

MUSIKFEST SCHLOSS WEINZIERL

13. Mai bis 15. Mai 2010

Künstlerische Leitung: ALTENBERG TRIO WIEN

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	2
Mitwirkende	3
Programm:	
Donnerstag, 13.5.	5
Freitag, 14.5.	8
Samstag, 15.5.	10
Zum Programm des Kammermusikabends 13.5.	13
14.5.	24
15.5.	34
Haydn in Weinzierl:	
Ein junger Mann	46
Zu Hause	46
Bei „Vetter Schulmeister“ in Hainburg	47
Sängerknabe im Konvikt zu St. Stephan	48
Schwierige Freiheit in Wien	49
Einige Charakteristika des jungen Mannes	50
Baron Karl Joseph von Fürnberg	51
Die Familie der Weber von Fürnberg und Schloss Weinzierl	52
Musikabende im Schloss Weinzierl und das erste Streichquartett	52
Die zehn Divertimenti a quattro	55
Weinzierl als Wendepunkt	56
Biographien der Mitwirkenden.....	59

Zum Musikfest Schloss Weinzierl 2010

Auch wenn nach dem fulminanten Haydn-Festjahr 2009 in der idyllischen Haydn-Hochburg Weinzierl wieder der Alltag einzieht, soll die Pflege des großen und beglückenden Erbes fortgesetzt werden: Das Zweite Musikfest auf Schloss Weinzierl, dessen Namenszug schon im Jahr 2011 mit der Wiedereröffnung des restaurierten Schlosses eine neue Bedeutungsdimension gewinnen wird, knüpft genau dort an, wo das so freudig an- und aufgenommene Debutfest geendet hat.

Neben Haydns allererstem, in Weinzierl entstandenem Streichquartett, werden drei weitere Schlüsselwerke aus der Kammermusikproduktion des großen Genius loci zu hören sein. Dass mit dem Jahresregenten Schumann, von dem diesmal nicht weniger als sechs große Kammermusikwerke auf dem Programm stehen, gerade ein Genie geehrt wird, dem es an Verständnis für die Größe und Eigenart Haydns gründlich mangelte, soll dabei nicht irritieren: Die größten Geister der Menschheitsgeschichte bieten uns in ihrer wechselseitigen Verkennung ein ebenso verblüffendes wie amüsantes Schauspiel, das den Genuss der Nachgeborenen eher vertiefen als mindern sollte.

Mit zwei großen Klassikern des 20. Jahrhunderts, Bartók und Schostakowitsch, wird zudem auch ganz bewußt ein Kontrapunkt zu dem Schumannschen Fehlurteil gesetzt: Beide waren ganz große Bewunderer und in vieler Hinsicht auch Erben des Haydnischen Vermächtnisses. Freilich darf auch heuer – ganz im Sinne Haydns – die Musik der Gegenwart nicht fehlen: Mit den Tage- und Nachtstücken des 1959 geborenen Wahlsteirers Richard Dünser aus dem Jahr 1988 wird die Haydngemeinde von Weinzierl auch Gelegenheit haben, in die Klänge heutiger Tage und Nächte hineinzulauschen.

Claus-Christian Schuster

Mitwirkende

ALTENBERG TRIO WIEN

Claus-Christian Schuster, Klavier

Amiram Ganz, Violine

Alexander Gebert, Violoncello

EDUARD BRUNNER, Klarinette

QUATUOR DANEL

Marc Danel, Violine

Gilles Millet, Violine

Vlad Bogdanas, Viola

Guy Danel, Violoncello

AMIRAM GANZ, Violine

ALEXANDER GEBERT, Violoncello

ESZTER HAFFNER, Violine und Viola

ANNA MAGDALENA KOKITS, Klavier

CLAUS-CHRISTIAN SCHUSTER, Klavier

Brassensemble "HAYDN TONUS"

Lukas Zeillinger, Martin Zwicklhuber, Mathias Dockner,
Niklas Petzra, Michael Hametner, Franz Peter Kriener, Reinhard Niklas
(Trompete)

Martin Grabner, Florian Oblasser, Iris Raab, Katrin Raab
(Horn)

Taiko Distelberger, Bernhard Höller,
Bernhard Karoh, Thomas Karner, Josef Himmelsberger
(Posaune)

Christoph Zeillinger, Klaus Gschwendtner
(Tuba)

Michael Eder

(Schlagwerk/Percussion)

Leitung: JOHANNES DISTELBERGER

Ensemble „PRIMUS BRASS“

Lukas Zeilinger, Mathias Dockner (Trompete)
Florian Oblasser (Horn)
Bernhard Höller (Posaune)
Christoph Zeillinger (Tuba)

**ORCHESTER
MUSICA SPONTANA**

Einstudierung: Bernhard Höller

**CHOR
CANTUS HILARIS**

Solisten:

Edith Kaltenböck (Sopran)
Doris Pflieger (Alt)
Sveinn Dua Hjörleifsson (Tenor)
Marco Di Sapia (Bass)

Orgel:

Reinhold Meyer

Dirigent: Anton Steingruber

Projektleitung: Peter Schlöglhofer

Programm

Donnerstag, 13.5.2010

10:00 Uhr Festgottesdienst in der Pfarrkirche Wieselburg

Messe d-moll, Hob. XXII:11 „Missa in angustiis“ (Nelsonmesse)

MUSICA SPONTANA - Orchester
Bernhard Höller - Einstudierung
CANTUS HILARIS - Chor
Edith Kaltenböck - Sopran
Doris Pflieger - Alt
Sveinn Dui Hjörleifsson - Tenor
Marco Di Sapia - Bass
Reinhold Meyer - Orgel
Anton Steingruber - Dirigent

Donnerstag, 13.5.2010

20:00 Uhr Musikschule Wieselburg „Haydn-Schule“

Joseph Haydn (1732-1809)

Klaviertrio A-Dur Hob. XV:9 (op.42 Nr.1)

Adagio
Vivace

Altenberg Trio Wien

Programm

Robert Schumann (1810-1856)

Fünf Stücke im Volkston für Violoncello und Klavier op.102 (1849)

Mit Humor. Vanitas vanitatum

Langsam

Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen

Nicht zu schnell

Stark und markiert

Anna Magdalena Kokits – Klavier

Alexander Gebert – Violoncello

Robert Schumann

Sonate für Violine und Klavier Nr.2 d-moll op.121 (1851)

Ziemlich langsam - Lebhaft

Sehr lebhaft

Leise, einfach

Bewegt

Amiram Ganz – Violine

Claus-Christian Schuster – Klavier

PAUSE

Programm

Richard Dünser (*1959)

Tage- und Nachtstücke für Klarinette, Violoncello und Klavier (1988)

*Liberamente. Senza misura - In tempo, ma molto
liberamente*

*Alexander Gebert – Violoncello
Eduard Brunner – Klarinette
Anna Magdalena Kokits – Klavier*

Robert Schumann

Klaviertrio Nr.1 d-moll op.63 (1847)

*Mit Energie und Leidenschaft
Lebhaft, doch nicht zu rasch
Langsam, mit inniger Empfindung
Mit Feuer*

Altenberg Trio Wien

Programm

Freitag, 14.5.2010

17:00 Uhr Musikschule Wieselburg „Haydn-Schule“

Die Musikschule Wieselburg veranstaltete im April und Mai 2010 ein dreitägiges Kammermusikforum, dessen Dozenten die Mitglieder des Altenberg Trios waren. Teilnehmer des Kammermusikforums werden den Konzernachmittag gestalten. Das Programm wird unmittelbar vor dem Konzert bekannt gegeben.

Konzert mit Teilnehmern des Kammermusikforums

Freitag, 14.5.2010

20:00 Uhr Kapelle von Schloss Weinzierl

Joseph Haydn

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

Presto

Minuet - Minuet secondo

Adagio

Minuet - Trio

Finale. Presto

Programm

Dmitri Schostakowitsch (1906-1975)

Streichquartett Nr.8 c-moll op.110 (1960)

Largo
Allegro molto
Allegretto
Largo
Largo

PAUSE

Robert Schumann

Streichquartett A-Dur op.41 Nr.3 (1842)

Andante espressivo
Assai agitato
Adagio molto
Finale. Allegro molto vivace

Quatuor Danel

Programm

Samstag, 15.5.2010

17:00 Uhr Je nach Wetter : Open Air beim Schloss oder in der
Musikschule Wieselburg „Haydn-Schule“

Dimitri Schostakowitsch	Festive Overture
Camille Saint-Saëns	Carneval des animaux
John Williams	Jurassic Park
Elmer Bernstein	Die glorreichen Sieben
Hans Gansch sen.	Abendstimmung
Herbert Pixner	Leckmicha Marsch

Primus Brass

PAUSE

Aaron Copland	Fanfare for the Common Man
J.Haydn/Arr. Lukas Zeillinger	Haydn surprise
Chris Hazell	3 Brass Cats: Mr. Jums, Black Sam, Borage Another Cat „Kraken“
M. Mussorgsky/Arr. Elgar Howarth	Aus „Bilder einer Ausstellung“ Promenade I Das alte Schloss Bydlo Das große Tor

Haydn Tonus

Leitung: Johannes Distelberger

Programm

Samstag, 15.5.2010

20:00 Uhr Musikschule Wieselburg „Haydn-Schule“

Joseph Haydn

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

Allegro moderato

Andante

Rondo. Presto

Altenberg Trio Wien

Robert Schumann

Fantasiestücke op.73 für Klarinette und Klavier (1849)

Zart und mit Ausdruck

Lebhaft, leicht

Rasch und mit Feuer

*Eduard Brunner – Klarinette
Anna Magdalena Kokits – Klavier*

Programm

Béla Bartók

Contrasts für Violine, Klarinette und Klavier BB 116/Sz.111 (1938)

Verbunkos. Moderato ben ritmato

Pihenő. Lento

Sebes. Allegro vivace

Eduard Brunner – Klarinette

Amiram Ganz – Violine

Claus-Christian Schuster – Klavier

PAUSE

Joseph Haydn

Divertimento Es-Dur Hob.V:4 für zwei Violinen und Violoncello

Allegro

Adagio

Presto

Eszter Haffner – Violine

Amiram Ganz – Violine

Alexander Gebert – Violoncello

Robert Schumann

Klavierquartett Es-Dur op.47 (1842)

Sostenuto assai— Allegro ma non troppo

Scherzo. Molto vivace

Andante cantabile

Finale. Vivace

Altenberg Trio

Eszter Haffner – Viola

Zum Programm des Kammermusikabends 13.5.2010

Joseph Haydn

Klaviertrio A-Dur Hob. XV:9 (op. 42 Nr. 1)

Aus einem Brief Haydns an den Verlag Artaria vom Juli 1782 geht hervor, daß dieser den Komponisten um neue Klavierkammermusik gebeten hatte, wozu Haydn jedoch nur abwehrend bemerkte:



Seehas-Haydn

„Was aber die Clavier Sonaten mit einer Violin betrifft, werden Sie noch sehr lang in geduld stehen müssen, indem ich nun eine ganz neue well-sche opera zu verfassen habe...“ (Es handelte sich dabei um die Komposition des „dramma eroicomico“ *Orlando Paladino* Hob. XXVIII:11)

Wenn wir in Haydns (im Vergleich zu jener Mozarts) gar nicht umfangreicher Korrespondenz nur einige Seiten weiterblättern, dämmert der Verdacht auf, Haydn habe den *Orlando* nur zum Vorwand genommen, ein ihm ungelegenes Ansinnen seines Verlegers elegant zurückzuweisen; denn am 18. Juni 1783 schreibt er an den Schluß einer Nachricht an Artaria:

„P. S. wegen denen Clavier Sonaten mit einer Violin und Bass, müssen Sie noch in geduld stehen, indem ich eben eine neue opera Seria schreibe.“

In diesen Tagen hatte Haydn, wohl angeregt vom außergewöhnlichen Erfolg des von ihm wenige Wochen zuvor erstmals dirigierten *Giulio Sabino* des durchaus ernstzunehmenden Konkurrenten Giuseppe Sarti (1729-1802), mit der Arbeit an seiner nächsten Oper, dem „dramma eroico“ *Armida* (Hob. XXVIII:12) begonnen (und wir erinnern uns daran, daß Dvořáks in seinem Todesjahr uraufgeführte letzte Oper den selben Titel tragen wird). Haydns *Armida*, die am 26. Februar 1784 in Esterháza ihre Premiere hatte, sollte sich als die erfolgreichste seiner Opern erweisen.

Mit solchen Siegen im Rücken und konfrontiert mit der immer noch wachsenden Nachfrage nach „begleiteter Claviermusik“, fiel es Haydn zunehmend schwer, sich dieser Aufgabe weiterhin zu entziehen.

So finden wir ihn denn irgendwann im Laufe des Jahres 1784 pflichtschuldig an der Arbeit an einem neuen Trio-Bouquet, das er aber schließlich am 25. Oktober 1784 nicht an Artaria nach Wien, sondern an William

Forster nach London schickt. Die kriminalistische Akribie der Haydn-Forschung des XX. Jahrhunderts hat nachgewiesen, daß die ersten beiden dieser drei von Forster Anfang 1785 als Opus 40 publizierten Trios, nämlich Hob. XV:3 (C-Dur) und Hob. XV:4 gar nicht aus der Feder des Meisters, sondern so gut wie sicher aus jener seines hochbegabten Schülers Ignaz Joseph Pleyel (1757-1831) stammen – ein zusätzliches Indiz für die Annahme, daß Haydn zu dem von ihm seit rund zwei Jahrzehnten vernachlässigten Genre nicht eben mit großem Enthusiasmus zurückgekehrt ist.

Die aber zweifellos von Haydn selbst stammende Nr. 3 des von Forster gedruckten Triostraußes (G-Dur, Hob. XV:5) führt uns auf geradem Wege zu unserem Zielpunkt: dem A-Dur-Trio Hob. XV:9. Es bedarf nämlich gar keiner besonderen analytischen Talente, um auf den ersten Blick festzustellen, daß das *Adagio non tanto*, mit dem das G-Dur-Trio beginnt, den Ausgangspunkt für das ungleich innovativere *Adagio* unseres A-Dur-Trios darstellt: Unter getreuer Beibehaltung der allgemeinen diastematischen Kontur hat Haydn nur wenige Monate nach der Komposition des deutlich an die Vorgängerwerke der 1760er Jahre anknüpfenden G-Dur-Trios mit dem für den selben Verleger bestimmten A-Dur-Werk einen Gegenentwurf geliefert, der völlig neues Terrain eröffnet.

Wo wir im G-Dur-Werk die traditionelle zweimalige konzertante Gegenüberstellung eines Tutti-Unisonos und einer Klaviersolo-Replique finden, operiert das Incipit unseres A-Dur-Trios mit ungleich phantasievollerer und innovativerer Klangregie, die in der davor entstandenen Klaviertrio-Literatur keine Parallele hat: Die Unisono-Geste ist jetzt dem von einem Streicherakkord getragenen Klavier anvertraut, während die Replique die beiden Streichinstrumente in einer klanglich reizvollen, unbegleiteten Dezimenpassage vereint. Diese originelle Grundkonstellation, die vor allem dem ungewöhnlich hoch geführten Violoncello ganz neue Wirkungsmöglichkeiten eröffnet, beherrscht den ganzen ausgedehnten Satz, der freilich auch noch mit anderen Besonderheiten aufzuwarten weiß: So wird etwa jenes cantabile (und schon ganz in der Art eines Schubert-Liedes begleitete) Streicherduo, in das der Eröffnungs-Achttakter in der Exposition mündet (Takte 8-16), in der Reprise auf ein viertaktiges Gebilde (Takte 42-45) verkürzt, den das Violoncello mit selbstsicheren und weit ausgreifenden Achtelschritten durchmißt, und Haydn beschließt dieses zukunftsweisende *Adagio* mit einer zur Gänze ausgeschriebenen, ausgedehnten Trio-Kadenz, die sich des neu gewonnenen Spielraumes aller drei Partner abschließend noch einmal versichert – auch das ein im vorangegangenen

Trioschaffen unerhörtes Novum.

Das an- und abschließende *Vivace* vervollständigt dieses Meistertrio zu einer in Haydns Trioschaffen einmaligen, vollkommen ausgewogenen Gegenüberstellung eines langsamen und eines raschen Sonatensatzes, die noch dazu durch vielfältige Querbezüge motivischer und struktureller Natur miteinander verbunden sind – die in beiden Sätzen vorzeitig eintretenden Scheinreprise-Andeutungen auf der Dominante (Takt 29 des Adagios, im *Vivace* Takt 89) mögen als Beispiel dienen. Zwar finden sich in der Violoncellostimme hier nur mehr bescheidene Nachklänge jenes freien Duettierens mit der Geige, das den Zauber des Adagios ausgemacht hatte, aber sie nützt auch hier auf höchst originelle Weise den verfügbaren Tonraum (besonders effektiv etwa in der Schlußgruppe).

Auch wenn Haydn nicht alle der sich von diesem Trio aus eröffnenden Wege weitergegangen ist, so bezeichnet es ohne Zweifel einen entscheidenden Punkt nicht nur in Haydns Auseinandersetzung mit dem Genre, sondern in der Triogeschichte schlechthin. Nach zahlreichen schon durchaus individuellen und ungewöhnlichen Beiträgen zur Klaviertrio-literatur stellt er sich hier das erste Mal gewissermaßen an die Spitze der Avantgarde der Trioentwicklung und geht über die progressivsten Positionen seiner Vorgänger (etwa des unglücklichen Johann Schobert (1740-1767) in seinem 1767 posthum in Paris veröffentlichten Opus 16 oder Johann Christian Bachs (1735-1782) in seinen in London geschriebenen und 1778 gedruckten Trios op. 15/B 49-50) deutlich hinaus.

Als Haydn am 28. Oktober 1785 die neue Werkgruppe an William Forster absendet, ist ein großer Schritt in der Triogeschichte vollzogen. Daß dieser Schritt nicht etwa das unausweichliche Nebenprodukt einer allgemeinen Entwicklung, sondern das Resultat disziplinierter, zielstrebigere Arbeit war – und hier sind wir wieder einmal bei dem von Griesinger überlieferten und oft zitierten Haydn'schen „verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen“ - , wird nirgendwo sichtbarer als in der oben angedeuteten Gegenüberstellung der Incipits der Triowerke in G-Dur und A-Dur aus den beiden Forster-Opera.

Claus-Christian Schuster

Robert Schumann

Fünf Stücke im Volkston für Violoncello (ad lib. Violine) und Klavier op.102 (1849)

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

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

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

Der Aspekt des veränderten Wohnortes und sein Einfluss auf das musikalische Schaffen passen gut zu Schumanns Ansicht über die prominente Stellung des Wohnens für das Komponieren, wie sie sich in folgendem Ausspruch widerspiegelt: "*Sage mir, wo du wohnst und ich sage dir, wie*

Du komponierst... Schließt Beethoven in Krähwinkel (der Gedanke empört) und seht zu, ob er darin eine c-Moll-Symphonie fertiggebracht."

Die Konzentration Schumanns auf intime Kammermusikwerke in freien Formen wird oft als ein Rückzug, eine Flucht ins Häusliche und Familiäre gedeutet, als eine Reaktion des Komponisten auf die politischen Ereignisse. Im Mai 1849 erreichten die revolutionären Wirren Dresden, und Schumann sah sich gezwungen, mit der Familie aus Dresden auf den Landsitz des befreundeten Majors von Serre zu ziehen. Dies wurde ihm später des öfteren „als Flucht vor der politischen Verantwortung in die Idylle“ und als Gesinnungsbruch vorgehalten. Dazu lassen sich folgende Überlegungen anstellen:

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

Für Schumanns Arbeit ist das Jahr 1849 von besonderer Bedeutung, wie er in einem Brief an den Komponisten und Freund Ferdinand Hiller schreibt: *„Sehr fleißig war ich in dieser ganzen Zeit – mein fruchtbarstes Jahr war es – als ob die äußeren Stürme den Menschen mehr in sein Inneres trieben, so fand ich nur darin ein Gegengewicht gegen das von Außen so furchtbar Hereinbrechende.“*

Die *Fünf Stücke im Volkston für Violoncell (ad lib. Violine) und Pianoforte* entstanden im April 1849. Ähnlich wie bei den anderen Werken in freien Formen, stellte Schumann auch hier dem stets beteiligten Klavier ein Instrument zur Seite, das bisher eher vernachlässigt und mit wenigen Originalkompositionen bedacht worden war. Auch galt dem Cello seine besondere Liebe. In diesen Stücken überlässt er dem Violoncello die dominierende Rolle. Der Cellopart ist oft rhapsodisch geführt und wird intensiv und klangschön ausgestaltet. Er widmete das Werk dem Cellisten Andreas Grabau vom Leipziger Gewandhaus-Orchester, der ihm das fertige Werk vor der Drucklegung vorspielte, damit der Komponist noch etwaige Korrekturen anbringen konnte. In dieser Sammlung verbalisierte Schumann im Titel durch die Angabe „im Volkston“ erstmals auch eine der grundlegenden Absichten seines Komponierens in diesem Genre. Es geht ihm dabei nicht um das Zitieren volkstümlicher Musik oder das Aufgreifen folkloristischer Momente, sondern um die Schaffung eines Gegenpols zu einer

hochstilisierten, virtuosen Musizierweise.

Die einzelnen Stücke haben sehr unterschiedlichen Charakter: Das erste mit der eigenwilligen Anweisung „Mit Humor“ und „Vanitas vanitatum“ entwickelt einen grimmigen, barschen Humor; in den weiteren findet sich Ballade, Kantilene und pointierter Rhythmus. Obwohl die 5 Stücke in keinem Zusammenhang zu stehen scheinen, vermittelt Schumann doch eine latente Geschlossenheit, indem er sie motivisch verknüpft.

Die Werksammlung erfreute sich wesentlich schneller als die übrigen Duos des Jahres 1849 großer Popularität und wurde entsprechend häufiger aufgeführt. Möglicherweise diente Schumann sein op. 102 auch als Vorstufe zum Cellokonzert op. 129, das er im folgenden Jahr komponierte.

Robert Schumann

Sonate für Violine und Klavier Nr.2 d-moll op.121 (1851)

1851 war das Entstehungsjahr von Robert Schumanns ersten beiden Violinsonaten. Vorher hatte er sich, in der für ihn charakteristischen Arbeitsweise ab 1842 immer wieder systematisch mit kammermusikalischen Werken in der überlieferten zyklischen Form beschäftigt. Nach den Streichquartetten op. 41 begann er mit der Komposition von Werken in größerer Besetzung (zunächst vier, dann drei, dann zwei Streichinstrumente und Klavier) bis zur kleinstmöglichen, dem Duo.

Eine wichtige Anregung zur Komposition einer Sonate für Violine und Klavier stellt sicherlich das Schreiben von Ferdinand David, dem Freund und Konzertmeister des Leipziger Gewandhauses dar, in dem es heißt: *„Deine Fantasiestücke für Piano und Clarinette gefallen mir ungemein; warum machst Du nichts für Geige und Clavier? Es fehlt so sehr an was Gescheidtem Neuen und ich wüsste Niemand der es besser könnte als Du.“* Erst eineinhalb Jahre später, im September 1851 kam Schumann dieser Bitte nach und schrieb innerhalb von vierzehn Tagen seine Sonate in a-moll für Pianoforte und Violine. Wenige Wochen danach arbeitete er bereits an der zweiten Sonate in d-moll. Dem Geiger und späteren Biographen Schumanns Wasielewski teilte er mit, er sei mit der ersten Violinsonate *„ nicht ganz zufrieden“* gewesen, darum habe er noch eine zweite



Robert und Clara Schumann um 1844

gemacht, die hoffentlich besser geraten sei.

Diese Äußerung war wohl scherzhaft gemeint, doch setzt der Komponist schon rein äußerlich durch die Bezeichnung *2te große Sonate für Violine und Pianoforte* klare Unterschiede: Die Nennung der Violine an erster Stelle war ungewöhnlich in der zeitgenössischen Literatur. Das Attribut „groß“ drückt nicht nur die gegenüber Opus 105 gewachsenen formalen und klanglichen Dimensionen sondern auch den höheren spieltechnischen Anspruch aus.

Im Hauptthema des ersten Satzes stellt er einen direkten musikalischen Bezug zum Widmungsträger her, indem er mit den Anfangstönen die vertonbaren Buchstaben des Namens d-a-f(für v) -d aufgreift. Ein weiteres bestimmendes Charakteristikum der *Zweiten Violinsonate* ist die poetische Verbundenheit der beiden Mittelsätze. Kurz vor Ende des zweiten Satzes, einem fünfteiligen Scherzo, erklingt ein Zitat der bekannten Choralzeile: „Gelobet sei`st Du, Jesu Christ“, deren motivisches Material die Grundlage für das - im folgenden langsamen dritten Satz durch mehrere Variationen geführte - Thema wird. Zusätzlich wird das drängende, pochende Hauptthema des zweiten Satzes in die 3. Variation des langsamen Satzes eingeführt. Durch die enge Verflechtung der beiden Themen ergibt sich ein starker dramatischer Effekt voll Expressivität, der in den nachkommenden Variationen einer Beruhigung - aber auch dem Eindruck von Resignation Platz macht.

Der dritte Satz der zweiten Violinsonate ist ein Beispiel für Schumanns innovative Behandlung des Variationensatzes. Es werden nicht bloß Veränderungen eines Themas aneinander gereiht, sondern die Veränderungen werden durch variatives Umformen und durch Ausleuchten harmonischer Bezüge zum poetischen und dramatischen Ausdrucksmittel.

Zu Schumanns Lebzeiten war der Violinsonate op. 121 ein größerer Erfolg beschieden als ihrer Schwester in a-moll. Joseph Joachim, der mit Clara Schumann die öffentliche Uraufführung im Oktober 1853 in Düsseldorf bestritt, schrieb im selben Jahr an einen Freund: „*Sie ist eine der schönsten Schöpfungen der neuern Zeit, in ihrer herrlichen Einheit der Stimmung und Prägnanz der Motive...*“. Und Clara Schumann sprach, als sie die eben entstandene 2. Violinsonate im November 1851 kennen lernte, „*von einer wunderbaren Originalität und einer Tiefe und einer Großartigkeit, wie ich kaum eine andere kenne, - das ist wirklich eine ganz überwältigende Musik.*“

Beide Werke konnten sich in der Folgezeit kaum durchsetzen. Im besondern Maße gilt das für die d-moll Sonate, die bis zum heutigen Tag nicht zu den gängigen Repertoirestücken der Geiger zählt. Die Violinsonaten

werden dem Spätwerk des Komponisten zu geordnet, das bis in die Gegenwart mit dem Stigma der nachlassenden Gestaltungskräfte eines allmählich in geistige Umnachtung Verfallenden behaftet ist. Daß die fortschreitende Erkrankung Schumanns auch bei Schumann -"Apologeten" zu einer pauschalen Abwertung der nach 1849 entstandenen Werke geführt hat, ist eine betrübliche Fehlentwicklung, die keine nachvollziehbaren Gründe in den Werken selbst hat.

„Gerade die zweite Violinsonate ist ein Beispiel für Schumanns neuen über Brahms bis zu Schönberg weisenden Kompositionsstil, der das Ergebnis eines lebenslangen Entwicklungs- und Reifeprozesses ist. Charakteristische Merkmale für diesen Spätstil sind: Verdichtung der Form auf die knappste Aussage, Entwicklung vielfältiger thematischer Gestalten aus wenigen Kernelementen und Konzentration auf das harmonische und das thematisch-motivische Geschehen" wie Siegmund Keil in einer Werkbesprechung aus dem Jahr 1986 ausführt.

„Die beharrliche Abwertung von Schumanns Spätwerk hängt mit der verzeihlichen Unfähigkeit von Schumanns Zeitgenossen zusammen, die kompositorische Entwicklung seiner letzten Schaffensjahre nach Wesen und Bedeutung zu erfassen", meint Claus-Christian Schuster in seiner Auseinandersetzung mit der d-moll Sonate. So blockierte Clara Schumann die Wiederaufführung des 1853 entstandenen Violinkonzertes; (auch Joseph Joachim sprach sich 1898 gegen das Werk aus). Clara Schumann schreckte auch nicht vor der Vernichtung von ihr misslungen erscheinenden Spätwerken zurück, (1893 verbrannte sie Schumanns letztes Kammermusikwerk, die im November 1853 komponierten *Fünf Romanzen für Violoncello und Klavier*).

Diese Einstellungen und Handlungen sind an der fehl gelaufenen Rezeptionsgeschichte maßgeblich beteiligt.

An Claras Aussagen zur zweiten Violinsonate lässt sich aber auch gut erkennen, wie sehr die Kenntnis der Lebensgeschichte auf die Beurteilung des Werkes abfärbt. Hatte sie die d-moll Sonate unmittelbar nach ihrer Entstehung 1851 - wie oben angeführt - begeistert begrüßt, verteidigt sie zwar die Komposition ihres Mannes anlässlich einer negativen Bewertung des Werkes in einer Schumann-Biographie aus dem Jahre 1882. Sie glaubte aber doch zuerkennen: „....*der erste Satz der d-moll Sonate hat etwas rhythmisch Peinliches:*"

Daß Claras erster Eindruck der Wahrheit sehr viel näher kommt, wird jeder unvoreingenommene Hörer des Werkes zugeben müssen.

Richard Dünser

Tage- und Nachtstücke für Klarinette, Violoncello und Klavier (1988)

Der 1959 in Bregenz geborene Richard Dünser schrieb sein Werk für Klarinette, Violoncello und Klavier *Tage- und Nachtstücke* im Jahr 1988. Es wurde am 31. März 1989 in Bregenz uraufgeführt.



Richard Dünser

Der Lebenslauf von Richard Dünser beinhaltet Studien am Konservatorium und an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien, wo er Kompositionsunterricht bei Francis Burt nahm. Nach dem Diplom folgten noch ein Post-Graduate-Studium bei Hans Werner Henze in Köln und ein Sommeraufenthalt als Kompositionsstipendiat in Tanglewood / USA, wo er durch die Begegnung mit Leonard Bernstein wichtige Eindrücke empfing. Richard Dünser erhielt zahlreiche Stipendien und Preise. Von verschiedenen Institutionen (u. a. den Bregenzer Festspielen, dem Festival „styriarte“ Graz, dem Festival „Steirischer Herbst“, der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, dem Österreichischen Kunstministerium) wurden Kompositionsaufträge an ihn vergeben. Seine Werke werden von bedeutenden Interpreten weltweit aufgeführt und liegen umfassend dokumentiert auf CD vor.

Internationale Beachtung erlangte er auch durch seine Version des Opernfragments „Der Graf von Gleichen“ nach Franz Schubert, die 1997 im Rahmen des Festivals „styriarte“ Graz konzertant uraufgeführt und zu Ostern 2003 im Festspielhaus Bregenz in einer Neufassung auch szenisch erstaufgeführt wurde. Am selben Ort erfolgte auch die Uraufführung seines Orchesterwerkes „The Waste Land“ im Rahmen der Bregenzer Festspiele 2003 durch die Wiener Symphoniker unter Jukka-Pekka Saraste. Bei den Bregenzer Festspielen 2006 erfuhr seine Oper „Radek“ ihre Uraufführung, ein Auftrag in Koproduktion mit der Neuen Oper Wien, die Wien-Premiere erfolgte im Januar, die niederländische Erstaufführung in Zwolle im April 2007.

Das Doppelkonzert für Violine, Klavier und Orchester wurde im Sommer 2009 in einem Portraitkonzert auf der Werkstattbühne des Festspielhauses Bregenz uraufgeführt und erklang im Februar 2010 in Wien (Musikverein), Klagenfurt und Maribor (Slowenien).

Werke für Kammerorchester und Kammerensemble, Liederzyklen sowie Kammermusik verschiedenster Besetzung ergänzen Dünser's Werkliste.

Neben seiner kompositorischen Tätigkeit ist er seit 1991 als ordentlicher Professor für Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz tätig und leitet dort seit 2004 auch eine Kompositionsklasse. Er lebt in der Südsteiermark und in Wien.

Zu den *Tage- und Nachtstücken* hat Eckhardt van den Hoogen folgendes geschrieben:

„Autobiographische Skizzen und Traumniederschriften aus den Jahren 1985 – 88 hat der Komponist im Sinne eines „imaginären Theaters“ darzustellen versucht. Mit anderen Worten: Die Instrumente sind nicht nur Instrumente, sondern Akteure, wobei die Klarinette das weibliche, das Violoncello hingegen das männliche Prinzip übernimmt und das Klavier als kommentierende Umwelt, Gefühlswelt und Atmosphäre fungiert.

„Klarinette“ und „Violoncello“ versuchen zusammenzukommen, eins zu werden, sind oft knapp davor, es zu schaffen (Takt 132), fallen aber immer auseinander, werden getrennt, und wenn sie zum ersten Mal über längere Strecken eins sind (ab Takt 246 bis zum Schluß), singen sie ein Abschiedslied (Mahler-Zitat „Dann muß ich Abschied nehmen...“ aus den *Liedern eines fahrenden Gesellen*).“

Und er fährt fort: „Musik erscheint hier nicht als Gedankenkonstruktion, sondern als Ausdrucksklang..... Hoffnung für die Zukunft hat in ganz erheblichem Maße mit Schönheit zu tun. Der Albtraum eines künstlerischen Materialismus, der zur Zeit des Wirtschaftswunders geträumt wurde, hat in den 90er Jahren, also mit einer gewissen Verzögerung, gesellschaftliche Gestalt angenommen. Wenn jetzt wieder Schönheitsträume entstehen, kann man trotz der derzeitigen Düsternis zuversichtlich sein.“

Robert Schumann

Trio für Klavier, Violine und Violoncello Nr.1 d-moll op. 63 (1847)

Ende des Jahres 1842, in dem so viele wesentliche Kammermusikwerke Schumanns entstanden waren, wandte er sich das erste Mal der Triobesetzung zu und verfasste ein viersätziges Werk, das er erst 8 Jahre später unter dem Titel *Fantasiestücke* als op. 88 veröffentlichte. Diese Umbenennung durch den Komponisten berücksichtigt die inhaltliche Besonderheit des Werkes. Die vier Stücke sind nicht am Formmodell des Sonatensatzes

orientiert, sondern locker gefügt, am ehesten freien Liedformen zu zuordnen. Es sind Charakterstücke von unterschiedlicher Stimmung. Schumann bezeichnete das Werk als sein erstes Trio; die Drucklegung verzögerte sich mehrmals. Später trug er sich mit dem Gedanken, es mit dem neuen Trio op. 63 unter einer gemeinsamen Opuszahl erscheinen zu lassen. Tatsächlich erschien es – nochmals überarbeitet – 1850 mit eigener Werknummer.

Wahrscheinlich erwies sich das *Erste Klaviertrio in d-moll*, das der Komponist im Juni 1847 in nur wenigen Tagen skizzierte, als zu unterschiedlich zu dem frühen Trio für eine gemeinsame Veröffentlichung. In Schumanns Aufzeichnungen findet sich in diesen Tagen immer wieder das Wort: „*Triofreuden*“. Die eruptive Dynamik dieses Schaffensrausches ließ ein Werk entstehen, das in seiner kühnen formalen Gestaltung, der polyphonen Faktur und der dichten motivischen Arbeit das frühere Triowerk (Opus 88) weit hinter sich ließ. Das Studium der Werke von Bach und die intensive Beschäftigung mit der Komposition von Fugen (1845) bringen neue, verfeinerte kompositorische Möglichkeiten, die Schumann bei der Arbeit am *Trio d-moll* erfolgreich einsetzt. Es ist ein Werk entstanden, das bis heute zu den Perlen des kammermusikalischen Oeuvres Schumanns zählt. Noch im Juli 1847 machte er sich an die Komposition eines neuen Trios (op. 80, F-Dur), das in Tonfall und Gewicht ein ideales Gegenstück zu dem eben vollendeten wurde.

Schumann setzte mit dem d-moll Trio in einem Intervall von fünf Jahren jene Serie von Kammermusikwerken mit Klavier in zyklischer Sonatenform fort, die er 1842 mit den Streichquartetten op. 41, dem Klavierquintett op. 44 und danach mit dem Klavierquartett op. 47 begonnen hatte. Mit kleinerer Besetzung stieg in Schumanns Augen der musikalische Anspruch an eine Komposition, wie er 1842 in seiner Rezension über eben erschienene Trios einiger Kollegen formulierte: „*Im Kammerstil, in den vier Wänden, mit wenigen Instrumenten zeigt sich der Musiker am ersten*“. Der hohe Stellenwert, den Triokompositionen für Schumann besaßen, kann aus einer Aussage des Komponisten aus dem Jahre 1836 entnommen werden: Es reiche keineswegs nur, die entsprechenden Werke von Haydn und Mozart zu kennen, denn „*die höchsten Berge sind noch immer nicht erstiegen worden und die Meerestiefe mag noch manche Schätze hegen.*“

Beim Trio in d-moll verwendet Schumann erstmals im Kammermusikbereich keine italienischen Satzbezeichnungen, sondern deutsche. Er setzt diese so treffend ein, dass sie bis heute paradigmatisch dafür sind, wie erschöpfend vorangestellte Anweisungen Ausdruck und Charakter der nachfolgenden Sätze widerspiegeln können.

Schumann überreichte das Manuskript des neu geschaffenen Trios seiner Frau Clara zu ihrem 28. Geburtstag am 13. September 1847. Sie spielte es gemeinsam mit befreundeten Streichern noch am gleichen Abend und äußerte sich sofort begeistert:

„Es klingt wie von einem, von dem noch vieles zu erwarten steht, so jugendlich und kräftig, dabei doch in der Ausführung so meisterhaft....Der erste Satz ist für mich einer der schönsten, die ich kenne.“

Claus-Christian Schuster schreibt über das d-moll Trio op. 63: "Als reifste Frucht einer Schaffensphase, deren Energien ganz dem Ringen um das erträumte Musikdrama zu gehören schienen und in der Schumanns Denken beständig um das dramatische Werk Hebbels, Goethes und Grillparzers kreist, trägt sein d-moll Trio in jedem Takt Spuren dieser dramatischen Überhöhung des Lebens. Das Werk quillt förmlich über von Bildern, deren szenische Eindringlichkeit wohl niemals auf einer Opernbühne erreicht wurde. Vielleicht ist das unglückliche Schicksal von Schumanns „Genoveva“ und das umso glänzendere Schicksal des d-moll Trios (- das Werk ist eines der meist gespielten der gesamten Trioliteratur -) auch damit zu erklären, dass, wie Mendelssohn einmal sagte, die in der Musik ausgesprochenen Gedanken zu bestimmt sind, um sie in Worte zu fassen."

Gloria Bretschneider

Zum Programm des Kammermusikabends 14.5.2010

Joseph Haydn

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

Mit dem Streichquartett in B-Dur Hob. III:I erklingt beim Musikfest 2010 das allererste Streichquartett, das Joseph Haydn komponierte, und es erklingt wahrscheinlich zum ersten Mal seit mehr als 250 Jahren wieder an dem Ort, an dem es verfasst wurde.

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



Haydn jung

Weinzierl veranstaltete.

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

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

Daß es sich um das in Weinzierl geschriebene erste Quartett handelt, wird auch von der heutigen musikwissenschaftlichen Forschung bestätigt: *„Demnach war Haydns erstes Streichquartett tatsächlich das von der Verlagspraxis später als op. 1 Nr. 1 gezählte B-Dur-Werk Hob. III:1.“* (Ludwig Finscher *Joseph Haydn und seine Zeit*, 2000).

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

Mit den *Divertimenti a quattro*, deren erstes quasi „auf Zuruf“ aus einer Situation des Augenblicks in Schloss Weinzierl geschaffen wurde, entstand eine völlig neue Musikgattung, die die Grundlage für die Königsdisziplin der Kammermusik, das Streichquartett legte, einer Disziplin, die Haydn selbst in späteren Jahren zu früher Vollendung geführt hat, und an der sich die bedeutendsten Komponisten bis zur Gegenwart immer wieder erprobt haben. (Siehe dazu: Die letzten vier Kapitel des Textes „Haydn in

Weinzierl".)

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

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

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

Die Einfachheit ist aber nur scheinbar, denn sie weist einen hohen Grad an Kompositionskunst auf. Und sie bietet reiche Entfaltungsmöglichkeiten für die kompositorische Entwicklung der Gattung.

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

Abschließend soll ein kurzer Abschnitt aus der Analyse des Beginns des Trios aus dem ersten Menuett von op. 1 Nr. 1 von Hans Heinrich Eggebrecht ausschnittsweise zitiert werde:

„Ein zweitaktiges, deutlich aufstellendes, sich öffnendes Motiv wird in den folgenden zwei Takten ebenso deutlich beantwortet, und wir sehen, dass sich dieses korrespondierende Aufstellungs- und Beantwortungsspiel anschließend stufenversetzt wiederholt. Dabei ist das melodische Dialogisieren der Zweitaktgruppen auf zwei Instrumentenpaare verteilt und wird somit als Miteinandersprechen verdeutlicht ...“. Eggebrecht sieht darin den Bezug zu einer Satzweise, die musikanalytisch als „durchbrochene Arbeit“ bezeichnet wird. Diese Satzweise spielt in der ausgereiften Klassik eine große Rolle und kulminiert bei Beethoven.

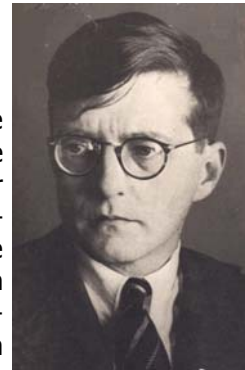
An weiteren Beispielen seiner Werkanalyse zeigt er, wie kunstvoll diese

Einfachheit des musikalischen Satzes ist, und wie bedeutend ihr geschichtlicher Wert für die Entwicklung der Wiener Klassik wurde.

Dmitri Schostakowitsch

Streichquartett Nr. 8 c-moll op. 110 (1960)

Ende der fünfziger Jahre hatte sich der politische Druck auf Schostakowitsch vermindert. Die Rede von Nikita Chruschtschow 1956 am XX. Parteitag der KPdSU, in der er die Verbrechen Josef Stalins enthüllte und den Personenkult anprangerte, hatte schließlich auch Auswirkungen auf das Musikleben des Landes. Im Frühjahr 1958 wird ein Parteibeschluss bekannt gegeben, in dem unter anderem ungerechtfertigte Beurteilungen einzelner Komponisten zugegeben werden: Ihre pauschale Abwertung als Vertreter einer volksfremden, formalistischen Richtung sei durch Stalins subjektive Meinung über einzelne Kunstwerke zustande gekommen. In dem Dekret werden Schostakowitsch, Prokofiew und andere Komponisten genannt und indirekt rehabilitiert. In vielen anderen Punkten wird darin aber die Resolution von 1948, auf die sich das Dekret bezog, bestätigt. Dennoch war „*dieses historische Dekret zur Aufhebung des historischen Dekretes*“, wie es Schostakowitsch sarkastisch gegenüber Freunden bezeichnete, eine große Erleichterung für ihn.



Dmitri Schostakowitsch 1942

Schostakowitschs Schicksal war in tragischer Weise eng mit den politischen Bedingungen in der Sowjetunion verknüpft gewesen. Seit der Verurteilung seiner Oper *Lady Macbeth von Mzensk* durch Josef Stalin im Jahr 1936 war er der Willkür des kommunistischen Regimes ausgesetzt gewesen und der Verhaftung nur knapp entgangen.

1959 überwindet Schostakowitsch eine lang andauernde Schaffenskrise. Er schreibt sein erstes Cellokonzert in Es-Dur und widmet es dem jungen Cellisten Mstislaw Rostropowitsch. Und er nützt das Nachlassen des politischen Druckes, um bislang zurückgehaltene Werke wie das 1. Violinkonzert und die 4. Symphonie aufführen zu lassen. Im darauf folgenden Jahr entstehen unter anderen Werken das 7. und das 8. Streichquartett. Das siebente Streichquartett ist der Erinnerung an seine erste Frau gewidmet, die 1954 mit nur 45 Jahren starb. Das achte Streichquartett dedizierte der Komponist dem Gedenken der Opfer von Krieg und Faschismus. Es hat

darüber hinaus auch starke autobiographische Züge.

„Die meisten meiner Symphonien sind Grabdenkmäler. Zu viele unserer Landsleute kamen an unbekanntem Orten um. Niemand weiß, wo sie begraben liegen, nicht einmal ihre Angehörigen. Wo soll man Meyerhold ein Denkmal setzen? Wo Tuchatschewskij? Man kann es in der Musik. Ich würde gern für jeden Umgekommenen ein Stück schreiben. Doch das ist unmöglich. Darum widme ich ihnen allen meine gesamte Musik“.

Diese Aussage Schostakowitschs betrifft nicht nur sein symphonisches Werk (so zum Beispiel seine 7. Symphonie, die er 1941 während der Belagerung Leningrads schrieb und die zum Symbol des Widerstands wurde), sie kann auch als Schlüssel zum Verständnis des 8. *Streichquartetts* dienen.

Dieses Streichquartett entstand im Sommer 1960 in Dresden, wohin Schostakowitsch zur Fertigstellung seiner Musik zum Film „Fünf Tage – fünf Nächte“ gereist war. In den Pausen zwischen der Arbeit an der Filmmusik entstand in nur drei Tagen das achte Streichquartett.

Die fünf Sätze des Werkes sind durch keine Pausen voneinander getrennt, sondern gehen „attacca“ ineinander über. Alle 5 Sätze durchzieht als Hauptmotiv das Viertöne-Monogramm der Anfangsbuchstaben von Vor- und Zunamen Dmitri Schostakowitsch D-Es-C-H.

Mit diesem Motiv beginnt das Quartett im Tempo eines Largo. Das Allegro molto des zweiten Satzes ist ein motorisches, heftiges Scherzo, in dem neben anderen Themen auch jenes aus dem Finale seines Klaviertrios zitiert wird. Auch der dritte Satz ist ein Scherzo; von den Tonfarben reichhaltiger und vom Charakter empfindsamer, erinnert es an einen irrationalen, huschenden Walzer. Zweimal erscheint hier das Anfangsthema aus Schostakowitschs Cellokonzert. Der vierte Satz ist gleichsam ein Requiem, in dem der Komponist das Trauermotiv aus dem Revolutionslied *Im Kerker zu Tode gemartert* benutzt. Diese Melodie wandelt sich in das Motiv einer Arie aus dem letzten Akt der Oper *Lady Macbeth von Mzensk*. Der Finalsatz ist eine Fuge, die sich auf das Hauptmotiv des Quartettes stützt.

Die vielen Zitate eigener Werke berechtigen zu der Annahme, dass das 8. Streichquartett auch autobiographischen Charakter besitzt. Und diese Überlegungen werden von einer Aussage der Tochter des Komponisten unterstützt. Sie berichtete, dass ihr Vater nach der Beendigung dieses Quartettes sagte: *„Ich habe es mir selbst gewidmet.“*

Das Streichquartett war für Dmitri Schostakowitsch immer wieder jene musikalische Gattung, in der er seinen persönlichen Gedanken und Empfindungen Raum geben konnte. Trauer, Verzweiflung und die Auseinandersetzung mit dem Tod fanden darin ihren musikalischen Ausdruck. Vielleicht kann man daher sagen, daß das achte Streichquartett das kollektive Leid und das persönliche Leiden des Komponisten an Krieg und an einem totalitären Regime zum Thema hat.

Sicher ist jedenfalls, dass das achte Streichquartett aufgrund seiner enormen Ausdruckskraft eine besondere Stellung innerhalb der Quartettliteratur einnimmt. Es wurde zu einem der meist gespielten Streichquartette des 20. Jahrhunderts und ist im Repertoire vieler Quartettensembles in aller Welt zu finden.

Robert Schumann

Streichquartett A-Dur op. 41/3 (1842)

Schumanns erste große Schaffensperiode hatte fast ausschließlich der Klaviermusik gegolten. Die ersten 23 veröffentlichten Werke gehören diesem Bereich an. Dennoch verfügte er über umfangreiche Kenntnisse der klassischen Kammermusikliteratur, als er um 1838 begann, sich intensiver mit der Gattung Streichquartett auseinander zu setzen. Mit großem Interesse hatte er neue kammermusikalische Werke gehört, die dank des Einsatzes seines Freundes, des Gewandhaus-Konzertmeisters Ferdinand David, häufig in Leipzig gespielt wurden. Dabei erlebte er 1837 Beethovens Streichquartett cis-moll op. 131 und dessen Trio op.70/2 zum ersten Mal. Seine Begeisterung ist an der Äußerung ablesbar: *„Ich hörte ein Trio von Beethoven in Es zum erstenmal.... Ein Fest war´s für den ganzen Menschen.“*

In seiner musikalischen Bibliothek befanden sich an „Kammer- und Hausmusik“ unter anderem sämtliche damals für echt gehaltenen Streichquartette Nr.1-83 von Haydn, elf Quartette von Mozart, Streichquartette, Klaviertrios und das Septett von Beethoven sowie die drei Streichquartette op.44 von Mendelssohn. Viele Partituren von Werken Mozarts und Haydns hatte er 1842 eigens zum Studium bei verschiedenen Verlagen bestellt.

Darüber hinaus gründete Schumann die von ihm so genannten „Quartettunterhaltungen“ mit einem Ensemble um den Geiger Ferdinand



Robert Schumann

David. Man traf sich in Schumanns Wohnung und spielte neue Quartette zeitgenössischer Komponisten. Schumann war als interessierter Zuhörer anwesend. Über seine Eindrücke berichtete er dann unter dem Titel „Quartettmorgen“ in seiner Neuen Zeitschrift für Musik. Seine Schriften unterstreichen den hohen Anspruch, den er an diese Gattung stellt. So beklagt er den eingetretenen „*bedenklichen Stillstand*“, abgesehen von wenigen Werken, insbesondere denen von Schubert und Mendelssohn, sei nichts entstanden, was den Werken Haydns, Mozarts und Beethovens vergleichbar sei.

Was sich 1842 in Schumanns „Kammermusikjahr“ als plötzliche Hinwendung zu tradierten Kompositionsformen und Gattungen darstellt, hat sich tatsächlich schon länger vorbereitet und beruht auf verschiedenen Entwicklungen und Einflüssen.

Dazu zählen sicherlich seine kontinuierliche Beschäftigung mit den Werken großer Vorgänger und die intensiven musikalischen Studien, die er betrieb.

Vor allem der Persönlichkeit und dem Werk Beethovens galt seine Liebe und Verehrung. Sah er als junger Mann in Beethoven vor allem das poetische Element, so erkannte er später in ihm das Gesetz. So notierte er etwa 1846 in sein Mottobuch: *„Beethoven: Jenes Gesetz, das mit ehernem Stab den Sträubenden lenket..., was Du tust, was Dir gefällt, ist Gesetz...“* Er setzte sich genau mit Werken Beethovens aber auch J. S. Bachs auseinander. Schumanns Tagebuch aus den dreißiger Jahren verrät seine unablässige Beschäftigung mit kontrapunktischen Studien und dem Komponieren von Fugen. 1848 legte er zum eigenen Gebrauch beim Unterricht ein „Lehrbuch der Fugenkomposition“ an; zwei Jahre später komponierte er selbst sechs Orgelfugen auf den Namen BACH. Die große Bedeutung, die Schumann dem unermüdlichen Studium für die eigene musikalische Entwicklung beimaß, lässt sich gut aus einer Eintragung in sein Mottobuch ablesen: *„Jeder kann nur, was er gelernt hat, diese Binsenwahrheit gewinnt für mich, je älter ich werde, desto mehr Bedeutung. Manches braucht viele Jahre an Beobachtung, Schule und Übung, bis man es kann, bis es recht gelingt. Je länger man lebt, desto mehr schätzt man Leute, die etwas Tüchtiges können, weil sie es gelernt haben.“*

Von der Wichtigkeit Joseph Haydns und seiner Musik für die Zeit war Schumann weniger überzeugt. So schreibt er 1841 in einer Rezension zu einem Konzert in Leipzig: *„Haydnsche Musik ist hier immer viel gespielt worden; man kann nichts neues mehr über ihn erfahren; er ist wie ein*

gewohnter Hausfreund, der immer gern und achtungsvoll empfangen wird: tieferes Interesse hat er für die Jetztzeit nicht mehr."

Es entsprach der allgemeinen Einstellung, Haydns Musik als überholt und etwas verstaubt anzusehen, wohl auch weil Haydns Biographie nicht gut mit revolutionären politischen und sozialen Ideen harmonierte. Eine kritische Äußerung Schumanns zu zeitgenössischen Kompositionen spielt auf diese assoziative Verknüpfung an: *„Am Adagio werden die jetzigen Komponisten immer scheitern, solange sie wie Mozart und Haydn schreiben wollen. Warum denn rückwärts komponieren? Wem die Perücke gut steht, der mag sich eine aufsetzen; aber streicht mir die fliegende Jugendlocke nicht weg, wenn sie auch etwas wild über die Stirne hereinfällt. Also Locken, Sonatenschreiber, und keine falschen!"*

Nichts desto weniger war Schumann das Studium der Haydnschen Quartette wichtig, bevor er selbst an das Komponieren von Streichquartetten ging.

Ab 1835 finden sich in seinen Aufzeichnungen immer mehr Hinweise für einen Wandel in der Art seines Komponierens.

Schumann hatte in seiner ersten Schaffensperiode fast ausschließlich am Klavier komponiert und im freien Fluss der Fantasie improvisierend Einfälle gefunden und weiter entwickelt. Doch das Klavier wird ihm, wie er in einem Brief an seinen ehemaligen Kompositionslehrer Heinrich Dorn schreibt, *„...zu eng zu meinen Gedanken."* In einem Brief an Clara aus dem Jahr 1838 spricht er darüber, wie leicht ihm die Arbeit jetzt wird: *„ Wie ich Dir schon schrieb; es strömte mir zu, ich sang dabei immer mit – und da ist ´s meistens gelungen....Ueberhaupt ist es mir seit etwa andert-halb Jahren, als wäre ich im Besitz eines Geheimnisses."*

Was nun dieses Geheimnis war, bleibt uns verschlossen, aber es steht offenbar mit der Bedeutung des Gesanges innerhalb des kompositorischen Schaffensprozesses in engem Zusammenhang. Das Jahr 1840 wird für Schumann zum „Liederjahr“: Zwanzig Opera, die meist Sammlungen und Zyklen darstellen, sind dem Lied gewidmet. Darunter befinden sich so bekannte wie „Dichterliebe“ nach Gedichten von Heinrich Heine op. 48 oder „Liederkreis nach Joseph Freiherr von Eichendorff“ op. 39. In einem Brief an Clara aus dem Jänner 1840 erfahren wir Näheres über die Veränderungen in der Kompositionstechnik: *„....Meistens mache ich sie (Lieder oder Vokalsätze) stehend oder gehend, nicht am Clavier. Es ist doch eine ganz andere Musik, die nicht erst durch die Finger getragen wird – viel unmittelbarer und melodischer."*

Und in den Musikalischen Haus- und Lebensregeln, die er seinem Ju-

gendalbum op. 69 (1848) beigibt, schreibt er (wohl auch seine eigene Entwicklung reflektierend): „*Fängst Du an im Kopf zu komponieren, so mache alles im Kopf. Erst wenn du ein Stück ganz fertig hast, probiere es am Instrument.*“ Und später: „*Die Finger müssen machen, was der Kopf will, nicht umgekehrt.*“

Diese Veränderungen in seiner kompositorischen Denk- und Vorgangsweise tragen ebenfalls zu dem wachsenden Interesse bei, neue Formen und Musikgattungen zu erproben.

Einen wichtigen äußeren Anlass bildet die Entstehung der Mendelssohn'schen Streichquartette (op. 44) im Jahr 1838. Der bewunderte Freund hatte zu dieser Zeit in fast allen wichtigen Bereichen des musikalischen Schaffens Bedeutendes geleistet. Schumann hatte bisher nur Klaviermusik und Lieder veröffentlicht. Claus-Christian Schuster schreibt dazu: „Das Vorbild Mendelssohns ermutigte Schumann, die Herausforderung, die ihm sein eigenes Genie bedeutet, anzunehmen, sich von den Fesseln des „subjektiven Claviers“ zu befreien und einen langen „Marsch durch die Institutionen“ der Musik anzutreten. Der erste Sieg auf diesem Weg ist die Vollendung der *Ersten Symphonie* (B-Dur op. 38, 1841).“

Und 1842 ist die Zeit reif für Schumanns kammermusikalisches Schaffen. Folgerichtig widmete er sich zuerst dem Streichquartett. Er entsprach dabei der Fortführung der klassischen Tradition, indem er eine Trias von Streichquartetten schuf und sie unter einer Opuszahl (als op. 41) zusammenfasste.

Die ersten Monate des Jahres 1842 sind von „*Quartettischen Gedanken immer*“ bestimmt, bis Schumann in einem unglaublichen Schaffensrausch in nur drei Monaten (Anfang Juni bis Ende August) die drei Streichquartette op. 41 schuf und Clara damit zu ihrem 23. Geburtstag am 13. September überraschte. Noch am selben Abend erklang der ganze Zyklus. Claras Freude an den neuen Werken ist in ihrer Tagebucheintragung deutlich zu erkennen: „*Ich kann über die Quartette nichts sagen, als daß sie mich entzücken bis in 's Kleinste. Da ist Alles neu, fein durchgearbeitet und immer quartettmäßig.*“

Er widmete die Quartettreihe Mendelssohn. Vom Verleger Härtel wünschte er sich, dass sein neues Opus zum Geburtstag des Widmungsträgers im Februar 1843 erscheinen sollte. In einem späteren Schreiben an den Verleger aus dem Jahr 1847 zeigte Schumann die hohe Wertschätzung, die er seinem op. 41 immer noch entgegenbrachte: „*Meine bei Ihnen erschienenen Quartette haben durch den Tod Mendelssohns, dem sie gewidmet*

sind, besondere Bedeutung für mich wiedergewonnen. Ich betrachte sie noch immer als mein bestes Werk der frühen Zeit, und Mendelssohn sprach sich oft in demselben Sinne gegen mich aus".

Einem Brief, den der Komponist Moritz Hauptmann nach einer Aufführung der Schumannschen Streichquartette im Oktober 1842 an Louis Spohr richtete, ist zu entnehmen, wie gravierend den Zeitgenossen der stilistische Wandel erschien: „ Bei David habe ich drei Streichquartette von Schumann gehört, die ersten, die er geschrieben hat, die mir sehr gefallen, ja mich in Verwunderung über sein Talent gesetzt haben, das ich mir bei weitem nicht so bedeutend vorgestellt habe nach den Claviersachen, die ich früher von ihm kennen lernte, die gar so aphoristisch und brockenhaft waren... "

Im *Dritten Streichquartett A-Dur* kann man gerade an den Abweichungen von der vorgegebenen klassischen Form erkennen, wie Schumann die einzelnen Themen so konstituiert und mit einem individuellen Charakter versieht, dass sie dem gesamten Werk einen inneren, poetischen Zusammenhang verleihen.

Schumann realisiert im ersten Satz die klassische Sonatenhauptsatzform in individueller Abwandlung. Formal gelockert, gewinnt er einen inneren Zusammenhang durch die im vorgeschalteten „Andante espressivo“ auftretenden motivischen Elemente, die ihm quasi als Keimzelle dienen. Aus ihnen entwickelt sich, metrisch verändert, das Hauptthema des „Allegro molto moderato“. Der zweite Satz entspricht nicht einem regelrechten Scherzo, sondern ist als Variationensatz gestaltet, der durch eigenwillige rhythmische Komponenten scherzoartige Züge erhält. Der Finalsatz hat das Modell des Sonatenrondos zum Vorbild und verfügt über einen thematisch eigenständigen Codaabschluss.

Gloria Bretschneider

Zum Programm des Kammermusikabends 15.5.2010

Joseph Haydn

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

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



Haydn by Hardy

Nach einem Zerwürfnis mit dem Wiener Verleger Artaria lesen wir in einem versöhnlichen Brief Haydns vom 10. August 1788 an den Verlag: „Ich widerhole es, daß ich mir jederzeit ein Vergnügen daraus machen werde, Ihnen mit meinen Arbeithe[n] dienen zu können!“ Und Haydn schreibt dann, wie immer mit entwaffnender Treuherzigkeit: „Da ich nun in einer Lage bin, wo ich etwas Geld gebrauche, so erbieth[e] ich mich, daß ich Ihnen bis Ende Decembris entweder 3 neue Quartetten, oder 3 neue mit einer Violin, und Violoncello begleite[te] Clavier Sonaten verfertigen wolle, bitte hingegen mir diesen künftigen Mittwoch mit unsern abgehenden Husaren 25 Species Ducaten a conto zu überschücken.“

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

Und er macht sich mit besonderer Gründlichkeit an die Arbeit: Sein bevorzugter Klavierbauer, Wenzel Schanz, muß ihm eigens dafür ein neues Instrument liefern – eine Anschaffung, die für den Fürstlich Esterházy'schen Hofkapellmeister offenbar alles andere als eine Lappalie ist: „Um Ihre 3 Clavier Sonaten besonders gut zu componiren, ware ich gezwungen ein neues Forte-piano zu kaufen. nun da es Ihnen schon längst

bekant seyn wird, daß auch denen gelehrten zu zeiten das geld mangelt, unter welchen es auch jezo mich betrifft, so habe ich Euer wohlgebohren höflichst ersuchen wollen, dem Herrn orgl und Instrument Macher Wenzl schanz wohnhafft auf der leimgruben bey den blauen schif No.22. 31 Species Ducaten zu bezahlen, welche 31# ich bis Ende Jenner künftiges Jahr 1789 mit Dank zurückbezahlen werde. [...] Die Interesse[n] werd ich mit Notten ersetzen.“

(Brief an Artaria vom 26. Oktober 1788)

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

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

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

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

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

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

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

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

Im Mittelsatz (*Andante*, E-Dur) ist das Wunder von Hob. XV:28 schon vorweggenommen: die selbe Tonart wird mit den selben instrumentatorischen Mitteln beschworen – auch wenn die zugrundeliegende Klangfarbe hier deutlich heller, „kindlicher“ erscheint. Der unerwartete Rückgriff auf das E-moll des Kopfsatzes schenkt der Reprise noch zusätzlichen Reichtum; diese Rückbesinnung ist aber nicht nur poetisch, sondern auch dramaturgisch gut motiviert, denn das abschließende *Rondo (Presto)*, behält das wiedergewonnene E-Dur als Haupttonart bei und verweist die Ausgangstonart in das enge Verlies der ersten Episode, wo sie denn auch recht grimmig mit den Ketten rasselt. Die Mittelepisode (cis-moll) mündet hingegen in einen schwindelerregenden Wirbel, in der nur der Auftakt des Ritornells unermüdlich wiederholt wird – von hier scheint ein direkter Weg zu der berühmten „Anapäst-Epidemie“ im Finale von Beethovens E-moll-

Streichquartett (op. 59 Nr.2) zu führen. (Nur für Statistiker: Haydn bringt es hier auf gezählte 23 Anapäste in zwei- und dreistimmigem Satz, während Beethoven im Razumovskij-Finale mit 34 alternierenden aufwartet.) Doch während sich bei Beethoven die Verwirrung in bestärkte Sicherheit auflöst, läßt Haydn die Instrumente in unversöhnlicher Engführung aufeinanderprallen, bis die Stimmen sich wie die Geweihe erbittert kämpfender Böcke ineinander verkeilen. Diese Eskapade kostet das Rondo denn auch ein ganzes Ritornell – was aber den Komponisten durchaus nicht daran hindert, das Werk in bester Laune zu beschließen.

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

Claus-Christian Schuster

Robert Schumann

*Fantasiestücke für Klavier und Klarinette (ad lib. Violine oder Violoncello)
op.73 (1849)*

Noch ein weiteres Werk der Duosammlungen in freien Formen von Robert Schumann aus dem Jahr 1849 steht auf dem Programm des Musikfestes 2010: Die Fantasiestücke für Klavier und Klarinette, die als erstes Projekt der Serie im Februar jenes Jahres entstanden. Die Sammlung trägt im Autograph noch den Namen „Soiréestücke“, hatte der Komponist doch zunächst für eine künftige Aufführung die berühmten Dresdner Kammermusik-Soireen vor Auge. Die schließlich gewählte Bezeichnung „Fantasiestücke“ bezieht sich auf Schumanns Klaviermusik und macht deutlich, dass er die mit dem Terminus verbundene Stimmung mit den hier verwendeten Instrumenten optimal umsetzen konnte.

Wie bei den Fünf Stücken im Volkston erhielt Schumann die unmittelbare Anregung durch einen Künstler in seinem Umfeld: Hier war es der Klarinettist und Mitglied der Hofkapelle in Dresden Johann Gottlieb Kotte.

Die drei Sätze sind schon rein äußerlich dadurch miteinander verbunden, dass sie ohne Unterbrechung aufeinander folgen. Außerdem sind die Fantasiestücke - anders als bei den übrigen Werken in freien Formen – durch innere motivische Bezüge verknüpft, die eine enge poetische Verbundenheit erzeugen.

Clara Schumann probte die Fantasiestücke gleich nach ihrer Vollendung gemeinsam mit dem Klarinettisten Kotte aus dem Manuskript und zwar

„mit großem Vergnügen“, wie sie in ihrem Tagebuch vermerkt.

Béla Bartók

*Contrasts für Violine, Klarinette und Klavier BB
116/Sz. 111 (1938)*



Béla Bartók 1927

Die interessante Entstehungsgeschichte dieses Werks hatte wesentlichen Einfluss auf die formale Gestaltung, die Béla Bartók für seine *Contrasts* wählte. Der ungarische Geiger József Szigeti, ein Freund Bartóks, traf im Frühsommer 1938 den amerikanischen Klarinetisten Benny Goodman, der sich gerade auf einer Europatournee befand. Gemeinsam beauftragten sie Béla Bartók, eine Komposition für sie zu schreiben. In einem Brief vom 11. August 1938 umreißt Szigeti die Wünsche der beiden Künstler: „*Es wäre sehr gut, wenn die Komposition aus zwei selbständigen Teilen bestünde, und natürlich hoffen wir, dass darin eine brillante Klarinetten- sowie eine Violinkadenz vorkommen werden*“. Um Bartók über die hervorragenden Fähigkeiten Goodman´s auf der Klarinette zu informieren, sandte Szigeti ihm Plattenaufnahmen mit Goodman und seinem Trio (Teddy Wilson und Gene Krupa). Bartók kam dem Wunsch der Auftraggeber sofort nach, und schon am 24. September hatte er das Werk abgeschlossen.

Der erste Satz (*Verbunkos*) hat eine dreiteilige Form, die sich im Rahmen des Moderato-Grundtempos bewegt. Er ist im Stil des ungarischen Csardas mit einer langsamen, melancholischen Eröffnung und dem wilden Schluss konzipiert. Der dritte Satz (*Sebes*) bringt neben der ungarischen Tanzthematik auch ein grotesk-strauchelndes Motiv. Für diesen Satz schreibt Bartók für beide Spieler die Verwendung von je zwei Instrumenten vor: eine normal gestimmte Geige und eine, bei der die E-Saite um einen Halbton herunter-, die G-Saite hingegen um einen Halbton auf Gis hinaufgestimmt wird, sowie eine B- und eine A-Klarinette. Mit der Kadenz für die Klarinette im ersten und mit einer für die Geige im dritten Satz, kommt Bartók den Wünschen von Goodman und Szigeti nach.

Unabhängig vom Auftrag, eine zweisätzige Rhapsodie zu komponieren, schuf Bartók noch einen langsamen Mittelsatz (*Pihenő / Rast*). Es ist dies ein subjektiv getönter Satz (*Lento*), mit nach innen gekehrten melodischen Spielbewegungen, mit leisen Geräuschen – wie „Klänge der Nacht“ – und starken Gefühlsausbrüchen im mittleren Abschnitt.

Bartók wollte zunächst nicht in die USA reisen, um an der Uraufführung teilzunehmen. Diese fand im Jänner 1939 in der Carnegie Hall statt. Sie wurde von den beiden Auftraggebern gemeinsam mit dem Pianisten Endre Petris ohne den langsamen Satz gespielt. Die Premiere war, wie Szigeti in einem Brief an Bartók berichtete, ein großer Erfolg mit einem starken Echo in der Presse.

Die politischen Umbrüche der Jahre 1938 und 1939 hatten Bártok in eine schwere persönliche Krise gestürzt, die seine Handlungsfähigkeit einschränkte. Dies zeigt ein Brief vom April 1938 an Frau Müller-Widmann, eine Verehrerin seiner Arbeit: „...Es ist nämlich die eminente Gefahr, dass sich auch Ungarn diesem Räuber- und Mördersystem ergibt. Die Frage ist nur wann und wie? Wie ich dann in so einem Lande weiterleben oder – was dasselbe bedeutet – weiterarbeiten kann, ist gar nicht vorstellbar. Ich hätte eigentlich die Pflicht, auszuwandern, so lange es noch möglich ist. Aber auch im günstigsten Fall würde mir das Erwerben des täglichen Brots in irgendeinem fremden Lande so ungeheure Schwierigkeiten und seelische Pein verursachen...“

Nach dem Tod seiner Mutter, war er entschlossen, Ungarn zu verlassen. Er gab dem Drängen Szigetis nach, zu Konzerten in die Vereinigten Staaten zu reisen, vor allem mit der Absicht, sich dort eine Stelle zu sichern, was ihm auch gelang.

Und so wurde am 21. April 1940, mit denselben wunderbaren Solisten und mit Béla Bartók am Klavier, diesmal die vollständige dreisätzige Fassung von Contrasts in der Carnegie Hall gespielt.

Joseph Haydn

Divertimento Es-Dur Hob. V:4

Eine eigene Werkgruppe stellen die *Divertimenti a tre* für zwei Violinen und Baß dar oder - wie Haydn in seinen späten Jahren im Entwurfskatalog nachtrug - „für zwei Violinen und Violoncello“. 18 dieser Streichtrios sind erhalten. Haydn hat sie wahrscheinlich zwischen 1750 und 1760 komponiert. Daß sie sehr schnell große Verbreitung fanden, zunächst als Kopien, später gedruckt, lässt sich an den An-



Haydn in Esterhazy livery 1763

zeigen der Verlagshäuser erkennen: Breitkopf zeigt eine Gruppe von sechs Divertimenti a tre erstmals 1763 an. Aber auch in Paris (1768), Amsterdam (1769) und London (1772) werden sie gedruckt, erscheinen aber jedes Mal unter einer anderen Opuszahl. Dies ist auch ein gutes Beispiel für die Bedeutung des Hobokenverzeichnisses, das die Konfusion mit den Opuszahlen beendete und eine rasche Identifizierung der Werke erlaubt. Für neu aufgefundene Werke ergeben sich hingegen wieder Identifizierungsprobleme, da sie nicht in das Verzeichnis aufgenommen sind.

In Carpanis Haydnbiographie „Le Haydine“ finden sich Hinweise, dass Haydn schon in den frühen 50er Jahren des 18. Jahrhunderts Divertimenti a tre komponiert hat. So berichtet Carpani, Haydn habe ein Jahr nach der (verschollenen) Musik zur opéra comique „Der neue krumme Teufel“ (sie entstand wahrscheinlich 1750), sechs Streichtrios geschaffen, *„die wegen der Originalität ihres Stils und des Reizes, der sie würzte, sofort weite Verbreitung fanden und Anlass zu erregten Diskussionen unter den Musikern wurden.“* Carpani beschreibt die vehemente Kritik von Seiten der „Kontrapunktiker“ an diesen Werken und meint, dass *„diese bärtigen musikalischen Gesetzgeber alles verachteten, was eher den Anschein der Anmut als des Wissens trug.“* Die Darstellung Carpanis liefert ein anschauliches Bild davon, wie neuartig diese frühen Kompositionen den Zeitgenossen erschienen und wie schwer es für den jungen Komponisten war, zu bestehen und seinen Vorstellungen treu zu bleiben.

Einen weiteren Hinweis auf die Entstehungszeit der Streichtrios liefert Carpani in der Darstellung der Musikabende in Schloss Weinzierl (siehe auch den beigefügten Text zu „Haydn in Weinzierl“). Darin führt er an, dass die „Musikfreunde“, die sich zu den Musikabenden im Schloss des Edlen von Fürnberg zusammenfanden, jeden Abend auch Haydns Trios spielten.

Es spricht also einiges dafür, dass Haydn schon ab 1751 mit Kompositionen zu dieser Werkgruppe begonnen hatte. Dass sie sich bald großer Beliebtheit erfreuten und viel gespielt wurden, trifft sicherlich zu. Es ist daher nicht verwunderlich, dass sie auch in Weinzierl erklangen, wenn der junge Komponist zu Gast war und musizierte.

Die Divertimenti a tre sind fast alle dreisätzig. Neben einer Gruppe, die einen *Tempo di Minuetto-Satz* besitzt, der unterschiedlich ausgeformt sein kann und nicht dem Muster der italienischen Form entspricht, findet sich der Typus, der im Aufbau eher dem Violinkonzert gleicht. Zwei schnelle oder sehr schnelle Sätze umschließen einen langsamen. Die erste Violine ist relativ virtuos geführt, die zweite Violine und der Baß bzw. das Violon-

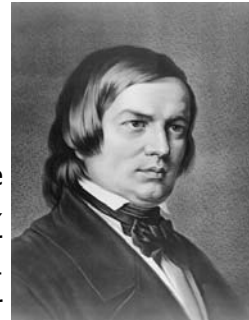
cello nehmen die Begleitung wahr. Zu letzterem Typus zählt das *Divertimento Es-Dur Hob. V:4*. Es hat Schwung und Witz und bezieht seine einfachen Motive aus der Volksmusik. Das Adagio ist von großer Empfindsamkeit.

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

Robert Schumann

Klavierquartett Es-Dur op. 47 (1842)

Im Herbst 1842, angespornt durch die erfolgreiche Uraufführung seiner *Drei Streichquartette op. 41*, schrieb Schumann das Klavierquintett op. 44. In der für ihn charakteristischen systematischen Arbeitsweise setzte er die Erfahrungen, die er bei der Komposition der Quartette gewonnen hatte, nun in einem Werk um, in dem er dem Streichquartett das Klavier gegenüberstellen konnte.



Robert Schumann

Und keine zwei Wochen nach dessen Vollendung, begann er mit der Skizzierung eines Klavierquartetts, das er erstaunlich schnell innerhalb von sechs Tagen vollendete. Am 24. Oktober nahm er die Arbeit auf. Nach strapaziösen - seiner Tagebucheintragung zufolge gleichwohl beglückenden - Tagen und Nächten schloss er sie am 30. Oktober ab.

„Es soll immer besser werden und mir ist bei jedem neuen Werke, als müsste ich wieder von vorne anfangen“, schreibt er zwischen der Vollendung des Quintetts und dem Beginn der Arbeit am Quartett an Ferdinand David. Claus-Christian Schuster meint zu dieser Aussage Schumanns: *„Daß sich in diesem „Immer-wieder-von-vorne-Anfangen“ eines der Geheimnisse der Unsterblichkeit verbirgt, weiß Schumann genau. Es ist seine stärkste Waffe gegen die Versuchung der Routine.“*

Die beiden neuen Werke, deren Entstehungszeiten so nah beieinander liegen, sind in ihrem Wesen sehr unterschiedlich. Die starke Gegensätzlichkeit wurde auch von der zeitgenössischen Kritik bemerkt und bestaunt:

„.... Das Clavierquartett ist wieder von höchst origineller Erfindung und zeugt von der Productivität des Componisten. Es ist gleichzeitig mit dem erwähnten Quintett componirt, und dennoch ist die Form und der Inhalt, obgleich die Tonarten dieselben sind, so wesentlich von jenem verschieden, dass man glauben könnte, es liege zwischen der Geburt des ersten und des zweiten wenigstens ein Lustrum.“

Tatsächlich hat sich das Klavierquintett zu allen Zeiten größerer Popularität erfreut als das *Klavierquartett op.47*, handelt es sich doch um das effektvollere Werk. Das mag auch mit der unterschiedlichen Rolle, die dem Klavier zukommt, zusammenhängen. Zwar ist bei den beiden einzigen größer besetzten Kammermusikwerken Schumanns deutlich zu erkennen, welch hohen Wert er „seinem“ Instrument beimaß, doch nahm Schumann die Dominanz des Klaviers beim Quartett op. 47 deutlich zurück. Die Instrumentation ist ausgewogener und der Klang wirkt transparenter. Was der Komposition des Klavierquartetts inhaltlich zugute kam, hat sich vermutlich nachteilig auf die Popularität ausgewirkt.

Schumann wusste sehr gut um die Unterschiede zwischen den beiden Werken, doch er wollte sein Klavierquartett so haben und war nicht bereit, das Eigenleben eines Werkes dem angenehmen Effekt der Publikumswirksamkeit unterzuordnen.

Claus-Christian Schusters Werkanalyse des Es-Dur Quartetts, die im Folgenden zitiert wird, spricht von der stupenden kompositorischen Meisterschaft, mit der das Werk verfasst ist und gibt uns Einblicke in die individuelle Schönheit dieser Musik.

„Dem in seiner zupackenden Direktheit mitreißenden Anfang des Quintetts steht der gänzlich anders geartete des Quartetts gegenüber: Wie aus Nebelschleiern entsteht in wenigen einleitenden Takten (*Sostenuto assai*) die Kontur einer ruhenden Tonlandschaft, die sich mit dem Eintritt des *Allegro ma non troppo* unvermittelt ins Morgenlicht getaucht und von jugendlicher Bewegung durchpulst findet. Mit resoluten Skalen und fanfarenartig gestoßenen Akkordzerlegungen scheint der Seitensatz einen derben Kontrast zu diesem schwärmerischen Beginn zu bilden, doch schon nach wenigen Takten tritt dieses neue Material spielerisch in den Hintergrund und macht Platz für ein unerwartetes Choralzitat („Wer nur den lieben Gott läßt walten“). Im weiteren Verlauf gewinnt der Seitengedanke immer mehr an Energie, bis schließlich seine herrische Vergrößerung das Ende der Exposition markiert. An der Schwelle zur Durchführung begegnet uns wieder das *Sostenuto* des Anfangs; doch das Naturphänomen, das uns hier erwartet, ist ein ganz anderes als zu Beginn. Mit relativ geringen Veränderungen (*d-moll* statt *Es-Dur*; hart akzentuierte anstelle von weich

arpeggierten Akkorden) entfesselt Schumann in der vorher so einladenden Landschaft ein faszinierendes Unwetter, in dessen Verlauf wir so ziemlich in allen erdenklichen Tonarten vergeblich Schutz suchen müssen, bis uns endlich – unter nur langsam sich entfernendem Donnerrollen – das heimatliche Es-Dur wieder aufnimmt. Am Ende der Reprise versinkt die Szenerie, fast schon erwartet, wieder in den Sostenuto-Nebel, bevor eine befreiende Coda den Satz mit einer aus jubelnder Entschlossenheit und zögernder Frage eigenartig gemischten Geste zu Ende bringt.

Die Ambivalenz dieses Schlusses führt uns in das Halbschattenreich des Scherzos (Molto vivace, g-moll). Obwohl wir Schumann selten so nahe an der Märchenwelt Mendelssohnscher Scherzi finden wie im Ritornell dieses Satzes, ist doch die ganze Anlage des Stückes urtypischer Schumann: die Fünfteiligkeit mit den beiden kontrastierenden Scherzi entspricht ganz dem schon in der B-Dur-Symphonie erprobten Schema, das hier – vor allem dank der ständig eingestreuten Rückgriffe auf die geheimnisvoll-unruhige Bewegung des Hauptteils – noch fesselnder gehandhabt erscheint. Besonders reizvoll ist das Zusammentreffen der Achtelmotorik des Ritornells mit den traumtänzerischen Synkopen des zweiten Trios. Von der tektonischen Rolle des Trios mit seiner instrumentalen Lokalfarbe, wie es uns aus der Klassik vertraut ist, haben sich die beiden Trios dieses Satzes schon sehr weit entfernt: Ihre Hauptaufgabe scheint es zu sein, die Vieldeutigkeit der Stimmung sinnfällig zu machen.

Das Andante cantabile (B-Dur) zählt zu den Zimelien der Kammermusikliteratur. Daß das sequenzierende Thema einfach und eingängig genug ist, um sofort „Effect“ zu machen, berührt den unverletzbaren Adel dieser Idee in keiner Weise. Selten sind entwaffnende Schlichtheit und subtilstes Raffinement eine so ideale Verbindung eingegangen. Unendlich raffiniert ist schon der Einfall, den Satz mit den letzten vier Takten des Themas beginnen zu lassen; die omnipräsente Überschneidung von Schluß- und Anfangstakten des – ganz regelmäßig gebauten – Sechzehntakters kann erst durch diesen Kunstgriff ihre volle Wirkung tun: nämlich die, den Satz „unendlich“ erscheinen zu lassen. Zwischen den zweimal drei Strophen dieses „Liedes“ ist als Allerheiligstes ein Ges-Dur-Gesang eingebettet, der ganz aus Beethovenschem Geist empfunden ist. In einzelnen Wendungen deuten sich Echos der Cavatina aus dem Streichquartett op.130 an, ohne daß sich diese Ahnungen je zu wirklichen „Reminiszenzen“ verdichten würden. Die Liedstrophen selbst sind als Variationen gestaltet:

1. Strophe = Thema (Cello)

- 2. Strophe = 1. Variation (Violine mit Cello-Kontrapunkt)
- 3. Strophe = 2. Variation (Klavier mit Bratschen-Kontrapunkt)
- 4. Strophe = 3. Variation (Bratsche mit Violin-Figuration)
- 5. Strophe = 4. Variation (Violine und Bratsche mit Klavier-Figuration)
- 6. Strophe = Thema (Cello)

Die ersten vier Strophen halten die melodische und harmonische Kontur des Liedthemas fest, wobei nur die dritte Strophe rhythmisch und melodisch verziert (synkopiert und umspielt) erscheint. Die fünfte Strophe bezeichnet den Punkt der größten Entfernung vom Thema; es ist gleichzeitig die instrumental reichste Passage des Satzes (mit drei „konzertierenden“ Instrumenten). Die Schlußstrophe gewinnt durch den Orgelpunkt, auf dem sie ruht, und die dadurch bedingten harmonischen Veränderungen Coda-Charakter. Am Ende dieser Strophe übernimmt das Cello den Orgelpunkt des Klaviers, wobei dieser Moment durch die von Schumann geforderte Scordatur der tiefsten Cellosaite nach B noch besonders hervorgehoben ist. Über dem liegenden Cellobaß kündigt sich in den anderen Instrumenten das Incipit des folgenden Satzes an.

Das Finale (Vivace) entfaltet – ganz im Beethovenschen Sinne – alle bisher nur angedeuteten kontrapunktischen Künste. Es ist dabei von einer formalen Unbekümmertheit und Unregelmäßigkeit, die auch im Werk des Revolutionärs Schumann ihresgleichen sucht. Das schwungvolle und so gut vorbereitete Incipit (das übrigens wie eine Antwort auf die Schlußwendung des Kopfsatzes klingt) mündet sofort in ein kurzes Fugato. Die Wiederkehr des Incipits wird mit einem zweiten Hauptmotiv beantwortet, das die modulatorische Brücke zu dem in B-Dur stehenden kanonischen Seitenthema bildet. Synkopische Textur und Instrumentation dieses Gedankens sind unüberhörbar aus der 3. Strophe des Andante abgeleitet. Auch in der Durchführung unterstreicht Schumann die Bindung an den vorangegangenen Satz, indem er die dort das Finale vorbereitenden Schlußtakete jetzt zum Ausgangspunkt einer weitläufigen modulatorischen Entwicklung macht. Die Wiederkehr des Incipits wird diesmal statt von einem Fugato von einer hofmannesk-exzentrischen Episode auf der Subdominante beantwortet, in der man – bis zur Unkenntlichkeit verfremdet – Spuren des Ritornells und des ersten Trios des zweiten Satzes wiederzufinden glaubt. Erst nach dieser beunruhigenden und dunklen Episode findet der Satz wieder in das Flußbett einer „ordnungsgemäßen“ Reprise zurück. Nach Mendelssohnscher Manier wird aber auch die „Durchführung“ Gegenstand der Reprise, die schließlich in ein prächtiges

Doppelfugato von ganz unerhörter Kraft mündet. Hier werden die beiden Hälften des Incipits als getrennte Themen einander überlagert. Zu guter letzt geraten Bratsche und Geige noch ernstlich in Gefahr, vollends in Bachsche Regionen abzudriften – aber mit einer kurzentschlossenen Codawendung bereitet Schumann dem selbst entfesselten Zauber ein überraschendes Ende.“

Im Dezember 1844 fand die Uraufführung des Klavierquartettes im Leipziger Gewandhaus statt, mit Clara Schumann am Klavier, Ferdinand David, Violine, Niels Wilhelm Gade, Viola, und Carl Wittmann am Violoncello. Graf Mateusz Wielhorski, ein ausgezeichnetener Cellist von europäischem Ruf, ist der Widmungsträger des Klavierqartetts op. 47. Er spielte in der Musikszene von Petersburg eine wichtige Rolle und hatte an der Verbreitung des Quartettes im Russischen Reich wesentlichen Anteil.

Gloria Bretschneider

HAYDN IN WEINZIERL

Ein junger Mann

Als Haydn zwischen 1755 und 1757 auf Einladung des Edlen von Fürnberg nach Weinzierl kommt, ist er ein junger Mann von Mitte zwanzig Jahren. Dieser frühe Lebensabschnitt ist nicht prägend für das Haydnbild, das wir heute mit dem Komponisten verbinden. Wir assoziieren weit eher den reifen Mann, den vielbeschäftigten Kapellmeister bei Fürst Esterhazy, den weltberühmten Komponisten oder den vielgeliebten und geehrten alten Mann, der eben seine großen Oratorienwerke „Die Schöpfung“ und „Die Jahreszeiten“ vollendet hat und in seinem Haus in Gumpendorf die vornehmsten Vertreter aus Kunst, Wissenschaft und Politik empfängt.

Für den jungen Joseph Haydn ist es das erste Mal, dass er einer Einladung zu einem längeren Aufenthalt folgt, die nur ihm persönlich und seiner Arbeit als Komponist und Musiker gilt. Sicherlich ist es schön für ihn, die liebliche Landschaft des Alpenvorlandes zu genießen und dem Druck der Lebensumstände in Wien für einige Zeit zu entfliehen. Vor allem aber ist es eine völlig neue Situation: Er befindet sich in einem ihm ungewohnten sozialen Umfeld und es werden hohe Erwartungen an ihn gerichtet.

Hier erscheint es interessant, einige Begebenheiten aus Haydns Kindheit und Jugend anzuführen, die im Zusammenhang mit dem Besuch in Weinzierl von Bedeutung sein können.

Zu Hause



Böhmen. Das Geburtshaus Haydns
von Kutschka, Wiener Musikleben

Die Geborgenheit im Elternhaus und das freie Spielen in der unberührten, vogelreichen Aulandschaft um den Weiler Rohrau, war mit Joseph Haydns sechstem Lebensjahr zu Ende gegangen. Vater Mathias Haydn, ein gelernter Schmied, der im Dorf die angesehene Stellung des Marktrichters innehatte, gab seinen Sohn zur Ausbildung zum Schullektor und „Regenschori“ Johann Mathias Franck, einem entfernten Verwand-

ten der Familie, nach Hainburg. Der Vater, der selbst Geige spielte und das große Talent des Sohnes erkannte und förderte, wollte ihm eine gute musikalische Ausbildung zukommen lassen. Joseph Haydn beschreibt später in den autobiographischen Notizen seine außergewöhnliche Begabung so: *"Gott der allmächtige (welchen ich alleinig so unermessene gnade zu dancken) gab mir besonders in der Music so viel leichtigkeit, indem ich schon in meinen 6ten Jahr ganz dreist einige Messen auf dem Chor herab sang, auch etwas auf dem Clavier und der Violin spielte.."*

Bei „Vetter Schulmeister“ in Hainburg

Sein großes Interesse galt der Musik und den Tönen, die man auf Instrumenten und auf verschiedenen Gegenständen erzeugen kann. Beim Glocken läuten und Trommel schlagen war er in seinem Element. Der Onkel, förderte seine Begabung und erteilte ihm neben den Gesangstunden auch Violin-, Spinett- und Orgelunterricht.

Aus dieser Zeit und auch aus den späteren Jahren am kaiserlich-königlichen Konvikt als Dom- und Hofsängerknabe zu Sankt Stephan weisen die wenigen überlieferten Geschichten und Anekdoten alle in dieselbe Richtung: Der kleine Joseph war ein wilder, ungestümer Bub, immer zu Späßen und Schabernack aufgelegt. Auch wenn er unter den Prügeln des „Vetter Schulmeisters“ litt - Haydn erzählte später, dass er bei ihm mehr Prügel bekommen hätte als zu essen – ließen ihn seine Neugier und sein Erfindungsgeist nicht ruhen, vor allem, wenn es um Musik ging:

Kurz vor dem Fest des Hl. Florian – Joseph war inzwischen 7 Jahre alt geworden – fehlte ein Paukenschläger für den Umzug. Der Schulmeister, der bemerkt hatte, wie sicher der kleine Joseph im Schlagen des Rhythmus war, fragte, ob er die vakante Stelle einnehmen wollte. Joseph war beglückt vom Angebot des Onkels und übte heimlich auf einem hölzernen Mehlbehälter, den er aus der Küche entwendet hatte. Später fand der Onkel den vom Mehl weiß gepuderten Knaben, der heftig trommelte und es setzte eine Tracht Prügel. Während der Prozession am nächsten Tag schlug Joseph dann voller Stolz sauber und gekonnt mit seinen Schlegeln auf die echte Pauke.

Haydn hatte Zeit seines Lebens eine besondere Vorliebe für dieses Instrument; so spielte er 1791 in London unter großer allgemeiner Bewunderung eigenhändig die Partie der Pauke bei der Aufführung einer seiner Symphonien.

Vielleicht lag Joseph Haydn der Rhythmus im Blut – eingehämmert von seinem Vater dem Schmied.

Sängerknabe im Konvikt zu St. Stephan



Mit 8 Jahren wurde Haydn vom Domkapellmeister und Komponisten Johann Karl Reutter 1740 als Sängerknabe in das kaiserlich - königliche Konvikt, die Stephanskantorei nach Wien geholt. Reutter hatte des Knaben schöne Stimme entdeckt, als er in Hainburg bei Schulrektor Franck zu Besuch war. Bis zu seinem 17. Lebensjahr blieb Joseph Haydn im Konvikt. Es war eine entbehrungsreiche Zeit mit strenger Erziehung und dürtigen Mahlzeiten, fern vom Elternhaus. Die musikalische Ausbildung

mit Gesangstunden, Unterricht auf der Violine und auf Tasteninstrumenten stand im Mittelpunkt. Dazu kam der tägliche Kirchendienst (Singen bei Vespers, Messen, Taufen, Beerdigungen und beim Hochamt). Komposition wurde am Konvikt nicht unterrichtet. Haydns kompositorisches Talent wurde von Domkapellmeister Reutter nicht gefördert, sondern für das Transkribieren und Variieren von Vespermusiken und Motteten genützt. Haydn lernte am täglichen Umgang mit seinen musikalischen Vorbildern und er bildete sich später selbst weiter z.B. beim Studium der Kompositionslehre „Gradus ad Parnassum“ von Johann Joseph Fux oder den Kompositionen von Carl Phillip Emanuel Bach. In seiner biographischen Skizze aus 1776 meint er dazu: *„...wer mich gründlich kennt, der muß finden, dass ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke.“*



Wien, Der St. Stephanstempel und Umgebung
Ansicht aus der Vogelperspektive von Joh. Dan. Hübner, 1760-74 (Dr.
vom Kunstgewerbemuseum von Wien, 1910, Originalgröße)

Die älteren Konviktschüler wurden zum Unterricht der jüngeren herangezogen. So unterrichtete Joseph Haydn später auch seinen jüngeren Bruder Michael, der 1745 als Chorknabe in das Konvikt aufgenommen wurde. 1808 erzählt der alte Mann vor Chorknaben seines ehemaligen Konvikts, die ihn besuchen, wie er damals oft heimlich ein „Clavier“ (wahrscheinlich ein Clavichord) zum Üben auf den Dachboden geschleppt hat.

Weiters erfahren wir aus verschiedenen Quellen über einige „practical jokes“, die sich der Chorknabe erlaubte:

So kletterte er auf die eingerüstete Fassade des Schlosses als die Chorknaben vor Kaiserin Maria Theresia im Park von Schönbrunn sangen und imitierte aus luftiger Höhe Vogelstimmen. Oder er schnitt einem Kollegen den Zopf der Perücke ab. Für Domkapellmeister Reutter war dieser Streich ein willkommener Anlass den inzwischen 17jährigen Joseph Haydn von einem Tag auf den anderen aus dem Konvikt zu verweisen. Joseph

war nämlich in den Stimmbruch gekommen und die Kaiserin hatte sich über seine krächzende Stimme beschwert. Diese Vorgangsweise war unüblich. Meist erhielten die Chorknaben bei ihrem Stimmbruch entweder Geld für ihre Heimreise oder ein Stipendium zur weiteren musikalischen Ausbildung am Konvikt.

Schwierige Freiheit in Wien

Auch die Probleme der nun folgenden Jahre bewältigt Haydn aus eigener Kraft. Er gibt Musikunterricht, übernimmt kleine Engagements bei Bällen und Nachtmusiken. Gäste und Passanten bestellen kleinere Kompositionen. Haydn schreibt erste Notturmi und Cassationen. Er kommt in enge Berührung mit der Volksmusik. 1751 entsteht sein erstes Bühnenwerk, die Musik zum Singspiel „Der neue krumme Teufel“ von Felix Kurz, genannt „Bernadon“, einem Volksschauspieler und Komiker. Leider ist Haydns Musik zu dieser „Opera – Comique von zwey Aufzügen“ verloren gegangen. Einen kontinuierlichen Verdienst hatte Haydn als Primgeiger bei den Barmherzigen Brüdern in der Leopoldstadt und einen gelegentlichen als Organist im Palais des Grafen Haugwitz in der Josefstadt. Dass er selbst diesen Lebensabschnitt als sehr schwierig erlebte, geht aus seinen biographischen Notizen hervor: *„...durch dieses elende brod gehen viele genien zu grunde, da ihnen die zeit zum studiren manglet. Die Erfahrung trafte mich leyder selbst, ich würde das wenige nicht erworben haben, wan ich meinen Compositions Eyfer nicht in der nacht fortgesetzt hätte.“*

Nach verschiedenen Notquartieren bei Bekannten wohnt er ärmlich im „Michaelerhaus“ (Kohlmarkt Ecke Michaelerplatz). Im Dachgeschoß neben seiner Stube lebt ein anderer Mieter, der ein altes Klavier besitzt. Haydn meinte später: *"Wenn ich an meinem alten, von Würmern zerfressenen Klavier saß, beneidete ich keinen König um sein Glück!"* Das Michaelerhaus hat aber auch andere Bewohner, mit denen er wohl dank seiner musikalischen Fähigkeiten und seiner angenehmen Umgangsformen bekannt wird. Darunter ist Pietro Metastasio, der erfolgreiche Librettist, Dichter und Hofdramaturg. Über dessen Empfehlung wird er Begleiter der Sängerin Marianna Martinez, die eine Schülerin des berühmten neapolitanischen Gesangslehrers Niccolò Porpora ist. Porpora war in Wien auch als Oratorien- und Kammermusikkomponist sehr gefragt. Durch die gemeinsame Arbeit lernt Haydn die musikalische Kompetenz Porporas schätzen und vertraut den Korrekturen, die Porpora an den ihm vorgeleg-

ten Kompositionen anbringt. *„Ich schriebe fleissig, doch nicht ganz gegründet, bis ich endlich die Gnade hatte von dem berühmten Herrn Porpora (so dazumahl in Wienn ware) die ächten Fundamente der sezkunst zu erlernen“*. Haydn erlernt auch die italienische Sprache bei Porpora.

Und er betreibt „networking“: So lernt er durch seine musikalische Tätigkeit beim Prinzen von Hildburghausen auf dessen Landsitz und in dessen Stadtpalais „Rofrano“ (heute Palais Auersperg) berühmte Musiker und Komponisten kennen: Carl Ditters von Dittersdorf, Christoph Willibald Gluck, Georg Christoph Wagenseil und Giuseppe Bonno.

Im Sommer begleitet er seinen Lehrer als sein Adlatus in das damalige Modebad Mannersdorf am Leithagebirge, um dessen Lektionen im Gesang am Klavier zu begleiten. Auch dort bietet sich die Gelegenheit, interessante Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens und bedeutende Musiker zu treffen.

Einige Charakteristika des jungen Mannes

Lassen sie uns ein wenig innehalten und einige Charakteristika des jungen Mannes anführen, die die spärlichen Daten zu Kindheit und Jugend nahe legen:

Von frühester Kindheit an ist sein Wesen von einer tiefen Hingezogenheit zum Klang und zur Musik erfüllt und sehr bald auch vom Bewusstsein um sein Talent. Die innere Sicherheit um die von Gott gegebene Gnade der großen musikalischen Begabung beinhaltet für ihn auch die Aufgabe, sie zu entwickeln und an ihr zu arbeiten. Er tut das fortan leidenschaftlich und konsequent. Allein, auf sich gestellt verfolgt er zäh und ausdauernd sein Ziel. Einfallsreich und kreativ überwindet er äußere Widerstände, die seinem Bildungseifer entgegenstehen. Neugierig und wissbegierig nützt er jede erdenkliche Möglichkeit seine Kompositionsstudien voran zu treiben.

Die frühe Trennung vom Elternhaus, die Entbehrungen und Misshandlungen in den folgenden Jahren lassen ihn nicht zerbrechen. Er lernt, dass er für sich selbst sorgen kann. Ohne Führung durch einen ihm nahe stehenden Menschen, ohne Einfluss eines bedeutenden Lehrers, studiert er autodidaktisch, was ihm in die Hände kommt. Später wählt er aus dem reichen Material, das er im Lauf seiner Gesangs- und Instrumentalausbildung kennenlernt, jene Werke aus, die seinen Vorstellungen entsprechen und ihn weiterbringen können. Seine Äußerungen zu den eigenen Kompositionen der frühen Zeit, zeigen den hohen Anspruch ebenso wie die starke Selbstkritik, die seine Arbeit begleiten. In späteren Jahren beschreibt Haydn seine Arbeitsweise für die Zeit seiner Tätigkeit bei Fürst Esterhazy gegen-

über seinem Biographen Griesinger in sehr prägnanter Weise: „...*Niemand konnte mich an mir selbst irre machen und mich quälen, und so musste ich original werden.*“ Das Grundmuster der unabhängigen, selbstständigen und autonomen Arbeitsweise findet sich schon in den Jahren am Konvikt angelegt. Haydn hat es im Laufe seines Lebens den jeweiligen Umständen angepasst und differenziert.

Ein weiterer Wesenszug, sein ausgeprägter Sinn für Humor, manifestiert sich schon in früher Kindheit und hat ihm wohl immer wieder in schwierigen Situationen geholfen, vor allem wenn neben die spontane Reaktion in späteren Jahren auch die geplante Aktion trat.

Indirekt ist aus den biographischen Angaben aus den Jahren nach der Entlassung aus dem Konvikt zu entnehmen, dass er allmählich lernt, sich in neuen sozialen Situationen schnell zurecht zu finden, dass er soziale Kompetenz entwickelt und sie gezielt für sein Weiterkommen einsetzt.

Baron Karl Joseph von Fürnberg

Es ist nun sehr wahrscheinlich, dass dieser junge Mann, Begleiter des berühmten Gesangspädagogen Porpora, in Mannersdorf mit Baron Fürnberg zusammen trifft, der mit seiner Familie ebenfalls in dem prominenten Badeort zur Kur ist und auf den jungen begabten Musiker aufmerksam wird. Karl Joseph von Fürnberg, ein musisch interessierter und gebildeter Mann, lädt Haydn auf seinen Sommerwohnsitz Schloss Weinzierl ein. Er möchte, wie viele Adelige dieser Zeit, die dem Vorbild des Kaiserhauses folgen, dass in seinem Schloss Musik gemacht wird. Nicht nur seinen finanziellen Mitteln sondern auch seinen Interessen entsprechend, soll es Kammermusik sein. Karl Joseph Edler von Fürnberg bekleidet die Stelle eines n. ö. Regimentsrates in Sachen Justiz. Er kann von den Gütern und vor allem von dem großen Waldbesitz, die sein Vater Johann Karl Weber von Fürnberg erworben hat, ein gutes Leben führen und Schloss Weinzierl ist der Lieblingsaufenthalt des Barons. Als Haydn nach Weinzierl kommt, ist Karl Joseph etwa 35 Jahre alt. Mit ihm im Schloss leben seine zweite Ehefrau, ein Kleinkind, das dieser Ehe entstammt sowie Sohn und Tochter im Alter von 12 und 13 Jahren aus seiner ersten Ehe.

Die Familie der Weber von Fürnberg und Schloss Weinzierl



Die Familie der Weber von Fürnberg stammte aus der Gegend von Würzburg. Der Vater, Johann Karl war Doktor der Medizin und der Philosophie und n. ö. Regimentsrat in Sanitätssachen. Vor allem war er ein sehr geschäftstüchtiger Mann. Er erwarb Güter und Waldbesitz am linken

und rechten Donauufer (die Güter Weinzierl, Wocking und Weichselbach; Herrschaften im Weintal sowie den Weinsbergerwald)

„Aufgrund seiner vorzüglich zu Gunsten Österreichs unter der Enns entfalteten Tätigkeit“ wurde ihm 1731 von Karl VI. der Ritterstand verliehen.

Weinzierl gehörte nicht zu den großen Herrnsitzen der Gegend wie etwa die Riegersburg. Sein viereckiger Grundriß lässt es eher wie ein ins Monumentale übertragener und mit Ecktürmen ausgestatteter Vierkanthof erscheinen. Der Stich von Matthäus Vischer aus 1672 vermittelt das Bild des Schlosses vor dem Umbau, den die Fürnbergs vornahmen. Das Schloss war umgeben von einem weiten Gartengrund. Zum engeren Schlossbereich zählten Wirtschaftsgebäude (auch das Gebäude, in dem heute die Musikschule Wieselburg untergebracht ist, die sogenannte Haydn-Schule, wird zu dieser Zeit urkundlich erwähnt) und eine Kapelle. Die Fürnbergs renovierten das Schloss und gaben ihm ein zeitgemäßes, barockes Aussehen. Auch die Kapelle wurde barockisiert. Außerdem errichtete Baron Johann Karl von Fürnberg ein Benefizium für die Stelle eines Pfarrers an dem kleinen Gotteshaus.

Musikabende im Schloss Weinzierl und das erste Streichquartett



Wie sahen nun die Musikabende zu Haydns Zeit im Schloss Weinzierl aus?

Von mehreren Haydnbiographen finden sich Berichte über die musikalischen Zusammenkünfte. Aus ihnen geht hervor, dass zwei Berufsmusiker und zwei Hobbymusiker (Dilettanten) vom Hausherrn zum gemeinsamen Musizieren eingeladen wurden. Sie spielten Geige, Bratsche und Violoncello. Der Baron, seine Familie und etwaige Gäste waren die Zuhörer. Griesinger berichtet nach Haydns späteren Angaben darüber:

"...Ein Baron Fürnberg hatte eine Besetzung im Weinzierl, einige Posten von Wien und er lud von Zeit zu Zeit seinen Pfarrer, seinen Verwalter, Haydn und Albrechtsberger - dieser hat das Violoncell gespielt - zu sich, um kleine Musiken zu hören. Fürnberg forderte Haydn auf, etwas zu komponieren, das von diesen vier Kunstfreunden aufgeführt werden könnte. Haydn nahm den Antrag an, und so entstand sein erstes Quartett welches gleich nach seiner Erscheinung ungemeinen Beyfall erhielt, wodurch er Muth bekam, in diesem Fache weiter zu arbeiten."

Es handelte sich dabei wahrscheinlich um folgende Besetzung:

Die erste Geige spielte der Fürnbergsche Benefiziat an der Schlosskapelle Johann Joseph Fromiller, die zweite Geige war mit dem Gutsverwalter Mathias Leonhard Penzinger besetzt, der Komponist selbst spielte die Bratsche (er konnte gleichermaßen mit der Geige wie mit der Viola umgehen) und Albrechtsberger – wahrscheinlich der später berühmte Theoretiker Johann Georg, Domorganist in Wien und Kontrapunktlehrer Beethovens – war der Cellist. Diese Annahme wird durch Dokumente über die damalige Tätigkeit von J. G. Albrechtsberger als Organist der nahe gelegenen Wallfahrtskirche Maria Taferl unterstützt.

Auch in der Biographie „Le Haydine“ vom Giuseppe Carpani (Mailand 1812) wird die Szene in Schloss Weinzierl beschrieben. In dieser Darstellung kommen die Spontanität des Wunsches und die Unmittelbarkeit seiner Erfüllung durch den jungen Komponisten deutlicher zum Ausdruck:

„Eines Tages sagte der Baron zu Haydn, dessen Trios jeden Abend gespielt wurden: „Du könntest mir ein Quartett machen“. – „Ich werde es versuchen“, antwortete unser Joseph. Er nahm die Feder zur Hand, und es entstand jenes Quartett mit Sextolen in B-Dur, das alle Musikliebhaber sofort lernten.“

Wir erfahren also, dass auch andere Werke Haydns, seine frühen Streichtrios gespielt wurden und zwar sehr oft und dass der Hausherr auf Grund der Zahl der zufällig anwesenden Musiker und ihrer Instrumente von Haydn eine Musik verlangte, bei der alle vier Anwesenden mitspielen konnten. Und wir bemerken, dass Haydn dem Wunsch des Barons schnell und ohne Umschweife nachgekommen sein muss, so als sei das Komponieren von Streichquartetten das Selbstverständlichste von der Welt. Tatsächlich jedoch betritt Haydn kompositorisches Neuland. Er schreibt sein allererstes Streichquartett B-Dur op.1/1. Die „Gattung Streichquartett“ existiert zu diesem Zeitpunkt noch nicht.

(Boccherini hat etwa zur gleichen Zeit ebenfalls erste Quartette verfasst).

So wird diese Szene zu einem eindrucksvollen Beispiel für Haydns un-

glaubliche Fähigkeit, sich spontan auf neue Herausforderungen einzustellen und kreativ darauf zu reagieren. Und sie zeigt, wie frei sein schöpferischer Geist ist: Er braucht keine vorgegebenen Regeln, keinen Kanon der kompositorischen Konventionen, um ein Werk zu schaffen, das von allen Anwesenden begeistert aufgenommen wird und dem noch viele *Divertimenti a quattro*, folgen werden (insgesamt 10 frühe Quartette dieser Art).

Die Aufführung der ersten Streichquartette erlebt auch ein preußischer Offizier mit, Major Weirach. Er ist als Kriegsgefangener bei den Fürnbergs einquartiert und wird als Gast behandelt. Er berichtet: „*Daß er von diesem ebenso bescheidenen als genialen Künstler dessen erste Quartetten selbst vorgetragen hörte. Der bis zur Ängstlichkeit bescheidene Mann war, ohn erachtet alle Anwesenden von seinen Compositionen entzückt waren, nicht zu überzeugen, dass seine Arbeiten werth seien in der musicalischen Welt bekannt gemacht zu werden.*“

Diese Beobachtungen bestätigen die scharfe Selbstkritik, die Haydns musikalisches Schaffen auch weiterhin begleiten und fördern wird. Jene Bescheidenheit, übersteigert ins Ängstliche, wie sie hier berichtet wird, zeigt wohl, dass der junge Mann, dem unmittelbaren Erlebnis des Erfolges seiner Arbeit noch nicht ganz gewachsen war. Aber Selbstbewusstsein und Souveränität werden sich noch einstellen.



Handschrift des jüngeren Haydn, 1756
Aus: Hase, »Jos. Haydn und Breitkopf & Härtel«, 1909

Die zehn Divertimenti a quattro

Mit der Gruppe von 10 Werken für zwei Violinen, Viola und Violoncello, die wahrscheinlich zwischen 1755 und 1757 entstanden sind, hat Joseph Haydn die Grundlage für die eigentliche Entwicklung der Gattung Streichquartett geschaffen. Er hat diese neue Form in späteren Jahren in veränderter Form wieder aufgegriffen und immer weiter an ihr gearbeitet. Sie wurde zu seiner persönlichsten und intimsten Form der musikalischen Kommunikation.

Die 10 frühen Quartette aus der Weinzierler Zeit sind im Zuschnitt ganz einheitlich, im Detail aber höchst kunstvoll voneinander unterschieden. Zu dieser Schöpfung „ex nihilo“ gehört die Festlegung der Grenzen, die die Gattung als solche erst definiert. Die Grundform der zehn Werke ist das fünfsätzigte Divertimento: Zwei schnelle oder sehr schnelle Sätze bilden den äußeren Rahmen, zwei Menuette stehen zwischen ihnen, und zwischen den Menuetten liegt ein sehr langsamer Satz (Adagio). Der langsame Satz schafft mit unterschiedlichen Mitteln einen lyrischen Kontrast zu den tänzerischen Menuetten und ist der einzige, der nicht in der Grundtonart steht. Die Menuette sind komplexer angelegt als die anderen Sätze, nicht zuletzt wegen des immer wieder neu definierten Verhältnisses zwischen Menuett und Trio. Haydn vermeidet höfisch - galant stilisierte Menuette: Die Themen sind vielmehr einfach und volkstümlich. Diese Einfachheit des Materials steht in starkem Kontrast zur äußerst komplexen Verarbeitung. Hierin deutet sich schon Eigenart und Rang der entstehenden Gattung Streichquartett an.

Die 10 Divertimenti waren die ersten Kompositionen Haydns, die gedruckt als op.1 und op. 2 und handschriftlich europaweit verbreitet wurden und den Komponisten berühmt machten.

Sie werden begeistert aufgenommen und als neuartig und heiter erlebt. Sie stecken voll Überraschungen und witzigen Details. Der Lexikograph Gerber schrieb darüber rückblickend: *„Schon seine ersten Quatros, welche um das Jahr 1760 bekannt wurden, machten allgemeine Sensation. Man lachte und vergnügte sich auf der einen Seite an der außerordentlichen Naivetät und Munterkeit, welche darinne herrschte, und in anderen Gegenden schrie man über Herabwürdigung der Musik zu komischen Tadeln...“* Der Vorwurf der Tändelei aus konservativer musiktheoretischer Perspektive kam aus Mittel- und Norddeutschland.

Weinzierl als Wendepunkt

Für Joseph Haydn

Die Aufenthalte in Schloss Weinzierl bezeichnen für Haydn in mehrfacher Hinsicht einen Wendepunkt.

Beim Komponieren und Musizieren im Schloss des Baron Fürnberg erlebt er begeisterte Anerkennung für seine Werke durch eine qualifizierte Zuhörerschaft. Er erfährt persönliche Wertschätzung in seinem Status als Komponist. Wie er rückblickend vermerkt, gab ihm diese positive Aufnahme Mut zu weiterer Arbeit in dieser Richtung. Und die Veröffentlichung der Quartette macht ihn als Komponist bekannt.

Der junge Mann hat aus dieser Situation sicherlich auch für kommende öffentliche Auftritte gelernt und an Selbstvertrauen gewonnen. Er hat musikinteressierte Freunde gefunden, die seine Arbeit schätzen und ihm aus seiner beengten Lebens- und Arbeitssituation helfen können, allen voran Karl Joseph Edlen von Fürnberg. Über dessen Vermittlung wird Joseph Haydn 1758/1759 als Musikdirektor des Grafen Ferdinand Maximilian Franz Morzin eingestellt. Haydn beschreibt dies in seinen autobiographischen Notizen so: *"Endlich wurde ich durch Reccommandation des Sel: Herrn v. fürnberg (von welchen ich besonders gnaden genossen) bey Herrn Grafen v. Morzin als Directeur, von da aus als Capell Meister bey S: Durchl. dem fürsten an und aufgenommen...."*

Diese Anstellung bedeutet nicht nur eine Existenzsicherung, sondern sie schafft ihm Freiraum, sein Talent voll zu entfalten und legt das Fundament für seine große Karriere als Komponist.

Für die Musikgeschichte

Für die europäische Musikgeschichte ist die Erfindung und Entwicklung der Gattung Streichquartett durch Joseph Haydn von unschätzbarem Wert. Das Streichquartett wird zum Kernstück des musikalischen Schaffens, zur Gattung an der sich große Komponisten von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart versucht und gemessen haben. Bernard Fournier schreibt in seinem Buch *Estétique du Quatuor à Cordes:* *"Erst 150 Jahre nach dem Erscheinen der Instrumentenfamilie der Geigen ist es dem Genie eines Mannes, Joseph Haydn, zu verdanken, dass ein neues Genre entstand und sich entwickelte, das sehr schnell als das intellektuelle, ästhetische und spirituelle Ideal aller beteiligter Parteien – Komponisten, In-*

terpreten und Publikum – anerkannt wurde: das Streichquartett."

Für die Wiener Klassik

Der bedeutende Musikwissenschaftler Hans Heinrich Eggebrecht zeigt in seiner profunden Musikgeschichte „Musik im Abendland“, wie Joseph Haydns frühe Biographie sowie Charakteristika seines Wesens und Schaffens im gegebenen Umfeld des Musiklebens in Wien zwischen 1740 und 1760 zusammenwirken, um ihn zum ersten Exponenten der Wiener Klassik werden zu lassen. Er nennt die frühe Musikerfahrung im Elternhaus, den Musikunterricht in Hainburg und die profunden Kenntnisse der Kirchenmusik aus seiner Zeit im Konvikt ebenso wie die Erfahrungen mit der Volks- und Gebrauchsmusik aus der Zeit seiner erzwungenen Selbständigkeit. Er beweist, dass vom Wiener Musikleben mehr als von dem anderer Städte Europas Beweglichkeit und Vielseitigkeit für die Entfaltung der Wiener Klassik ausgingen. Er nennt Haydns Kontakte zu wesentlichen Komponisten dieser Zeit und hebt als Beweis für Haydns Integration ins Wiener Musikleben seinen Kontakt zu Baron Fürnberg und die Komposition der ersten Streichquartette hervor.

Eine Analyse zweier Menuettsätze aus einem Quartett aus op.1 und einem aus op. 77 lässt Eggebrecht schließen, dass zu Haydns Kompositionstechnik schon in den frühen Quartetten das sich gegenseitig bedingende Nebeneinander von Eingängigkeit (Verstehbarkeit, Durchsichtigkeit, musikalischer Selbstverständlichkeit) und Kunstfertigkeit (kompositorisch durchdachter Subtilität) zählt, das als wichtiges Kennzeichen für die Wiener Klassik angesehen wird.

Musikalische Selbstverständlichkeit, lied- und tanzhafte Periodik und eine in höchstem Grade kunstvolle Natürlichkeit gepaart mit größter Kunstfertigkeit im Tonsatz und individualisiertem Ausdruck sind für die späten Quartette bestimmend. Haydn lotet die Grenzen des kompositorisch Möglichen aus, zeigt sich als früher Vollender der Gattung Streichquartett und behält dabei Grundmuster, wie sie sich in den frühen Quartetten zeigen, bei.

Vom Komponisten und Brahmsfreund Ferdinand Hiller (1877) stammt eine wunderschöne Hommage an Joseph Haydn und sein kompositorisches Schaffen, die ich auszugsweise zitieren möchte:

„Seit einiger Zeit beginne ich mein Tagewerk mit einem reizenden Morgensegen, - ich lese täglich ein Quartett von Haydn, - dem frommsten Christen kann ein Kapitel aus der Bibel nicht wohler thun...Könnte alle Welt Musik lesen, Haydn wäre einer der größten Wohltäter der Menschheit...Ein in sich vollendeter Künstler und Mensch tritt uns in voller einfacher Schönheit entgegen. Wie freut er sich, ohne alle Überhebung, des Glückes, das er zu spenden sich bewusst sein musste... Denn in dem kleinsten Zuge liegt eine Meisterhaftigkeit, die umso größer ist, als sie durchaus nicht groß thut“

Gloria Bretschneider

ALTENBERG TRIO WIEN



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

Kammermusik) –mehr als 200 Klaviertrios, darunter etliche Werke, die das Altenberg Trio selbst angeregt und uraufgeführt hat.

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

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

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

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

Besonders lebhaft Resonanz fanden die letzten Konzertzyklen des Altenberg Trios, so etwa in der Saison 2007/08 der Zyklus „Das Genie und sein Schatten“, der das Trioschaffen Ludwig van Beethovens mit dem seiner Zeitgenossen konfrontierte. Anläßlich des 20-Jahr-Jubiläums des Triozyklus spielt das Ensemble 2009/10 neben den Werken Joseph Haydns und Antonín Dvořáks Triowerke aus den letzten beiden Jahrzehnten in einem breitgefächerten Querschnitt. Im Musikvereinszyklus 2010/11 werden Paris und das Wunder der gerade 1871, am Tiefpunkt politischer Demütigung, mächtig wiedererstarkenden „Ars gallica“ im Mittelpunkt stehen. Das Entrée zu dieser Frankreichreise bildet ein Festkonzert zum 125. Geburtstag des Schönberg-Schülers Egon Wellesz, der als Hauptbindeglied zwischen der Pariser und der Wiener Musikwelt fungierte.

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

2009 folgte das Altenberg Trio zum ersten Mal der Einladung zu Gidon Kremers Kammermusikfest nach Lockenhaus und im Februar 2010 gab es im Rahmen seiner jährlichen Konzertreise in die USA sein Début in der Library of Congress in Washington.

Amiram Ganz spielt eine Geige von Goffredo Cappa (Saluzzo 1686), Alexander Gebert ein Violoncello von Frank Ravatin (Vannes 2005).



Eduard Brunner wurde in Basel geboren, studierte in seiner Heimatstadt sowie bei Louis Cahuzac in Paris. Er war viele Jahre 1. Soloklarinetist des Symphonieorchesters des Bayrischen Rundfunks unter Rafael Kubelik und ist jetzt Professor an der Hochschule für Musik in Saarbrücken.

Seine Konzerttätigkeit umfasst weltweite Verpflichtungen als Solist mit Orchester sowie Kammermusikkonzerte, u.a. mit G. Kremer, A. Brendel, J. Bashmet, N. Gutman, und mit den Streichquartetten "Végh", "Wilanów", "Amadeus", "Borodin". Dabei ist er ständiger Gast an den Festspielen in Lockenhaus, Wien, Moskau, Warschau, Schleswig-Holstein, Kreuth etc.

Brunner setzt sich intensiv für zeitgenössische Musik ein, indem er an führende Komponisten Aufträge erteilt, für ihn zu schreiben. Dank seiner Initiative sind bedeutende Kompositionen der modernen Klarinettenliteratur entstanden. So sind in den letzten Jahren auch die Klarinettenkonzerte von C. Halffer und K. Meyer, sowie ein Klarinettenquintett von T. Hosokawa auf seine Anregung hin vollendet und vor Kurzem von ihm uraufgeführt worden. H. Lachenmann und G. Kurtág haben Kompositionen für ihn zugesagt.

Eduard Brunner hat über 250 Werke der Solo- und Kammermusikliteratur für Klarinette bei verschiedenen Schallplattenfirmen wie DGG, Philips, Tudor, ECM, Schwann, Orfeo, Life Classic etc. aufgenommen. Neu erschienen sind u.a. sämtliche Quartette und das Quintett von Krommer, Kammermusik von Penderecki und Francaix und Werke von Weber und Hindemith mit N. Gutman und V. Tretjakov. Soeben hat er 3 Klarinettenkonzerte von J.X. Lefèvre (18. Jh.) mit dem Münchner Kammerorchester auf CD eingespielt. Meisterkurse in Marlboro, Schleswig-Holstein, Lenk, Moskau.



1991 in Brüssel von vier französischen Musikern gegründet, gewinnt das **Quatuor Danel** schon bald das Vertrauen führender Persönlichkeiten der Musikwelt. Hugh Maguire lädt die jungen Leute gleich zu Beginn zwei Jahre hintereinander zur "Winterresidenz" nach Aldeburgh ein. Dort nehmen die Vier den Arbeitsrhythmus auf, den sie bis heute beibehalten haben: ein Leben ganz der Musik gewidmet - mit täglich intensiven Proben zur Einstudierung und Vervollkommnung der Streichquartett-Literatur.

In den Anfangsjahren arbeiten sie intensiv mit dem Amadeus-Quartett wie auch mit Mitgliedern des Borodin-Quartetts, den Schülern von F. Druzhinin des Beethoven-Quartetts, mit W. Levin vom LaSalle Quartett und mit P. Penassou vom Quatuor Parrenin. Dank der intensiven Lehrjahre und seinem hingebungsvollen, persönlichen Einsatz geht das Quartett bei den größten Wettbewerben als Sieger hervor.

Immer häufiger tritt das Quatuor Danel nun auch auf den bedeutenden Podien Europas auf, so z.B. im Concertgebouw Amsterdam, de Singel Antwerpen, Beethoven-Haus Bonn, Palais des Beaux-Arts und TRM Brüssel, Wigmore- und Conway Hall London, Théâtre du Châtelet, Salle Olivier Messiaen (Radio France) und Musée d'Orsay Paris, Le Capitole Toulouse, La Grange de Meslay Tours, Philharmonie Sankt Petersburg, Philharmonie Bilbao, wo es ein weitgefächertes Repertoire aufführt: Beethoven, Schostakowitsch, Haydn oder Prokofjew, aber auch Antheil, Dusapin, Gounod, Kurtag, Vainberg, Zemlinsky ...

Von seiner lebhaften Konzerttätigkeit zeugt auch die lange Liste der Auftritte bei Festspielen: Aldeburgh und Sheffield in England, Beethovenfest Bonn, Heidelberger Frühling, Schleswig-Holstein, Rheingau und Schwäbischer Frühling in Deutschland, Festivals de Flandres, de

Wallonie, Ars Musica in Belgien, Festival du Lubéron und Montpellier in Frankreich, Festival Sakharov in Russland, Round Top in Texas/USA, außerdem Carinthischer Sommer Ossiach, Milan Musicale u.v.m.

Das besondere Interesse für zeitgenössische Musik bringt das Quatuor Danel mit den großen Komponisten unserer Zeit zusammen: Dusapin, Harvey, Lachenmann, Rihm, Volans. Und auch jüngere, hochtalentierte Tonschöpfer wie Bosse, Bédrossian, Bacri, Breawaeyts, Cassol, De Clerck, Defoort, d'Haene, Fafchamps, Honderdoes, Lampson, Mantovani, Mercier, Nelissen, Flender, Swinnen, Van der Harst, Vanhecke, Zhang reizen die Musiker zur Zusammenarbeit.

Die Mitglieder des Quatuor Danels setzen sich mit ihrer ganzen Kraft für den Platz der Künste und besonders der Klassischen Musik in unserer modernen Welt wie auch in fernen Kulturen ein. So ist es zu verstehen, dass sie 1998 die symbolisch bedeutsamen Konzertreisen nach Aserbeidschan oder Algerien unternehmen. Mit der Choreographin Trisha Brown, dem Bandleonisten Dick van der Harst realisieren sie ein interdisziplinäres Projekt. Für die Jeunesses Musicales Belgien führen sie Tausende junger Leute in die Musik von Beethoven und Schostakowitsch oder aus den "Années Folles" (die Verrückten Jahre) ein. Jeden Sommer organisieren sie im Loire-Tal Kammermusik-Kurse für ambitionierte Amateure und junge Berufsmusiker. Dass sie dort mehrere Wochen verbringen und in abgelegenen Bauerndörfern konzertieren, ist auch ein deutliches Zeichen für die musikalische Mission, der sie sich verschrieben haben. Das Quatuor Danel ist zudem "quartet in residence" an der Universität Manchester und beim Kammermusikfestival in Kuhmo/Finnland.

Das Quatuor Danel hat bereits eine große Anzahl an CD-Einspielungen vorgelegt, unter den jüngsten ragen das gesamte Streichquartettwerk von Schostakowitsch (5 CDs bei Fuga libera) und die vier Streichquartette von Ahmet Adnan Saygun (2 CDs bei CPO) heraus, beide Anfang 2006 erschienen. Für das Label CPO (in Zusammenarbeit mit dem WDR) arbeiten die Musiker derzeit an der Gesamteinspielung der 17 Streichquartette von Mieczyslaw Weinberg. Die ersten beiden CDs sind bereits erschienen und haben schon für großes Aufhorchen bei den Kritikern gesorgt. Volume III wird im Frühjahr 2009 erscheinen.

Unterstützt wird das Quatuor Danel vom Flämischen Kultusministerium und der Communauté Française in Belgien.



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

Seit 1981 wirkte Amiram Ganz neben seiner Konzerttätigkeit auch als Professor am Straßburger Konservatorium; als Mitglied des Altenberg Trios leitet er jetzt einen Seminarlehrgang für Kammermusik an der Konservatorium Wien Privatuniversität und an der Accademia di Musica in Pinerolo (Italien). Amiram Ganz spielt auf einer von Gofreddo Cappa 1686 in Saluzzo gebauten Geige, die ein anonymes Mäzen dem Altenberg Trio zur Verfügung gestellt hat.



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

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

Er ist in Europa und Nordamerika als Solist und Kammermusiker bei einer Reihe renommierter Musikfeste aufgetreten (Kuhmo Festival, Oleg-Kagan-Musikfest, Festival de Deauville, Ravinia Festival). Seit Ende 2004 ist er Cellist des Altenberg Trios Wien und unterrichtet zusammen mit seinen Kollegen an der Accademia di Musica in Pinerolo (Italien).

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



Eszter Haffner, 1969 in Budapest geboren, kam bereits mit 13 Jahren in die Begabten-Klasse an der Budapester Musikakademie zu Professoren wie András Kiss, Ferenc Rados und György Kurtág. Nach dem Abschluß ihres Studiums in Budapest setzte sie dieses an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien bei Gerhard Schulz und Josef Sivó fort und erhielt 1993 ihr Diplom mit einstimmiger Auszeichnung und dem Würdigungspreis des Kulturministeriums. 1995 absolvierte sie in Holland ein Gaststudium bei Viktor Libermann und Philip Hirschhorn sowie 1987-1995 verschiedene Meisterkurse bei Lorand Fenyes, Sándor Végh, Alberto Lysy, Tibor Varga und Igor Ozim. 1991 feierte Eszter Haffner ihr Debut im Goldenen Saal des Wiener Musikvereins.

Eszter Haffner war Stipendiatin der Alban-Berg-, der Martha-Sobotka, der Erasmus-, der Janecek- und der Ziehrer-Stiftung in Wien, sowie des PE Förderkreises in Mannheim. Sie ist Preisträgerin zahlreicher internationaler Wettbewerbe: u. a. Koncz János Violinwettbewerb in Szombathely (1980), Concertino Praha (1982), Jugend musiziert (1984), Internationaler Kammermusikwettbewerb in Trapani (1989), Internationaler Kammermusikwettbewerb in Caltanissetta und Trapani (1990), Stefani Hohl Violinwettbewerb in Wien (1992). 1991 wurde ihr für ihre künstlerische Tätigkeit die österreichische Staatsbürgerschaft verliehen.

Sie wirkte bei unzähligen Musikfestivals wie Menuhin Festival Blonay, Festival Sion, Prussia Cove Festival, Brighton Festival, Römerberg Festival, Gendarmenmarkt-Festival, Bates Festival, Montana Festival, Kezar Falls Festival, Brahms Tage Müzzuschlag, Neuberger Kulturtag, Bregenzer Festspiele, Schubertiade, St. Gallen Festival, Klangbogen Wien Porto Gruaro Festival, Cervantino Festival Mexico, Festival Tamaulipas Mexico, Festtage Rapottenstein, Haydn Festspiele Eisenstadt, Styriarte Graz, Macau Festival, Vienna Festival Hongkong, Taipei Festival, Casals Festival in Prades und Villa Musica/Rheinland-Pfalz mit.

Als Solistin und Kammermusiker (Violine und Bratsche) trat Eszter Haffner mit Künstlern wie Gerhard Schulz, Thomas Kakuska, Valentin Erben, Clemens Hagen, Wolfgang Schulz, Alexan-

der Lonquich, Alexei Lubimov, François Benda, Pamela Frank, Christian Altenburger, Leonard Hokanson, Altenberg Trio, Haydn-Trio, Franz Bartolomey, Artis Quartett, Stefan Vladar, Lars Anders Tomter, Patrick Demenga, Wiener Streichsextett, Ulf Rodenhäuser, Martin Ostertag, Melvyn Tan, Elisabeth Leonskaja, Markus Schirmer, Bruno Pasquier, Phillippe Mueller, Michel Lethiec, Hartmuth Rhode, Michaela Martin, Arto Noras, Wladimir Mendelssohn, Nicolas Chumachenko, Hagai Shaham, Ulf Wallin und Dirigenten wie Marko Letonja und Adam Medveczky auf.

Als Pädagogin sammelte Eszter Haffner Erfahrungen an der Wiener Universität für Musik, als Vertragslehrerin und Assistentin in der Klasse von Gerhard Schulz, sowie regelmäßig bei Violin- und Kammermusikkursen (a. u. Neuberger Kulturtage, Casals Festival in Prades, Villa Musica/Rheinland-Pfalz, Masterclass Montana, Bates College, in Bozeman, Honkong, Taiwan und an der Toho Universität Tokio).

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

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



Anna Magdalena Kokits wurde 1988 in Wien geboren. Ihren ersten Klavierunterricht bekam sie im Alter von vier Jahren von ihrer Mutter, für mehrere Jahre nahm sie auch Violinunterricht. Später wurde sie am Klavier von Alejandro Geberovich betreut, bei dem sie ab 2008 ihre Studien an der Konservatorium Wien Privatuniversität fortsetzte.

Anna Magdalena Kokits ist mehrfache Preisträgerin des österreichischen Jugendmusikwettbewerbs „Prima La Musica“, sowie internationaler Wettbewerbe. Im Jahr 2009 war sie Preisträgerin des Fidelio-Wettbewerbs der Konservatorium Wien Privatuniversität und Semifinalistin sowie Sonderpreisträgerin des 13. Internationalen Beethoven Klavierwettbewerbes in Wien.

Ihr Debut mit Orchester gab Anna Magdalena Kokits 2005 mit dem Tonkünstler-Orchester Niederösterreich unter Rossen Gergov im Radiokulturhaus Wien. Sie gibt regelmäßig Klavier- und Kammermusikabende im In- und Ausland und war Gast bei Festivals wie dem Internationalen Brahmsfest Müzzzuschlag dem 13. Klavierfrühling Deutschlandsberg, sowie dem Festival "Nei suoni dei luoghi" in Italien.

Seit 2007 spielt Anna Magdalena Kokits im Duo mit Alexander Gebert, dem Cellisten des Altenberg Trio Wien. Seit dem Debut des Duos im Musikverein Wien haben die beiden Musiker jährlich zwei Konzerte dort gespielt. Auch in der kommenden Saison wird das Duo wieder im Musikverein auftreten.

Die erste CD des Duos wird 2010 bei Gramola erscheinen. In Zusammenarbeit mit exil.arte werden Werke von österreichischen Komponisten aufgenommen, die in der Zeit von 1938-1945 verfolgt wurden oder ins Exil gehen mussten.

Im vergangenen Jahr unternahm Anna Magdalena Kokits mit dem Kammermusikensemble der Konservatorium Wien Privatuniversität eine Tournee nach China und gastierte in der Reihe "Musica Juventutis" im Wiener Konzerthaus.

Zukünftige Konzerteinladungen führen sie in den kommenden Monaten u.a. nach Finnland, Belgien, Deutschland und die Niederlande.



Claus-Christian Schuster, geboren 1952 in Wien, studierte Klavier in Wien, Bloomington (USA) und Moskau bei seinem Vater, Wilhelm Hübner, Hans Graf, Dieter Weber und Vera Gornostayeva. Von prägender Bedeutung war für ihn die Begegnung mit Wilhelm Kempff in Positano. Er ist Preisträger etlicher internationaler Klavier- und Kammermusikwettbewerbe und war bis 1984 weltweit als Solist tätig. 1984 gründete er das Wiener Schubert Trio, mit dem er regelmäßiger Gast in den wichtigsten Musikzentren und bei den renommiertesten Kammermusikfestivals wurde

(Musikverein Wien – eigener Zyklus seit 1988; Salzburger Festspiele; La Fenice / Venedig, Teatro alla Scala / Milano, Concertgebouw / Amsterdam etc.). Nach der 1993 erfolgten Auflösung des Wiener Schubert Trios gründete er zusammen Altenberg Trio Wien, mit dem er seit 1994 seine internationale kammermusikalische Aktivität in verstärktem Maße fortsetzt. Von 1976 bis 1986 unterrichtete Claus-Christian Schuster an der Wiener Musikhochschule. Jetzt leitet er neben seiner Konzerttätigkeit zusammen mit seinen Kollegen den Seminarlehrgang für Kammermusik an der Konservatorium Wien Privatuniversität und an der Accademia di Musica in Pinerolo (Italien) sowie Meisterkurse für Kammermusik in Europa und den USA.



Das Ensemble **Haydn Tonus** ist ein Fusionsprojekt von Primus Brass und Brass Project, Brass Project wurde von Johannes Distelberger 2008 gegründet. 2009 führten bereits Auftritte in verschiedene Orte Niederösterreichs und es gab eine Konzertreise nach Japan. Im Dezember 2009 erschien die erste CD-Aufnahme.

Trompete: Lukas Zeillinger, Martin Zwicklhuber, Mathias Dockner, Niklas Petzra, Michael Hametner, Franz Peter Kriener, Reinhard Niklas.

Horn: Martin Grabner, Florian Oblasser, Iris Raab, Katrin Raab.

Posaune: Taiko Distelberger, Bernhard Höller, Bernhard Karoh, Thomas Karner, Josef Himmelsberger.

Tuba: Christoph Zeillinger, Klaus Gschwendtner.

Schlagwerk/Percussion: Michael Eder



Primusbrass ist ein junges, dynamisches Blechbläserensemble bestehend aus Musikstudenten bzw. Musikschullehrern zusammengewürfelt aus ganz Österreich. Die Klangvielfalt und das abwechslungsreiche Programm kennzeichnen dieses Ensemble in einer ganz speziellen Art und Weise. Von Barock bis Klassik und Moderne über Jazz und Volksmusik, bishin zu Eigenkomposition der Musiker erstreckt sich das Programm von Primusbrass. Das Ensemble spielt in der klassischen Brassquintettbesetzung mit 2 Trompete, Horn, Posaune und Tuba.

Vor ca 6 Jahren wurde Primus Brass von den Gründungsmitgliedern Lukas und Christoph Zeillinger und Matthias Dockner ins Leben gerufen. Grund dafür war die Teilnahme beim Wettbewerb "Prima la musica", wo das Ensemble den Landesbewerb gewinnen und in Folge beim Bundesbewerb den zweiten Platz erreichen konnte. Es folgten zahlreiche Konzerte in ganz Österreich und einige Umgruppierungen bis zur derzeitigen Besetzung.

An den Trompeten Lukas Zeillinger und Matthias Dockner, am Wienerhorn Florian Oblasser, an der Posaune Bernhard Höller und an der Tuba Christoph Zeillinger.

Seit mehr als 2 Jahren spielt das Ensemble in dieser Besetzung und erst kürzlich wurde die erste CD mit dem Titel "ON AIR" produziert.



Im Jahr 1982 gründete Albert Neumayr **Musica Spontana**, bestehend aus zwei einander ergänzenden Teilensembles, Kammerchor und Kammerorchester und übernahm auch deren Leitung.

Die Gründungsidee von Musica Spontana war, guten und engagierten Sängern und Instrumentalisten der Region neben ihren ganzjährigen musikalischen Tätigkeiten als Musikerzieher oder Ensembleleiter sowie Laien, die in Kirchenchören, Gesangvereinen, Orchestern und Instrumentalensembles aktiv sind, Gelegenheit zu geben, auch anspruchsvolle Werke der Musikliteratur, vor allem Chor-Orchester-Werke einzustudieren und aufzuführen.

Im Frühjahr 1995 erfolgte eine Zusammenführung des Bezirkslehrerorchesters Scheibbs-Melk, das auf eine vierzigjährige Tradition zurückblickte, mit dem Kammerorchester Musica Spontana. Die Konzerte fanden vorwiegend in der Region statt, aus der die Akteure stammen, also in den Bezirken Scheibbs und Melk.

Nach 5jähriger Unterbrechung kam es durch Peter Schlöglhofer zu einer Wiederbelebung der musikalischen Tätigkeit von Musica Spontana. In Bernhard Höller fand er einen ideal geeigneten musikalischen Leiter für das Ensemble. Bernhard Höller, ein ausgebildeter Posaunist, Ensembleleiter und Kirchenmusiker ist als Lehrer und Organist tätig, leitet einige Musikgruppen (z.B. die Musikkapellen Säusenstein oder den Musikverein der Wiener Gemeindebediensteten) und spielt als Musiker in mehreren Ensembles. Peter Schlöglhofer begleitet den neuen Weg von Musica Spontana als Musiker und als Geschäftsführer.



Der 1995 aus Gesangsschülern der Klasse Steingruber an der Musikschule Mostviertel in Aschbach gegründete Chor **Cantus Hilaris** hat sich im westlichen Mostviertel als qualitätsvoller, homogener Klangkörper bestens etabliert und ist bekannt durch seine jährlichen Aufführungen im Stift Seitenstetten und der Basilika Sonntagberg. Aber auch eine Fernseh- sowie Rundfunkaufnahmen und Auslandsreisen (Tschechien, Island) machten das Vokalensemble über die Grenzen der Heimat hinaus bekannt. Ihr musikalischer Leiter Anton Steingruber, ein international gefragter Gesangspädagoge und Operncoach, legt großen Wert auf homogenen Klang, der diesen Chor in besonderem Maße auszeichnet.



Der isländische Tenor **Sveinn Dui Hjörleifsson** zählt zu den besten Nachwuchssängern der Musik Universität Wien. Er wurde in Akkurey geboren und studierte an der Demetzschule in Reykjavik. 2006 nahm er erstmals an einer Masterclass bei Anton Steingruber in Reykjavik teil. 2008 kam er an die Musik Universität nach Wien wo er derzeit von Prof. Leopold Spitzer unterrichtet wird. Er sang in der Produktion von Mozarts „Cosi fan tutte“ unter dem Dirigat von Martin Haselböck, umjubelt den Ferrando. Vor wenigen Tagen war er als Tenorsolist in der Messe in F-Dur von Franz Schubert, mit der Wiener Akademie, im großen Musikvereinsaal zu hören. Im Juni singt er in der Schubert Oper „Feribras“ in Korea, im Juli geht er mit den Wiener Vokalistinnen auf Konzertreise nach Japan.



Die Sopranistin **Edith Kaltenböck**, studierte an der Bruckneruniversität Linz und an der Hochschule für Musik- und Darstellende Kunst in Wien, die sie mit dem Diplom und der Verleihung des Würdigungspreises für besondere künstlerische Leistungen 1994 abschloss.

Der Schwerpunkt ihrer Tätigkeit liegt aber im Konzertfach. Mit zahlreichen Auftritten in Europa sowie im Wiener Musikverein, im Wiener Konzerthaus und im Grazer Stephaniensaal. Seit 1997 ist sie ständige Sopransolistin des Kammerchores Cantus Hilaris und des Stadtpfarrchores Waidhofen/Ybbs.

Lieder-, Opern- und Operettenabende, sowie Oratorien (u.a. „Der Messias“, „Die Schöpfung“) zeigen von ihrer großen sängerischen Bandbreite.



Reinhold Meyer

C- und B-Diplom am Konservatorium für Kirchenmusik in St. Pölten
Studien an der Universität für Musik und darstellenden Kunst Wien: Lehramt Musikerziehung/Mathematik und Katholische Kirchenmusik

Kapellmeisterausbildung beim NÖ. Blasmusikverband

Lehrer an der HLW/FW Haag und beim Musikschulverband Allhartsberg-Kematen/Ybbs-Sonntagberg für Korrepetition, Klavier und Kirchenorgel

Rege Konzerttätigkeit, Leitung verschiedener Chöre und Ensembles

Wissenschaftliche Arbeiten an der Musikgeschichte des Stiftes Seitenstetten und Herausgabe alter Noten



Die Altistin **Doris Pflieger** wurde von Anton Steingruber an der Musikschule Mostviertel Aschbach unterrichtet. Sie ist ständige Solistin im Kammerchor Cantus Hilaris und am Stadtpfarrkirchenchor Waidhofen/Ybbs. Sie sang in vielen Messen von W.A. Mozart, Jos. Haydn, M. Haydn, Fr. Schubert, J.A. Vitassek, A. Vranicky, J.Ryba, Fr. Tuma und J. E.Kozeluh.



Der in Genua geborene **Marco Di Spapia** erhielt zuerst eine Schauspielausbildung in Rom, ehe er sich dem Gesang zuwandte. 1997 zog er nach Wien, wo er am Konservatorium im Hauptfach Sologesang mit Auszeichnung diplomierte. Zusätzlich hat er an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien in musikdramatischer Darstellung (Oper), sowie in Lied und Oratorium diplomiert. Er arbeitet regelmäßig mit Constantin Zaharia und Heidi Raymond.

Sein Bühnendebüt gab der junge Künstler im Jahr 2000 an der Neuen Oper Wien als Sid in Britten's „Albert Herring“, und der große Erfolg zog zahlreiche Engagements in zeitgenössischen Produktionen nach sich. Aber auch in der Operette war er erfolgreich; hervorzuheben sind hier vor allem seine Gastspiele an der Wiener Kammeroper als Pappacoda („Eine Nacht in Venedig“) und Boris in „Moskau, Moskau“, der einzigen Operette von Dimitri Schostakowitsch. Im Sommer 2009 folgt ein Gastspiel beim Operettensommer Kufstein als Graf Danilo in „Die lustige Witwe“.

Zu seinen Partien im klassischen Opernrepertoire zählen u. a. die Mozartrollen Papageno, Conte Almaviva sowie Don Giovanni und Leporello, welche er beide an der Mongolischen Staatsoper in Ulan Bator interpretierte. Weiters sang er Figaro („Il barbiere di Siviglia“) beim Klassikfestival Schloss Kirchstetten, die Vier Bösewichte („Hoffmanns Erzählungen“) an der Städtischen Oper Stettin und Faninal („Der Rosenkavalier“) an der Staatsoper Danzig. Im Wiener Konzerthaus konnte man ihn außerdem als Plistene in Antonio Salieris Oper „La grotta di Trofonio“ hören, und er gastierte an der Bukarester Nationaloper in „La Cenerentola“ und bei den Bregenzer Festspielen in der Uraufführung von „Eine Marathon-Familie“ der serbischen Komponistin Isidora Žebeljan.

In der Saison 2006/07 war Marco Di Spapia viel in Frankreich tätig. Er debütierte als Stipendiat des CNIPAL (Marseille) an der Seite von Roberto Alagna in Massenets Oper „Le Jongleur de Notre-Dame“ an der L'Opéra National de Montpellier, wo er zuletzt auch in der Uraufführung von „Affaire Étrangère“ mitwirkte und die Rolle des Jupiter in Offenbachs „Orphée aux Enfers“ verkörperte. Gastspiele führten ihn weiters an die Opéra de Lyon, das Opéra Théâtre de St. Étienne und die Opéra de Toulon.

In der kommenden Saison wird Marco Di Spapia mit allen Vier Bösewichten in „Les contes d'Hoffmann“ an das Opéra Théâtre de St. Étienne zurückkehren und seine Tournee als Don Profondo in Rossinis „Il viaggio a Reims“, die ihn seit 2008 an große französische Bühnen wie Reims, Bordeaux, Toulouse, Marseille, Nizza, Nancy und Montpellier geführt hat, beenden.

An der Volksoper Wien debütierte Marco Di Spapia 2009 in der Rolle des Lord Kookburn in der Neuproduktion „Fra Diavolo“. In der Saison 2009/2010 wird er wieder in dieser Rolle, sowie als Dr. Falke („Die Fledermaus“) und Reißteufel in der Neuproduktion „Antonia und der Reißteufel“ auf der Bühne stehen.



Anton Steingruber ist schon seit vielen Jahren als Organist (derzeit in Allhartsberg, Aschbach, Seitenstetten und Waidhofen /Ybbs), als Chorleiter (derzeit Stadtpfarrchor Waidhofen und CANTUS HILARIS) sowie als Lehrer tätig. Nach seinem Gesangsstudium am Brucknerkonservatorium war er als Sänger in einer professionellen Theaterlaufbahn erfolgreich und gastierte unter anderem bei den Salzburger Festspielen, den Wiener Festwochen, den Operettenfestspielen Mörbisch usw. Als Gesangspädagoge gibt er Master Classes für junge Opernsänger.

