als zweiter Satz des Streichquartetts Es-Dur (op.51/B 92) komponierten Dumka etabliert Dvořák jenen paradigmatischen Typus, der zum Ausgangspunkt für die Dumky-Metamorphosen unseres Klaviertrios werden sollte: hier findet sich die tonartliche (G-moll/B-Dur/G-Dur) und charakterliche (*Andante con moto* - *Vivace/Presto*) Mehrschichtigkeit in einem Satz vereint.

Wie man sieht, hat Dvořák die dramaturgischen und formalen Möglichkeiten dieses seinem Naturell sehr entgegenkommenden Genres zielstrebig entwickelt und in den verschiedensten instrumentalen Kombinationen angewendet. Die Idee, ein kompositorisches Konzept, das ihn über einen so langen Zeitraum hinweg immer wieder inspiriert hat, nun in einem zyklischen Werk nicht eben systematisch, aber doch umfassender und tiefer auszuloten, ist ein mit aller Selbstsicherheit und Ungebundenheit unternommenes Experiment, wie es gar nicht besser zur Aufbruchsstimmung Dvořáks passen hätte können.

Der Reiz der Dumky liegt unter anderem darin, daß Dvořák das Modell der Dumka, so wie er es zwischen 1876 und 1887 neugeprägt hatte, gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen variiert: je nachdem, welchen Aspekt der Dramaturgie - formaler Ablauf, Tonarten- oder Tempoabfolge - man in den Mittelpunkt der Betrachtung stellt, ergibt sich beim Blick auf das Werkganze ein jeweils anderes und neues Bild. Der spielerische Rückbezug auf das traditionelle viersätzigige Modell wirkt nur im Hintergrund dieser kaleidoskopartig synchronen Vielgesichtigkeit, als verborgene, zusätzli-

Werkbesprechungen

che Dimension. Die Hierarchie zwischen diesen Ebenen ergibt sich aus einem simplen empirischen Umstand: Rückt man die Perspektive der Viersätzigkeit in den Mittelpunkt, so wird das subtilere Wechselspiel der anderen Parameter übertönt; geht man aber von diesem aus, so bleibt jener robustere Aspekt immer noch erhalten.

Aus dem Blickwinkel des formalen Ablaufs betrachtet, stellen sich die sechs Sätze des Werkes als eine Abfolge von drei Satzpaaren dar. Dvořák verwendet dabei zwei formale Grundmodelle: ein lineares (AB) und ein zyklisches (ABA). Die beiden Satzpaare I & II und V & VI repräsentieren verschiedene Varianten des linearen Typs, während das zentrale Satzpaar III & IV zwei Spielarten des zyklischen Verlaufs realisiert. Dabei führt der Weg immer von den einfacheren zu den verwickelteren Formen: Während die Sätze I und II das Grundschema einfach verdoppeln (AB/AB), erscheint es in den Sätzen V und VI in erweiterter Form (ABC/ABC, bzw. ABC/AB Coda). Analog dazu verläuft die formale Entfaltung im zyklisch gebauten mittleren Satzpaar: III exponiert das einfache Ausgangsmodell (ABA), während IV diese Form zu einem vollständigen vierstrophigen Lied mit Zwischenstrophen (ABABACA Coda) erweitert. Bei all diesen Varianten ist anzumerken, daß die Formglieder jedes Satzes immer auf einem einzigen Motiv basieren, wodurch Dvořák in all dieser Vielfalt ein Höchstmaß an innerem Zusammenhalt erreicht.

Die innere tonartliche Dramaturgie der Sätze zeigt uns ein völlig anderes Bild: auch hier sind drei Satzpaare erkennbar, durch die das Werk aber in ganz anderer Weise gegliedert wird (II & VI: eine Tonart, I & III: eine Tonart mit ihrer Moll- bzw. Durvariante; IV & V: durchgehend modulierend). Der äußere tonartliche Verlauf bindet hingegen die Sätze I-IV (mit dem A-Dur der dritten Dumka als „Zentraltonart“) und V-VI (Es-Dur/C-moll) enger aneinander.

Bei der Tempoabfolge innerhalb der Sätze war der vorgegebene Spielraum enger: Wie wir gesehen haben, gehörte die Kontrastierung der Tempi seit op.51 ja zu den unverzichtbaren Prämissen der Dvořákschen Dumka. Folgerichtig weisen alle Sätze des Werkes diesen Kontrast auf. Nur der fünfte Satz, der auch durch seine ganz besonders ausgeprägte motivische Kohärenz und modulatorische Mobilität heraussticht, kehrt die für die Dumka bei Dvořák sonst a priori geltende Tempoabfolge Langsam-Rasch in ihr Gegenteil um, minimiert dabei aber gleichzeitig das Ausmaß des Kontrastes.

Die Bipolarität, die sich in der Abfolge kontrastierender Tempi am sinnfälligsten manifestiert, ist auch - ganz unabhängig von der von jedem Zuhö

Werkbesprechungen

rer frei zu wählenden Perspektive - die alle Sätze einigende Konstante des Werkes. Und es ist daher kein Zufall, daß diese Doppelgesichtigkeit im rhapsodischen Schlußsatz in eindrucksvoller Weise übersteigert wird: Dvořák verabschiedet sich vom Genre des Klaviertrios, dem er einige seiner inspiriertesten Momente geschenkt hat, mit einem großartigen Gemälde aus heroischer Trauer und übermütigem Trotz, in das wie aus der Ferne Töne einer kindlich-reinen Erinnerung herüberklingen.

Aus einer Werkbesprechung von Claus-Christian Schuster

Joseph Haydn

Streichquartett G-Dur op. 77 Nr. 1 Hob. III:81 (1799)

1799, als Haydn mit den Aufführungen des ein Jahr zuvor vollendeten Oratoriums *Die Schöpfung* seine bisher größten Triumphe feiert, stürzt er sich in ein nächstes Quartett-Abenteuer, bei dem er wieder neue kompositorische Wege beschreitet. Sein Unternehmungsgeist und seine schöpferische Kraft sind ungebrochen.

Der Auftrag dazu kam von Fürst Franz Joseph Maximilian Lobkowitz, einem der wichtigsten Wiener Kunstmäzene dieser Zeit. Fürst Lobkowitz gehörte auch zu den Förderern des jungen Ludwig van Beethoven und hatte ihn ebenfalls mit einem Quartettzyklus beauftragt, der 1801 als *op. 18* mit einer Widmung an Lobkowitz erschien.



Joseph Haydn
Stich von Bolt nach Kininger

Haydn verfasste zwei Streichquartette und unterbrach dann die Arbeit wegen anderer Verpflichtungen, beabsichtigte aber, die noch fehlenden Quartette später zu komponieren. Als sich bis 1801 keine Gelegenheit zur Vollendung des Zyklus ergab, entschloss er sich doch zur Publikation der zwei Quartette. Das ***G-Dur Quartett*** ist das erste der beiden vollendeten Werke, die 1802, nach Ablauf des Nutzungsrechtes durch den Auftraggeber, bei Artaria in Wien und sehr schnell bei Verlagen in verschiedenen anderen europäischen Metropolen als ***op. 77*** veröffentlicht wurden. Es lag wohl in erster Linie an der intensiven und kräfteaubenden Arbeit an dem zweiten großen Oratorienwerk *Die Jahreszeiten*, dass Haydn die

Werkbesprechungen

übliche Zahl von sechs Werken nicht fertig stellte. Das Gerücht, Haydn habe Beethovens Konkurrenz gefürchtet, ist aus der Perspektive der Zeitgenossen entstanden, die eine Rivalität zwischen den beiden in Wien lebenden Meistern herbei redeten. Doch warum sollte der Erfinder des Streichquartetts, der sich über 40 Jahre mit dessen kunstvoller Weiterentwicklung und Ausformung beschäftigt hatte, vor den ersten Quartetten des 30-jährigen Beethoven resignieren, die deutlich enge Beziehungen zu Haydns *Opus 76* und zu Mozarts Quartetten erkennen lassen.

Das **Quartett G-Dur op. 77 Nr. 1** zeigt Haydn vielmehr schon wieder auf neuen Bahnen, weg von der Komplexität des *Opus 76*, wie wir sie beim 1. Kammerkonzert durch die Aufführung des *G-Dur Quartetts op. 76 Nr. 1* erleben konnten. Haydn wechselt zu einer neuen Einfachheit, aber einer Einfachheit höheren Grades: Kontrapunkt und thematische Arbeit werden zurückgedrängt. An deren Stelle treten harmonische Entwicklungen von großer Kühnheit und immer neue harmonische Ausleuchtungen von Melodien oder Melodieteilen.

Die beiden von Haydn selbst in der Gattung Streichquartett entwickelten Stilmittel Kontrapunkt und thematische Arbeit bleiben dem Finalsatz vorbehalten und geben ihm besonderes Gewicht; eine Entwicklung die schon bei *op. 76 Nr. 1* zu erkennen war und hier in der Kontrastwirkung zu den übrigen Sätzen besonders auffällig ist.

Auch die sublimen musikalischen Dialoge zwischen den Meistern der Wiener Klassik, für die sich gerade die intime Gattung des Streichquartetts als ideales Medium anbot, ist in Haydns **op. 77 Nr. 1** wieder auffindbar: Im ersten Satz am Schluss von Exposition und Reprise findet sich eine Mozart-Reminiszenz in Form eines Kadenz-„Refrains“ (Kopfsatz von *KV 387* in derselben Tonart) und im dritten Satz bleibt Haydn zwar der traditionellen Bezeichnung „Menuett“ treu, in Tonfall und Satztechnik handelt es sich aber um ein Scherzo im Sinne Beethovens.

Was Haydn 1797 – also 2 Jahre vor der Publikation von Beethovens Quartetten *op. 18* – in den Streichquartetten *op. 76 Nr. 1* und *Nr. 6* begonnen hatte, setzt hier er fort: durch extreme Tempi mit drängender Kraft, durch Synkopen und weite Registersprünge in der ersten Violine. Wahrscheinlich kannte Haydn die *Klaviertrios op. 1* und die *Streichtrios op. 9* seines ehemaligen Schülers, aber keines von diesen Scherzi ist so extrem in Tempo und Geste wie das des *Opus 77*. Vielleicht sind sie einfach eine konsequente Weiterentwicklung der Menuette des *op. 76*, vielleicht sind sie aber eine Überbietungsgeste par excellence in dem musikalischen Zweige

Werkbesprechungen

sprach mit Beethoven.

Der erste Satz des ***G-Dur Quartetts op. 77/1 Allegro moderato*** ist ein monothematischer Sonatensatz eines Typs, wie er in den späteren Streichquartetten Haydns öfter zu finden ist. Dem Satz wohnt ein vorwärtstreibender Impuls inne, den der große Haydnforscher Landon Haydn „napoleonischen Geschwindigkeits“-Rhythmus genannt hat. Das Thema des ersten Satzes hat dem Werk auch den Beinamen „Komplementier- Quartett“ eingebracht. Mit dem verminderten Einsatz von Kontrapunkt und thematischer Arbeit tritt auch das „Gespräch“ der vier Instrumente zurück. An seiner Stelle erscheint der Dialog zwischen der ersten Violine und dem Violoncello, der den ganzen ersten Satz, teils mit humorvollen Einlagen, prägt.

Das tiefsinnige *Adagio* beginnt mit einem Unisono in der Tonart Es-Dur, typisch für die Vorliebe Haydns für terzverwandte Tonarten. Es folgen Modulationen in entfernte Tonarten, die oft von bravourösen Passagen der ersten Violine angekündigt werden. Auch das Zwiegespräch zwischen erster Geige und Violoncello findet eine Fortsetzung, nur mit gänzlich anderem Ausdruck als im ersten Satz. Schwärmerische Steigerungen mit pochender Achtelbegleitung fügen sich nahtlos in eine Stimmung verhaltener, gerade deshalb besonders ergreifender Melancholie, wie sie öfter in den langsamen Sätzen aus Haydns Spätschaffen anzutreffen ist.

Der dritte Satz, ein mit „Presto“ bezeichnetes *Menuett*, mit seiner impulsiven Kraft und den starken Akzenten auf dem unbetonten Taktteil, besitzt – wie schon oben ausgeführt – den Charakter eines Scherzos. Das Trio dieses Satzes mit gleichbleibenden Achtelbewegungen steht wie das Adagio in Es-Dur, jetzt aber mit gänzlich anderer Wirkung.

Auch der Schlusssatz *Finale Presto* ist ein monothematischer Sonatensatz mit spaßhaften Synkopierungen und einer in hoher Lage angesiedelten Stimme der Primgeige. Kontrapunkt und thematische Arbeit werden in diesem Satz als Stilmittel eingesetzt. Die Ausgewogenheit der Ecksätze (1. und 4. Satz) wird im *G-Dur Quartett* zugunsten der Betonung des Finales aufgegeben.

Die Behandlung der ersten Violine, wie sie sich vor allem im 3. und 4. Satz des *G-Dur Quartetts* manifestiert, erinnert daran, dass der Kapellmeister des Widmungsträgers, Anton Wranitzky, ein gefeierter Geiger war

Gloria Bretschneider

Werkbesprechungen

Claude Debussy

Sonate für Flöte, Viola und Harfe F-Dur (1915)

Unmittelbar nachdem Claude Debussy die Sonate für *Violoncello und Klavier d-Moll* beendet hatte, arbeitete er im September 1915 an der nächsten von sechs geplanten Sonaten, der für Flöte, Viola und Harfe (Siehe dazu den Kommentar zur Cellosonate Seite 23-26). Trotz fortschreitender Erkrankung konnte er die ***Sonate für Flöte, Viola und Harfe F-Dur*** schon Ende Oktober 1915 fertigstellen. Sie wurde im Dezember 1916 in Paris uraufgeführt.



Claude Debussy
Gemälde von Marcel Baschet

Ursprünglich hatte Debussy für die Sonate die ungewöhnliche Besetzung Flöte, Oboe und Harfe vorgesehen, doch entschied er sich dann für die Verwendung der Viola. Die Beteiligung der Harfe anstatt des Klaviers oder eines anderen Streichinstruments verleiht dem Werk einen ganz besonderen Klangcharakter.

Debussy schätzte diese Sonate sehr und meinte, er habe beim Anhören des Werks selbst nicht gewusst, ob er „*lachen oder weinen soll, vielleicht beides zugleich*“. Damit wird etwas sehr Charakteristisches angesprochen: Die tonale Fluktuation lässt keine einheitlichen Stimmungscharaktere zu, vielmehr wirken Dur-Abschnitte melancholisch, Moll-Passagen - wie etwa im letzten Satz – heiter gelöst.

Wie alle vollendeten Sonaten dieses Zyklus ist auch die *Sonate für Flöte, Viola und Harfe* eine Hommage an die französische Musik des 18. Jahrhunderts. Der Bezug zu der verlorenen Welt des Barock wird auch in den Satztiteln deutlich.

Der erste Satz ist eine *Pastorale*, also ein Naturstück, im Stil eines „*Prélude non mesuré*“. Mit solchen freien Präludien ohne Takteinteilung eröffneten die französischen Cembalisten des Barock ihre Suiten. Der Duktus der *Pastorale* ist entsprechend improvisatorisch; ruhige, solistische Phrasen der einzelnen Instrumente werden von Arabesken kontrapunktiert. Erst allmählich entsteht ein breiterer melodischer Fluss. Der Klang bleibt stets transparent. Schon das Anfangsthema in der Flöte kann als Beispiel für die tonale Fluktuation dienen. Seine Melodik wird im weiteren Verlauf in wechselndes, harmonisches Licht getaucht, indem weit entfernt

Werkbesprechungen

te Tonarten kurz anklingen, um sogleich wieder verlassen zu werden.

Der zweite Satz *Interlude: Tempo di Minuetto* nimmt nur den Ton eines langsamen Menuetts auf, nicht aber dessen formales und harmonisches Ablaufschema. Über einem Bordun der Bratsche spielt die Flöte ein elegisches Thema, das die Harfe in Form eines ständig wiederkehrenden Bassmotivs aufgreift. Bald verdichtet sich das Spiel der Instrumente zur großen Kantilene, bald wird es zum Naturklang mit flirrenden Harfenarpeggi und hohen Klängen in Flöte und Viola. Der Satz wirkt wie eine Caprice, hinter deren scheinbar spontaner Fassade sich strenge Konstruktion verbirgt.

Für das rhythmisch scharf akzentuierte *Finale* ist überraschender Weise f-Moll vorgezeichnet, zentrale Teile des Satzes stehen aber in Dur oder sind modal gefärbt; ein weiteres Beispiel für die Verschleierung der Tonalität. Die größere Klangdichte und die rhythmische Intensität bringen gegenüber den ersten beiden Sätzen eine finale Steigerung. Wie eine melancholische Erinnerung wirkt am Schluss das dreitaktige Zitat vom Beginn des „Pastorale“- Satzes.

Die formale Ausgewogenheit, das wie zufällig wirkende Zusammenspiel der Instrumente, die arabesken Läufe und Verzierungen, aus denen sich die Melodik aufbaut, vor allem aber der bezaubernde Klang verleihen der Sonate einen Ausnahmestatus im Kammermusikrepertoire.

Dass beim Musikfest Schloss Weinzierl diese *Triosonate* ebenso wie Ravels *Introduction und Allegro* erklingen können, macht eine der Besonderheiten dieses Kammermusikfests aus. Hier kommen große Instrumentalisten zusammen, aus Freude daran, wichtige auch selten aufgeführte Werke miteinander zu realisieren. Im üblichen Konzertbetrieb werden die Stücke schon aus Besetzungsgründen selten gespielt.

Claude Debussy blieb nur noch Zeit - als dritte der sechs geplanten Sonaten - die für *Violine und Klavier g-Moll* 1917 zu vollenden. Auf dem Manuskript vermerkte er noch: "*Die vierte (Sonate) wird für Oboe, Horn und Cembalo sein*". Bei der Uraufführung der *g-Moll Sonate* am 5. Mai 1917 spielte er den Klavierpart, der Geiger war Gaston Poulet. Es war sein letztes öffentliches Konzert. Er starb am 25. März 1918 im Alter von 55 Jahren in Paris.

Gloria Bretschneider

Werkbesprechungen

Eugène Ysaÿe

Sonate für Violine solo op. 27 Nr. 5 (1924)

Der Belgier Eugène Ysaÿe war einer der bedeutendsten Violinvirtuosen und hatte durch sein stupendes Können und seine faszinierende Musikerpersönlichkeit wesentlichen Einfluss auf das musikalische Leben zwischen 1880 und 1920. Als Geiger der Spätromantik hatte er als junger Mann Kontakt zu Joseph Joachim und musizierte gemeinsam mit Clara Schumann (1879).



Eugène Ysaÿe

Durch sein enormes spieltechnisches Können und seine Musikästhetik wurde er auch

zum Vorbild für eine jüngere Generation von Geigern um die Jahrhundertwende, wie zum Beispiel Fritz Kreisler, Georges Enescu, Joseph Szigeti, Bronislaw Huberman, Jacques Thibaud oder Carl Flesch.

Geboren wurde Eugène Ysaÿe 1858 in Liège. Der erste Lehrer des Fünfjährigen war sein Vater, der Kapellmeister war. Als Elfjähriger spielt er zum ersten Mal öffentlich in Montegnée bei Liège. In Paris und Brüssel studiert er bei Henri Wieniawski und nimmt Lektionen bei dem nicht weniger berühmten Henri Vieuxtemps. Nach einem längeren Aufenthalt in Russland lässt sich Ysaÿe in Paris nieder und feiert aufsehenerregende solistische Erfolge. Hier lernt er César Franck kennen, der ihm seine Violinsonate zur Uraufführung widmet und ihm das Manuskript 1887 als Hochzeitsgeschenk überreicht. 1888 gründet der Geiger mit Mathieu Crickboom, Leon van Hout und Josef Jakob das Ysaÿe-Streichquartett. Als Mitglied eines Komponistenkreises wird er mit verschiedenen Künstlern bekannt; mit Vincent d'Indy, Ernest Chausson und dem jungen Claude Debussy ist er freundschaftlich verbunden. Viele Werke bedeutender Komponisten sind ihm gewidmet und wurden von ihm uraufgeführt, darunter das Klavierquintett von Gabriel Fauré, *Concert* und *Poème* von Ernest Chausson, das Streichquartett von Camille Saint-Saëns oder das Streichquartett von Claude Debussy.

Zwischen 1886 und 1898 wirkte er als Professor am Konservatorium in Brüssel. Konzertreisen nach England, Deutschland und in die USA bestätigten seinen Ruf als führender Geiger seiner Zeit. Der Geiger Carl Flesch meinte dazu später: „*Er stand damals auf einsamer Höhe, alle seine geigenden Zeitgenossen turmhoch überragend, eine Klasse für sich.*“

Werkbesprechungen

Eugène Ysaÿe war auch als Komponist tätig. Neben seiner Oper „Pier li Houyen“ (nach einem Libretto in wallonischer Mundart), schrieb er vor allem Stücke für Violine und Klavier. Sein wohl bedeutendstes Werk sind die **Sechs Sonaten für Violine solo op. 27**, die er 1923 innerhalb eines Tages skizzierte und in wenigen Tagen danach druckfertig machte. Jede der Sonaten widmete der Komponist einem Geiger und Freund. Dies ist nicht nur ein äußerer Gestus, sondern hat offensichtlich innere Beweggründe, die bis zur musikalischen Charakteristik des jeweiligen Widmungsträgers führen.

Das Werk stellt eine enorme Bereicherung der Literatur für das Instrument dar. Ysaÿe ist nach Johann Sebastian Bach der einzige Komponist, der einen solchen Zyklus für Violine solo hinterlassen hat. Mit Zitaten (aus dem Präludium der E-Dur Partita in der Sonate 27/2) oder mit kontrastischer Satzgestaltung (wie in der Sonate 27/1) erweist er dem Thomaskantor die Ehre.

Durch seine Meisterschaft am Instrument und sein außerordentliches technisches Können gelingt es ihm, ganz neue klangliche Horizonte für das Instrument zu eröffnen. Orchestrale Fülle und die Klangfarben des Impressionismus können beim Spiel der Solosonaten hörbar werden. Dazu hat Ysaÿe ein ganzes Arsenal von neuen spieltechnischen Elementen eingeführt: Fünf- und Sechsklang mit Anwendung der Akkordbrechung, Tremolo-Doppelgriffe sul ponticello, ausgedehnte Sextenpassagen, Läufe auf Basis ungewöhnlicher Harmonien, Verwendung der Ganztonleiter u. a. Die **Fünfte Sonate** hat Ysaÿe seinem geschätzten Schüler und Landsmann Mathieu Crickboom gewidmet, der auch als zweiter Geiger des Ysaÿe-Quartetts fungierte.

Der Komponist nannte die zweisätzige Sonate „Pastorale“. Der erste Satz „L'aurora“ zeichnet in impressionistischen Klangfarben das Erwachen der Natur. Mit seinen geigerischen Fähigkeiten entwickelt er dabei neue Ausdrucksmittel und Farben für das Spiel des Instruments. Mit der Klangfülle, die Liszt dem Klavier entlockte, ist der Schluß des ersten Satzes vergleichbar, wenn mit nur einer Sologeige voller Orchesterklang entsteht, um den Sonnenaufgang und den Triumph des Tages darzustellen.

Der zweite Satz ist ein „Rustikaler Tanz“ im 5/4 Takt. Im mittleren Abschnitt taucht nochmals das „Tagesmotiv“ des ersten Satzes auf, in impressionistische Harmonien gekleidet. Die Rückkehr des Tanzthemas steigert sich zu einem Feuerwerk an Virtuosität und führt zu einem brillanten Ende.

Nach Eugène Ysaÿe's Tod stiftete seine ehemalige Schülerin Königin Eli-

Werkbesprechungen

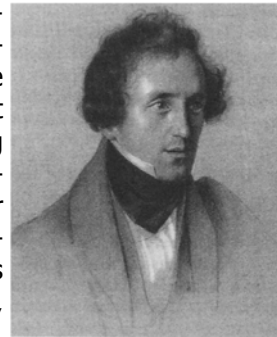
sabeth von Belgien ihm zu Ehren 1937 den Wettbewerb „Prix Ysaÿe“. Er sollte später als „Concours Reine Elisabeth“ Weltgeltung erlangen.

Gloria Bretschneider

Felix Mendelssohn (1809-1847)

Streichquartett e-Moll op. 44 Nr. 2 (1837)

Die drei ***Streichquartette*** des ***Opus 44*** entstanden in einer glücklichen Lebensphase. Mendelssohns Oratorium *Paulus* erlebte eine umjubelte Uraufführung beim Niederrheinischen Musikfest (1836) und wurde im Folgejahr auch in Leipzig und in Boston erfolgreich aufgeführt. Von der Universität Leipzig war ihm die Ehrendoktorwürde für seine Arbeit als Musikdirektor des Gewandhausorchesters verliehen worden. Und sein persönliches Glück fand er in der Liebe zu Cécile Jeanrenaud, der Tochter aus einer hugenottischen Familie, die sich in Frankfurt angesiedelt hatte. Das Paar heiratet im März 1837. Während der Hochzeitsreise, die sie nach Süddeutschland und in den Elsaß führte, komponierte Mendelssohn neben anderen Werken das ***e-Moll Streichquartett op. 44 Nr. 2***.



Felix Mendelssohn

Er beendete die Arbeit am 18. Juni. Vor der Drucklegung unterzog er das Werk noch einer gründlichen Überarbeitung; sie bezog sich vor allem auf den Schlusssatz. Diese Vorgangsweise war charakteristisch für den höchst selbstkritischen Komponisten. Robert Schumann schreibt in seinen „Notizen zu Mendelssohn“ über den Freund: *Selbstkritik, die strengste, gewissenhafteste, die mir je an einem Künstler vorgekommen. Er ändert einzelne Stellen 5 -6 mal ... Ein schönes Wort von ihm darüber: „Er glaube, er könne manches eben noch besser machen“* Und Schumann über Mendelssohn als Instanz für die schöpferische Arbeit: *Sein Lob galt mir immer das höchste – die höchste, letzte Instanz war er.*

Nach einer Pause von acht Jahren wandte sich Felix Mendelssohn also

Werkbesprechungen

wieder dem Streichquartett und damit der geliebten Kammermusik zu. In der Zwischenzeit hatte er in erster Linie Vokalmusik, lyrische Klavierstücke und eine Vielfalt von Orchesterwerken verfasst.

Seine Vorliebe für Kammermusik entstand ohne Zweifel in der Jugendzeit. Mendelssohn hatte im Elternhaus die Kammermusik als eine anspruchsvolle Form der Geselligkeit kennen gelernt und als solche pflegte er sie sein ganzes Leben. Das Klavier im Verein mit anderen Instrumenten im Trio, Quartett oder Quintett schätzte er sehr.

Die beiden Streichquartette, die dem **Opus 44** vorangingen, das Quartett in *a-Moll op. 13* (1827) und das Quartett *Es-Dur op. 12* (1829) entstanden unter dem nachhaltigen Eindruck, den die späten Streichquartette Ludwig van Beethovens auf den 18jährigen Mendelssohn machten. Diese hochaktuelle Musik erschien in knapper Folge 1826 und im Todesjahr Beethovens 1827 im Druck. Vor allem das *a-Moll Quartett* ist ein wunderbares Beispiel für die schöpferische Auseinandersetzung des jungen Mendelssohn mit Beethovens Spätwerk. Es finden sich in seinem *Opus 13* eine Fülle von strukturellen und formalen Bezügen zu Beethovens *Quartett op. 132*. Diese werden nicht kritiklos übernommen, sondern als Reibungspunkte für seine eigene Kompositionstechnik verstanden. Er nimmt Anregungen aus Beethovens Spätwerk und setzt sie in seine eigene Tonsprache um. Das *a-Moll Quartett* ist ein Paradebeispiel für Mendelssohns offenen Sinn für große Musik, sei sie „alt“ oder „neu“ und für seine musikalische Genialität im Erfassen und Integrieren von musikalischen Strukturen in seine eigenen Schöpfungen.

Mendelssohn gehörte nicht zu der überwiegenden Zahl der zeitgenössischen Komponisten wie Louis Spohr oder Carl Maria von Weber, die Beethovens späte Quartette als „spirituelle Gedankenmusik“ oder „wirre Klangphantasien eines ertaubten Musikers“ ablehnten.

Auch beim heute erklingenden ***e-Moll Quartett op. 44 Nr. 2*** wird deutlich, wie Mendelssohn sein umfassendes musikalisches Wissen um die Gattung Streichquartett einsetzt und seine neue, zukunftsweisende Tonsprache damit verbindet. Mozart, Haydn und Beethoven sind die klassischen Autoren, an deren paradigmatischen Kompositionen sich Mendelssohn orientiert, wenn er die Gattungsnormen des Streichquartetts erfüllen will. Diese Maßstäbe sind nicht tote Vorgeschichte für ihn, sondern wirksame Tradition. Ihn deshalb als Klassizisten zu bezeichnen, wäre verfehlt, denn die klassischen Normen treten in ein Spannungsverhältnis zu Satz- und Strukturelementen aus einem neuen, romantisch-poetischen Formen-

Werkbesprechungen

konzept, das diese Normen umfunktioniert ohne sie völlig zu zerstören.

Der erste Satz *Allegro assai appassionato* bringt melodisch verwandte Themen, die als poetische Liedelemente und nicht als klassische Motive anzusprechen sind. Ihr Verhältnis zueinander ist nicht durch Kontrast gekennzeichnet, wie dies den Normen der Themenaufstellung entspräche. Sie ergänzen einander vielmehr in einem subtilen Spiel von Frage und Antwort. Der Kontrast entsteht durch einen ausgedehnten Zwischensatz (eine figurative Sechzehntelkette) und einen Schlusssatz mit einem scharf markierten, punktierten Rhythmus. Durchführung und Coda werden auch von Motiven aus dem Zwischensatz und dem Schlusssatz gefüllt. Es ist faszinierend zu hören, wie der Komponist die Motive und Themen eng verknüpft und in verschlungene Beziehungen zueinander bringt. Zunächst sind es assoziative Wahrnehmungen schließlich enthüllt er deutlich die Zusammenhänge.

Der Ausdruck dieses Satzes ist - vor allem durch das erste Liedmotiv - von Ernst und Melancholie getragen, die durch das zweite, lyrische und kontemplative Motiv gemildert werden, welches tröstet und begütigt. Leidenschaftliche, teils schmerzliche Ausbrüche und sanfte Beruhigung sind eng miteinander verwoben und ergeben ein reiches, spannungsvolles Wechselspiel der Empfindungen.

Der erste Satz macht deutlich, wie es Mendelssohn gelingt, die klassischen Formstrukturen mit poetischen, liedhaften Elementen zu speisen und daraus seine eigene, neue Tonsprache zu kreieren.

Der zweite Satz *Scherzo: Allegro di molto* bringt ein typisches Merkmal des neuen Streichquartetts à la Mendelssohn. Der Tanzsatz behält zwar die Bezeichnung Scherzo, wird aber durch ein eigenständiges Charakterstück individueller Prägung ersetzt. Hier ist es eine mitreißende, intensive Bewegung in hohem Tempo, die huschend, wirbelnd, fliegend dahinzieht, gelegentlich in ein sanfteres Gleiten übergeht, um sofort wieder loszustürmen. Abwertend wird sie als „Elfenmusik“ bezeichnet, eine Umschreibung, die auf Mendelssohns *Sommernachtstraum* Bezug nimmt und andeutet, dass es sich dabei um immer wieder das gleiche Formmuster handelt. Doch die scheinbare Einfallslosigkeit und Einfachheit entpuppen sich bei genauerer Betrachtung als komplizierte Formstruktur, nämlich eine subtile Balance zwischen Sonatenform und Scherzo-Trio-Form.

Die komplexe Form tut der Tatsache keinen Abbruch, dass man sich dem

Werkbesprechungen

Schwung dieses virtuosen Satzes kaum entziehen kann.

Als dritter Satz folgt das *Andante*, eine Satzfolge die schon von Haydn gelegentlich gewählt wurde. Hier enthüllt sich der romantische Charakter des Werkes besonders deutlich. Eine lyrische Melodie voll Innigkeit entfaltet sich in Form eines Liedes. Rede und Gegenrede, Frage und Antwort nähern es der Sprache der Poesie an. Mendelssohn gelingt eine Synthese von Melodik, Periodik und der Satzstruktur eines „Liedes ohne Worte“ mit der zweiteiligen Sonatenform ohne Durchführung, aber mit angedeuteten Seitenthemen und Schlussgruppen. So wird auch der langsame Satz zu einem Beispiel, liedhafte Elemente in klassische Formmuster einzubringen bzw. diese den thematischen Charakteren entsprechend umzuformen. Für mich erscheint das *Andante* als ein inniges Zwiegespräch über Liebe und gegenseitiges Verstehen überstrahlt von Glück und Frieden.

Im Finalsatz *Presto agitato* vom Typus eines Sonatenrondos wird die zyklische Bindung der Sätze des *Quartetts e-Moll* offensichtlich. Motivisch wie rhythmisch knüpft der vierte Satz an Themen des Kopfsatzes an. Aber auch Elemente des zweiten Satzes werden einbezogen und das zweite Thema des Schlusssatzes findet vom innigen Ausdruck her ein Pendant in der Stimmung des *Andante*. Bei Beethoven ist diese Form der motivischen Bindung zwischen den Sätzen schon anzutreffen. In der Kammermusik der Romantik zum Beispiel bei Schumann oder Brahms gewinnt sie große Bedeutung.

Das erste pulsierende Thema voll leidenschaftlicher Intensität (dem ersten Thema des Kopfsatzes verwandt), erfährt durch das zweite lyrische Motiv – eingeleitet durch einen Septsprung – eine kurze Phase der Beruhigung. In einer dicht gearbeiteten Struktur voller verdeckter und mehrdeutiger Bezüge werden die einzelnen Motive verarbeitet und eng geführt. Eine Vielfalt von Gefühlsregungen und Stimmungen wird angesprochen, durch gleitende, rasche Bewegung, unterbrochen von langsamen Tempi – wie verhaltenen Schritten oder zögernden Fragen. Die Coda bringt schließlich eine klare, kraftvolle Antwort.

Das Werk wurde bei der Uraufführung in Leipzig im Oktober 1837 positiv aufgenommen; das Scherzo musste wiederholt werden und der Komponist war mit seinem Werk zufrieden.

Robert Schumann war von den *Quartetten op. 44* seines Freundes tief beeindruckt und wendete sich, angeregt von den Schöpfungen Mendels-

Werkbesprechungen

sohns im Jahr 1842 ebenfalls der Komposition von Streichquartetten zu. Es entstehen seine drei *Quartette op. 41*.

Mendelssohn komponierte für Streichquartett 1843 ein *Capriccio e-Moll* und 1847 ein *Andante und Scherzo*. Ebenfalls in seinem letzten Lebensjahr unter dem Eindruck des plötzlichen Todes seiner geliebten Schwester schreibt er sein letztes Streichquartett *f-Moll op. 80*, ein zukunftsweisendes Werk, dessen unglaubliche Expressivität sich auf Klang, Dynamik und Akzentsetzung stützt. Auf melodische Kantabilität wird weitgehend verzichtet.

Gloria Bretschneider

Programm

Ensemble-Konzert für vier Singstimmen

Joseph Haydn

Abendlied zu Gott (Text: Gellert)

Für Sopran, Alt, Tenor, Bass

Betrachtung des Todes (Text: Gellert)

Für Sopran, Alt, Tenor, Bass

Das Leben ist ein Traum (Text: J.W.L. Gleim)

Für Bass

Alles hat seine Zeit (Text: Altenäus/Hagedorn)

Für Sopran, Alt, Tenor, Bass

Die Beredsamkeit (Text: Lessing)

Für Sopran, Alt, Tenor, Bass

Die Landlust (Text: Stahl)

Für Sopran

Die Harmonie in der Ehe (Text: Götz)

Für Sopran, Alt, Tenor, Bass

Die zu späte Ankunft der Mutter (Text: Ch.F. Weiße)

Für Tenor

Der Greis (Text: Gleim)

Für Sopran, Alt, Tenor, Bass



Joseph Haydn

*

Programm

Franz Schubert

Des Tages Weihe D 763

Für Sopran, Alt, Tenor, Bass

Licht und Liebe D 352 (Text: M.v. Collin)

Für Sopran, Tenor

Ganymed D 544 (Text: Goethe)

Für Alt

Gott im Ungewitter D 985

Für Sopran, Alt, Tenor, Bass

Gebet D 815 (Text: Fouqué)

Für Sopran, Alt, Tenor, Bass



Schubert und Vogl am Klavier
Skizze für das Gruppenbild
Sepia-Zeichnung von Moritz von Schwind 1868

Ellen van Lier—Sopran
Barbara Hölzl—Alt
Markus Miesenberger—Tenor
Robert Holl—Bass
David Lutz—Klavier



Der Sündenfall
Gesellschaftsspiel der Schubertianer in Atzenbrugg

Werkbesprechungen

Joseph Haydn (1732-1809)

Trio Es-Dur Hob. XV:29 (1795)

In seinem ersten Londoner Notizbuch von 1791 erwähnt Haydn unter den hervorragenden Musikern der Stadt eine damals 21jährige, aus Aachen stammende Pianistin: Theresa Jansen. Sie war Schülerin von Muzio Clementi und scheint Haydn mit ihrem Spiel so beeindruckt zu haben, daß er ihr den anspruchsvollsten Teil seines klavieristischen Spätwerkes widmete: die letzten drei Klaviersonaten (Hob.XVI:50-52) und die letzte Dreiergruppe von Klaviertrios (Hob:XV:27-29). [...]



Joseph Haydn
Portrait von John Hoppner

Wenn man die musikalischen und pianistischen Fähigkeiten nach der Eigenart dieser Werke beurteilen darf, so muß sie wirklich eine außergewöhnliche Erscheinung gewesen sein. Selbst in dem an genialischen Überraschungen wahrlich nicht armen Oeuvre Haydns verblüffen sie sowohl durch instrumental ungewöhnliche Formulierungen als auch durch harmonische Kühnheit und metrischen Einfallsreichtum. Auffällig ist die Vorliebe für "romantische", "irrationale" Tonarten der Mittelsätze: [...] In unserem Es-Dur-Trio steht der Mittelsatz in der weit entfernten Tonart H-Dur, die sich auf wunderbare Weise schon in der zentralen es-Moll-Episode des Kopfsatzes angekündigt hat (hier freilich in der enharmonischen Verkleidung von Ces-Dur).

Eigenwillig sind auch die Proportionen des Werkes: Das eröffnende *Poco allegretto* (Es-Dur) ist für sich allein erheblich länger als die beiden folgenden Sätze. Es ist vielleicht der tiefstinnigste und genialste Triosatz, den Haydn geschrieben hat. Über all die offen daliegenden und versteckten Schönheiten des Satzes ließe sich wohl endlos fabulieren, ohne daß man seinem Geheimnis auch nur einen wesentlichen Schritt näherkäme: Da könnte man sich zum Beispiel in das erstaunliche Spiel mit vierzehntaktigen Gruppen (die Haydn zunächst aus einer sequenzierenden Erweiterung einer "normalen" Achttaktgruppe gewinnt) versenken und feststellen, daß die verborgene Allgegenwart dieser Baueinheit nicht nur den auffälligen - eben vierzehntaktigen - "Stillstand" in der Coda des Satzes (also gerade in jenem Moment, in dem dieses Konstruktionsprinzip aufgegeben zu sein scheint) "erklärt", sondern sich über alle Freiheiten hinweg auch in den

Werkbesprechungen

Gesamtdimensionen des Satzes manifestiert, der nämlich einschließlich der selbstverständlich völlig unentbehrlichen Wiederholungen (19 x 14 =) 266 Takte umfaßt - aber wirklich erklärt wäre damit freilich gar nichts. Obwohl es sich hier nicht im formalen Sinn um einen Variationensatz handelt, ist doch die Variation das Grundelement der musikalischen Organisation des Satzes. Haydn löst dabei, sozusagen en passant, ein gestalterisches Problem, über das sich sechzig Jahre später auch Brahms den Kopf zerbrach (mit welch herrlichen Resultaten ist in den Haydn-Variationen nachzuhören). [..]

Hier nun gibt uns Haydn ein Beispiel, wie man über den Baß hinaus auch die Melodie über weite Strecken beibehalten darf - wenn man dabei eben nur nicht ängstlich ist. Die Variationselemente sind mehr angedeutet als ausgeführt, und schon ahnt man hinter diesen Andeutungen einen Ozean unerschöpflicher Möglichkeiten. So gelingt es Haydn, einen ungewöhnlich großzügig dimensionierten Satz aus kleinräumigen monothematischen Einheiten aufzubauen, ohne die naheliegende Gefahr der Eintönigkeit auch nur zu streifen.

In dem mit *Andantino ed innocentemente* (H-Dur) bezeichneten Mittelsatz finden wir Haydn auf geradem Wege zu jenem unfäßbaren Wunderwerk, der Fantasia (1797) aus dem Streichquartett in Es-Dur (op.76 Nr.6/Hob.III:80): die selbe tonale Beziehung, der gleiche melodische Duktus, wenn auch in völlig anderer Bewegungsart. Hier hat das Thema den Charakter eines Wiegenliedes, und der sehr knapp formulierte Satz öffnet sich in seinem Schlußdrittel wieder zur Haupttonart des Trios, mit der das Finale unmittelbar anschließt. (Beethoven werden wir bei der Verbindung der beiden analogen Sätze in seinem 5. Klavierkonzert (1809) auf ähnlichen Wegen sehen.)

In diesem Finale (*Presto assai, Es-Dur*), das in der englischen Erstausgabe noch den Zusatz "in the German style" trägt, löst sich die verhaltene Innigkeit der vorhergehenden Sätze in pure Lebenslust auf. Es ist, in leichter (aber nicht unüberbrückbarer) Abweichung von den ersten Assoziationen, die Tempobezeichnung und Untertitel wecken mögen, ein österreichischer Ländler, in dem auch genüßlich hingeworfene rhythmische Bosheiten nicht fehlen dürfen; und damit die Beine der weinbeseligten Tänzer auch wirklich ins Stolpern kommen, findet sich in der Erstausgabe eine bieder-umständliche Erklärung dieser Komplikationen. So schließt das

Werkbesprechungen

Ganze mit der unbeschwerten Fröhlichkeit eines Erntedankfestes - und zu Dank für diese reiche Ernte besteht auch wirklich jeder Grund.

Claus-Christian Schuster

Francis Poulenc (1899-1963)

Sonate für Klarinette und Klavier (1962)

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



Francis Poulenc

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

So ist das kompositorische Werk von Francis Poulenc zwar reich an unterschiedlichen stilistischen Ansätzen, den Boden der Tonalität hat er allerdings zeitlebens nicht verlassen. Obwohl er die Werke der Zweiten Wiener Schule bewunderte, vertrat er die Meinung, ein Komponist müsse seiner eigenen musikalischen Sprache folgen und dies bedeutete für ihn selbst stets den Primat der Melodik. Francis Poulenc zählt mit seinen Liedern und Chorkompositionen zu den wichtigsten Vokalkomponisten des 20. Jahr-

Werkbesprechungen

hunderts.

Mit seinem ersten großbesetzten Werk, dem Ballett *Les Biches* gelangte Poulenc 1924 zu großer Anerkennung beim Publikum. Die von Sergej Diaghilew für sein „Ballets Russes“ in Auftrag gegebene Komposition gestaltete er als Tanzsuite ohne eigentliche Handlung.

Liedkompositionen, Klavier- und Kammermusik bestimmten sein musikalisches Schaffen bis zur Mitte der 30er-Jahre. Dann widmete er sich der Komposition geistlicher Musik. Er komponierte unter anderem sein *Concerto pour orgue, orchestre à cordes et timbales*, über das er sagte: "Wenn man sich eine genaue Vorstellung von dem Ernst meiner Musik machen will, muss man – neben meinen religiösen Werken – dieses Konzert betrachten".

Zwei Opern entstanden ebenfalls in den späteren Jahren: *Les mamelles de Tirésias* („Die Brüste des Tiresias“, 1944) nach dem gleichnamigen Schauspiel von Guillaume Apollinaire und *Dialogues des Camélites* („Gespräche der Karmeliterinnen“, 1953/56) auf ein Libretto von George Bernanos. Die beiden Werke könnten von Handlung und Musik her unterschiedlicher nicht sein. Dem absurden Inhalt des Schauspiels von Apollinaire entsprechend knüpft Poulenc an die musikalische Sprache seiner frühen Jahre an und integriert auch Elemente der Unterhaltungsmusik in das Werk. In „Die Gespräche der Karmeliterinnen“ kehrte Poulenc zum Lyrismus romantischer Prägung zurück. Die Faszination dieser Tonsprache übertrug sich auf das Publikum und ließ die Oper zu einem großen Erfolg werden.

Beide Werke korrespondieren mit wichtigen Wesenszügen des Komponisten, intensiv erlebter Heiterkeit und Freude und ebenso intensiv empfundenen Gefühlen von Ernst und Melancholie.

Die ***Sonate für Klarinette und Klavier*** aus dem Jahr 1962 verleiht beiden Wesenszügen Ausdruck und besticht gerade durch das Nebeneinander und Miteinander von Ernst, Trauer, Heiterkeit und Freude.

Erste Skizzen zur *Sonate für Klarinette und Klavier* entstanden 1959; Poulenc vollendete sie 1962. Zur selben Zeit hatte er auch eine Sonate für Oboe und Klavier fertiggestellt und beabsichtigte, die beiden Werke in den Rahmen eines größeren Zyklus zu stellen. Doch – ähnlich wie Claude Debussy – konnte er dieses Vorhaben nicht mehr realisieren.

Werkbesprechungen

Die *Sonate für Klarinette und Klavier* ist dem „Andenken an Arthur Honegger“ gewidmet. Honegger war als erster aus dem Freundeskreis der *Gruppe des Six* im Jahr 1955 gestorben. Gerade in den letzten zwei Jahren vor Honeggers Tod, waren die beiden Musiker einander näher gekommen. Poulenc besuchte den Freund häufig während dessen Erkrankung.

Die drei Sätze der Sonate folgen der gängigen Abfolge „schnell – langsam – schnell“. Wie fast immer in Poulencs Musik ist die Melodie das wichtigste Einzelelement des Werks. Das zweite Thema des ersten Satzes ist dafür ein gutes Beispiel, aber noch eindringlicher zeigt die Melodie der *Romanza* die besondere Begabung Poulencs, die ihn zum bedeutensten französischen Liedkomponisten seiner Zeit gemacht hat.

Schon der erste Satz bringt jene Synthese von Heiterkeit und Trauer, wie sie für Poulenc bezeichnend war. Sie wird in der Charakterangabe zu diesem Satz mit *Allegro tristamente* umschrieben und kommt in den Tempovorschriften *Allegretto – Très calme – Tempo allegretto* zum Ausdruck. Einer scharf artikulierten Eingangsphase folgt eine Melodie in bewegtem Tempo, mehrmals unterbrochen von Verzögerungen und heiter-grotesken Einwürfen der Klarinette. Darauf folgt eine in weitem Bogen gespannte Kantilene, getragen von Klavier und Klarinette, in langsamer, manchmal beinahe zum Stillstand kommender Bewegung. Die ernste, nachdenklich wirkende Melodie wird von beiden Instrumenten übernommen und umspielt; schließlich verebbt sie, immer leiser werdend. Im rascheren Tempo *Allegretto* endet der Satz mit einer grotesken, grellen Floskel im Klavier.

Im zweiten Satz *Romanza* sind die Stimmungsgehalte nicht mehr schwankend, sondern wenden sich klar der Trauer und Klage zu. Ursprünglich sollte der Satz mit *Lamento* charakterisiert werden. In einem einfachen, schmucklosen, arienhaften Thema von kristalliner Klarheit, ohne eine Spur von Pathos, vermittelt die Musik Wehmut und Melancholie und tröstet zugleich, indem sie verzaubert.

Der dritte Satz *Allegro con fuoco: Très animé* bringt den Hörer mit Vitalität ins volle Leben zurück. Stark rhythmisch akzentuiert und bestimmt von heiteren Eskapaden führt der Satz zu einer kurzen Periode der Beruhigung in einem Zwiegespräch zwischen den beiden Instrumenten. Es folgt ein rascher, virtuos gestalteter Schlussabschnitt.

Werkbesprechungen

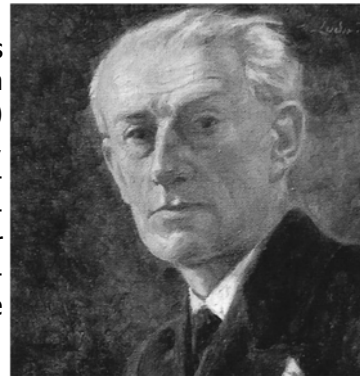
Die *Sonate für Klarinette und Klavier* wurde drei Monate nach Poulenc's Tod, im April 1963 in der New Yorker Carnegie Hall von Benny Goodman und Leonard Bernstein uraufgeführt.

Gloria Bretschneider

Maurice Ravel (1875-1937)

Introduktion und Allegro für Harfe, Streichquartett, Flöte und Klarinette (1905)

Im Jahr 1905 kurz nach Vollendung seines Streichquartetts erhielt Maurice Ravel vom Hause Érard (Klavier- und Harfenbauer) den Auftrag zu einem Werk für Pedalharfe, einem Instrument, das von Érard entwickelt worden war. Das Auftragswerk sollte die Vorzüge und Möglichkeiten dieser Harfe aufzeigen. Das Pariser Konservatorium hatte 1903 eine Klasse eingerichtet, die sich diesem Instrument widmete.



Maurice Ravel

Ravel komponierte nach den Wünschen des Auftraggebers das Septett ***Introduktion und Allegro***.

Das Werk besitzt verführerischen Zauber, hellen Glanz und delikate Schattierungen. Die Musik vermittelt ein umfassendes sinnliches Klangerlebnis und scheint mit Duft und Farben assoziiert. Vergleiche mit Naturstimmungen, wie einem sanften Windhauch, der die Blätter der Bäume bewegt oder den Düften von Frühlingsblüten, lassen sich damit verbinden. Die musikalische Sprache Ravels verlockt und verführt ohne ihr Geheimnis preiszugeben.

Es handelt sich bei diesem Werk um ein wohl strukturiertes Konzertstück. Formale Klarheit und eine charakteristische, wiegende Rhythmik bestimmen das Stück, in dem es Ravel auf brillante Weise gelungen ist, die differenzierten Ausdrucksmöglichkeiten des Harfenklangs zu demonstrieren. Wesentlich dafür verantwortlich ist die kunstvolle Instrumentierung, die

Werkbesprechungen

eine wunderbare Balance und Mischung der Klangfarben erzeugt und den Klang der Harfe manchmal delikat, zart und durchsichtig, dann wieder voluminös und intensiv erscheinen lässt.

Die langsame *Introduktion* besteht aus drei Themen, wobei die ersten beiden in enger Beziehung zueinander stehen. Das erste Thema ist durch einen Quintintervall, das zweite durch einen Quartintervall jeweils von *Es* ausgehend charakterisiert. Motive aus diesem Themenpaar sorgen für den zyklischen Zusammenhang des gesamten Werks. Bläser und Streicher exponieren die beiden Themen, während das dritte Thema in einem ausdrucksvollen Cellosolo gebracht wird.

Das elegante, in Sonatenform gestaltete *Allegro* beginnt mit einer Variante des zweiten Themas. Es handelt sich dabei um eine Harfenkadenz, die später von den anderen Instrumenten begleitet wird. Daran schließt sich ein neues von den Bläsern intoniertes Motiv, das in der Folge von den Streichern und schließlich von der Harfe aufgegriffen und weiter geführt wird. Eine zweite große Kadenz der Harfe beginnt. Sie leitet über zu den Schlussepisoden *piu vivo* und schließlich zur schwungvollen *Coda*.

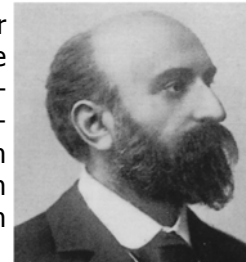
Es ist eindrucksvoll, festzustellen, dass alle charakteristischen Eigenschaften der Tonsprache Ravels in diesem Jugendwerk bereits anzutreffen sind, einer Tonsprache, die Klarheit der Form mit sinnlichem Klang und enigmatischem Ausdruck verbindet.

Gloria Bretschneider

Ernest Chausson (1855-1899)

Concert für Klavier, Violine und Streichquartett D-Dur op. 21 (1891)

Ernest Chausson, geboren 1855 in Paris, war der Sohn einer wohlhabenden bürgerlichen Familie. Seine Eltern ließen ihm eine umfassende Ausbildung angedeihen, die seine vielseitigen Begabungen und Interessen unterstützte und förderte. Seine Liebe galt den Künsten, der Malerei, der Literatur und der Musik. In allen drei Bereichen war er später auch schöpferisch tätig.



Ernest Chausson

Werkbesprechungen

Zunächst aber entsprach er dem Wunsch des Vaters und absolvierte ein Rechtsstudium, doch hatte er kein Interesse daran, den Beruf eines Anwalts auszuüben.

Seine mehrfachen Begabungen machten es ihm nicht leicht, sich für eine Ausbildung in einer bestimmten künstlerischen Richtung zu entschließen. Schließlich fiel seine Entscheidung zugunsten der Musik. Nach ersten privaten Studien besuchte er ab 1879 im Alter von 24 Jahren die Kompositionsklasse von Jules Massenet am Pariser Konservatorium. Massenet schätzte ihn sehr und meinte über seinen Schüler, er sei „*eine außergewöhnliche Persönlichkeit und ein wahrer Künstler*“. Chausson verließ das Konservatorium ohne Abschluss. Die Ursache dafür lag in einer Entscheidung der Jury des „Prix de Rome“, des renommiertesten Kompositionspreises Frankreichs, die er für falsch hielt.

Bis 1883 nahm er für zwei Jahre Unterricht bei César Franck. Zwei Reisen führten ihn während seiner Studienzeit nach Bayreuth, die eine davon (1882) unternahm er gemeinsam mit dem Komponisten und Freund Vincent d'Indy zur Premiere von Richard Wagners *Parsifal*.

Nach Abschluss seiner Studien wirkte Ernest Chausson als freischaffender Komponist. Sein Pariser Salon wurde zu einem der wichtigen Treffpunkte der künstlerischen Elite der französischen Hauptstadt. Bekannte Komponisten wie Henri Duparc, Gabriel Fauré, Claude Debussy oder Isaac Albéniz, die Dichter Stéphane Mallarmé und Iwan Turgenew oder der Maler Claude Monet kamen hier zusammen.

Von 1886 bis zu seinem frühen Tod übernahm er das Amt des Sekretärs der von Camille Saint-Saëns 1871 mitbegründeten „Société Nationale de Musique“ zur Förderung der französischen Musik. Die Gesellschaft veranstaltete auch Konzerte, in denen die Kompositionen junger französischer Musiker vorgestellt wurden. Während der Funktionsperiode von Chausson entschloss man sich, auch Manuskripte nicht-französischer Autoren zu akzeptieren, und Komponisten einer neuen Generation wie Debussy oder Ravel wurden als Mitglieder aufgenommen und ihre Stücke aufgeführt. (Siehe Werkbesprechung Seite 24). Mit Claude Debussy verband Chausson auch eine persönliche Freundschaft. Der jüngere Komponist war oft bei der Familie Chausson zu Gast und die beiden Künstler verbrachten lange Abende im Gespräch über Musik und studierten Partituren. Chausson unterstützte Claude Debussy auch finanziell.

Ernest Chausson zählt zu den großen Komponisten Frankreichs. In der relativ kurzen Periode seines musikalischen Schaffens (er starb 44jährig

Werkbesprechungen

bei einem Fahrradunfall) schrieb er signifikante Werke in fast allen Musikgattungen und entwickelte eine große stilistische Vielfalt. Es seien nur einige Werke beispielhaft genannt: Seine Oper *Le roi Arthus* (komponiert zwischen 1886 und 1895), die als eines der Hauptwerke des französischen „Wagnérisme“ gilt, (sie wurde vier Jahre nach Chausson´s Tod in Brüssel uraufgeführt); Orchesterwerke wie die sinfonischen Dichtungen *Viviane* op. 5 (1882) oder *Poème* für Violine und Orchester op. 25 (1896), eine wunderbare Bereicherung des Violine-Repertoires; die Sinfonie B-Dur op. 20 (1890); Lieder und Liederzyklen wie *Poème de l´amour et de la mer* für Singstimme und Orchester op. 19 (1890) und mehrere Kammermusikwerke für verschiedene Besetzungen wie *Andante und Allegro* für Violoncello und Klavier (1881), Klavierquartett A-Dur op. 30 (1897), Klaviertrio g-Moll op. 3 (1881), *Pièce* für Violoncello und Klavier C-Dur op. 39 (1897) oder *Concert* für Violine, Klavier und Streichquartett D-Dur op. 21.

Das ***Concert für Violine, Klavier und Streichquartett D-Dur op. 21***, an dem Ernest Chausson in den Jahren zwischen 1889 und 1891 arbeitete, ist von der zutiefst individualistischen musikalischen Sprache des Komponisten bestimmt und hebt sich in Form und Struktur deutlich vom Musikschaffen des 19. Jahrhunderts ab. (Es entstand zu einer Zeit, als die maßgebenden Stücke von Ravel und Debussy noch nicht bekannt waren). Das Kammermusikwerk in seiner prägnanten Besetzung - Violine, Klavier und Streichquartett - repräsentiert ein entscheidendes Stadium in der künstlerischen Entwicklung des Komponisten. Chausson unternimmt hier den Versuch, der Musik ihre typisch französischen Qualitäten zurück zu geben, indem er auf die Tradition der französischen Musik des 18. Jahrhunderts Bezug nimmt. Chausson war ein Verehrer und Kenner der Musik von Lully, Couperin oder Rameau. So hatte er beispielsweise das *4ème Concert en Sextuor* von Rameau neu orchestriert. Der Name *Concert* (der hier nicht mit „Konzert“ übersetzt werden kann), verweist auf eine im 18. Jahrhundert übliche Form von Musikstücken, die das musikalische Gespräch zwischen den Instrumenten ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken, wie etwa in *Conversation en Musique* oder *Pieces en concert*. Auch Chausson lässt in seinem *Concert op.21* die Solisten und das Quartett musikalische Gespräche im intimen kammermusikalischen Rahmen führen. Durch Klarheit der Form, Einprägsamkeit des thematischen Materials, durch Transparenz und durch Balance zwischen den drei „Gesprechspartnern“ Violine, Klavier und Streichquartett nähert sich das Werk der Tradition französischer Barockmusik an. Dem Zuhörer bieten

Werkbesprechungen

diese Stilmittel eine ausgezeichnete Möglichkeit, der oft emotional geführten musikalischen Konversation gut folgen zu können.

Es sei vielleicht noch daran erinnert, dass sich Claude Debussy in seinen späten Sonaten ebenfalls auf die französische Musiktradition des 18. Jahrhunderts besann. Im Rahmen des Musikfests werden Debussy's *Sonate für Violoncello und Klavier* und *die Sonate für Flöte, Viola und Harfe* aufgeführt und bieten die Möglichkeit zu interessanten Vergleichen. (Siehe auch Werkbesprechungen Seite 23 ff. und Seite 33-34).

Chausson begann im Mai 1889 die Arbeit an dem Werk zunächst damit, die Themen des *Concert* zu skizzieren. Erst als er alle Themen, die das Stück beinhalten sollte, erfunden hatte, ging er an die Konzeption der Sätze. Dabei zog er die Komposition des dritten Satzes vor; der Satz wurde zum organischen Zentrum des gesamten Werks.

Diese kompositorische Vorgangsweise war der Umsetzung einer zyklischen Form für das gesamte Werk sicherlich dienlich. Dabei sind die satzübergreifenden verbindenden Elemente so gewählt, dass sie, bei konzertem Zusammenhalt, auch große musikalische Freiheit gewähren.

Ein Motiv bestehend aus drei Tönen D-A-E, einer aufsteigende Quint gefolgt von einer absteigenden Quart, wird am Beginn des ersten Satzes *Décidé* vom Klavier prominent vorgetragen. Es wird in mehr oder weniger modifizierter Form zur Quelle des thematischen Materials aller vier Sätze und gewährleistet damit den zyklischen Zusammenhalt der Komposition. Doch erweist sich das Motiv als so flexibel und wandelbar, dass es das Werk in keiner Weise dominiert. Zum Beispiel ist das erste, von der Solovioline vorgestellte, lebhafte Thema eine simple Ableitung des Motivs, das zweite Thema hingegen – ebenfalls von der Violine präsentiert – schon eine völlig freie Variante.

Dem ersten Satz in Sonatenform folgt eine träumerisch-poetische *Sicilienne*, eine weitere barocke Reverenz, nicht nur wegen der Satzbezeichnung sondern auch wegen des sanften 6/8-Tanzrhythmus.

Es folgt ein dunkel-tragisches *Grave* in f-Moll, das durch eine dauerhaft etablierte chromatische Stimmung den Charakter der Schwermut trägt. Dieser Satz stellt – wie schon oben erwähnt – den kompositorischen Kern des *Concert* dar.

Werkbesprechungen

Der vierte Satz führt über ein Rondo-Thema zu einer spielerischen Variante des dreitönigen Grundmotivs, vorgetragen vom Klavier und von der Violine aufgegriffen. Es folgen verschiedene Reminiszenzen der Themen der vorangegangenen Sätze, die zur Coda führen, in der das erste Thema des Kopfsatzes in triumphalem D-Dur erklingt.

Das *Concert* (siehe Seite 35-37) wurde von Chausson für den genialen Geiger Eugene Ysaÿe geschrieben. Es wurde von ihm mit dem Pianisten August Pierret und Mitgliedern des Ysaÿe-Quartetts im März 1892 in Brüssel uraufgeführt. Eine Woche danach folgte die Aufführung in Paris, die - ähnlich wie zuvor in Brüssel - zu einem großen Erfolg bei Publikum und Presse wurde. Der Kritiker Pierre Lalo bezeichnete das *Concert* „als eines der bemerkenswertesten und interessantesten Kammermusikwerke der letzten Jahre“ Der Komponist Paul Dukas lobte „...die Durchführungen, die harmonische und melodische Relevanz, den Erfindungsreichtum und die Kühnheit, die das Werk in seiner Gesamtheit und in allen Einzelheiten erbringt.“

Gloria Bretschneider

Franz Schubert (1797-1828)

Klavierquintett A-Dur D 667 „Forellen-Quintett“ (1819)

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

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



Franz Schubert

Werkbesprechungen

Klavier, und wird verschiedene meiner Lieder singen..."

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

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

Sylvester Paumgartners Wunsch nach einem Werk in dieser eigenwilligen Instrumentation hat vielleicht mit seinem Cellospiel zu tun; allzuoft hatte das Cello in der Kammermusikliteratur der Zeit noch grundierenden Frondienst zu leisten, also etwa Klavierbässe zu verdoppeln. Durch die Hinzuziehung eines Kontrabasses, der diese stützende und dienende Funktion übernahm, konnte das Cello für Haupt- und Mittelstimmenaufgaben freigesetzt werden. Dieser „Raumgewinn“, durch den das Cello auch seinen timbralen Reichtum besser entfalten kann, scheint Schubert überzeugt zu haben: in seinem kammermusikalischen Testament, dem Streichquintett C-Dur D 956, greift er diese Idee in veränderter und vervollkommneter Form noch einmal auf - der Nachteil der relativen Unbeweglichkeit des Kontrabasses ist dort durch die Verwendung eines zweiten Cellos eliminiert, und das „freie“, erste Cello ergreift noch entschiedener Besitz von den hohen Registern.

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

Der populäre Name „Forellenquintett“ lenkt unsere Aufmerksamkeit von Anfang an auf die Variationen (4.Satz) über das bekannte Lied (D.550) auf den Text von Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791); damit

Werkbesprechungen

stellt er das Werk plakativ in den größeren Zusammenhang der unmittelbar liedinspirierten Instrumentalmusik Schuberts, deren daneben berühmteste Beispiele die C-Dur-Klavierphantasie („Wanderer-Phantasie“, D.760) und das d-Moll-Streichquartett („Der Tod und das Mädchen“, D.810) sind.

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

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

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

Trotz der vergleichsweise „akzidentellen“ Stellung des vierten Satzes (*Andantino*, D-Dur) im Werkganzen, sind diese wundervoll schlichten Variationen für viele Zuhörer das Herzstück des Werkes. Der sonnige und konfliktlose Charakter des ganzen Quintetts wird unter anderem dadurch betont, daß Schubert die dramatische Trübung der dritten Liedstrophe („Doch endlich ward dem Diebe die Zeit zu lang..“) sowohl im Thema als auch in den Variationen übergeht, sodaß nur die muntere, launische Fo-

Werkbesprechungen

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

Aus einer Werkbesprechung von Claus-Christian Schuster

George Crumb (*1929)

Vox Balaenae „Gesänge der Wale“ (1971)

für drei maskierte Musiker

George Crumb zählt zu den großen amerikanischen Komponisten der Gegenwart.

Er wurde 1929 in Charleston im Bundesstaat West Virginia in eine musikalische Familie geboren. Seine Mutter spielte Cello im städtischen Sinfonieorchester, sein Vater war Klarinettist. Von ihm erhielt er auch Klarinettenunterricht; später wechselte er zum Klavier. Seine ersten Kompositionsversuche (1939/40) orientierten sich vorwiegend an der Musik der europäischen Romantik (Chopin, Schumann, Brahms). In den Jahren an der High School spielte er auch Jazz und Tanzmusik, um sich etwas Geld dazu zu verdienen.

Seine musikalischen Studien führten ihn an die Universität von Illinois, an das Berkshire Music Centre in Massachusetts und an die Berliner Musikhochschule, wo Boris Blacher sein Lehrer war. Er beschloss sein Studium 1959 mit einem „Doctor of Musical Arts“ an der Universität von Ann Arbor (Michigan), wo er bei Ross Lee Finney Komposition studierte.



George Crumb

Werkbesprechungen

Ab 1965 unterrichtete er Klavier und Komposition an der Universität von Pennsylvania. Seine *Songs, Drones and Refrains of Death*, für die er 1968 den Pulitzer-Preis erhielt, machten ihn in den Vereinigten Staaten einem größeren Publikum bekannt. In diesem Werk setzte Crumb erstmals elektrisch verstärkte Instrumente ein, eine Technik, die er später bei verschiedenen Stücken beibehielt. Der internationale Durchbruch gelang ihm 1970 mit dem Streichquartett *Black Angels*, einem Werk, das unter dem Eindruck des Vietnamkriegs entstanden war und in der Interpretation des Kronos Quartetts weltweite Verbreitung fand.

Die Naturerfahrungen seiner Kindheit wurden ihm eine wichtige Inspirationsquelle für sein musikalisches Schaffen. Naturlaute und Tierstimmen faszinieren ihn und finden ihren künstlerischen Ausdruck in einigen seiner Stücke.

George Crumbs Musik ist auch durch ein intimes Verhältnis zur Stille gekennzeichnet. Gezielt lenkt der Komponist die Aufmerksamkeit auf das Verklingen der Töne, die gleichsam ihre Schatten werfen, in denen sich seine Musik entfaltet. Nachhall- und Echoeffekten, erzeugt durch Resonanzen und Überlagerung bestimmter Instrumentalklänge, begegnet man in vielen seiner Kompositionen. In *Eleven Echoes of Autumn* aus dem Jahr 1966 spielt er systematisch die Möglichkeiten durch, Echoeffekte mittels eines kleinen Instrumentalensembles darzustellen und damit das Naturphänomen künstlerisch nachzugestalten. George Crumb brachte seine Vorliebe für Nachhallmomente später mit Erlebnissen aus seiner Kindheit in Zusammenhang, als ihn in den Tälern der Appalachen die Echoeffekte tief beeindruckt hatten.

Viele Komponisten waren wie George Crumb von Lauten und Stimmen der Natur fasziniert und wurden davon in ihrem musikalischen Schaffen inspiriert. In Joseph Haydns Sinfonien, Oratorien und in seiner Kammermusik finden sich zahlreiche musikalische Hinweise auf seine enge Naturverbundenheit. Er liebte es, Tierstimmen sowie Ereignisse und Stimmungen der Natur musikalisch zu verarbeiten. Aber auch Beethoven in seine 6. Sinfonie „*Pastorale*“ oder Mendelssohn in der Ouvertüre zu Shakespeares *Sommernachtstraum* können als Beispiele angeführt werden.

Zur Tonsprache Bela Bartoks mit ihren „Geräuschen und Klängen der Nacht“ und zu Werken von Olivier Messiaen, die sich mit Vogelgesängen beschäftigen, fühlte sich George Crumb sehr hingezogen.

Werkbesprechungen

In seinem Werk *Vox Balaenae* gibt George Crumb ein wunderbares Beispiel für die künstlerische Umsetzung von Tierstimmen, die ihn beeindruckten. Das Werk wurde durch die Gesänge der Buckelwale inspiriert, die Crumb einige Jahre zuvor in einer Tonaufnahme gehört hatte. Die Musik, die er über die *Gesänge der Wale* komponiert, ist dabei - wie in einem assoziativen Netz - mit außermusikalischen Botschaften verbunden: Der Huldigung des Meeresgiganten, der Bewunderung der Kräfte der wilden Natur, der Sorge um die Ausbeutung der Meere durch den Menschen und so weiter.

George Crumb beschreibt die Wirksamkeit außermusikalischer Einflüsse auf die Musik wie folgt aus: „*Musik drückt sich selbst aus. Aber ich denke, sie kann gleichzeitig gefärbt sein durch außermusikalische Dinge, wie etwa ein Ereignis, einen Menschen oder eine Erinnerung. All dies kann auf sehr mysteriöse Weise Teil der Musik werden.*“

Durch theatralische Effekte unterstützt Crumb im vorliegenden Werk die außermusikalischen Assoziationskreise. So gibt er die Anweisung, dass die drei Musiker Masken zu tragen haben.

Auch kann das Werk unter tief blauer Bühnenbeleuchtung aufgeführt werden. Damit soll auf symbolische Weise der menschliche Eindruck verwischt und die mächtigen und unpersönlichen Kräfte der Natur unterstrichen werden.

Die Instrumente Violoncello, Flöte und Klavier werden elektrisch verstärkt. Auf die Einspielung der Aufnahmen der Walgesänge wird in der Partitur völlig verzichtet. Crumb lehnt die Kombination von Live-Musik mit Tonaufzeichnungen als künstlich und unaufrichtig ab. Die Musiker erzeugen die Klänge der Natur mit rein instrumentellen Mitteln.

Der Komponist verlangt von den Interpreten dafür eine Überfülle an zusätzlichen Spieltechniken, die nie gehörte Klangräume eröffnen.

Auch das Spiel mit der Stille, mit dem Nachhall und mit der Resonanz ist ein wichtiges Element des musikalischen Ausdrucks.

Das Werk gliedert sich in 3 Sätze:

Vocalise (for the beginning of time)

Variations on Sea-Time (Sea-Theme)

Sea-Nocturne (...for the end of time)

Das strukturelle Gewicht der Komposition ruht auf dem mittleren Abschnitt, einer Serie von *fünf Variationen* über ein Thema, das „Sea-Time“

Werkbesprechungen

genannt wird. Die Variationen tragen Namen geologischer Zeitalter. Kopf- und Finalsatz können als *Fantasien* bezeichnet werden.

Die Besonderheit von *Vox Balaenae* entsteht aus dem Reichtum an neuen Klangfarben, die Crumb in die Partitur einbringt. Ein schattenhaftes Unisono entsteht im ersten Satz, wenn der Flötist angehalten wird, gleichzeitig zu singen und zu spielen. Der Pianist, der angewiesen wird, die Saiten seines Instruments perkussiv zu spielen, erweckt Erinnerungen an John Cage's Stücke mit präpariertem Klavier. Viele Pizzicati und Glissandi im Violoncello rufen erstaunlich lebendige Bilder vor Augen, wie kreischende Möwen, den Wellenschlag urzeitlicher Ozeane oder eben den Gesang des mächtigen Wals.

Gloria Bretschneider

Camille Saint-Saëns

Der Karneval der Tiere „*Le carnaval des animaux*“ (1886)
Grande fantaisie zoologique

Die Suite ***Der Karneval der Tiere*** war eine Gelegenheitskomposition des damals 51jährigen berühmten und einflussreichen französischen Komponisten, Pianisten, Organisten und Dirigenten Camille Saint-Saëns, aufgeführt 1886 bei einem privaten Faschingskonzert des Cellisten Charles-Joseph Lebouc. Die Begeisterung der Freunde über den musikalischen Scherz, ließ ihn befürchten, die heitere aber auch parodistische Suite könnte bei einer Veröffentlichung zu viel Aufmerksamkeit auf sich lenken und sein Ansehen als seriösen Komponisten gefährden. Deshalb verbot er nach wenigen privaten Konzerten die Aufführung des Werks. Nur der Satz „*Der Schwan*“ (*Le cygne*) für Cello und zwei Klaviere durfte publiziert werden. Erst ein Jahr nach seinem Tod erschien das gesamte Werk 1922 im Druck und erklang zur Karnevalszeit desselben Jahres in Paris unter der Leitung von Gabriel Pierné erstmals in der Öffentlichkeit.



Camille Saint-Saëns

Werkbesprechungen

Tatsächlich haben Fantasie, Humor und musikalische Brillanz dieses Stücks seit seiner posthumen Wiederaufführung Generationen von Zuhörern und Kritikern entzückt.

Im Entstehungsjahr des *Karneval der Tiere* vollendete Saint-Saëns seine 3. Sinfonie, die er seinem langjährigen Freund Franz Liszt widmete. Er plante in diesem Jahr auch eine große Tournee durch Deutschland, die aber nicht zu seinem Wohlgefallen verlief. Wahrscheinlich als Revanche auf seine harten, auch antideutschen Kommentare zu einer Aufführung von Richard Wagners *Lohengrin* in Paris, wurden einige vereinbarte Konzerte abgesagt und er erntete rüde Kritiken in der deutschen Presse.

Tief verletzt von der chauvinistischen Kampagne während der Konzertreise in Deutschland, suchte er Erholung im wohl gesonnenen Österreich. Hier verarbeitete er in ländlicher Abgeschiedenheit innerhalb weniger Tage die frühen Skizzen zum *Karneval*, die aus den Jahren seiner Lehrtätigkeit an der École Niedermeyer (1861-1865) stammten und ursprünglich für seine Studenten gedacht waren. Der Auslöser für die Vollendung des Werks war die Aussicht auf eine Aufführung beim Faschingdienstag-Konzert seines Freundes am 9. März 1886 in Paris.

Der Karneval der Tiere trägt den Untertitel „*Grande fantaisie zoologique*“ und weist damit bereits auf den doppelbödigen Charakter der Komposition hin: Das Werk porträtiert in 14 Sätzen humorvoll und mit tonmalerischen Mitteln nicht nur eine bunte Mischung von Tieren, sondern beinhaltet gleichzeitig auch - mehr oder weniger versteckt – ein parodistisches Bild der damaligen Musikwelt und satirische Gesellschaftskritik.

Die Musik lässt die typischen Eigenheiten von Löwen, Elefanten, Eseln, Schildkröten oder Kängurus lebendig werden. Dabei erklingt der humoristische Bummel durch den Tiergarten als kunstvoll arrangierte Promenade aus Marsch oder Walzer, Etüde, Scherzo, Rondo und Romanze. Und ganz nebenbei verstreut Saint-Saëns lustvoll parodistische Seitenhiebe auf seine – schon verstorbenen – Berufkollegen, nimmt aber auch seine eigene Musik nicht aus.

Beim eindrucksvollen Einzug und Marsch der Tiere (*Satz 1*) ist deutlich das Brüllen des Löwen zu vernehmen. Daran reihen sich verschiedene Tierporträts, wie die laut gackernden Hühner und der krähende Hahn (*Satz 2*) oder die schnell dahineilenden Halbesel (*Satz 3*). Es sind die

Werkbesprechungen

Sprünge der Kängurus in Tonschritte verwandelt zu vernehmen, die sich beschleunigen und wieder verlangsamen (*Satz 6*) oder die typischen lang gezogenen Schreie des Hausesels (*Satz 8*). Der Ruf des Kuckucks ertönt aus der Ferne, während die beiden Klaviere mit leisen Akkorden die Waldesstille beschreiben (*Satz 9*). Das fröhliche Treiben zwitschernder, flatternder und fliegender Vögel in einem Vogelhaus hört man in *Satz 10*.

Zwei Sätze vermitteln bezaubernde Stimmungsbilder: In *Satz 7 Aquarium* erinnert die Bewegung der Musik und die perlenden Läufe der Klaviere an sich sanft bewegendes Wasser.

Saint-Saëns hatte für die feinen hohen Klänge eine Glasharmonika vorgesehen, die heute vom Glockenspiel ersetzt wird. *Satz 13* bringt das Bild des prachtvollen Schwans, der auf dem Wasser dahin gleitet in der Form einer Romanze für Violoncello und Klavier.

In vier weiteren Porträts wird der satirische Charakter des Werks offensichtlich:

Die Klavierspieler beim täglichen Üben (*Satz 11*) wirken in der Tiermenagerie etwas deplaziert. Camille Saint-Saëns, selbst ein hervorragender Pianist, bespöttelt die eigene Zunft.

Ein Elefant tanzt trampelnd und schwerfällig zum Klang des Kontrabass nach der Melodie des „*Tanz der Sylphiden*“ aus *Faust Verdammnis* von Hector Berlioz. Auch ein Ausschnitt aus Mendelssohns *Sommernachts Traum* ist zu hören. (*Satz 5*)

Für *Satz 4* wird Offenbachs *Can-Can* aus *Orpheus in der Unterwelt* in sehr langsamem Tempo gespielt. Es scheint, als sei der schnellste Tanz jener Epoche der Zeitlupe zum Opfer gefallen. Aber es handelt sich um genau die richtige Geschwindigkeit für ein Tänzchen der Schildkröten.

Und es erklingt ein Tanz der *Fossilien* nach Saint-Saëns' *Danse macabre*. Wie im Original wird das Knochenklappern durch die Klänge des Xylophons dargestellt. Aber auch andere „Fossilien“ entgehen seinem Spott nicht: drei französische Volkslieder (darunter „*Ah! Vous dirai-je maman*“, dessen Anfangstakte Mozart zum Thema seiner 12 Variationen KV 265 inspirierten) und Rossinis *Barbier von Sevilla*. (*Satz 12*)

Im *Finale* (*Satz 14*) treten zu einem raschen Galopp alle Tiere nochmals auf, und wenn man genau hinhört, kann man sie alle wieder erkennen.

Gloria Bretschneider

Biographien

ALTENBERG TRIO WIEN



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

Christopher Hinterhuber, Amiram Ganz und Christoph Stradner verbindet ihr Qualitätsanspruch. Dazu befähigen sie langjährige solistische Tätigkeit, intime Kenntnis der Kammermusik und lange Orchestererfahrung. Jedes der Triomitglieder

hat im Laufe seiner „Musikgeschichte“ die Anforderungen, die ein ideales Zusammenspiel verlangt, in vielfältiger und unterschiedlicher Weise kennen gelernt. Und sie verschmelzen ihre Erfahrungen zu einer neuen Einheit.

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

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

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

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

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

Bereits gleich bei seiner Gründung wurde das Ensemble „Trio in residence“ der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, für die es alljährlich einen Konzertzyklus im Brahms-Saal des Wiener Musikvereins gestaltet. Einen weiteren Fixpunkt seiner Tätigkeit bildet auch die künstlerische Leitung des Musikfests in Schloss Weinzierl, jenem musikgeschichtlich bedeutsamen Ort, wo der junge Joseph Haydn seine ersten Streichquartette verfasste; zuvor betreute das Altenberg Trio über anderthalb Jahrzehnte hinweg das Internationale Brahmsfest Müzzzuschlag, dessen künstlerischer Leiter Claus-Christian Schuster war. Für CD-Einspielungen wurde das Altenberg Trio mit Preisen ausgezeichnet (Robert-Schumann-Preis der Stadt Zwickau 1999, Edison-Award 2002, Pasticcio-Preis des Kultursenders Ö1 2008).

Lebhafte Resonanz fanden die Konzertzyklen des Altenberg Trios im Wiener Musikverein: Im Musikvereinszyklus 2010/11 stand Paris und die wieder erstarkte „Ars gallica“ im Mittelpunkt. 2011/12 widmete sich das Trio den Werken von Brahms und Schubert. Das Altenberg Trio - in neuer Besetzung - stellt sich in der Saison 2012/13 mit einem fulminanten Programm vor: Es spielte das Gesamtwerk für Klaviertrio von Beethoven, Schumann und Schostakowitsch. Werke von Haydn, Schubert und Mendelssohn werden das Programm in der Saison 2014/15 bestimmen. Dazu werden Klaviertrios von Komponisten des 20. Jahr

Biographien

hunderts erklingen. Das Altenberg Trio will damit die eigene Kontinuität im Wandel und die Wandlungen des Genres Klaviertrio von der Klassik bis ins 20. Jahrhundert für den Zuhörer erlebbar machen.

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



Dimitri Ashkenazy wurde 1969 in New York geboren. 1978 siedelte er mit seinen Eltern von seinem Heimatland Island in die Schweiz um, wo er seither lebt. Ersten Musikunterricht erhielt er am Klavier im Alter von sechs Jahren. Vier Jahre später wechselte er zur Klarinette und wurde Schüler von Giambattista Sisini.

1989 trat er unter Beibehaltung des Lehrers ins Konservatorium Luzern ein, wo er vier Jahre später sein Studium "Mit Auszeichnung" abschloss. 1992-93 war er Mitglied der Schweizer Jugend-Sinfonie-Orchesters, und von 1993-95

gehörte er dem Gustav Mahler Jugendorchester an.

Seit 1991 führt eine rege Konzerttätigkeit Dimitri Ashkenazy in alle Welt. So trat er in der Hollywood Bowl von Los Angeles, im Sydney Opera House, in der Suntory Hall in Tokyo, der Royal Festival Hall in London, bei den Salzburger Festspielen, im Prager Rudolfinum sowie in der Salle Pleyel von Paris auf, um nur einige zu nennen.

Neben seinen Konzertverpflichtungen hat Dimitri Ashkenazy bereits an zahlreichen CD-, Radio- und Fernsehproduktionen mitgewirkt, mit Aufnahmen u.a. bei Pan Classics, Decca und Ondine. Einladungen als Gastdozent für Meisterkurse führten ihn zur Australian National Academy in Melbourne, zum Merit Music Program in Chicago, zur Universität von Oklahoma City, zum College of Music in Reykjavík und zu den Conservatorios Superiores von San Sebastián und Granada.



Audite Silete Musica

Ensemble für Barockmusik

Das Ensemble Audite Silete Musica wurde im Oktober 1990 von Dr. Peter Benovic gegründet und hat seinen Sitz in Gresten in Niederösterreich. Ziel des Ensembles war es, vokale und instrumentale Musik der Renaissance zu pflegen. Nach anfänglich wechselnder Besetzung entstand ein siebenköpfiges Ensemble, das fallweise um zusätzliche Musiker erweitert wurde. Durch den Ankauf historischer Instrumente und durch den Besuch internationaler Seminare für Alte Musik versuchte das Ensemble dem Klangideal und der Aufführungspraxis der Musik aus Renaissance und Frühbarock näher zu kommen.

Das Ensemble konzertiert vorwiegend in Österreich, aber auch im Ausland. Gelegentlich wird es eingeladen, mit Chören gemeinsam zu musizieren oder Feste, Feiern und literarische Lesungen musikalisch zu gestalten. Ing. Gerhard Graschopf, Bau- und Möbeltischlerei in Gresten, unterstützt das Ensem-

Biographien

ble und stellt auch den Probenraum zur Verfügung.

Tonträger (aufgenommen im Tonstudio Roland Baumann, Steinakirchen/Forst):

1. OPUS PRIMUM (MC 1993/94)
2. OPUS SECUNDUM (MC 1995/96)
3. OPUS TERTIUM (CD 1999)

Seit dem Jahr 2011 tritt das Ensemble in kleinerer und veränderter Besetzung auf und widmet sich vorwiegend der Vokal- und Instrumentalmusik aus dem Barock.

Mitwirkende:

Beatrice Schmid-Buchebner (Sopran)

Andreas Prüller (Bass)

Birgit Schörghofer (Barock Traversflöte)

Maria Danneberg (Blockflöte, Viola da Gamba)

Iris Spieler (Viola da Gamba)

Peter Benovic (Barockgitarre, Viola da Gamba, Ensembleleiter)

Albert Neumayr (Orgelpositiv, Cembalo)



Walter Auer wurde 1971 in Villach/ Kärnten geboren. Er begann sein Studium am Kärntner Landeskonservatorium bei Prof. Johannes von Kalckreuth. Weitere Studien führten ihn nach Salzburg an die Musikhochschule «Mozarteum» zu Michael Kofler, nach Berlin an die Orchesterakademie der Berliner Philharmoniker zu Andreas Blau und nach Basel zu den Meisterkursen von Auréle Nicolet.

Seine berufliche Laufbahn begann er als Soloflötist der Dresdner Philharmonie und der NDR Radio-Philharmonie Hannover, ehe er 2003 in die gleiche Position an die Wiener Staatsoper und somit zu den Wiener Philharmonikern wechselte.

Nationale und internationale Wettbewerbspreise erspielte er sich als Solist und Kammermusiker in Leoben, Cremona, Bonn und München (ARD). Seitdem ist er als gefragter Solist und Kammermusikpartner

international tätig. Er ist Mitglied des Orsolino Quintetts und der Wiener Virtuosen. Auf der Suche nach seinem persönlichen Klangideal gründete er kürzlich sein eigenes Ensemble, das Wiener Klimt Ensemble.

Sein Einsatz um die Erweiterung des Flötenrepertoires sind z.B. überzeugend in der Flöten-Transkription des Klaviertrios von Chopin (erschieden bei Camerata/2010) gelungen, oder in der weltweiten Ersteinspielung von Werken des italienischen Flötisten und Komponisten Giulio Briccialdi («Brilliant Flute» - erschienen bei NAMI/Japan 2011) dokumentiert. Eine enge Zusammenarbeit verbindet ihn mit der Komponistin Luna Alcalay. Uraufführungen ihm gewidmeter Werke spielte er 2011 in Cardiff/Wales («en passant» für Flöte solo) und im Musikverein Wien («Escapade» für Bläserquintett).

Als Solist konzertierte Walter Auer zuletzt u.a. mit dem Kyoto Symphony Orchestra, dem Dohnanyi Orchester Budapest, den Nürnberger Philharmonikern, der Sinfonia Varsovia, der Capella Istropolitana, der Orchesterakademie Ossiach und den Wiener Virtuosen. Als Solist mit den Wiener Philharmonikern war Walter Auer unter dem Dirigat von Daniel Barenboim zu hören.

Zudem ist er ein international sehr gefragter Lehrer. In den letzten Jahren gab er Meisterkurse beim New York Summer Music Festival, an der Juilliard School und am Mannes College for Music (USA), am Sydney Conservatory und an der University of Newcastle (Australien), in Tokyo (Japan), Domžale (Slowenien), Spanien und der Schweiz und betreut seit Sommer

Biographien

2010 als Dozent das Int. Orchesterinstitut Attergau. 2011 war er Gast und Dozent der Int. Flötenfestivals von Cardiff/Wales und Shiga/Japan. 2012 gibt Walter Auer Meisterkurse im Rahmen der Carinthischen Musikakademie Ossiach und an der Guildhall School of Music and Drama, London.

Walter Auer spielt eine 24k Flöte der Firma Sankyo mit einem 22k Kopfstück von Werner Tomasi aus Wien. In den gemeinsamen Konzertprogrammen mit seiner Frau, der Traversflötistin Julia Auer, spielt Walter Auer auch Renaissance- und Barocktraversflöten von Giovanni Tardino und Martin Wenner.

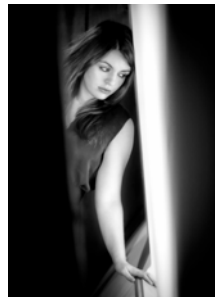


Amiram Ganz wurde in Montevideo geboren. Er begann sein Violinstudium in Uruguay bei Israel Chorberg, dem Leopold-Auer-Schüler Ilya Fidlon und Jorge Risi. Mit elf Jahren gewann er den Wettbewerb der Jeunesses musicales und setzte anschließend seine Studien bei Richard Burgin in den USA sowie bei Alberto Lysy an der Internationalen Kammermusikakademie in Rom fort. Von 1974 bis 1979 war er Stipendiat am Moskauer Tschaikovsky-Konservatorium, wo Victor Pikaisen sein Lehrer wurde. Als Finalist und Preisträger

mehrerer internationaler Wettbewerbe (Long-Thibaud / Paris, ARD / München u.a.) wurde er 1980 erster Konzertmeister des Orchestre Philharmonique de Strasbourg. Von 1987 bis zur Gründung des Altenberg Trios spielte er als Geiger des Schostakowitsch-Trios mehr als dreihundert Konzerte in aller Welt (Concertgebouw / Amsterdam, Alte Oper in Frankfurt / M., Tschaikovsky-Konservatorium / Moskau etc.). 1994 gründete er zusammen mit Claus-Christian Schuster und Martin Hornstein, dem 2004 Alexander Gebert nachfolgte, das Altenberg Trio, mit dem er seither in ganz Europa und Nordamerika konzertiert.

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 Goffredo Cappa 1686 in Mailand gebauten Geige, die dem Trio von einem anonymen Mäzen zu Verfügung gestellt wurde.



Pauline Haas wird 1992 in Straßburg (Frankreich) geboren. Schon frühzeitig von der Musikszene angezogen schwankt sie zunächst zwischen Cembalo, Ondes Martenot, Zymbal und Harfe, für welche sie sich letztlich entscheidet. Mit 8 Jahren wird sie am Straßburger Konservatorium aufgenommen, wo sie eine äußerst umfangreiche Ausbildung erhält (theoretische Analyse, Improvisation, Kammermusik ...). Im März 2007 wird sie einstimmig am Pariser Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse für die Studienfächer Harfe und Kammermusik zugelassen. Dort schließt sie mit einem Jahr Vorsprung bereits 2011 ihr Studium mit einem Master 2 und der Benotung sehr gut ab (ehemals 1. Preis des Pariser Konservatoriums). Sie wird durch die Stiftung Safran pour la Musique gefördert.

Bereits mit 13 Jahren gewinnt sie den ersten Preis des internationalen Wettbewerbs Lily Laskine Junior sowie die Auszeichnung beste Interpretation eines vorgegebenen zeitgenössischen Werkes (Aubade von Nicolas Bacri). Bis heute ist Pauline Haas die einzige französische Harfistin, die diese Auszeichnung erhalten hat. Noch im gleichen Jahr gibt sie ihr erstes Konzert als Solistin eines Orchesters, welches sie gleichzeitig selber leitet. Neben vielen wei-

Biographien

teren Auszeichnungen (UFAM, Emily Porter Stiftung, Académie des Marches de l'Est, Prix d'encouragement de la Fondation Alsace) gewinnt sie 2006 den 3. Preis des internationalen Wettbewerbs in Lille.

Pauline Haas konzertiert regelmäßig solistisch, als Kammermusikerin und spielt als Musikerin unter Dirigenten wie Jean-Jacques Kantorow, Marc Albrecht und anderen. Ihre Kammermusikpartner sind zum Beispiel der Oboist Philippe Tondre, der Klarinettist Florent Charpentier, der Flötist Marc Grauwels, der Countertenor Leandro Marziotte, das Quartett Debussy oder das Quartett Voce. Auch an diversen Festivals nimmt sie teil: Festival de Besancon, Journées de la Harpe in Arles, Festival des Harpes in Carnac, Harpes en Avesnois.

Ihr breites Repertoire als Kammer- und Orchestermusikerin sowie als Solistin erstreckt sich von Barockmusik bis zu zeitgenössischen Werken. Als Interpretin wird sie von Komponisten wie Michèle Reverdy, Philippe Hersant, Nicolas Bacri und Guillaume Connesson geschätzt. Anfang 2011 führt sie erstmalig ein Quintett von Michèle Reverdy am Festival Harpe en Avesnois auf, sowie die speziell für sie komponierten Quintette von Maurizio Cacciatore, R. Grimaldi u.a. Durch ihre Neugier erschließt sich Pauline Haas ein immer umfassenderes Repertoire, welches sich von der Musik des Mittelalters bis hin zu Jazzimprovisationen erstreckt. Dabei kreiert sie selbst zahlreiche Arrangements, Transkriptionen und Kompositionen. Sie spielt auch keltische Harfe, Mittelalterliche Harfe, Barock-Harfe (harpe triple) die automatische Salvi-Harfe (welche insbesondere für chromatische Läufe geeignet ist und von der es nur zwei Exemplare gibt), sowie elektroakustische Harfe.

Ihre neue CD wird 2014 erscheinen und ist den Komponisten Brahms, Mendelssohn, Wagner/Liszt, Tschaikowsky, Chopin und Barrios gewidmet.



Christopher Hinterhuber

Eines der besten, faszinierendsten Klavieralben des Jahres" schrieb das Fono Forum über seine Aufnahme von Sonaten und Rondos von CPE Bach, daran anschließend wählte das englische Gramophone-Magazin die zuletzt erschienene Aufnahme mit Werken für Klavier und Orchester von Hummel zum „Editor's Choice" im Februar 2008. Große internationale Beach-

tung fand auch seine 2005 mit dem New Zealand Symphony Orchestra unter dem Dirigenten Uwe Grodd begonnene CD-Serie aller Klavierkonzerte des Beethoven-Zeitgenossen Ferdinand Ries, die mittlerweile bei dem letzten Vol.5 angelangt ist.

Vorangegangen war bereits eine lange Reihe von Top-Preisen bei wichtigen internationalen Wettbewerben in Leipzig (Bach), Saarbrücken (Bach), Pretoria (Unisa), Zürich (Geza Anda) und Wien (Beethoven).

Seine Lehrer waren Axel Papenberg am Konservatorium Klagenfurt sowie Rudolf Kehrner, Avo Kouyoumdjian und Heinz Medjimorec an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien, wo er sein Studium mit Bachs Goldberg-Variationen und einstimmiger Auszeichnung beschloss.

1996-98 studierte er auch an der Accademia pianistica "Incontri col Maestro" in Imola, Italien bei Lazar Berman und Leonid Margarius. Weitere künstlerische Anregungen verdankt er unter anderem Oleg Maisenberg und Vladimir Ashkenazy. In den letzten Jahren konzertierte Christopher Hinterhuber regelmäßig bei bedeutenden Festivals wie bei dem Schleswig-Holstein-Festival, dem Klavierfestival Ruhr, dem Prager Herbst, dem Kammermusikfest Lockenhaus, der Styriarte in Graz, dem Carinthischen Sommer in Ossiach mit den Dirigenten Christian Arming, Vladimir Ashkenazy, Yakov Kreizberg, Sylvain Cambreling, Bruno Weil, Andrés Orozco Estrada, Dennis Russell Davies, Bertrand de Billy, Howard Griffiths, Hubert

Biographien

Soudant, Alfred Eschwé oder Beat Furrer und den Wiener Symphonikern, dem Radio-Sinfonieorchester Wien, dem Klangforum Wien, dem Wiener und Züricher Kammerorchester, dem MDR-Orchester Leipzig, der Staatskapelle Weimar, dem Royal Liverpool Philharmonic, dem Orchestre Philharmonique Luxemburg u.a. 2002/03 vertrat er Österreich zusammen mit der Geigerin Patricia Kopatschinskaja in der Reihe "Rising Stars" in der Carnegie Hall und den prominentesten europäischen Konzertsälen.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Neben seinem Engagement an diversen Opernhäusern hat sich Robert Holl einen Namen als

Biographien

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

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

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

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

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

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



Barbara Hölzl, in Bad Tölz geboren, studierte am Richard Strauss-Konservatorium bei Helmut Banzhaf in München und an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Sie nahm an Meisterkursen von Hans Hotter, James King und Joseph Metternich teil. Die Sängerin war Finalistin beim Internationalen Gesangswettbewerb in s'Hertogenbosch, ist Preisträgerin des Internationalen Robert Schumann Liedwettbewerbs in Zwickau und erhielt den Würdigungspreis der Republik Österreich.

Neben zahlreichen Opernproduktionen hat sich Barbara Hölzl vornehmlich im Konzertbereich als ausdrucksstarke und stilsichere Interpretin profiliert, deren Repertoire von der Renaissance bis zur Gegenwart reicht. Ihre Gesangskultur, Vielseitigkeit und künstlerische Persönlichkeit machen Barbara Hölzl zu einer gefragten Partnerin namhafter Dirigenten wie Rudolf Barshai, René Clemencic, Vladimir Fedosejev, Rafael Frühbeck de Burgos, Nikolaus Harnoncourt, Sir Neville Marriner, Michel Plasson, Helmuth Rilling, Matthias Bamert, Wolfgang Sawallisch, Peter Schreier, Bruno Weil und Christophe Coin.

Dabei hat sie in einer Reihe der bedeutendsten Musikmetropolen Europas gastiert und mit namhaften Orchestern wie den Wiener Philharmonikern, Wiener Symphonikern, der Camerata Salzburg, dem Klangforum Wien, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Concentus Musicus, der Academy of St. Martin in the Fields, dem Tschaikowsky Symphonieorchester, dem Oslo Philharmonic Orchestra, dem Orquesta Sinfónica de RTVE in Madrid und vielen anderen zusammengearbeitet.

Auf der Liedbühne ist Barbara Hölzl gemeinsam mit dem Pianisten Ralf Heiber innerhalb des

Biographien

Zyklus' "Classic Muerz" im Kunsthaus Mürzzuschlag unter dem Titel Steifzug von Johann Wolfgang von Goethe zu Federico García Lorca zu erleben. Auf dem Programm stehen Lieder von Schubert, Berg, Schumann, Brahms, Lorca und de Falla. Auf Schloss Schaubeck ist Sie ebenfalls mit Ralf Heiber zu einem gemischten unterhaltsamen Programm eingeladen. Es beinhaltet neben Brahms' ZIGEUNERLIEDERN spanisches Liedgut von García Lorca, Granados, Obradors und Schumann sowie Arien aus Carmen, Giuditta und Porgy and Bess.

Bei der Schubertiade Dürnstein war sie gemeinsam mit Robert Holl in Ensembles sowie mit einer Liedauswahl von Goethevertونungen Franz Schuberts zu hören. 2013 wird sie nach Dürnstein zurückkehren und unter der Leitung von Robert Holl Frauenlieder, Quartette, Terzette und Duette von Schubert, Sonnleitner und Lachner interpretieren.

Unter den zahlreichen CD-Einspielungen sind Mozarts REQUIEM und Haydns SCHÖPFUNGS-MESSE mit der Tafelmusik Toronto, dem Tölzer Knabenchor und unter der Leitung von Bruno Weil (erschieden bei Sony) sowie URLICHT mit Orchesterliedern von Gustav Mahler und Richard Wagner mit der Württembergischen Philharmonie unter der Leitung von Adriano Martinolli



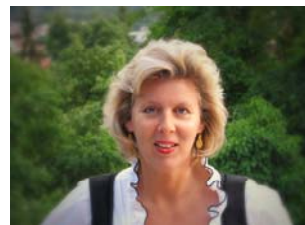
Herbert Kefer wurde 1960 in Eisenerz geboren, wo er im Alter von 5 Jahren seinen ersten Violinunterricht erhielt. Später setzte er seine Ausbildung bei Prof. Karl Frischenschlager in Leoben und bei Prof. Karl Stierhof an der Universität für Musik in Wien fort - 1986 Diplom mit Auszeichnung.

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.



Ellen van Lier Die Niederländische Sopranistin Ellen van Lier studierte Sologesang und Oper am Conservatorium Den Haag. Sie machte ihr Konzertdebüt im Concertgebouw in Amsterdam mit Mozarts „Exsultate Jubilate“. Bald darauf folgte ihr Operndebüt bei der Niederländischen Oper in Amsterdam als Marzelline im "Fidelio" unter der Regie von Harry Kupfer.

Dieser lud sie darauf an der „Komischen Oper“ nach Berlin ein, wo sie die Rolle der Zerlina in der neuen „Don Giovanni“

Ensenierung sang.

Gastverträge führten die Sängerin weiterhin an die Oper Amsterdam und an die „Opera Forum“ in Enschede.

1987 war sie Preisträgerin beim Hugo Wolf Wettbewerb in Stuttgart.

Biographien

Zwischen 1990 und 1992 war Ellen van Lier im Ensemble des Stadttheaters Nürnberg engagiert mit Rollen wie: Gretel im „Hänsel und Gretel“, Despina in „Cosi fan tutte“, Papagena in der „Zauberflöte“ und Micaela in „Carmen“.

Als Konzertsängerin arbeitete sie mit großen Dirigenten wie: Yehudi Menuhin, Peter Schreier, Nicolaus Harnoncourt, Franz Welser Möst, Edo de Waart u.v.a.

Mit ihrem Mann Robert Holl machte Ellen van Lier 2 CD'S erschienen beim Wiener Label Preiser Records: das „Italienische Liederbuch“ von Hugo Wolf und „Die Abendröte“ von Franz Schubert.

Seit 1993 ist sie vorwiegend als Konzertsängerin und als Pädagogin tätig:

u.a. bei den „Musiktagen Mondsee, in der Reihe „Poesie und Musik“ im Musikverein Wien, in der Reihe „Nun klingen sie wieder“ im Musikverein Wien, bei der „Schubertiade Dürnstein“ und regelmäßig im Grazer Stephaniensaal.



David Lutz wurde in Pennsylvania, USA geboren. Er studierte an der University of Delaware (Bachelor of Arts Degree) und an der Boston University (Master of Music Degree).

Von 1978 bis 2001 war er Leiter einer Klasse für Lied und Oratorium bzw. für Vokalbegleitung am Konservatorium der Stadt Wien. Von 1994 bis 2001 war er Gastprofessor und seit 2001 ist er ordentlicher Professor für Vokalbegleitung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Als Liedbegleiter von Künstlern wie Lucia Popp, Robert Holl, Thomas Hampson, Hermann Prey, Nicolai Gedda, Ildiko Raimondi und vielen anderen war David Lutz u.a. bei den Salzburger Festspielen, den Wiener Festwochen, dem Musikalischen Sommer Wien (Klangbogen), der Schubertiade Hohenems, der Hermann-Prey-Schubertiade in Wien, der Romantischen Woche auf Schloss Grafenegg, dem Carinthischen Sommer, dem Fest in Hellbrunn, dem Maggio Musicale Fiorentino, dem Festival di Carpi, dem Festival Musica da camera Old Jaffa / Tel Aviv, bei den Dresdner Musikfestspielen und dem Savonlinna Opernfestival zu Gast. Konzertreisen führten ihn durch ganz Europa, in die USA, nach Kanada, Asien und in den Nahen Osten (Israel und Syrien).

David Lutz leitete Liedmeisterkurse in vielen Städten Europas, in den USA, in Kanada, Südkorea und Australien.

Zahlreiche Rundfunk- und Fernsehaufnahmen dokumentieren das vielfältige Repertoire von David Lutz. Seine Diskographie umfasst u.a. Aufnahmen mit Robert Holl (SCHUBERT: ausgewählte Lieder, Die schöne Müllerin, Schwanengesang, Lieder nach Texten von Mayrhofer; MOZART, BEETHOVEN und HAYDN: Lieder; LOEWE: Balladen), mit Robert Holl & Ellen van Lier (SCHUBERT: Abendröte, Mignon, Harfner-Gesänge; WOLF: Italienisches Liederbuch).

1978 bis 2001 unterrichtete er im Konservatorium der Stadt Wien (Lied und Oratorium), seit 1994 als Gastprofessor und seit 2001 als ordentlicher Universitätsprofessor für Vokalbegleitung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Biographien



Markus Miesenberger Der Lyrische Tenor Markus Miesenberger erhielt seine Ausbildung als Sänger in Wien bei KS Robert Holl und Sebastian Vittucci sowie in den Fächern Violine und Barockviola in Salzburg, Linz und Wien.

Auftritte als Konzert-, Lied- und Opernsängern führten den Künstler durch ganz Österreich, in bedeutende europäische Musikzentren und auch nach Mexiko. So war und ist er neben regelmäßigen Auftritten im Wiener Musikverein und im Wiener Konzerthaus zu Gast bei zahlreichen Festivals (Instituto Nacional de Bellas Artes Mexico City, Festival Oude Muziek Utrecht, MA Festival Brügge, Styriarte, Carinthischer Sommer, Schubertiade Dürnstein, Brucknerfest Linz, Händel-Festspiele Halle, Musica antiqua des bayerischen Rundfunks in Nürnberg). Er musiziert unter der Leitung namhafter Dirigenten wie Pierre Andre Valade, Ralf Weikert, Andrés Orozco-Estrade, Gunar Letzbor und Rubén Dubrovsky mit Ensembles wie Ars Antiqua Austria,

Bach Consort Wien, den Wiener Streichersolisten und der Slowakischen Philharmonie.

Auf der Opernbühne ist Markus Miesenberger vor allem in Rollen des Mozart-Fachs, mit Partien des 20. Jahrhunderts und mit zeitgenössischer Musik zu erleben. Engagements führten ihn an die Neue Oper Wien, an das Linzer Landestheater, an das Stadttheater Bozen und zu den Tiroler Festspielen. Im Sommer 2014 verkörpert er in Mozarts „Cosi fan tutte“ die Rolle des Ferrando bei den Opernfestspielen Bad Hersfeld.

2011 gewann er den Franz Joseph Aumann Preis für Neuentdeckungen und innovative Interpretation von Barockmusik beim internationalen H.I.F. Biber Wettbewerb.

Verschiedene CD-Produktionen und zahlreiche Rundfunkübertragungen stehen ebenso im Mittelpunkt seines künstlerischen Wirkens. So erschien im Herbst 2012 beim Label Challenge Classics die Aufnahme „Pro Adventu“, bestehend aus Werken von Gregor Werner mit dem Barockensemble Ars Antiqua Austria unter der Leitung von Gunar Letzbor.



Minetti Quartett

Maria Ehmer, Violine

Anna Knopp, Violine

Milan Milojicic, Viola

Leonhard Roczek, Violoncello

„Das Minetti Quartett ist eine musikalische Sensation aus Österreich“ titulierte *Der Tagesspiegel* nach dem Debüt des Minetti Quartetts in der Berliner Philharmonie 2009.

Der Name „Minetti Quartett“ bezieht sich auf ein Schauspiel des Schriftstellers Thomas Bernhard, der lange Zeit in Ohlsdorf, dem Geburtsort der beiden Geigerinnen, wohnte.

Als „Rising Star“ präsentierte sich das Minetti Quartett in der Saison 2008/09 auf den Bühnen der bedeutendsten europäischen Konzerthäuser. Seither konzertierte es unter anderem in der Wigmore Hall London, dem Concertgebouw Amsterdam, Palau de la Música Barcelona, Konserthuset Stockholm, Palais des Beaux Arts Brüssel, Kölner Philharmonie, Festspielhaus Baden-Baden, Mozarteum Salzburg, Wiener Konzerthaus und im Wiener Musikverein. *Die Presse* schrieb nach einem dieser Konzerte: „In exzellentem Zusammenspiel scheint das hoch gelobte Ensemble einen eigenen, urwienerischen, unverwechselbaren Quartett-Ton zu entwickeln. Da sind Spitzenmusiker mit Verve und Engagement am Werk und laden die Musik der Klassiker und Romantiker fürs neue Jahrtausend mit frischer Energie auf“.

Das Minetti Quartett ist bereits seit 2003, dem Jahr der Gründung, Gewinner zahlreicher

Biographien

Wettbewerbspreise wie dem 1. Preis beim Int. Rimbotti Wettbewerb für Streichquartett in Florenz, dem Haydn-Preis beim Int. Joseph Haydn Wettbewerb in Wien, dem Gewinn des Int. Schubert Wettbewerbs in Graz sowie des Großen Gradus ad Parnassum Preises. Neben vielen weiteren Auszeichnungen und Sonderpreisen wurde das Minetti Quartett schon mehrmals in Förderprogramme aufgenommen (Start-Stipendium des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur, Karajan-Stipendium, Musica Juventutis Wien, Österreichische Jeunesse).

Die Mitglieder des Minetti Quartetts sind gern gesehene Gäste bei renommierten Kammermusikfestivals wie der Schubertiade Schwarzenberg, Aldeburgh, Aix-en-Provence, Mecklenburg-Vorpommern und Kuhmo, wo sie auch einen Meisterkurs für junge hochbegabte Studenten gaben. Neben Auftritten in den europäischen Musikmetropolen führten Konzertreisen nach Nord- und Südamerika sowie nach Australien, Japan und China. Die Konzerte des Minetti Quartetts wurden mehrfach von Ö1, BR, NDR, SWR, RBB, Deutschlandradio Kultur, der BBC sowie Radio Catalunya aufgenommen und übertragen. 2013 werden Sie erstmals beim Kammermusikfestival Sonoro in Cuernavaca in Mexiko als Interpreten und Professoren tätig sein.

Im Jahr 2009 erschien die Debüt-CD des Minetti Quartetts beim deutschen Label Hänssler Classic mit Werken von Joseph Haydn, die in zahlreichen Fachzeitschriften begeistert rezensiert wurde: „Endlich wieder eine Entdeckung. So viel Aufregendes, so viel Gutes hat man schon lange nicht mehr bei einer CD-Neuerscheinung erlebt.“ (*KlassikInfo*) Im Mai 2012 folgte beim gleichen Label die zweite CD-Einspielung mit den frühen Streichquartetten von Mendelssohn, die von der Presse ebenfalls hochgelobt wurde. So schreibt z.B. Eleonore Büning in der FAZ vom 13.9.2012: "Zwar ist diese Mendelssohn-CD erst das zweite Album des Minetti Quartetts überhaupt - aber schon ein Triumph und ein Ereignis. Diese vier jungen Musiker spielen Mendelssohn so hinreißend durchsichtig und makellos konturenklar, zugleich dramatisch und scharf, voller Licht, aber mit Tiefe, wie es nur die Besten unter den sehr Guten können." 2013 erschien das dritte Album mit Klarinettenquintetten gemeinsam mit Matthias Schorn beim Label Avi music.

Neben einer intensiven künstlerischen Zusammenarbeit mit dem Pianisten Till Fellner gehören u.a. Thomas Riebl, Friedemann Weigle, Alois Posch, Matthias Schorn, Martin Fröst, Paul Meyer und Fazil Say zu den Kammermusikpartnern des Minetti Quartetts.

Seit 2009 sind sie regelmäßig Dozenten bei den Osttiroler Streichertagen. Wichtige Lehrer und Mentoren des Minetti Quartetts waren Johannes Meissl, Hatto Beyerle und die Mitglieder des Alban Berg Quartetts. Wesentliche künstlerische Impulse erhielten die vier Musiker zudem vom Artemis Quartett sowie als Mitglied der European Chamber Music Academy (ECMA) vom Amadeus Quartett, dem Quatuor Mosaïques und dem Hagen Quartett.

Das Minetti Quartett dankt den Firmen Asamer Holding AG aus Ohlsdorf, Thomastik-Infeld aus Wien sowie der Miba AG für deren Unterstützung. Eine Violine von Giovanni Battista Guadagnini ("ex Meinel", 1770-1775) sowie ein Violoncello von Giovanni Tononi (Bologna, 1681) werden dem Quartett freundlicherweise von der Österreichischen Nationalbank zur Verfügung gestellt. Anna Knopp spielt auf einer Geige von Laurenz Storioni (Cremona, 1793), einer privaten Leihgabe, Milan Milojevic auf einer Viola von Bernd Hiller.

Biographien



Albert Neumayr, geboren 1944 in Amstetten (Niederösterreich), Schul- und Musikausbildung, Matura und Studium der Musikpädagogik und Germanistik in Wien. Von 1968 bis 2003 Musikerzieher am Bundesgymnasium in Wieselburg.

Aktivitäten als Lehrer, Chor- und Orchesterleiter:

- Musikschule Wieselburg (1974-1977)
- Schul- und Jugendchören
- Singgemeinschaft Scheibbs (1977-1994)
- Gesangverein „Harmonie“ Wieselburg (1972-1984 und wieder seit 2002)
- Kirchenchöre Wieselburg (seit 2009)
- Kammerchor und Kammerorchester „Musica Spontana“ (Gründung 1982, Leitung bis 2003)

- Mitglied des Ensembles für Barockmusik "Audite silete musica" (Gresten)
- Komponist von Vokal- und Instrumentalmusik (Musik für Blockflöte, Klaviermusik, Kammermusik, Sololieder, Chormusik a capella, Chormusik mit Klavier oder Orchester, Orchestermusik)

Preise und 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 Kulturpreises der Stadtgemeinde Wieselburg (2002)



Flip Philipp

Friedrich Philipp-Pesendorfer, alias Flip Philipp, wurde 1969 in Oberwart (Burgenland) geboren und erhielt seinen ersten Musikunterricht im Alter von fünf Jahren auf den Instrumenten Trompete, Schlagwerk und Blockflöte. Mit 14 Jahren begann er an der Kunstuniversität Graz Schlagwerk zu studieren. Darüber hinaus studierte er Stabspiele und „Improvisation Clinics“ am „Berklee Summercollege of Music“ in Perugia (Italien). 1990 wurde Philipp-Pesendorfer als Schlagwerker der Wiener Symphoniker engagiert und war zudem seit 2008 Mitglied des „Vienna Art Orchestra“.

Neben seiner Orchestertätigkeit spielte er unter anderem mit Natalie Cole, Joe Zawinul, dem Ensemble „Die Reihe“, José Carreras, Luciano Pavarotti, Diane Warwick, dem Super World Orchestra sowie mit Sinshi Tanimura, Diana Ross und Plácido Domingo.



Markus Schirmer

Geballte Energie, höchste Ausdruckskraft sowie eine faszinierende Symbiose aus Emotion und Intellekt kennzeichnen das Spiel von Österreichs Ausnahmeplanisten Markus Schirmer. Gleichgültig, ob in Asien, nahezu allen Ländern Europas, Nord- oder Südamerika: Sein Publikum ist stets fasziniert von seinem Charisma und seiner Fähigkeit, auf dem Instrument lebendige Geschichten zu erzählen. Eine seiner Rezensionen bringt es auf den Punkt: „Ein

Biographien

Rattenfänger auf dem Klavier... Musik, die aus Herz, Hirn und Fingerspitzen kommt.“ Schon früh eroberte er die wichtigsten Konzertserien und Festivals im Sturm: Wiener Musikverein, Suntory Hall/Tokio, Wigmore Hall/London, Gewandhaus/Leipzig, Konzerthaus/Berlin, Bozar/Brüssel, Lucerne Festival, Rheingau Musik Festival, die internationalen Klavierfestivals „La Roque d'Antheron“ oder Ruhr, Kissinger Sommer, Schubertiade, Styriarte, Bregenzer Festspiele, Stars of White Nights Festival St.Petersburg u.v.m. Er arbeitet mit bedeutenden Orchestern und Dirigenten: Wiener Philharmoniker, Royal Philharmonic Orchestra London, Tokyo Symphony Orchestra, Mariinsky Orchestra St. Petersburg, Chamber Orchestra of Europe, English Chamber Orchestra unter Valery Gergiev, Sir Neville Marriner, Vladimir Fedoseyev, Lord Yehudi Menuhin, Jukka Pekka Saraste, Sir Charles Mackerras, Michael Gielen, John Axelrod, Fabio Luisi oder Philippe Jordan. In diesem Musiker schlägt allerdings nicht nur ein Herz. Auch jenseits der „etablierten Klassik“ weiß er für Aufsehen erregende Ereignisse zu sorgen: Egal ob mit „Scurdia“, einem Improvisationsprojekt, welches außergewöhnliche Musiker aus allen Teilen der Welt auf einer Bühne vereint oder mit eigenwilligen, von Publikum und Presse einhellig gefeierten Programmen mit Schauspielern wie Wolfram Berger oder der US-Sängerin Helen Schneider – Markus Schirmer besticht durch seine ungewöhnliche künstlerische Vielseitigkeit. Seine Einspielungen mit Werken von Schubert, Haydn, Beethoven, Ravel und Mussorgsky sowie seine jüngste CD „The Mozart Sessions“ gemeinsam mit A FAR CRY, einem der spannendsten jungen Kammerorchester der USA sind international preisgekrönt worden, u.a. mit dem „Preis der deutschen Schallplattenkritik“. Eine der angesehensten Auszeichnungen für einen österreichischen Künstler wurde ihm ebenfalls zuteil: Der „Karl-Böhm-Interpretationspreis“. Auftritte bei zahlreichen Festivals und Konzertserien in den USA, Südafrika, Deutschland, der Schweiz, Italien, Türkei, Frankreich, Kroatien, Slowenien, Australien, Neuseeland, Polen, Qatar, Argentinien, China und Österreich stehen in der nächsten Saison auf seinem Programm. Neben einer Professur für Klavier an der Musikuniversität seiner Heimatstadt Graz wirkt Markus Schirmer auch als gefragter Pädagoge bei internationalen Meisterklassen oder als Juror bei verschiedenen renommierten Klavierwettbewerben.



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

Wiener Zeitung, Vorarlberger Nachrichten

Der österreichische Cellist Christoph Stradner entstammt einer Musikerfamilie. 1970 in Wien geboren, studierte er bei Frieda Litschauer und Wolfgang Herzer in Wien und bei William Pleeth, dem Lehrer von Jacqueline du Pré, in London. Es folgten Meisterkurse bei Mischa Maisky, Daniel Schafran, Steven Isserlis und David Geringas.

Seit einigen Jahren ist er auch als Solist tätig und konzertierte mit Dirigenten wie Adam Fischer, Fabio Luisi u. a. gemeinsam mit Orchestern wie den Wiener Symphonikern, dem Mozarteum-Orchester-Salzburg, der Österreichisch-Ungarischen Haydn Philharmonie, den Belgrader Philharmonikern oder dem Tonkünstler-Orchester Niederösterreich. Zahlreiche Konzertreisen führten ihn in viele Länder Europas und Asiens.

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

Solistische Auftritte bei internationalen Festivals und eine rege Kammermusikstätigkeit, unter

Biographien

anderem mit Janine Jansen, Julian Rachlin und Benjamin Schmid, sind für ihn genauso wesentlich, wie die Konzerte der „Acht Cellisten der Wiener Symphoniker“, die er leitet und seine Unterrichtstätigkeit am Konservatorium Wien, Privatuniversität. Seit der Saison 2012/13 ist Christoph Stradner der Cellist des Altenberg Trios Wien. Stradner spielt ein Violoncello von Antonio Stradivari aus dem Jahre 1680.



Vanessa Szigeti

Vanessa wurde in eine Musikerfamilie geboren und hat im Alter von 5 Jahren bei ihrem Vater Florin Szigeti, Gründungsmitglied des Enesco Quartett, ihren ersten Violinunterricht erhalten.

Nach Absolvierung ihres Studiums in 2007 am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris unter Olivier Charlier schließ sie ein Post-Graduate Studium unter Jean-Jacques Kantorow und Svetlin Roussev an. Danach erweiterte sie ihr Studium durch einen Master Degree am Konservatorium, Privatuniversität Wien unter Pavel Vernikov bis 2011 und absolvierte dies mit Auszeichnung.

Vanessa Szigeti nahm weiters an Meisterkursen mit Ana Chumachenko, Mauricio Fuks, Ida Haendel, Boris Kuschmir und Hagai Shaham teil, sowie mit Hatto Beyerle und Vladimir Mendelssohn für Kammermusik.

Ihr Repertoire umfaßt Solo Violine Werke bis groß besetzte Kammermusikwerke, sowie Orchesterliteratur des Barock bis hin zur Modernen. Vanessa Szigeti hat sich in den letzten Jahren intensiv für die Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Komponisten wie Thomas Larcher, Oscar Bianchi und Pierre Boulez eingesetzt. Ein besonderer Reiz sind für sie die französischen Komponisten und somit ist ihre erste CD mit dem Pianisten Emmanuel Christien, dessen Aufnahme durch die "Foundation Meyer" unterstützt wurde, diesem besonderen Repertoire gewidmet.

Vanessa Szigeti tritt regelmäßig in Recital- und Kammermusikkonzerte durch ganz Europa auf, unter anderem mit Franz Helmerson, Yves Henry, Michel Lethiec, Vladimir Mendelssohn, Jeremy Menuhin, Jérôme Pernoo, Thomas Riebl, Hagai Shaham, Pavel Vernikov, Guillaume Vincent...

Neben ihrer solistischen und kammermusikalischen Tätigkeit, hat sie über mehrere Jahre Konzertmeister Positionen diverser Jugendorchester besetzt.

Zahlreiche Auftritte in Festival Pablo Casals in Prades, Kuhmo Chamber Music Festival, Saison Musicale de l'Epau, Palazetto Bru Zane in Venice, les Ravéliades in Ciboure in Sälen wie Salle Gaveau, Cité de la musique, Auditorium du Louvre and Hôtel des Invalides in Paris, Auditorio Nacional in Madrid, Wigmore Hall in London, Konzerthaus Wien und Aufnahmen für Radio France Musique, YLE und dem ORF in Österreich machen Vanessa zu einer gefragten Geigerin.

Biographien



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

1989 schloss er sein Diplomstudium mit einstimmiger Auszeichnung und der Zuerkennung eines Würdigungspreises durch das Bundesministerium für Wissenschaft und Kunst ab. Noch während des Studiums wird Ernst Weissensteiner Mitglied der Wiener Symphoniker und ist seit 1990 Solobassist des Orchesters.

2012 beendete er seine Leitertätigkeit an der Konservatorium Wien/Privatuniversität und ist seither Professor für Kontrabass an Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz. Darüber hinaus gibt er regelmäßig Meisterkurse am EAEM in Santiago de Compostela sowie an der Escuela de la Musica Creativa in Madrid.

Uraufführungen zahlreicher Solowerke für Kontrabass, regelmäßige Konzerttätigkeit im Vienna Art Orchestra, Klangforum Wien, Chamber Orchester of Europe, Konzerte u.a. mit Joe Zawinul, Ingrid Jensen, Ernst Kovacic, Alexei Lubimov, Dolby's Around, Doremis Ensemble, Wiener Kammerensemble, Auryon Quartett, Vienna Symphony Jazz Project und dem Kontrabass-Sextett Bass Instinct zeugen von stilistischer Lebendigkeit.