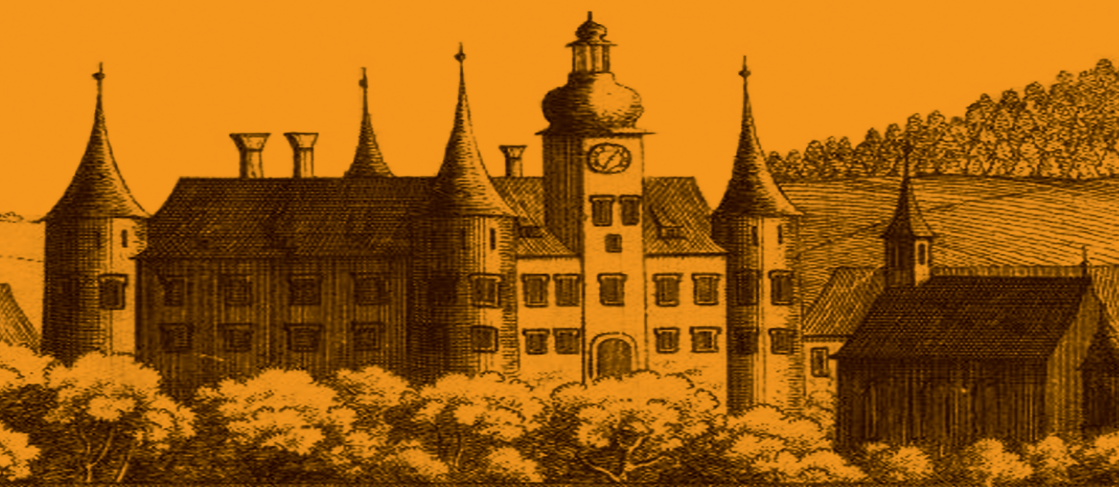


MUSIKFEST SCHLOSS WEINZIERL



29. – 31. Oktober 2021



Haydn lebt

Das Musikfest Schloss Weinzierl

dankt seinen Förderern, Sponsoren & Partnern.



MUSIKFEST SCHLOSS WEINZIERL

29. bis 31. Oktober 2021

Künstlerische Leitung:

ALTENBERG TRIO WIEN

und AMIRAM GANZ

Programmheft

„Bei mir finden sich selten Korrekturen, weil ich nicht eher schreibe, als ich meiner Sache bin.“

Joseph Haydn

Inhaltsverzeichnis

Vorwort Seite 3

MitwirkendeSeite 4

Programm:

Freitag , 29.10.,19 Uhr.....Seite 5

Samstag , 30.10., 19 Uhr.....Seite 6

Sonntag , 31.10., 11 Uhr.....Seite 8

Werkbesprechungen:

Freitag , 29.10.,.....Seite 10

Samstag , 30.10.,Seite 18

Sonntag , 31.10.,Seite 33

Biographien der Mitwirkenden.....Seite 43

Zum Musikfest Schloss Weinzierl 2021

Liebe Musikfreunde!

Pandemiebedingt musste das Musikfest Schloss Weinzierl 2020 abgesagt werden, aber auch die Planung für Mai 2021 hatte sich als zu optimistisch herausgestellt.

Umso mehr erfüllt es uns mit großer Dankbarkeit und Freude, dass nach dieser langen Pause ein neuer Termin im Spätherbst vom 29. bis 31. Oktober 2021 gefunden werden konnte. Damit ist dieses Festival inmitten der besonderen Atmosphäre des Schlosses und des wunderschönen Parks für uns alle wieder zu erleben.

An 3 Tage findet das nunmehr 12. Musikfest Schloss Weinzierl diesmal in besonders konzentrierter Form statt.

Als Gäste konnten wir die renommierte deutsch-israelische Klarinetistin Sharon Kam und den Solobratschisten des Teatro La Fenice in Venedig, Alfredo Zamarra, gewinnen, die mit uns ein Programm musizieren werden, das von Haydn über Brahms bis Nino Rota und von Mozart über Bartók bis Piazzolla reicht. Wir feiern dabei auch Astor Piazzollas 100. Geburtstag!

Gemeinsam mit Ihnen, liebes Publikum, werden wir wieder Meisterwerke der Kammermusik spielen und erleben, eine Tatsache, die uns glücklich macht. Und es wird wieder zahlreiche Begegnungen und anregende Gespräche mit Ihnen abseits der Konzerte geben, auf die wir uns schon freuen.

Herzlichst Amiram Ganz und das Altenberg Trio Wien

(Christopher Hinterhuber, Ziyu He und Christoph Stradner)

Mitwirkende

ALTENBERG TRIO WIEN

SHARON KAM, Klarinette

AMIRAM GANZ, Violine

ZIYU HE, Violine

ALFREDO ZAMARRA, Viola

CHRISTOPH STRADNER, Violoncello

CHRISTOPHER HINTERHUBER, Klavier

Freitag, 29. Oktober 2021

19.00 Uhr Schloss Weinzierl

1. Kammerkonzert
„Eröffnungskonzert“

Wolfgang Amadée Mozart (1756-1791)

Trio Es-Dur für Klavier, Klarinette und Viola KV 498
(„Kegelstatt-Trio“) (1786)

Andante
Menuetto
Rondeaux: Allegretto

Christopher Hinterhuber, Klavier
Sharon Kam, Klarinette
Alfredo Zamorra, Viola

Béla Bartók (1881-1945)

„Contrasts“ für Klavier, Violine und Klarinette Sz 111 (1938)
Benny Goodman und Joseph Szigeti gewidmet

Verbunkos: Moderato, ben ritmato
Pihenő: Lento
Sebes: Allegro vivace

Christopher Hinterhuber, Klavier
Amiram Ganz, Violine
Sharon Kam, Klarinette

Johannes Brahms (1833- 1897)

Klavierquartett g-Moll op. 25 (1861)

Baron Reinhard von Dalwigk zugeeignet

Allegro

Intermezzo (Allegro ma non tanto)

Andante con moto

Rondo alla zingarese (Presto)

Christopher Hinterhuber, Klavier

Amiram Ganz, Violine

Alfredo Zamarra, Viola

Christoph Stradner, Violoncello

Werkbesprechungen Seite 10-18

Samstag, 30. Oktober 2021

19.00 Uhr Schloss Weinzierl

2. Kammerkonzert

„Konzertabend“

Franz Schubert (1797-1826)

Rondo h-Moll für Violine und Klavier op 70 D 895 (1826)

Ziyu He, Violine

Christopher Hinterhuber, Klavier

Nino Rota (1911-1979)

Trio für Klarinette, Violoncello und Klavier (1973)

Allegro

Andante

Allegro

Sharon Kam, Klarinette

Christoph Stradner, Violoncello

Christopher Hinterhuber, Klavier

Joseph Haydn

Klaviertrio D-Dur Hob. XV:24 (1795)

Rebecca Schroeter gewidmet

Allegro

Andante

Allegro ma dolce

Altenberg Trio Wien

Antonin Dvořák (1841-1904)

Romantische Stücke für Klavier und Violine op. 75 (1887)

Allegro moderato

Allegro maestoso

Allegro appassionato

Larghetto

Christopher Hinterhuber, Klavier

Amiram Ganz, Violine

Astor Piazzolla (1921-1992)

Concierto para quinteto (1971)

Ziyu He, Violine

Amiram Ganz, Violine

Alfredo Zamarra, Viola

Christoph Stradner, Violoncello

Christopher Hinterhuber, Klavier

Werkbesprechungen Seite 18-33

Sonntag, 31. Oktober 2021

11.00 Uhr Schloss Weinzierl

3. Kammerkonzert

„Konzertmatinée“

Joseph Haydn

Klaviertrio C-Dur, Hob. XV:27 (1797)

Therese Bartolozzi gewidmet

Allegro

Andante

Presto

Altenberg Trio Wien

Sergei Tanejev (1856-1915)

Klavierquartett E-Dur op. 20 (1906)

Allegro brillante

Adagio più tosto largo - Allegro agitato

Finale: Allegro molto

Christopher Hinterhuber, Klavier

Ziyu He, Violine

Alfredo Zamarra, Viola

Christoph Stradner, Violoncello

Wolfgang Amadée Mozart

Quintett A-Dur KV 581 für Klarinette, zwei Violinen, Viola
und Violoncello (1789)

Allegro
Larghetto
Menuetto
Allegretto con Variazioni

Sharon Kam, Klarinette
Amiram Ganz, Violiner
Ziyu He, Violine
Alfredo Zamarra, Viola
Christoph Stradner, Violoncello

Werkbesprechungen Seite 33-42

Ein **Live-Mitschnitt** aus den Konzerten des **MUSIKFESTS Schloss Weinzierl 2021**
wird von **Radio Niederösterreich** am Sonntag, **21. November 2021** um 20.04
Uhr ausgestrahlt.

(Frequenzen: Wien 97,90; Jauerling 91,50; Sonntagsberg 93,50)



Freitag, 29. 10., 19:00 Uhr, Eröffnungskonzert

Wolfgang Amadée Mozart (1756 – 1791)

***Trio Es-Dur für Klavier, Klarinette und Viola KV 498 (1786)*
„Kegelstatt-Trio“**

Anfang August 1786 wurde das Es-Dur Trio KV 498 im Haus des bedeutenden Wiener Botanikers Nikolaus von Jacquin von seiner Tochter Franziska am Klavier - sie war eine Schülerin Mozarts - dem Klarinettenisten Anton Stadler und Mozart an der Bratsche uraufgeführt. Will man einer Anekdote glauben, so hat Mozart dieses Trio während des Kegelspiels komponiert.

Denkbar wäre es, hatte er doch die Hornduos KV 487 eine Woche zuvor (am 27. Juli 1786) vollendet und mit dem Vermerk „1786 untern Kegelscheiben“ versehen. Tatsächlich ist das „Kegelstatt-Trio“ aus geselliger Runde heraus entstanden, denn zu den engsten Wiener Freunden des Komponisten zählten die Geschwister Gottfried und Franziska von Jacquin. Sie veranstalteten gesellige Abendunterhaltungen bei Billard, Kegeln und Musik. Am gemeinsamen Musizieren nahmen neben Gottfried auf der Flöte oder singend, und Franziska am Klavier auch der Soloklarinettenist der kaiserlichen Hofkapelle, Anton Stadler, und Mozart mit der Bratsche teil. Aus ihrem ungezwungenen Beisammensein ist die extravagantere Instrumentation des Es-Dur-Trios erwachsen. Tatsächlich hat kein Komponist vor Mozart für diese drei Instrumente geschrieben. Die Besetzung wurde im 19. Jahrhundert des Öfteren verwendet: So komponierte Robert Schumann die „*Märchenerzählungen*“ op. 132 oder Max Bruch seine *Acht Stücke* op. 83 für Klavier, Klarinette und Viola.



W.A. Mozart, 1789
(Ölbildnis von Joseph Lange)

Mozarts Trio kann man als einen Glücksfall in der Kammermusik bezeichnen, und Kammermusik bedeutet beim ***Es-Dur Trio KV 498*** vor allem Verinnerlichung. Mozart verzichtet auf brillante Effekte für großes Publikum und vertraut auf das feine Hören und Spielen seiner Interpreten. Der Ton des Stückes wirkt intim, so, als ob es von der engen Freundschaft der Beteiligten erzählt. Wie so oft, wenn Mozart aus Freundschaft heraus komponierte, entstanden besonders schöne musikalische Ideen und erlesenste Klangmischungen. Intensives Wechselspiel der drei Instrumente, feine Führung der Linien und zarte Kontraste bestimmen die musikalische Sprache des *Es-Dur Trios*. Den intimen Charakter der Komposition unterstreicht auch die seltene Form der Abfolge der drei Sätze des Trios:

Der erste Satz folgt nicht dem traditionellen Allegro sondern ist als Andante gestaltet. Der darauffolgende Satz ist dann selbstverständlich nicht in langsamer Bewegung, sondern erscheint als moderates Menuetto und der letzte Satz ist zwar lebendig aber kein übliches Allegro. Die Kontraste sind nicht ausgeprägt, sodass die Satzfolge ebenfalls den privaten Charakter des Werkes unterstreicht.

Zu Beginn steht also ein sehr ruhiger, wenngleich nicht ausgesprochen langsamer Satz. Dieses *Andante* im fließenden 6/8 Takt basiert auf einem einzigen motivischen Einfall, einem ausgeschriebenen Doppelschlag, der zentraler Bestandteil des getragenen Hauptthemas ist und sodann alle Teile des in sich ruhenden Satzes durchzieht. Er eröffnet auch den Seitensatz, wird im Dialog der Instrumente intensiviert und verdichtet sich zu dreifacher imitatorischer Steigerung. Leise und unaufgeregt verklingt der erste Satz.

Das *Menuetto* verbirgt hinter seiner bezaubernd entspannten, melodischen Fassade dezente kontrapunktische Ansätze. Ein plötzlicher Umschwung von heiterer Gelöstheit zu Melancholie findet sich im Verhältnis des Menuetts zu seinem Trio in g-Moll. In letzterem gehen die drei Instrumente getrennte, individuelle Wege, die den Charakter des jeweiligen Instrumentes unterstreichen.

Das finale *Rondeaux* (Allegretto) zeichnet sich durch die außerordentliche Ausgewogenheit von Melodik, Form und konzertanten Ansätzen aus. Insgesamt hält dieser Satz, sehr ausgeglichen für alle drei Instrumente dankbare Aufgaben bereit; jeder der drei Freunde erhält im Laufe des *Rondeaux* sein Solo. Wie in den Finali seiner großen Klavierkonzerte verbindet Mozart konzertierenden Satz, Kontrapunkt und Tanzrhythmen zu einer genialen Synthese.

Bei der Veröffentlichung des Trios findet sich der ausdrückliche Vermerk, dass die Klarinette durch die Violine ersetzt werden könne. Diese Alternative ist ein Zugeständnis Mozarts an den Verleger Artaria, um dem Werk eine größere Verbreitung zu sichern. Seinen subtilen Klangreiz vermag dieses kostbare Trio jedoch nur in der Klarinettenfassung voll zu entfalten, denn seine reiche melodische Gestalt ist ganz aus dem Charakter dieses Blasinstruments erwachsen.

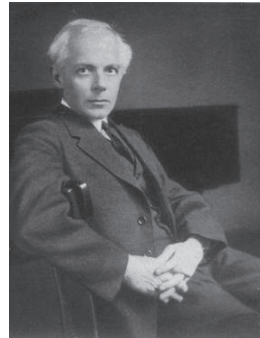
Gloria Bretschneider

Béla Bartók (1881-1945)

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

Benny Goodman und József Szigeti gewidmet

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 Klarinettenisten Benny Goodman, der sich gerade auf einer Europatournee befand. Er interessierte Goodman für Bartóks Musik und 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.



Béla Bartók, 1927

Der erste Satz (Verbunkos) hat eine dreiteilige Form, die sich im Rahmen des Moderato-Grundtempos bewegt. Verbunkos bezeichnet einen ungarischen Tanz- und Musikstil, der ursprünglich beim Anwerben von Soldaten zum Einsatz kam; (verbunkos vom deutschen Wort werben). Er ist mit einer langsamen, melancholischen Eröffnung und einem temperamentvollen Schluss in schnellem Tempo konzipiert.

Der dritte Satz (Sebes) Allegro vivace 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 zweisätzliche 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 „Klängen der Nacht“ – und starken Gefühlsausbrüchen im mittleren Abschnitt.

Dem Titel „Contrasts“ entspricht die sehr unterschiedliche Stimmführung von Geige und Klarinette: Die Violinstimme ist charakterisiert durch Akkordgriffe, Arpeggi, Pizzicati und Tremoli, die Klarinettenstimme durch Kantabilität und volkstümliche Prägung. Auch die Kadenzen der beiden Instrumente zeigen diese Unterschiede. Das Klavier erfüllt hauptsächlich die Funktion eines perkussiven Klanggrundes.

Bartók wollte zunächst nicht in die USA reisen, um an der Uraufführung seines Werkes 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 Bartók in eine schwere persönliche Krise gestürzt, die seine Handlungsfähigkeit einschränkte. Dies zeigt ein Brief vom April 1938 an Frau Müller-Widmann, einer 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, solange 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...“

Schließlich gab er dem Drängen Szigetis nach, zu Konzerten in die Vereinigten Staaten zu reisen. Und so wurde am 21. April 1940, mit denselben beiden Solisten und mit Béla Bartók am Klavier, diesmal die vollständige dreisätzliche Fassung von *Contrasts* gespielt. In dieser Besetzung entstand auch die erste Schallplatteneinspielung.

Im Oktober 1940, nach dem Tod seiner Mutter, verließ Bartók nach langem Zögern mit seiner Frau, der Pianistin Ditta Pasztori, Ungarn. Er war aus Gewissensgründen zum Emigranten geworden und lebte in finanzieller Beengtheit, später auch gezeichnet von einer schweren Erkrankung, in New York. Erst 1944 erhielt er Kompositionsaufträge und verfasste die großen Spätwerke, das *Konzert für Orchester* oder die *Sonate für Violine Solo*. Doch der Erfolg im Exil stellte sich für Bartók zu spät ein. Im September 1945 starb er an Leukämie.

Gloria Bretschneider

Johannes Brahms (1833-1897)

Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncello Nr. 1 g-Moll op. 25 (1861)

Baron Reinhard von Dalwigk zugeeignet

Das erste Kammermusikwerk, mit dem der zehnjährige Brahms 1843 im Hamburger Lokal „Zum alten Raben“ vor die Öffentlichkeit trat, war wahrscheinlich Mozarts *g-Moll-Klavierquartett KV 478*, das mit Recht als das erste große Werk dieses einwenig stiefmütterlich behandelten Genres gilt [...]. Neben allen auf der Hand liegenden und tiefgreifenden Unterschieden zwischen dem Brahmschen Opus 25 und Mozarts KV 478 ist es freilich die gemeinsame Grundtonart g-Moll, die einen in seiner Bedeutung nicht zu unterschätzenden Berührungspunkt zwischen den beiden Werken darstellt [...]. So bietet Brahms` Schaffen immer wieder aussagekräftige Bei-



Johannes Brahms, 1865
(Photographie)

spiele für historische Fernbezüge, in denen gerade dieser Aspekt eine große Rolle spielt – man denke etwa nur an seine (nach ungezählten verworfenen) erste erhaltene *Sonate für Klavier und Violine G-Dur, op. 78*, die in ihrer ganzen tonalen Dramaturgie sehr deutlich an Beethovens letztes Werk in diesem Genre *op. 96* anknüpft. Ist mit Mozart einer der wesentlichen Bezugspunkte des *Opus 25* benannt, so lassen sich die beiden anderen, nämlich Haydn und Schumann, unschwer ausmachen: Die „Schöpfungs“-Anklänge im dritten Satz des Werkes hat schon Kalbeck ausfindig gemacht, und sie führen uns geradewegs in jene Zeit, die Brahms während Schumanns Todeskrankheit als Stütze des verwaisten Hauses in Düsseldorf verbrachte. Beim Niederrheinischen Musikfest im Mai 1855 kam es zu einer denkwürdigen Aufführung von Haydns „Schöpfung“. Die grandiosen Wirkungen, die Haydn oft mit einfachsten Mitteln erzielt, beeindruckten Brahms tief, und sicher nicht zufällig lesen wir in der Folge recht oft davon, daß Brahms sich mit dem Studium der Haydnschen Kammermusik vergnügt.

Zu den anderen Beschäftigungen dieser Zeit zählte aber auch die Anfertigung einer vierhändigen Version von Schumanns 1842 komponiertem *Klavierquartett Es-Dur op. 47*, die freilich erst 1887 im Druck erscheinen sollte, uns aber jedenfalls bestätigt, daß Brahms sich schon 1855 intensiv mit dem Genre auseinandersetzte.

Obwohl die dokumentarischen Belege nicht eindeutig sind, gibt es also guten Grund dafür, Joseph Joachims Behauptung, daß nämlich die Keime aller drei Brahms'schen *Klavierquartette* (*op. 25*, *op. 26* und *op. 60*) in eben dieses Jahr 1855 zurückreichen, Glauben zu schenken. Es ist – nach dem Zeugnis Joachims – auch durchaus glaubwürdig, daß das Quartett, das Brahms im Sommer 1859 in Hamburg mit dem Cellisten Christian Reimers bei der Schumann-Freundin Sophie Petersen ausprobierte und dann im November des selben Jahres in Detmold mit Joachim und Bargheer noch einmal vornahm, eine frühe Fassung unseres *g-Moll-Quartetts* war. [..]

Tatsächlich wurde das **Quartett Nr.1 g-Moll op. 25** am 16. November 1861 in Hamburg als die vorletzte der wichtigen Hamburger Brahms- Premieren und das A-Dur-Quartett ein Jahr später (November 1862 im alten Musikverein auf den Tuchlauben) als erste Wiener Uraufführung eines Brahms-Werkes aus der Taufe gehoben [..]

Das *g-Moll Quartett* ist das dritte zur Veröffentlichung freigegebene Kammermusikwerk des Komponisten nach dem *Klaviertrio op. 8* und dem *Streichsextett op. 18*. Brahms zeigt sich dabei womöglich noch selbstkritischer und ökonomischer als bisher – so mußte sich etwa das *Andante* noch in der allerletzten Überarbeitungsphase einen empfindlichen Strich (19 Takte) gefallen lassen –, aber das Resultat ist von Kargheit und Lakonik denkbar weit entfernt. Ganz im Gegenteil: Wollte man einen Grundzug benennen, der das ganze Werk auszeichnet – es ist, wie die Aufführungstatistiken überdeutlich belegen, bei weitem das populärste der drei –, so wäre das wohl gerade die verschwenderische Fülle seiner Ideen, die sich sowohl im Reichtum der thematischen Einfälle als auch in der Großzügigkeit und Weite der formalen Gestalt manifestiert.

Schon der erste Satz (*Allegro, g-Moll, C*) bietet ein Paradebeispiel für die-se Qualität: Jeder der konstituierenden Formteile ist mehrgliedrig ausgearbeitet, wobei sowohl dialektische Verknüpfungsmodelle (wie sie auch für das Mozartsche *g-Moll-Quartett* typisch sind) als auch evolutiv variierende eingesetzt werden. Besonders eindrucksvoll tritt diese Strategie im Seitensatz zutage: Ein erstes Seitensatzglied tritt in der spannungsgeladenen Molldominante (d-Moll) auf und bietet dem Hörer schon alles, was er von einem veritablen Seitenthema erwarten darf – thematische Prägnanz und Rundung, Kontrast zum Hauptthema in Gestalt, Textur und Metrik –, mündet aber schließlich in ein alternatives Thema auf der (eigentlich erwarteten) Durdominante (D-Dur), das seinem Vorgänger geschwisterlich eng verwandt, aber in ein viel helleres Licht getaucht ist.

Dieser Seitenthemen-Doppelgänger landet mit der für Brahms auch später so typischen metrischen Verschränkung im Jubel eines dritten Themas, das zwar wie eine erste Schlußgruppe wirken mag, in Wahrheit aber ein letzter Formteil des Seitensatzes ist, mit dessen beiden vorhergehenden Abschnitten es auf mehreren Ebenen verknüpft ist. Erst hieran schließt Brahms eine ausgedehnte Coda, die auf das erste Hauptthema zurückgreift und diese überreiche Exposition – eine der entwickeltsten und reichhaltigsten im Œuvre des Meisters – abrundet.

Man mag in dieser Freigiebigkeit auch Elemente jugendlichen Überschwangs, ja sogar einer gewissen Verschwendungssucht sehen (wie das etliche der Kommentatoren in der Vergangenheit auch getan haben); nachdenklich stimmt freilich, daß Brahms sogar in dieser Exposition nicht nur niemals den narrativen Faden verliert, sondern offenbar auch – ob bewußt oder instinktiv, bleibe dahingestellt – immer den konstruktiven Überblick bewahrt. Wie sonst ließe sich erklären, daß von den 160 Takten dieser Exposition nicht mehr und nicht weniger als genau 80 (nämlich der Hauptsatz selbst und die Coda) vom Hauptthema und seinen Ableitungen regiert werden und eben so viele der Trias der „Seitenthemen“ gehören?

Obwohl dieser Eröffnungssatz sicher zu den gewichtigsten und eigenwilligsten im Œuvre des Meisters gehört, ist es doch der zweite Satz (*Intermezzo. Allegro ma non troppo, c-Moll-Animato, As-Dur, 9/8*), der am weitesten in jenes Terrain vordringt, das später die eigentlichste Domaine des Komponisten werden sollte. Clara schwärmt denn auch schon nach der allerersten Begegnung mit der Partitur, in welcher der Satz damals noch „Scherzo“ hieß:

„Vom Scherzo in C moll, meine ich, müßtest Du schon beim Aufschreiben, wenn Du an mich gedacht, mein Entzücken gewußt haben. Scherzo würde ich es nun freilich nicht nennen, kann es mir überhaupt nur Allegretto denken, aber das ist ein Stück so recht eigens für mich. [...] ... das Stück möchte ich mir immer und immer wieder spielen können! Und wie schön muß das klingen, immer die Orgelpunkte! Du lächelst gewiß über mich und meinst vielleicht, ich kenne nicht den höheren musikalischen Wert des ersten Satzes, gewiß weiß ich ihn, aber in dem C-moll-Stück, da kann ich so schön sanft träumen, mir ist, als ob die Seele sich wiegte auf Tönen.“ (Kreuznach, 29. Juli 1861)

Der langsame Satz (*Andante con moto*, Es-Dur, 3/4), in dem uns jener schon im ersten Satz vorkommende „altmodische“ Doppelschlag wiederbegegnet, den die gestrengen Kritiker auch im *Streichsextett op. 18*, wo er fast allgegenwärtig zu sein scheint, nur mit angestrengtem Stirnrunzeln aufnehmen und gar nicht gelten lassen wollen, zieht ganz unbeeindruckt von aller beckmesse-rischen Spiegelfechtereie seine majestätische Bahn, die vom choralhaften Es-Dur des Beginns zum Festglanz des C-Dur-Mittelteils mit seinen Händel- und Haydn-Zitaten und wieder zurück führt. Dem fein-gewebten, durchsichtigen Klang des Intermezzos antwortet hier ein reicher, volltönender Wohlklang.

Das wohl in erster Linie für die Popularität des Quartetts verantwortliche Fi-nale (*Rondo alla zingarese, Presto, g-Moll, 2/4*) schöpft gleichermaßen aus den „magyarischen“ Erfahrungen des jungen Brahms in den abenteuerlichen Reisetagen mit Eduard Reményi und den folkloristischen Anregungen, die Brahms von seinem Lieblingsfreund „Jussuf“ Joachim empfangt: Joseph Jo-achim hatte zu Beginn des Jahres 1861 sein Brahms gewidmetes „Concert in ungarischer Weise“ (d-moll, op. 11) uraufgeführt, das mit einem zünden-den „Rondo alla zingara“ schließt. Als Brahms dem Freund die Partitur des *g-Moll-Klavierquartetts* mit dem „Rondo alla zingarese“ übersandte, gesteht Joachim neidlos ein, Brahms habe ihm auf seinem eigenen Territorium „eine tüchtige Schlappe versetzt“. [...]

Das Finale des g-Moll Quartetts hat einen unwiderstehlichen Schwung, dem man sich auch nach anderthalb Jahrhunderten der „Ausschlachtung“ nur schwer zu entziehen vermag. Dem Sog der feurigen Dreitakter konnte auch das Hellmesberger-Quartett nicht standhalten, das Julius Epstein schon kurz nach Brahms' Ankunft in Wien in seine kleine Wohnung im Figaro-Haus (Schulerstraße 8 / Domgasse 5) einlud, um den tonangebenden Protagonis-ten der Wiener Kammermusik den jungen Komponisten vorzustellen: „Das ist der Erbe Beethovens!“ soll Primarius Joseph Hellmesberger am Ende aus-gerufen haben.

Und Hellmesberger zögerte keinen Augenblick lang, seine Neuentdeckung mit dem Wiener Publikum zu teilen: Und so konnte Brahms am 16. Novem-ber 1862, dem Jahrestag der Hamburger Uraufführung, sich mit seinem *Opus 25* im Konzert des Hellmesberger-Quartetts den Wienern das allererste Mal als Komponist vorstellen. Vor allem das Zingarese-Finale, in dem Brahms sei-ne Mitstreiter (Joseph Hellmesberger, Franz Dobyhal und Heinrich Roever) in eine wahre Ekstase mitriß (und der Violoncellosteg effektiv zu Bruch ging), beeindruckte die Hörer tief.

Wie bei solchen Gelegenheiten bis heute üblich, erkalteten die Kritiker im selben Ausmaß, wie sich das Publikum erwärmte. Leopold Alexander Zellner (1823-1894), aus Zagreb stammender Musiker, Komponist und Musikjournalist (und später langjähriger Generalsekretär der Gesellschaft der Musikfreunde) resümierte in seinen „Blättern für Musik“ lakonisch:

„Öde, Sturm, Graus, Frost, Vernichtung, Trostlosigkeit sind die Vorstellungen, welche diese von keinem lichten oder milden Strahl auch nur auf Augenblicke erleuchteten und durchwärmten Nachtbilder hervorrufen.“

Joseph Hellmesberger selbst, der sich, je mehr Brahms' Ruhm wuchs, immer skeptischer verhielt, hat später – mit reuigem Rückblick auf seinen inzwischen legendär gewordenen Beethoven-Ausruf – beteuert, einfach „bei Epstein zu viel kroatischen Wein getrunken zu haben“. Uns aber kann es nur recht sein, wenn sich in Wesen und Wirkung des ganzen Werkes hanseatisches Erbe, die scharfen Gewürze der Roma und Sinti und der schwere Wein der Magyaren und Kroaten gar nicht mehr voneinander scheiden lassen, und uns nur das Staunen über ein urwüchsiges Werk bleibt, in welchem Tiefe und Temperament einander auf bewundernswerte Weise die Waage halten.

Claus-Christian Schuster

Samstag, 30. 10., 19:00 Uhr, Konzertabend

Franz Schubert (1797-1828)

Rondo h-Moll für Violine und Klavier op. 70 D 895 (1826)

Franz Schubert war ein gut ausgebildeter Geiger. Früh erhielt er von seinem Vater Geigenunterricht. Er spielte in der Pfarrkirche Lichtental „...gelegentlich ein Violinsolo auf dem Kirchenchor“, wie sein Bruder Ferdinand berichtet. In seiner Schulzeit im k.k. Konvikt hatte er sehr gute Zeugnisse im Geigenunterricht und er war Mitglied des Orchesters. Nach den Programmen zu schließen, die zu dieser Zeit gegeben wurden (auch Symphonien von Mozart, Haydn und



Franz Schubert,
(Portrait um 1827)

Beethoven), waren die Anforderungen an die jungen Musiker hoch. Schubert spielte auch Kammermusik im Konvikt und war Bratscher beim Quartett spielen mit seinem Vater und den Brüdern. Diese jahrelange Perfektionierung auf dem Instrument erklärt sein tiefes Verständnis für den Streichersatz, wie er sich schon in den frühen Streichquartetten des Schülers oder Hilfslehrers manifestiert und in den späteren Quartetten und Quintetten zum Klangwunder wird. 14 Streichquartetten und einem Streichquintett steht die eher geringe Zahl von 6 Werken für Violine und Klavier gegenüber. Dazu zählen die *A-Dur Sonate aus 1817* und die bekannten 3 *Violinsonaten* aus dem Jahr 1816 *D-Dur, a-Moll und g-Moll*, die von Diabelli als „*Drei Sonatinen für Pianoforte und Violine op.137*“ herausgebracht wurden, wohl um anzudeuten, dass es sich nicht um „Grandes Sonates“ im damaligen Sinn handelte. Die Gründe für die geringe Anzahl an Werken für dieses Genre sind eher in seinem Klavier- denn Violinspiel zu suchen. Im Gegensatz zu Mozart oder Beethoven trat Schubert in Wien nicht als Klaviervirtuose in Erscheinung, so dass sich Gelegenheiten, eigene Duos oder auch Trios mit guten Violinisten oder Cellisten zu produzieren, nicht ergaben. 10 Jahre später hat sich Schubert als Komponist in Wien schon einen Namen gemacht und seine Stücke werden gespielt. 1826 erklingen seine Werke in mindestens acht öffentlichen oder halböffentlichen Konzerten in Wien. Er hat gute Kontakte zu professionellen Musikern entwickelt, die seine Stücke musizieren, darunter der Pianist und Freund Karl Maria von Bocklet.

Im April 1826 konzertiert der 20-jährige böhmische Geiger Josef Slavík in Wien, dem der Ruhm eines großen Virtuosen vorausseilt. Franz Schubert ist bei dem umjubelten Konzert anwesend, ist tief beeindruckt und entschließt sich spontan, für Slavík ein Stück für Violine und Klavier zu schreiben. Es ist das erste Mal nach 10 Jahren, dass er wieder für diese beiden Instrumente komponiert. Es entsteht das ***Rondo h-Moll für Violine und Klavier***, das im Oktober desselben Jahres fertiggestellt wird. Anders als bei den klassizistischen Violinsonaten aus 2016 stellt das Rondo hohe spieltechnische Anforderungen an die Interpreten. Es wird in Anwesenheit des Komponisten von Josef Slavík und Karl Maria von Bocklet im Haus des Verlegers Artaria uraufgeführt und erscheint bereits ein Jahr später in Wien unter dem Titel „*Rondeaux brillant Op.70*“ bei Artaria im Druck. Damit ist das Rondo h-Moll das einzige von Schuberts Violin-Klavier Werken, das zu Lebzeiten des Komponisten im Druck erschien.

Eine ernste, würdevolle Introduktion *Andante* steht am Beginn des Werkes. Es folgt ein heiteres *Allegro* in Rondoform (A-B-A-C-A), voll von Ideen und von extremen Anforderungen an den Violinisten. Die abschließende *Coda* enthält Reminiszenzen an das Andante-Thema und Episoden aus dem Teil B des *Allegro*. Die Form des *Rondos*, die Schubert wählte, ist besonders geeignet, die technische Brillanz des Virtuosen hervorzuheben. Völlig unterschiedliche Stimmungen, instrumentale Effekte und Ausdrucksqualitäten können durch Reihung und pointierten Wechsel erzielt werden. Doch Schubert gelang über die Vermittlung von Virtuosität hinaus ein höchst eigenständiger musikalischer Ausdruck, so viel reicher als die vergleichbare Literatur seiner Zeit. Dies ist auch von Zeitgenossen Schuberts so empfunden worden, wie aus einer Wiener Konzertkritik zu diesem Werk aus dem Jahr 1828 hervorgeht: "Obwohl das Ganze brillant ist, so verdankt es doch nicht seine Existenz den bloßen Figuren, die uns aus mancher Komposition in tausendfältigen Verrenkungen angrinsen und die Seele ermüden. Der Geist des Erfinders hat hier oft recht kräftig seinen Fittich geschwungen und uns mit ihm erhoben."

Auf die Zusammenarbeit mit Slavík geht noch ein weiteres Stück zurück: Josef Slavík beauftragte Schubert mit einem zweiten Werk für Violine und Klavier und Schubert verfasste im Dezember 1828 die *Fantasie C-Dur für Violine und Klavier D 934*.

Abschließend noch ein Blick auf das Leben dieses phänomenalen Geigers, der Schubert beeindruckte und zur Komposition zweier später Violinstücke veranlasste. Geboren 1806 als Sohn eines Schullehrers in Jince in Böhmen, wurde seine musikalische Begabung früh erkannt und gefördert. Mit 10 Jahren wurde er am Prager Konservatorium aufgenommen, wo er bis 1823 studierte. Kurzfristig Orchestermusiker, eine Arbeit, die ihn nicht befriedigte, debütierte er 1825 als Geiger im Redoutensaal in Prag und führte dabei das von ihm komponierte *Violinkonzert in fis-Moll* erstmals auf. Konzertreisen brachten ihm Erfolg und vergrößerten seinen Ruhm. 1826 konzertierte er beim Wiener Musikverein und wurde von der Presse als Nachfolger Paganinis gefeiert. Slavík erhielt den Titel eines Kammervirtuosen. Er konzertierte in ganz Europa; 1828 lebte er für ein Jahr in Paris; 1830 kehrte er nach Böhmen zurück, von wo aus er kleinere Tournéen unternahm. Bei einer Reise nach Ungarn, die er schon erkrankt antrat, starb er in Budapest mit nur 27 Jahren an den Folgen einer Grippe.

Gloria Bretschneider

Nino Rota (1911 - 1979)

Trio für Klarinette, Violoncello und Klavier (1973)

Mit dem Namen Nino Rota verbindet man vor allem Filmmusik und das ist nicht verwunderlich, hat er doch ab 1949 bis zu seinem Tod 1979 zu mehr als 150 Filmen die Musik geschrieben. Zu 14 Filmen des italienischen Regisseur Federico Fellini komponierte er die Musik, darunter befinden sich so berühmte wie „La strada“, „La dolce vita“ oder „8 1/2“. Mit Fellini und dessen Frau, der Schauspielerin Giulietta Masina, verband ihn auch eine lebenslange Freundschaft. In der Zusammenarbeit mit Franco Zeffirelli entstand die Musik zu „Romeo und Julia“ und für Luchino Visconti komponierte er die Musik zu „Der Leopard“ oder „Rocco und seine Brüder“. Seine Arbeiten für das Kino erhielten Auszeichnungen: So nahm das American Film Institute seine Musik zu Francis Ford Coppalas „Der Pate“ in die Liste der besten Filmmusiken auf. Mit der Musik zu „Der Pate, Teil II“ gewann Rota einen Oscar und für die Musik zu „Krieg und Frieden“ wurde sein Soundtrack für den Oscar nominiert.



Nino Rota, 1970

Was aber oft hinter der überaus erfolgreichen Karriere des Filmmusikers verborgen bleibt, ist, dass Nino Rota ein hervorragender Komponist klassischer Musik war, der mehrere hundert Werke in allen Genres verfasste: Sinfonien, Opern, Kammermusik, Sakralmusik und Lieder. Tatsächlich war er von Kindheit an eng mit der klassischen Musik verbunden. In eine Mailänder Musikerfamilie geboren, zeigte er schon früh sein großes Talent: Mit 8 Jahren begann er zu komponieren und mit 11 verfasste er das Oratorium „L’Infanza di S. Giovanni Battista“, das in Mailand und Paris erfolgreich aufgeführt wurde. Seine 3-aktige lyrische Komödie nach Hans Christian Andersen „Il Principe Porcaro“ komponierte er, als er 13 Jahre alt war.

Zu dieser Zeit wurde er auch zum Studium am Mailänder Konservatorium zugelassen. Er setzte seine Studien am Konservatorium Santa Cecilia in Rom fort, wo Alfredo Casella sein Lehrer war. Auf Anraten von Arturo Toscanini studierte er 1932/33 am Curtis Institute in Philadelphia, wobei sein Interesse auch der amerikanischen Volksmusik galt. Zurückgekehrt nach Italien schuf Rota eine Vielzahl von Kompositionen – vor allem für Orchester aber auch Kammermusikwerke.

Sein persönlicher Stil war originell, basierte auf traditionellen Formen, und stand in scharfem Kontrast zur vorherrschenden Ästhetik im faschistischen Italien. Er wandte sich dem Unterrichten zu und erhielt 1939 einen Lehrauftrag am Liceo musicale in Bari, dessen Direktor er 1950 wurde, eine Position, die er bis 2 Jahre vor seinem Tod innehatte. Riccardo Muti, der Student am Konservatorium in Bari war, wurde von Nino Rota gefördert und hat den verehrten Komponisten und Lehrer in Dokumentationen gewürdigt und 1997 Konzerte und Filmmusiken Rotas unter dem Titel „Nino Rota - Musik und Traum“ auf CD eingespielt. Es scheint mir, dass der Titel der CD auf Charakteristika von Rotas musikalischem Talent hinweist, wie sie von Zeitgenossen beschrieben werden. So meinte sein Freund Federico Fellini, Nino Rota habe die seltene Eigenschaft, ganz der Intuition anzugehören. „Er trug seine musikalische Welt in sich, in seinem Inneren; die Realität hatte keinen Zutritt dazu. Seine musikalische Eingebung schien aus himmlischen Sphären zu kommen.“

Sein Schaffen im Bereich der klassischen Musik wird mit Eigenschaften wie verträumt, melodiös und zu Herzen gehend charakterisiert. Sein Stil vermittelt Leichtigkeit und Freude. Heiterkeit und Melancholie liegen nah beieinander und des Öfteren durchbrechen Passagen von Ausgelassenheit die zuvor aufgebaute Stimmung. Rotas klare musikalische Sprache wirkt unmittelbar auf den Hörer, sie ist aber keinesfalls simpel in ihrer formalen oder harmonischen Struktur. Sie beruht auf der Sensibilität und Ästhetik der Musik des 19. Jahrhunderts und besitzt eine Reihe spezieller Charakteristika wie zum Beispiel abrupte harmonische Veränderungen, die die Erwartung des Zuhörers täuschen und Erstaunen hervorrufen.

Nach dem 2. Weltkrieg mehrten sich die kritischen Stimmen an seinem klassischen Oeuvre. Man vermisste eine Ausrichtung seiner Musik nach internationalen Trends. Auch die unmittelbare Wirkung seiner Musik auf die Zuhörer und ihre leichte Zugänglichkeit wurden kritisiert. In einem Interview meinte er dazu: „...Ich glaube, dass ich so in Erinnerung bleiben möchte: mit ein wenig Nostalgie, viel Optimismus und gutem Humor“. Es sind dies die Worte eines bescheidenen Mannes, der um seine künstlerischen Qualitäten weiß und Kritik mit heiterer Geste abstreift. Selbstverständlich nahm Rota internationale Strömungen der Musik des 20. Jahrhunderts wahr, Anklänge davon finden sich auch in seinem Werk. Doch, obwohl befreundet mit Strawinsky, Copland, Barber, Menotti und anderen Komponisten, blieb Rota seiner persönlichen inneren Vision treu.

Das Trio für Klarinette, Violoncello und Klavier aus dem Jahr 1973 ist ein zauberhaftes Stück, voll Leichtigkeit und Schwung, das in allen Phasen durch die Selbstverständlichkeit und Unangestrengtheit besticht, mit der es komponiert ist. Man könnte sagen, es ist mit Understatement verfasst; es wirkt nie forciert.

Der Anfangssatz *Allegro* in einem Walzertempo zieht mit seinem ersten Thema in einem leisen *staccatissimo* flott dahin und vermittelt Leichtigkeit und Schwung. Es ist wie die Stimmung eines erfrischenden Morgens, unbeschwert, locker, neu und aufregend. Das zweite mehr lyrische Thema wird in einem Klaviersolo präsentiert, von Klarinette und Violoncello aufgenommen und in ruhigem Gespräch der Instrumente variiert, von unterschiedlichen Seiten beleuchtet, schließlich zu einem Höhepunkt gesteigert. Eine Abwärts-spirale lässt eine sanfte Landung vermuten, doch der Satz endet abrupt mit einem lauten Akkord.

Im zweiten Satz *Andante* bringt die Klarinette eine leise schöne Melodie, ruhig, getragen und ernst. Sie wird vom Cello übernommen und in einem lyrischen Duett ausgesponnen, begleitet von reichen, manchmal auch leicht ungewohnten Harmonien im Klavier. Die Schwermut, im Cellopart gesteigert, findet ausgleichende Passagen im Klavier. In ernstem Dialog mit begütigenden Einwänden der Klarinettenstimme nimmt die von Melancholie geprägte, bewegende Auseinandersetzung ein leises, offenes Ende. Ohne eine Spur von Sentimentalität fühlt man sich unmittelbar betroffen.

Der letzte Satz *Allegro* versprüht Heiterkeit und gute Laune, beginnend mit einem fröhlichen Liedchen der Klarinette, das vom Violoncello erwidert, vom Klavier rhythmisch unterstützt, aber bald auch übernommen und weitergesponnen wird. Ernste Einwände von Cello und Klarinette unterbrechen die Kirtagsatmosphäre, doch bald ist sie wieder zurück, mit grotesken Figuren und Saltos, die an Zirkus oder Revue erinnern, aber auch an Rotas eigene Musik zu Fellinis Filmen. Rhythmisch perfekt wirkt die Musik leicht und locker, unangestrengt und fröhlich. Das lyrische Thema des ersten Satzes klingt nochmals auf, weicht aber bald einer ausgelassenen, turbulenten Coda.

Es ist eine Musik, die heiter macht und beglückt.

Gloria Bretschneider

Joseph Haydn (1732-1809)

Klaviertrio D-Dur Hob. XV:24 (1795)

Unter den vier Triobänden, die Haydn zwischen November 1794 und April 1797 in London erscheinen ließ, ist der dritte, der am 9. Oktober 1795 angekündigt und kurz darauf unter dem Titel „Trois Sonates pour le Piano Forte avec accompagnement de Violon & Violoncelle... op.73“ veröffentlicht wurde, wahrscheinlich der intimste und persönlichste. Das hat seinen guten Grund: keine der anderen Adressatinnen stand Haydn so nahe, wie die Widmungsträgerin dieser Werke.

Rebecca Schroeter war die Witwe des deutschen Pianisten Johann Samuel Schröter (1752-1788), der als origineller Komponist das Interesse Mozarts erweckt hatte. Schröter war mit zwanzig Jahren nach London gekommen, wo er in den Bach-Abel-Konzerten reüssiert hatte und schließlich 1782 Johann Christian Bachs Nachfolger als Music Master der Königin Charlotte geworden war. Die heimliche Heirat Schröters mit seiner Schülerin Rebecca – ganz stilgerecht in Schottland – zog einen Skandal nach sich, der die öffentliche Karriere des jungen Komponisten jäh beendete. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er mit seiner Frau zurückgezogen in seinem Haus in Pimlico, wo er nach wie vor unterrichtete, und nach wie vor die Protektion des Prince of Wales (des späteren George IV.) genoß, der ihn immer wieder zu musikalischen Privatunterhaltungen beizog. Schröter starb mit sechsunddreißig Jahren an Kehlkopfkrebs. Seine Witwe ist für Musikwissenschaftler und allzu wißbegierige Haydnverehrer so etwas wie eine Sphinx. Haydn selbst hat seinen Biographen Albert Christoph Dies auf seine Beziehung zu Rebecca Schroeter hingewiesen. Bei einem von dessen Besuchen im Juni 1806 zeigte Haydn ihm sein zweites Londoner Notizbuch, in das er zweiundzwanzig an ihn gerichtete Briefe Rebeccas aus den Jahren 1791/92 übertragen hatte:

„...Haydn lächelte und sagte: »Briefe von einer englischen Wittve in London, die mich liebte; aber sie war, ob sie gleich schon 60 Jahre zählte, noch eine schöne und liebenswürdige Frau, die ich, wenn ich damahls ledig gewesen wäre, sehr leicht geheiratet hätte.«



Josef Haydn, 1791
(Portrait von J. Hoppner)

...Haydn genoß in der Gesellschaft der Wittwe sehr angenehme Stunden; wenn er sonst nirgends eingeladen war, speiste er gewöhnlich bey ihr.“

Wenn Dies korrekt berichtet, dann müßte Rebecca rund zwanzig Jahre älter als ihr Lehrer und späterer Ehemann gewesen sein, der sie zur Heirat nach Schottland entführte. Wie wahrscheinlich das ist, bleibe dahingestellt. [...] Möglich wäre aber, daß Dies eine Angabe, die sich auf Haydns eigenes Alter bezog, mißverstanden und bei der späteren Niederschrift des Gespräches den Satz in die zitierte Form gebracht hat.

Wie viel diese Beziehung für Haydn selbst bedeutete, können wir aus dem Umstand erahnen, daß diese Liebesbriefe die einzigen sind, die er in seinem langen und an Liebesaffären nicht armen Leben für aufbewahrendwert hielt. Die überlieferte Korrespondenz (Haydns Briefe an Rebecca Schroeter sind verschollen) ist auf den ersten Londonbesuch des Meisters beschränkt; wahrscheinlich hat Rebecca selbst für Haydns zweiten Londoner Aufenthalt das Domizil ausgesucht – Bury Street, wo Haydn von Februar 1794 bis August 1795 wohnte, war nahe genug an Mrs Schroeters Wohnung, um brieflichen Verkehr überflüssig zu machen.

Wenn es erlaubt ist, aus der Anrede Schlüsse über die Angesprochene zu ziehen, dann muß Rebecca Schroeter eine sehr bemerkenswerte Frau gewesen sein: Die Trios, die Haydn ihr zugeordnet hat, wenden sich offensichtlich an einen besonders feinsinnigen und verständigen Empfänger.

Der ungewöhnlich intime Charakter des ganzen Zyklus läßt sich schon an einigen äußeren Details ablesen. In den anderen drei Werkgruppen sind die jeweils ersten Trios ausgesprochen lichte, affirmative, vereinfachend gesagt: „unproblematische“ Stücke, sie beginnen den Zyklus ganz so, wie etwa ein helles und lebendiges Allegro eine Sonate eröffnet. Bei den Trios für Rebecca Schroeter ist das Eröffnungswerk, eben unser ***D-Dur-Trio Hob.XV:24***, hingegen buchstäblich übersät mit Fragezeichen. Am nächsten kommt unserem Werk wohl noch das *A-Dur-Trio Hob.XV:18*. Auch dort wirft der erste Satz eine Reihe von tiefsinnigen und schwierigen Fragen auf. Während dort aber die vitale Verve des Schlußsatzes sich dreist und unbekümmert über alle Probleme hinwegsetzt, läßt das Finale unseres Trios mit seiner fast scheuen und versonnenen Gestik, gegen die sich auch die dramatische Metamorphose des Minore-Teiles nicht durchzusetzen vermag, alles offen. Kraft der Eigenart des *D-Dur Trios* nimmt der ganze Zyklus einen völlig anderen Verlauf.

Auch das Schlußstück der Gruppe (*fis-moll*, *Hob.XV:26*) unterscheidet sich ganz wesentlich von den analogen Werken der anderen Zyklen: es ist das einzige Mal, daß Haydn eine Gruppe von Kammermusikwerken mit einem „echten“ Mollstück enden läßt.

Das Zusammenwirken dieser dramaturgischen Akzente bewirkt, daß den „Schroeter“-Trios insgesamt ein herbstlicheres, gedämpfteres Licht eigen ist, als den anderen Zyklen. Hierin nur die Folge des aus praktischen Gründen weniger brillanten und virtuoson Klaviersatzes sehen zu wollen, griffe wohl allzu kurz. Natürlich läßt sich nicht bestreiten, daß Rebecca Schroeter als Pianistin weit unter dem Niveau von Therese Jansens-Bartolozzi stand, und es liegt auf der Hand, daß Haydn auf diesen Umstand Rücksicht nehmen wollte und mußte. Er hat aber, etwa im Finale des zweiten der „Schroeter“-Trios, des bekannten „Zigeunertrios“ (*G-Dur*, *Hob.XV:25*), eindrucksvoll gezeigt, wie man virtuose pianistische Effekte ganz ohne große technische Anforderungen erzielen kann. Andererseits sind auch die beiden „Esterházy“-Zyklen manuell nicht wesentlich schwieriger zu meistern und realisieren doch ein „konzertanteres“, weniger intimes Gesamtkonzept.

Man wird daher die Gründe für die Eigenart der „Schroeter“-Trios auf einer anderen Ebene suchen müssen, und die oben kurz skizzierte Beziehung Haydns zu Rebecca Schroeter bietet dafür eine ganze Reihe von Anhaltspunkten. Abschied und Entsagung, überstrahlt von zärtlicher Innigkeit: all diese so schwer in Worte zu fassenden Empfindungen wird man an unzähligen Stellen dieser Trios in vollkommener Klarheit ausgedrückt hören. Hierin liegt die Einzigartigkeit und Besonderheit dieses Opus. [.]

Der Eröffnungssatz unseres *D-Dur-Trios*, *Allegro*, beginnt wie fast immer, wenn Haydn im Begriffe ist, besonders subtile Dinge zu sagen, mit einem „noise killer“, einem lauten Akkord, der nichts anderes will, als die Ruhe im Auditorium herzustellen. Der versonnen-fragende Hauptsatz wird gleich einer Art angedeuteten Durchführung unterzogen, bevor er sich uns in neuem Gewande als Seitensatz präsentieren darf. Die eigentliche Durchführung mutet fast wie ein knappes Kompendium der Modulationskunst an: Wie Haydn sich Tonräume eröffnet, sie leichthin durchmißt und unversehens wieder verläßt, ist zum Glück unbeschreibbar und muß hörend miterlebt werden. Wenn am Ende dieser romantischen Wanderschaft wieder der Heimathafen der Reprise erreicht ist, finden wir unser geliebtes Hauptthema um einiges älter und reifer wieder: der nachdenkliche Zug, der zu Beginn nur angedeutet war, darf sich jetzt deutlich aussprechen – Haydn hat den melancholischen Schatten (II. Stufe: e-moll), der den Beginn des Nachsatzes unterstreicht, hier tiefer gezeichnet und dazu den Nachsatz auf das Zweieinhalbfache seiner ursprünglichen Länge erweitert. Die antizipierte Durchführung, die uns in der Exposition so unvorbereitet überraschte, kann jetzt natürlich wegfallen: unser Fernweh ist schon gestillt. Es ist dies ein Satz von wunderbarer lyrischer Weite. [.]

Zweiter und dritter Satz sind miteinander verbunden. Beide Sätze sind knapp fomuliert, und der zweite Satz (*Andante*, *d-moll*) erscheint mit solcher Konsequenz verkürzt, daß seine Wirkung, oberflächlich betrachtet, der einer Einleitung zum Finalsatz nahekommt. Umso erstaunlicher ist es, welche Bedeutungstiefe Haydn in diese wenigen Takte gebannt hat.

Ich kenne kein anderes Haydnsches Sechssachtel-Andante, das sich so radikal aller tänzerischen Gelöstheit verweigert wie dieses. Erdschwere und Müdigkeit beherrschen die Stimmung, die von kurzatmigen und fallenden melodischen Linien geprägt ist. Marc Vignal hat diesen Satz mit dem in gleicher Ton- und Taktart stehenden langsamen Satz (*Largo e mesto*) aus Beethovens *Klaversonate op.10 Nr.3* verglichen – und wie immer man diesen Vergleich bewertet, so sagt er jedenfalls etwas über das Gewicht dieses scheinbar miniaturhaften Stückes aus. Zentrales Ereignis ist eine von langer Hand vorbereitete und dennoch abrupt wirkende Wendung nach e-moll in der Satzmitte. Die unmittelbare darauffolgende Rückkehr zur fragmentarischen Reprise wird durch einen Moment banger Intensität verzögert, in dem die Geige, ganz allein und mit mutlos fragender Geste, das fallende Hauptmotiv umkehrt. Dieser ganze Passus erscheint in so auffälliger Beleuchtung, daß sich sofort die Frage nach seinem tieferen Sinn stellt; dabei erinnern wir uns des e-moll-Schattens im Hauptthema des ersten Satzes und daran, wie Haydn seine Bedeutung in der Reprise gesteigert hat. Aus der Perspektive des zweiten Satzes erscheinen diese Momente nun als sich verdichtende Vorahnung einer erst jetzt Wirklichkeit gewordenen Bedrohung, und dieses Ereignis könnte vielleicht der innerste Kern der Dramaturgie des Werkes sein.

Wenn das so ist, dann hält der Schlußsatz (*Allegro, ma dolce*) für uns weder siegreiche Überwindung noch lächelnden Trost bereit. Wie sich dieser Satz zu dem mit der gewaltsamen e-moll-Wendung des Andante erreichten Tiefpunkt des Werkes in Beziehung setzt, läßt mich an den Beginn eines Gedichtes von Emily Dickinson denken:

While we were fearing it, it came –

But came with less of fear

Because that fearing it so long

Had almost made it fair –

Die Schönheit dieses Satzes ist nicht erlöst, sondern ergeben; und weil die Erfahrung des Schrecklichen auch in der Schönheit der zweistimmigen Invention, als welche dieser Satz beginnt, gegenwärtig bleibt, bedarf auch die Rückkehr zur Tonart des Andante im Minore keines neuen thematischen Materials – eine für Sätze dieser Bauart äußerst ungewöhnliche Lösung. Im Kontext der reifen Klaviertrios Haydns ist auch der Schluß des Werkes unerhört: es ist eigentlich die Antithese eines Schlusses, ein verebbendes Enden. Von den, in ihrer instrumentalischen Gestalt vergleichbaren, nicht konzertanten Schlüssen der Finalmenuette in den frühen Haydn-Trios sind wir hier meilenweit entfernt.

Claus-Christian Schuster

Antonín Dvořák (1841-1904)

Romantische Stücke für Klavier und Violine op. 75 (1887)

In einem Brief aus dem Jänner 1887 an seinen Verleger Fritz Simrock erzählt Antonín Dvořák von der Freude, die ihm die Komposition eines Terzetts bereitet: „Ich schreibe gerade Kleinigkeiten („Dobroštní“) – stellen Sie sich vor – für zwei Violinen und Bratsche, und die Arbeit daran macht mir ebenso viel Freude als würde ich an einer großen Sinfonie arbeiten – was sagen Sie dazu? [...] Aber haben sich Beethoven und Schumann nicht auch manchmal mit ganz einfachen Mitteln ausgedrückt – und wie....?“ (18. Jänner 1887)



Antonín Dvořák, 1886

Zugleich mit dem Terzett schuf Dvořák auch eine Fassung für Violine und Klavier unter dem Titel „*Romantische Stücke*“. Diese erschienen 1887 als *Opus 75* bei Simrock im Druck. Die Uraufführung der „*Romantischen Stücke*“ am 30. März 1887 bei einem Kammermusikonzert in Prag übernahm Dvořák selbst am Klavier gemeinsam mit dem Geiger Karel Ondříček, dem damaligen Leiter des Orchesters des Nationaltheaters. Darüber berichtete Dvořák Fritz Simrock: „Gestern hier gespielt und sehr gefallen.“

Die Vorgeschichte zur Entstehung des Werks ist amüsant und gewährt Einblicke in den freudvollen und ungezwungenen Zugang, den Dvořák zum Musizieren und Komponieren besaß. Im Haus seiner Schwiegermutter in Prag, in dem die Familie Dvořák zu dieser Zeit wohnte, gab es einen Untermieter, den jungen Chemiestudenten Josef Kruis, der ein Musikliebhaber und dilettierender Geiger war. Dieser leistete sich trotz seiner beschränkten Geldmittel den Luxus bei dem Orchestermittglied des Nationaltheaters Jan Pelikán regelmäßig Geigenstunden zu nehmen, zu denen Pelikán sogar ins Haus kam. Dvořák konnte oft hören, wie Schüler und Lehrer Violinduette spielten und bekam Lust mit seiner Bratsche mit dabei zu sein. Er schlug den beiden Musikern vor, ein neues Kammermusikstück für diese Besetzung zu komponieren und eine Woche später, am 14. Jänner 1887, lag *das Terzett für zwei Violinen und Bratsche in C-Dur op. 74* vor. Die sogleich angesetzte Leseprobe verlief ungünstig: Der dem angehenden Chemiker zuge dachte Geigenpart erwies sich als viel zu schwierig und so machte sich Dvořák an die Komposition einer einfacheren Alternative. Dieses *zweite Terzett* („*Dobroštní*“), von dessen Entstehung der Komponist dem Verleger in dem oben angeführten Schreiben berichtet, wurde damals nicht publiziert, erfreute aber sicher die beiden Adressaten Josef Kruis und Jan Pelikán sowie Antonín Dvořák selbst beim gemeinsamen Musizieren.

Als Simrock viele Jahre später (1901) nach dem zweiten Terzett für zwei Violinen und Viola fragte, konnte oder wollte sich Dvořák nicht mehr daran erinnern und auch Josef Kruis konnte die Stimmen der Triofassung der „Romantischen Stücke“ nicht finden. Mehr als vier Jahrzehnte nach Dvořák Tod hat Josef Kruis das ihm überlassene Manuskript dann doch „wiedergefunden“ und es wurde 1945 als „*Dobroštni*“ („*Bagatellen*“), mit der *Opuszahl 75a* veröffentlicht. Im Februar 1938 kam es mit Mitgliedern des Prager Quartetts in der Prager Stadt-Bibliothek zur Uraufführung.

Spontanität und Freude an der Komposition, wie sie Dvořák in seinem Brief an Simrock ausdrückt, sind auch dem Schwesterwerk der „*Dobroštni*“, den „*Romantischen Stücken*“ in gleichem Ausmaß zu eigen. Dvořák beließ den musikalischen Inhalt in dem Arrangement für Violine und Klavier beinahe unverändert; es gibt lediglich im 1. Stück *Allegro moderato* in einigen wenigen Takten Änderungen in der harmonischen Grundierung und im 3. Stück *Allegro appassionato* eine Ergänzung um vier weitere Takte. Vielleicht deutlicher und direkter als in anderen Werken kommt als Ursprung von Dvořáks musikalischer Schaffenskraft, der melodische Reichtum und der tänzerische Elan der böhmischen Musik zum Ausdruck.

Der eigene, wenig geebnete musikalische Werdegang führte Dvořák vom Geigenunterricht in der Dorfschule, dem Orgelspiel in der Dorfkirche, an die Orgelschule in Prag und schließlich (1859) zur Anstellung als Bratschist in einem Unterhaltungsorchester, später im Opernorchester. Seinen Kompositionsstil entwickelte er autodidaktisch weiter anhand der Werke von Mozart, Mendelssohn, Schumann, Wagner und Brahms. Die Liebe zur Musik, („mein Schutzengel, die Musik“) und sein Glaube, („der liebe Gott wird mir schon einige Melodien zuflüstern“) so meinte er später, hätten ihm immer geholfen.

Mit der Veröffentlichung erster Werke (ab 1871) gelang ihm schließlich in der Heimat der Durchbruch als Komponist, dem eine sensationelle internationale Karriere folgte: Einladungen nach England, Russland und ein langer Aufenthalt in den USA (1892-1895) ebenso wie die Ehrendoktorate der Universitäten Cambridge und Prag, zeugen von seinem außerordentlichen Ruf als Komponist.

Die musikalischen Eindrücke aus der Jugend schwingen, vor allem in seiner Streichermusik, bis in die abgeklärten späten Werke nach, in den scheinbar so naiven Themen, den mitreißenden Tanzrhythmen und den selig singenden Melodien. Und in den vier Sätzen unserer „*Romantischen Stücke*“ kann man sie ebenfalls erkennen:

Das erste Stück *Allegro moderato* ist eine bezaubernde, innige Melodie, der im Mittelteil mehr Nachdruck und Leidenschaft verliehen wird.

Das *Allegro maestoso* bringt heitere und fröhliche Stimmung; das Tanzstück mit einfachen harmonischen Veränderungen fußt deutlich in der böhmischen Volksmusik.

Das dritte Stück *Allegro appassionato* führt in weicher melodischer Linie zu Passagen von tiefem Ernst und großer Expressivität.

Das letzte Stück *Larghetto* ergreift mit dem Ausdruck der Trauer, der Unsicherheit und der flehenden Innigkeit eines Gebetes.

Gloria Bretschneider

Astor Piazzolla (1921-1992)

Concierto para quinteto (1971)

Die Musik des argentinischen Komponisten Astor Piazzolla, sein *Tango Nuevo*, erfreut sich heute großer Popularität und wird weltweit gehört und musiziert. Das war nicht immer so. Viele Jahre seines Lebens mußte Piazzolla um die Anerkennung seiner Musik kämpfen. Sein sehr spezifischer Stil ist das Ergebnis äußerst unterschiedlicher musikalischer Einflüsse und stieß lange Zeit auf Ablehnung, vor allem bei den Traditionalisten des Argentinischen Tangos. Aber auch Liebhaber des Jazz oder der klassischen Musik standen dieser neuen, ausgefallenen Stilrichtung skeptisch gegenüber oder fanden sie uninteressant.



Astor Piazzolla, 1971

Astor Piazzollas persönlicher künstlerischer Werdegang weist auf viele unterschiedliche Einflüsse hin und zeigt mehrere Möglichkeiten der Entwicklung seines musikalischen Talentes auf. Das mag auch als eine Erklärung dafür dienen, dass seine Musik lange Zeit umstritten war und ein Nischendasein fristete. Daher sollten wir einen kurzen Blick auf seinen Lebenslauf richten:

Astor Piazzollas Eltern stammten aus Italien. Als er vier Jahre alt ist, wandert die Familie wegen der schlechten Wirtschaftslage in Argentinien nach den USA aus. Sein Vater, der in Greenwich Village einen Friseursalon betreibt, sehnt sich zurück nach Buenos Aires und hört ständig Tango: „...immer nur Tango, Tango“ erinnert sich Astor Piazzolla später. Astors musikalisches Talent wird gefördert; neben Klavier lernt er auch, seinem Vater zuliebe, Bandoneon spielen. Aber seine Begeisterung gehört dem Jazz und der Musik von J.S. Bach. Als die Familie 1937 wieder nach Buenos Aires zurückkehrt, erlebt der 16-jährige Astor erstmals eine neuartige Tangointerpretation durch das Ensemble von Elvino Vardaro. Er ist beeindruckt und beschließt, sein Bandoneonspiel zu perfektionieren.

Tatsächlich wird er ein Jahr später Mitglied des Orchesters von Anibal Troilo und später anderer Tangoensembles, für die er auch Stücke arrangiert und neue Kompositionen schreibt.

Während er sich dem Tango immer mehr annähert, bleibt die Sehnsucht nach einer akademischen Ausbildung bestehen. Bestärkt von Artur Rubinstein, nimmt er ab 1940 Kompositionsunterricht bei Alberto Ginastera und tritt in der ersten Hälfte der 1950er Jahre mit Kammermusikwerken und Orchesterkompositionen wie der später preisgekrönte *Sinfonie Buenos Aires* (1953) und der *Sinfonietta* (1954) an die Öffentlichkeit. Von seinen frühen Tangokompositionen hingegen distanziert er sich, denn er will als Komponist ernst genommen werden. Für die *Sinfonietta* wird er 1954 mit dem nationalen Kritikerpreis ausgezeichnet, der mit einem Stipendium für ein Studienjahr in Europa verbunden ist. Er wählt den Unterricht bei Nadia Boulanger in Paris und sie entdeckt beim Durchsehen seiner Partituren Einflüsse zeitgenössischer Komponisten wie Ravel, Strawinsky oder Bartok, vermisst aber seine eigene Handschrift und bittet ihn dann, ihr eine seiner Tangokompositionen vorzuspielen. (Tatsächlich hatte er zunächst verschwiegen, dass er Tango gespielt und komponiert hatte). Piazzolla erklärte das später so: „In Wahrheit schämte ich mich, ihr zu sagen, dass ich Tangomusiker war. [...] Tangomusiker war ein schmutziges Wort im Argentinien meiner Jugend. Es war die Unterwelt“. Nadia Boulanger bestärkt ihn hingegen mit klaren Worten darin, dass im Tango seine wahre Berufung liege.

Astor Piazzolla hat den Rat der großen französischen Kompositionslehrerin und Komponistin voll inhaltlich aufgenommen und erfüllt. Zurückgekehrt nach Argentinien beschäftigte er sich nun in seinen Werken mit der Erneuerung des traditionellen argentinischen Tangos. Mit verschiedenen Formationen, die er gründete und leitete, trieb er die Neuinterpretation des Tangos voran und schuf seinen *Tango Nuevo*. Was er damit zu vereinen versuchte, sind zwei unterschiedliche Musikgenres, die eine tiefe Kluft trennt: Tanzmusik und Formen und Strukturen der klassischen Musik und des Jazz. Er verfolgte dieses Ziel ausdauernd, hartnäckig und gegen viele Widerstände. Man könnte die Triebfeder seines Strebens in seiner inneren Gespaltenheit zwischen dem Wunsch des Vaters und den eigenen musikalischen Zielen sehen, die einen Ausgleich forderte.

Es war gewissermaßen vorprogrammiert, dass er auf allen Seiten auf Widerstand stieß: Scharfe Gegnerschaft kam von den Tangotraditionalisten, die in seinen wohlfundierten Tangokompositionen einen Verrat am argentinischen Tango sahen und Piazzolla und seine Familie in Buenos Aires sogar tätlich angriffen. Aber auch Liebhaber der westlichen klassischen Musik waren uninteressiert bis ablehnend gegenüber diesem fremden musikalischen Idiom.

Astor Piazzolla aber sah im *Tango Nuevo* eine natürliche Entwicklung des in Buenos Aires populärsten Tanzes. In seinen Kompositionen behielt er die Essenz des argentinischen Tangos bei: Die Verwendung des Bandoneons; die typischen synkopischen Rhythmen und harmonischen Wendungen, die Staccati, die oft melancholische Stimmung etc.

Gleichzeitig weitete er die Harmonien nach den Charakteristika der Musik von Strawinsky, Bartók oder Prokofiev, deren Musik er verehrte oder färbte sie mit den Klängen des Jazz, z. B. eines Gil Evans oder Gerry Mulligans. Auch die Spieltechnik der Instrumente wurde nach diesen Vorbildern ergänzt: Bogenschläge auf der Violine, stechende Streicherakzente, Glissandi des gesamten Ensembles, virtuose Läufe im Bandoneon oder der Einsatz vieler unterschiedlicher Perkussionsinstrumente. Piazzolla erfand auch einen neuen Geigenstrich, „la chicharra“, ein scharf kratzendes Geräusch, das charakteristisch für seinen Stil ist.

Piazzolla war in der Lage alle diese unterschiedlichen Inspirationsquellen zu vereinen und in ein differenziertes musikalisches Idiom zu bringen, das - obwohl anderen Strömungen verpflichtet - einmalig und unverwechselbar sein eigenes ist. Anfangs gab es nicht viel Unterstützung für diese neue musikalische Stimme. Der Verehrerkreis war in den 60er- und 70er Jahren nicht so groß, aber begeisterungsfähig. Ich erinnere mich an den Enthusiasmus, mit dem Gidon Kremer 1982 beim Kammermusikfest Lockenhaus seinen Musikerfreunden einen kurzen Schwarz-Weiß-Film mit Astor Piazzolla und seinem Quintett vorführte und von seiner Begegnung mit dem Komponisten erzählte. Die Begeisterung hat ihn jahrelang begleitet, er spielte mit der Kremerata Baltica und mit verschiedenen bedeutenden Musikern immer wieder Stücke von Astor Piazzolla. Auch große Konzerte wie *Las Cuatro Estaciones portenas* nach dem Vorbild von Vivaldis *Die vier Jahreszeiten* oder die „Tango-Operita“ *Maria de Buenos Aires* wurden von ihm mit fantastischen Musikern gespielt und für CD-Einspielungen aufgenommen.

Auch andere Größen der Klassikszene wie Yo-Yo Ma oder das Kronos Quartett haben mit ihren Interpretationen zur Verbreitung des *Tango Nuevo* beigetragen und die weltweite Fangemeinde vergrößert. Piazzolla selbst hatte eine große Zahl seiner Kompositionen jeweils für Ensembles unterschiedlicher Zusammensetzung und Größe vorgelegt, sodass seine Werke durch ganz unterschiedliche Musiker-Gruppierungen vermittelt werden konnten.

Das ***Concierto para quinteto*** wurde 1971 von Piazzolla für sein berühmtestes und erfolgreichstes Ensemble, das „Quinteto Nuevo Tango“ komponiert, das sich aus Musikern für Bandoneon, Violine, elektrische Gitarre, Klavier und Bass zusammensetzte. Entstanden in seiner produktivsten Periode (zwischen den späten 1960er- und den frühen 1970er-Jahren), zeigt es alle Merkmale des Kompositionsstils seiner Reifezeit und blieb bis zum Ende seiner Karriere in seinem aktiven Aufführungsrepertoire.

Das Stück besteht aus 3 kurzen Sätzen, die attacca gespielt werden. Eine staccato gespielte *Introduktion* in langsamem Tempo bringt das Thema, das von anderen Instrumenten übernommen wird und auch mehrstimmig in Erscheinung tritt. Der Tangorhythmus gewinnt immer mehr an Dominanz und polyrhythmische Passagen wechseln mit obsessivem akkordischem Rhythmuspiel.

Der zweite Teil erscheint eher kontemplativ und elegisch. Modulationen in der Melodieführung und Formen des Improvisierens in hoher Lage entstehen über unterschiedlichen Rhythmen, die gut durchhörbar sind und für Spannung beim Zuhören sorgen.

Der dritte Teil bringt, polyrhythmisch und mehrstimmig in der Melodieführung, eine Vielfalt an musikalischer Information. Es folgen auch wieder – nach einem starkem Bruch - obsessive Rhythmen im Zusammenspiel der Instrumente, die mitreißen und faszinieren. In einer Steigerung mit gleichzeitiger Modulation in hohen Lagen endet das Stück mit vollem Drive.

Gloria Bretschneider

Mit dem *Concierto para qinteto* feiert das Musikfest Schloss Weinzierl den Geburtstag von Astor Piazzolla, der sich heuer zum hundertsten Mal jährt.

Sonntag, 31. 10., 11:00 Uhr, Konzertmatinée

Joseph Haydn

Klaviertrio C-Dur Hob. XV:27 (1797)

Therese Bartolozzi gewidmet

Das Klaviertrio ist eine Kammermusikgattung, mit der sich Haydn immer wieder befasste und sie weiter entwickelte. Er führte sie von einfachen Klaviertrios - wie er sie vorfand - die für den Hausgebrauch und als Übungsstücke für den Klavierunterricht verwendet wurden, in den Jahren zwischen 1784 und 1797 zu musikalisch und spieltechnisch höchst anspruchsvollen Werken, die in Konzerten gespielt und von Kennern geschätzt wurden. Ludwig Fischer schreibt in seinem im Jahr 2000 erschienenen Buch *Haydn und seine Zeit* von „der Wunderwelt der Haydn-Trios“ und von „einer Differenzierung nach innen“.



Joseph Haydn
Stich von Bartolozzi nach Ott

Mit ersten Triokompositionen begann Haydn schon um 1760, also noch vor seiner Anstellung bei Fürst Esterházy. Diese frühen Trios haben stilistisch wenig mit den späteren Klaviertrios gemein. Sie stehen der barocken Triosonate mit eigenständigem Violinpart nahe, wie sie um 1760 in Österreich noch weit verbreitet war. Diese Form der Triokomposition wurde auch *Divertimento*, *Partita* oder *Concerto* genannt. Erst um 1784 wendet sich Haydn wieder dem Klaviertrio zu, aber unter einer völlig veränderten Perspektive: Das Klavier bildet das Zentrum des Instrumentalsatzes, um das herum sich Violine und Violoncello gruppieren.

In den nachfolgenden Kompositionen entwickelt Haydn die Stellung der Violine zum weitgehend gleichberechtigten Instrument und auch das Cello wird neben seiner Funktion der Klangverstärkung ähnlich wie die Violine strukturell und koloristisch eingesetzt.

In den späten Werken für Klaviertrio, die Haydn 1794/1795 während und nach seiner zweiten Englandreise komponiert, steigt sein musikalischer Anspruch an diese Gattung noch weiter und führt zu einer formalen und inhaltlichen Individualisierung. Diese Trios, zu denen auch das *C-Dur Trio Hob. XV:27* zählt, steigern den Charakter des experimentellen und introvertierten Nachdenkens, der die Klaviertrios von allen anderen Gattungen abhebt. Das harmonische Spektrum und die Vielfalt der Formen verbreitert sich so sehr, dass nur mehr von den spezifischen Sätzen des jeweiligen Trios und nicht mehr von allgemeinen Formen gesprochen werden kann.

Was Haydn aber auch bei seinen späten Werken aufrecht hält, ist die Tradition der Widmung von Opera zu je drei Trios oder Einzelwerken an klavierspielende Damen. Waren es früher Damen aus der Familie Esterházy, so sind die in London entstandenen Trios halbpensionierten Musikerinnen wie Rebecca Schroeter oder professionellen Pianistinnen wie Therese Jansen-Bartolozzi gewidmet. Letztere ist die Widmungsträgerin der *Trios XV:27-29*.

Therese Jansen war die Tochter eines aus Deutschland eingewanderten Tanzmeisters, die bei Muzio Clementi in London studierte und als große Virtuosin galt, der verschiedene Komponisten Werke widmeten (zum Beispiel Johann Ladislaus Dussek). Haydn war sie schon von seiner ersten Englandreise her bekannt und der Kontakt muss sich beim zweiten Aufenthalt vertieft haben. Er war Trauzeuge, als Therese Jansen 1795 Gaetano Bartolozzi heiratete. Gaetano Bartolozzi war wie sein Vater Francesco Kupferstecher. Francesco Bartolozzi hatte von Haydn einen Kupferstich angefertigt (siehe Bild). Das junge Ehepaar Bartolozzi besuchte Haydn 1798/99 auch in Wien, als die beiden auf der Rückreise von Italien nach London Station in Wien machten.

Entsprechend der Fähigkeiten von Therese Bartolozzi stellt das ihr zugeeignete *C-Dur Trio* hohe Anforderungen an die Pianistin. Der oft vollgriffige, geradezu orchestrale Klaviersatz unterscheidet sich wesentlich von dem der früheren Triowerke. Über die *Trios Hob.27-29* schreibt Charles Rosen: „They are in fact along with the Mozart concertos the most brilliant piano works before Beethoven.“ In der Ausnützung der extremen Lagen spiegelt das *C-Dur Trio* auch die Möglichkeiten der klangvollen englischen Hammerklaviere wider, die Haydn in London kennen gelernt hatte. Wie alle späten Trios ist auch das in C-Dur höchst individuell in Form und Harmonik.

Das Hauptthema des Kopfsatzes (*Allegro*), gekennzeichnet von Arpeggi und Vorschlägen, scheint ein Allerweltsthema zu sein, das fröhlich, unbeschwert und einfallsreich dahinzieht. Doch was Haydn daraus an Empfindungen und Nuancen schöpft und welche komplexe harmonische Sprache er in der Durchführung verwendet, das erregt größte Bewunderung.

Eine einfache sanft tönende Melodie bestimmt das *Andante* des zweiten Satzes.

Dabei wird das Thema klanglich raffiniert immer auf neue Weise ausgeleuchtet. In einem kurzen Moll-Intermezzo setzt eine Polonaise scharfe und ernste Einwürfe.

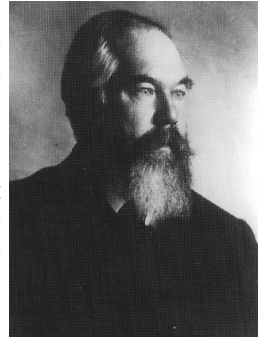
Der Finalsatz (*Presto*) erinnert an ein Fangballspiel bei hoher Geschwindigkeit. Humor, Tanzrhythmus und punktgenaue Geläufigkeit stehen in vollendeter Balance. In der wilden Moll-Episode kann die Widmungsträgerin ihre pianistischen Fähigkeiten noch einmal voll ausspielen. Satztechnisch gesehen werden die Regeln des Sonatensatzes im Schlusssatz quasi übererfüllt, denn die thematische Arbeit, ist auf ein einziges Motiv konzentriert und wird bis zum Satzende immer weiter geführt.

Gloria Bretschneider

Sergei Tanejev (1856-1915)

Klavierquartett E-Dur op. 20 (1906)

Dass die Werke Sergei Tanejews mehr als 100 Jahre nach seinem Tod erstaunlich selten auf den Spielplänen unserer Konzertsäle zu finden sind, dafür lassen sich einige Ursachen ausmachen; aber die sind - und das muss betont werden - sicherlich nicht in seiner Musik begründet, denn seine Kompositionen vereinen höchste Kunstfertigkeit in der Struktur mit intensiver emotionaler Aussagekraft. Kontrapunktstudien (bis zurück ins westeuropäische Spätmittelalter) beeinflussen sein musikalisches Schaffen ebenso wie die Musik von Zeitgenossen (z. B. von P. Tschaikowski und N. Rubinstein) oder die russische Volks- und Kirchenmusik. Von der national-russischen musikalischen Gruppierung, dem „Mächtigen Häuflein“, ließ er sich nicht vereinnahmen, sondern vertraute seinen eigenen schöpferischen Vorstellungen und intellektuellen Fähigkeiten. Seine enge Freundschaft mit Tschaikowski brachte ihn jedoch wieder an die Frontlinie zwischen Anhängern des nationalistischen und des europäischen Stils. Claus-Christian Schuster nennt ihn „den großen Einsamen“ der russischen Musikgeschichte. Als Zeichen für seine Unabhängigkeit von musikalischen Zeitströmungen kann auch die Wahl des Stoffes für seine einzige Oper gesehen werden. Er entschied sich weder für einen russischen Stoff noch für ein typisch westliches Sujet, sondern schrieb seine Operntrilogie „Oresteia“ nach dem antiken Werk von Aeschylos.



Sergej Tanejev, 1910

Des Öfteren wurde Tanejev als Eigenbrötler beschrieben: Die Segnungen der Moderne wie Elektrizität, Kanalisation oder Telefon, lehnte er entscheiden ab. Er trank keinen Alkohol und war Nichtraucher. Gäste, die rauchen wollten, wurden in ein kleines Zimmer tapeziert mit Kampfpapieren gegen das Rauchen, verbannt.

Diese und andere Eigenheiten waren letztlich Ausdruck seines hervorstechendsten Charakterzuges: seiner unbedingten, ja fanatischen Aufrichtigkeit sich selbst und anderen gegenüber und der schonungslosen Offenheit in allen Fragen, die die Musik betrafen. Damit machte er sich wenig Freunde.

Ein Zitat von Modest Tschaikowski, dem Bruder des Komponisten Pjotr Iljitsch, nach einem ersten Treffen mit Tanejev ermöglicht einen Blick auf die menschlichen Qualitäten Tanejevs: „...Auf diese Weise begegnete ich dem Weisesten und Besten, den ich in den 65 Jahren meines Lebens Gelegenheit hatte, kennenzulernen. Niemals begegnete ich in meinem Leben einer so reinen und makellosen Seele wie der von Sergej Tanejev, niemals schätzte ich jemanden höher als ihn.“ Hierher gehören auch Berichte über Tanejevs Umgang mit Menschen, der zeitlebens schlicht und ungeziert geblieben war, was vor allem Kinder bezauberte, wie zum Beispiel den neun-jährigen Sergej Prokofiev bei einem Zusammensein mit Tanejev.

In den mehr als 30 Jahren seines aktiven Wirkens war er als Komponist ebenso berühmt wie als hervorragender Pianist, erfolgreicher Lehrer und großer Musikforscher.

Sein musikalischer Werdegang begann im Kindesalter, denn seine musikalische Begabung war so überragend, dass der 10-jährige Knabe 1866 in das von Nikolai Rubinstein eben neugegründete Moskauer Konservatorium aufgenommen wurde, wo N. Rubinstein selbst sein Lehrer für Klavier wurde und auch Tanejevs Liebe zur Kammermusik weckte. Tschaikowski gab ihm Kompositionsunterricht und 1875 schloss der 19 Jahre alte Tanejev als erster in der Geschichte des jungen Instituts seine Klavierklasse und seine Kompositionsklasse mit je einer Goldmedaille ab. Die enge Bindung an die beiden Lehrer Rubinstein und Tschaikowski sollte für seinen weiteren musikalischen Weg bestimmend sein.

Er debütierte mit Brahms d-Moll-Konzert und spielt wenig später die russische Erstaufführung von Tschaikowskis Erstem Klavierkonzert; von da an wird ihm Tschaikowski alle wichtigen Premieren anvertrauen. Auch die private Voraufführung der Sechsten Sinfonie am Klavier wird er spielen. Als Tschaikowski sich 1878 vom Konservatorium zurückzieht, wird der 22-jährige Tanejev überredet, dessen Kompositionsklasse zu übernehmen. Nach Nikolai Rubinstains Tod 1882 unterrichtet er auch die Klavierklasse seines früheren Lehrers und folgte ihm als 1885 als Leiter des Konservatoriums nach. Ihm widmet er auch sein Opus 1, die Kantate Johannes von Damaskus, die am dritten Todestag des Widmungsträgers veröffentlicht wird. Ab 1889 behielt er nur die Klasse für Kontrapunkt und Fuge.

Während der Jahre am Konservatorium hatte er eine erstaunlich große Zahl an später bedeutenden Komponisten als Schüler (Rachmaninow, Scriabin, Juon, Glière, Medtner oder Prokofiev zählten dazu), die er nach seinem endgültigen Rückzug vom Konservatorium 1905 privat unterrichtete. Für seinen hingebungsvollen privaten Unterricht hat er nie Geld genommen.

Seit seinem Teilrückzug und erst recht nach dem Abschied vom Konservatorium konnte er sich vermehrt seinem eigentlichen Anliegen, dem Komponieren, widmen. Dem Streben nach Wahrheit im Alltagsleben entsprach in Tanejevs Schaffen seine unbestechliche (bisweilen auch destruktive) Selbstkritik. Nur sechshunddreißig seiner weit über hundert Werke hielt er für würdig, eine Opuszahl zu tragen und veröffentlicht zu werden. Dabei wird das Bemühen erkennbar, in jeder einzelnen Werkkategorie ein Werk zu paradigmatischer Vollendung zu bringen. Die Triade seiner reifen Klavierkammermusik (*Quartett E-Dur op. 20*, *Trio D-Dur op. 22* und *Quintett g-Moll op. 30*) belegt das deutlich.

Hierher gehört unser **Klavierquartett E-Dur op. 20**, das er kurz nach seinem vollständigen Rückzug vom Konservatorium 1906 vollendete. Es ist erstaunlich, dass Tanejev als gefeierter Konzertpianist erst derart spät zur Beteiligung seines Instruments in der Kammermusik gefunden hat. Dies mag wohl in seinen großen Skrupeln gegenüber virtuoser Selbstdarstellung begründet sein.

Bei der Uraufführung im November 1907 in Moskau spielte Tanejev den Klavierpart und führte das Werk zu einem großen Erfolg bei Publikum und Presse. Der Komponist wurde für das Werk mit dem Glinka-Preis ausgezeichnet. Bei einer Konzertreise mit dem Böhmischen Streichquartett 1908 spielte er das Klavierquartett E-Dur auch in Prag, Berlin und Wien.

Im Vergleich zu den anderen beiden Kammermusikstücken mit Klavier besitzt das *Klavierquartett E-Dur* mehr romantische Züge. Es war auch das erste der Triade und reicht mit seiner langen Entstehungszeit, in das Jahr 1902 zurück. Das groß angelegte dreisätzige Werk könnte man als Rückblick des an der Jahrhundertwende stehenden Komponisten auf die romantische Epoche sehen, jedoch nicht mit Wehmut, sondern mit dem sicheren Wissen um das Handwerkszeug, das neu anbrechende Zeitalter in der Musik zu meistern. Und handwerkliche Meisterschaft besaß Tanejev in hohem Maße. Er entwickelte, wie er selbst beschreibt, zunächst einen Gesamtplan eines neuen Werkes und „geht vom Ganzen zu den Einzelteilen“. Die Themen prüft er eingehend und genau auf ihre kontrapunktische Tauglichkeit. Er zerlegt sie in kleinste Einheiten, die er mittels Umkehrung, Krebs, Augmentation etc untersucht, ob sie für seine Zwecke geeignet sind.

Das rhythmisch markante Klavierthema am Beginn des ersten Satzes des *Klavierquartetts E-Dur*, (*Allegro brillante*), das wie eine Einleitung zum strahlenden E-Dur Thema der Streicher wirkt, ist tatsächlich die Keimzelle des gesamten Satzes. Seine beiden Motive, der Quartenzug nach oben und die fallenden Dreiklänge im punktierten Rhythmus werden im Verlauf des Satzes restlos verwertet und „ausgeschöpft“.

Ein zweites Thema, das sich – wie erwähnt – aus einer fallenden Triolenreihe der Violine entwickelt, verbreitet den schwelgerischen Reiz der Spätromantik.

Es folgen weitere Motive, die zum Aufbau der sehr kontrastreichen beiden Themen beitragen, das eine dunkel und dicht in seiner Textur, das andere hell und klar. Nach einer triumphalen Wiederkehr des Hauptthemas und einer Generalpause beginnt die Durchführung. Sie ist zunächst in zarten Farben getönt, doch mit dem Erscheinen des Hauptmotivs alsbald Gegenstand der dramatischen Steigerung. Es folgt ein dicht gewebtes kontrapunktisches Geschehen, dessen Harmonien im Klavierpart begründet sind. Hymnisch wirkt die Reprise des Streicherthemas (*largamente*) gefolgt von der Apotheose des Hauptthemas in der *Coda*.

Im mittleren Satz (*Adagio più tosto largo*) wird zunächst in der Violine eine schlichte Melodie mit dem charakteristischen Motiv eines Quintensprungs angestimmt, die von den Streichern aufgegriffen und ausgedehnt wird. Das Klavier leitet mit unruhigen Triolen den c-Moll-Mittelteil ein, der sich *Allegro agitato* zu einem Unisono der Streicher über rauschenden Klaviertriolen steigert. Die Reprise des Themas bringt die Bratsche, doch die einfache Melodie wandelt sich zum pathetischen Gesang im Fortissimo. Intensiv und ständig modulierend steigert sich das Thema bis zum Eintritt in die Grundtonart.

Der Finalsatz (*Allegro molto*) ist beherrscht von einem Tanzthema in scharfen Sechzehnteln, das dämonische Energie verbreitet. Das kurze Zwischenspiel eines heiteren Seitenthemas führt jedoch wieder zur scharfen Rhythmik des Kopfstems und einer hektischen Steigerung in Durchführung und Reprise bis zum Höhepunkt. Da eröffnet das Klavier mit einer Art Trompetenfanfare (*quasi tromba*) eine Fuge. Deren Thema ist das rhythmisch vergrößerte Kopfmotiv, von seiner eigenen Umkehr beantwortet. Der Zuhörer kann sich an einer grandiosen Fuge als Ausdruck von Tanejews Meisterschaft im Kontrapunkt erfreuen. Doch diese besitzt – jenseits der intellektuellen Erbauung – durch die Einbettung in das kommunikative Gefüge des Satzes und des Gesamtwerks eine starke emotionalisierende, die Spannung steigernde Wirkung. Nachdem sich die Harmonien aufhellen, kehrt in leuchtendem E-Dur eines *Moderato serafico* das Thema des zweiten Satzes wieder. Von der Bratsche gespielt durchläuft es eine wahrhaft engelhafte Apotheose, in der auch Motive aus den drei Sätzen anklingen und Glockenklänge des Klaviers (*quasi una campanella*), rauschende Sechzehntel und Doppelgriffe es begleiten.

„Epilog“

Die Kantate „Nach der Lesung eines Psalmes“ op. 36, die als Tanejews Meisterwerk und Vermächtnis gilt und auf einem Gedicht des Führers der Slavophilen-Bewegung, Alexej Chomjakov basiert, hat Tanejev dem Andenken seiner (schon 1889 verstorbenen) Mutter gewidmet, neben der er auch begraben werden will.

Wenige Wochen nach der Uraufführung dieser zweiten Kantate zieht sich Tanejev beim Begräbnis seines Schülers Alexander Skrjabin eine Erkältung zu, an deren Folgen er im Juni stirbt. Seinem Wunsch gemäß wird er an der Seite seiner Mutter am Friedhof des Donskoj-Klosters begraben.

Gloria Bretschneider

Wolfgang Amadée Mozart

Quintett A-Dur KV 581 für Klarinette, zwei Violinen, Viola und Violoncello (1789)

Seit ungefähr 2 Jahren hatte sich Mozarts materielle und ideelle Lage in Wien zusehends eingetrübt. Es gab ab 1787 keine Konzertakademien mehr, bei denen er früher seine neuen Werke vorstellen konnte und als Solist und Improvisator gefeiert wurde. Das Wiener Publikum wandte sich von ihm ab und anderen Tagesgrößen zu. Auch in der Hoffnung auf eine angemessen gut dotierte Anstellung bei Hof sah er sich enttäuscht. Die Reise nach Potsdam an den preußischen Hof zu dem musikliebenden König Friedrich Wilhelm II., zu der ihn sein Förderer und Logenbruder Fürst Karl von Lichnowsky einlud, brachte Geschenke und Kompositionsaufforderungen, (von denen Mozart nur einen Teil vollendete), aber nicht die erhoffte Anstellung. Zwar war der Zweck der Reise damit verfehlt, doch an den vielen prominenten Stationen dieser 2-monatigen Reise (von Anfang April bis Anfang Juni 1789) konnte er die hohe Wertschätzung seiner Person als Komponist und Pianist wieder erleben, die ihm von Musikkennern, Musikliebhabern, Kollegen und hochgestellten Persönlichkeiten zuteil wurde; und das war Labsal für seine gekränkte Seele.



Anton Stadler
Anton Stadler (1753-1812)
Klarinettist

Zurück in Wien findet er Constanze krank und ist in Sorge um sie. Mit den vielen Arztrechnungen und den hohen Kosten für die verordneten Kuraufenthalte für Constanze werden die Geldnöte wieder akut und Mozart muss, wie schon in den vergangenen zwei Jahren, versuchen bei Johann Michael Puchberg, einem wohlhabenden Wiener Tuchhändler, einen Kredit aufzunehmen. Puchberg, der schon seit 1773 der Freimaurerloge „Zu den drei Adlern“ angehörte, wurde mit Mozart 1784 bekannt, als dieser in die Loge „Zur Wohltätigkeit“ aufgenommen wurde. Mozart spricht in den vielen - oft in demütigem Tonfall gehaltenen - Bittbriefen Puchberg als „Bruder“ an und bezeichnet ihn als „ächten und wahren Freund“. „... wenn Sie bester Freund und Bruder mich verlassen, so bin ich unglücklicher und unschuldigerweise sammt meiner armen kranken Frau und Kind verloren.“ (aus dem Brief von 12. Juli 1789 an Puchberg).

In demselben Brief beschreibt er, dass er selbst in seiner Not in seiner Woh,

nung, Subskriptionskonzerte (Vorläufer der Abonnementkonzerte) veranstalten wollte: „...mein Schicksal ist leider, aber nur in Wien, mir so widrig, daß ich auch nichts verdienen kann, wenn ich auch will; ich habe 14 Tage eine Liste herumgeschickt, und da steht der einzige Namen Swieten!“ [..]

Der Brief zeigt Mozart in der erniedrigenden Rolle des Bittstellers und wirft ein Schlaglicht auf die ausweglose Situation, in Wien in seinem Beruf Geld zu verdienen. Die Idee Hauskonzerte als Subskriptions Akademien anzubieten, klingt erstaunlich und war vielleicht nur eine Erfindung, um dem Adressaten seinen Eifer zu demonstrieren, selbst etwas zur Lösung seiner Geldmisere beizutragen. Die Pointe, es habe sich nur der gelehrte, musikbegeisterte Gottfried Freiherr van Swieten in die Subskriptionsliste eingetragen, führt, ob nun tatsächlich oder erfunden, in jedem Fall die Aussichtslosigkeit dieses Vorhabens vor Augen.

Mozart hatte nie auf Geld geachtet und es immer mit vollen Händen ausgegeben, für Freunde und Einladungen, für schöne Dinge, die ihm gefielen, für Vergnügen und Spiel und für Geschenke. Nun war er vom großzügigen Geber zum bedürftigen Nehmer geworden und das schmerzte tief. Auch wollte er seine finanzielle Notlage gegenüber den Freunden aus der Musikszene geheim halten, die ihn als weltgewandten, unterhaltsamen, hoch talentierten Mann kannten und schätzten. Vielleicht wandte er sich deshalb einzig an Johann Michael Puchberg, der von außen kam, nicht zu den musikalischen Zirkeln zählte und Geld genug besaß, um es zu seinen Bedingungen auch zu verleihen. Und Puchberg gewährte ihm meist nach einigem Zögern Kredit, wenn auch in geringerer Höhe als Mozart verlangte.

Der Tuchhändler und Logenbruder erwies sich tatsächlich als treuer Freund und Mozart tat Einiges, um sich bei ihm zu revanchieren. Er schrieb für Puchberg das *Divertimento für Violine, Bratsche und Cello KV 563*, ein wunderbares Stück, weit weg von den Sorgen des Alltags. Puchberg hatte auch freien Zugang zu Mozarts Haushalt und war oft zu Gast. Mit ihm und Joseph Haydn feierte Mozart Silvester 1789 bei einer kleinen Opernprobe mit Ausschnitten aus der neuen Oper *Così fan tutte*, mit der ihn Joseph II. betraut und ihm ein hohes Honorar in Aussicht gestellt hatte. Die Zukunft erschien Mozart wieder in rosigerem Licht.

Die Premiere von *Così fan tutte* fand am 26. Jänner 1790 im Burgtheater statt und sie gefiel. (Die neue Oper brachte es im Lauf des Jahres auf 10 Aufführung, dann wurde sie endgültig abgesetzt. Von einem durchschlagenden Erfolg konnte nicht die Rede sein.) Wenige Wochen nach dieser Premiere am 20. Februar starb Joseph II. Unter seinem Nachfolger, Leopold II. wurden Mozart von Seiten des Hofes endgültig Vernachlässigung und Nichtachtung zuteil.

In den letzten Tagen des alten Jahres 1789 war bei einem Weihnachtskonzert der „Wiener Künstler-Societät“ im Burgtheater das ***Quintett für Klarinette, und Streicher A-Dur KV 581*** mit Anton Stadler an der Klarinette erfolgreich uraufgeführt worden.

Mozart hatte es am 29. September 1789 vollendet, also in einer Zeit schwerer finanzieller und beruflicher Probleme, die sein Selbstbild als Künstler in Frage stellen. Wieder war es der exzeptionelle Klarinettenist Anton Stadler, dessen Vortrag und Tongebung er so sehr schätzte, der ihn zur Komposition des *A-Dur Klarinettenquintetts* und 1791, in Mozarts letztem Lebensjahr, zum *Klarinettenkonzert KV 622* inspirierte. Stadler war darüber hinaus ein guter Freund, der bei Mozarts aus und einging, ein echter „Kumpel“, mit dem man scherzen und lachen konnte. Mozart gab ihm Scherznamen wie „Ribieselgesicht“ oder „Notschibikitschibi“, was die Bedeutung von „armer Tropf, der viel redet“ gehabt haben soll. Er stattete den Freund für dessen Prager Kunstreise 1791 aber auch mit Geld und Empfehlungen aus und natürlich mit dem neuen *Klarinettenkonzert KV 622*.

Bei der Kompositionsarbeit am Klarinettenquintett stand Mozart in engem Austausch mit Anton Stadler und ließ sich über die Grenzen und Spielmöglichkeiten der Klarinette beraten. Stadler, der selbst technische Verbesserungen an seinen Instrumenten vornahm, bediente sich nicht nur die üblichen Klarinetten in den gebräuchlichen Stimmungen (C, B, A), sondern auch tieferer Instrumente. Es spielte neben dem Bassethorn in F oder G die sogenannte „Bassettklarinette“, eine A-Klarinette, deren Umfang in die Tiefe bis zum C erweitert war. Gerade für dieses Modell, dessen tiefe Lagen ihn begeisterten, schrieb Mozart das Quintett und das Klarinettenkonzert. Da das Instrument bald außer Gebrauch war und Mozarts Manuskripte verloren gingen, werden die beiden Werke heute nach den publizierten Versionen für normale Klarinette aus dem frühen 19. Jahrhundert gespielt.

Die Schönheit und Klangpoesie des *Quintetts für Klarinette und Streichquartett A-Dur KV 581* lässt sich schwer in Worte fassen; man sollte sich einfach hörend dem Zauber dieses Meisterwerkes überlassen.

Abschiedsstimmung liegt über dem gesamten Quintett und ein Schleier von Wehmut durchzieht nicht nur seinen langsamen Satz. Die Wirkung des Werkes auf Publikum, Interpreten und Komponisten war von Anfang an sehr groß. Richard Strauss meinte, dass sich unter der Oberfläche von „melancholischer Heiterkeit die ganze Skala des Ausdrucks menschlichen Empfindens“ verberge.

Schönberg zeigte auf, dass die vier Sätze des Quintetts von beispielhafter Klarheit der Dramaturgie sind: Die einheitliche Stimmung des gesamten Werkes entstehe dabei nicht zuletzt dadurch, dass die Themen des ersten Satzes, des Menuetts und des Finales auf der gleichen fallenden Linie beruhten.

Die besondere Liebe zu dem neuen Holzblasinstrument ließ Mozart genau auf alle Qualitäten seines Klangs achten. Er kostet in subtiler Kleinarbeit alle Farbnuancen und charakteristischen Register der Klarinette aus und mischt sie sorgsam mit dem homophonen Klanggrund des Streichquartetts. Man kann dabei erleben, wie sich der Komponist durch den neuartigen Klang in bisher ungehörte Regionen entführen lässt und damit ungewohnte Ausdrucksmöglichkeiten erschließt.

Dass das Quintett für viele Zuhörer das Erlebnis von Ruhe, Abgeklärtheit und Natürlichkeit vermittelt, mag auch auf seine formale Ausgewogenheit und auf die vollkommene klangliche Balance zwischen den fünf Instrumenten zurückzuführen sein. Mozart verzichtet darauf, die Klarinette mit vordergründiger Brillanz als Soloinstrument vorzuführen, sondern lässt sie gerade nur so viel dominieren, wie es ihre Rolle als gleichwertiger Partner der anderen Vier zulässt.

Das friedlich und entspannt singende Hauptthema des ersten Satzes (*Allegro*) wird im vierstimmigen Streichersatz vorgetragen; ihm antwortet die Klarinette sogleich kadenzierend. Das ausdrucksvoll gewundene Seitenthema gehört ihr ganz allein, während das Streicherensemble einen zarten, von leichten Cello-Pizzicato getragenen Begleitsatz beisteuert. Erst die Durchführung bringt eine echte thematische Annäherung zwischen Blasinstrument und Streichern: das homophone Hauptthema erklingt nun in allen fünf Stimmen und auch die Floskeln und Skalen bleiben nicht nur der Klarinette überlassen.

Im *Larghetto* des 2. Satzes schweben die weitgespannten Melodiebögen der Klarinette - eine idealisierte Cavatine - über dem zart pulsierenden gedämpften Streichersatz. Der Mittelteil lässt Blasinstrument und erste Violine ausdrucksvoll alternieren, wobei der „con sordino“-Effekt den Farbkontrast besonders vertieft. Es scheint, als würden sich Violine und Klarinette eng umschlingen und im gemeinsamen Gesang die Zeit zum Stillstand bringen. Es ist ein Erlebnis des Innehaltens, der Transzendenz und der sanften Trauer, das hier vermittelt wird. Der Satz endet mit ebenso sanfter Resignation. Das *Larghetto* ist einer der ausdrucksvollsten Sätze, die Mozart je geschrieben hat.

Das *Menuetto* enthält gleich zwei Trios, das erste in melancholischem a-Moll wird von den Streichern allein vorgetragen. Das anmutige tänzerische Thema wird dabei einem ständigen Wechselspiel zwischen auftaktigen und volltaktigen Wendungen unterworfen. Diese changierende Metrik des ersten Trios kontrastiert mit der Metrik des zweiten Trios, das sich im $\frac{3}{4}$ Takt in tänzerischer Melodik ergeht. Die Klarinette hat hier ihren Auftritt mit einem ländlerartigen Solo. Die motivische Durchführung erfolgt im gedehnten Mittelteil.

Im Finale (*Allegretto*) wird ein sechzehntaktiges heiter-beschwingtes Thema sechsmal variiert. Mozart verzichtet dabei vollständig auf vordergründige Virtuosität; alle Stimmen sind gleichermaßen am klanglichen und motivischen Abwechslungsreichtum des Variationensatzes im Alla-breve Takt beteiligt. Das vergnügliche Thema gehört zunächst den Streichern. In Variation 1 übernimmt dann sogleich die Klarinette unangefochten die Führung, worauf in Variation 2, über Triolen der Mittelstimmen die erste Violine zu ihrem Recht kommt. In der dritten, der Moll-Variation entwickelt die Bratsche ihr melancholisches Thema. Konzertant und schwungvoll dominieren Klarinette und erste Violine in Variation 4. Im Adagio der 5. Variation wird das Tempo zurückgenommen, gleichsam als Innehalten und Ruhepol vor dem Schluss-*Allegro*. Erste Violine und Klarinette lassen mit ihrem innigen Dialog noch ein weiteres Mal die Stimmung des *Larghettos* mit seiner Gefühlstiefe erleben. Das abschließende *Allegro* ist ange deutete letzte Variation, *Coda* und gutgelaunte *Stretta* zugleich.

Gloria Bretschneider

Altenberg Trio Wien

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



Altenberg Trio Wien

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

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

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

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



Amiram Ganz

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

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

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

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

Ziyu He

Der junge Österreichisch-Chinesische Geiger Ziyu He (*1999) hat innerhalb kürzester Zeit international auf sich aufmerksam gemacht. Im April 2017 trat als einer der jüngsten jemals eingeladenen Solisten unter der Leitung von Adam Fischer mit grossem Erfolg zu seinem Debut bei den Wiener Philharmonikern im Wiener Musikverein auf. Im Juli 2017 folgte er einer Einladung von Valery Gergiev und dem Mariinsky Orchester beim Far East Festival in Vladivostok, wo er im Jahr 2018 erneut eingeladen wurde. 2014 gewann Ziyu als Vertreter Österreichs den Eurovision Young Musicians Wettbewerb, den Internationalen Mozartwettbewerb 2016 in Salzburg, ebenso wurde er den erster Preisträger des renommierten Yehudi Menuhin Wettbewerbs in London.



Ziyu He

Seine Konzerttätigkeit führte ihn bereits in jungen Jahren nach Deutschland, Österreich, Spanien, Ungarn, England, Schweden, Schweiz, die Schweiz, Italien, Frankreich, Israel, Russland, China, Singapore und in die USA. Als Solist gastierte er mit den Wiener Philharmonikern, dem Mariinsky Orchester St. Petersburg, dem Macau Orchester, den Salzburger Chambersolisten, Wiener Kammerorchester, dem National Orchester della RAI, dem Bochumer Symphoniker, dem China Philharmonic Orchester, der Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna u.a. Er musizierte mit namhaften Dirigenten wie Adam Fischer, Christopher Warren-Green, Diego Matheuz, Hans Graf, Kriistina Poska, Steven Sloane, Lü Jia, Pietari Inkinen, Kazuki Yamada, Joji Hattori, Valery Gergiev usw. Er wurde zur Singapore Violinfestival, Menuhin Festival in Gstaad eingeladen und gibt regelmässige Konzerte im Konzerthaus Wien als auserwählter Musiker der Konzertserie Great Talents. In 2018/19 gibt er sein Debüt mit Singapore National Symphonie Orchester, Shanghai Philharmonic Orchester, Zagreb Philharmonik Orchester, Orchestra Toskana.

Ziyu He begann unter Anleitung von Xiangrong Zhang im Alter von 5 Jahren mit dem Geigenspiel, später wurde er nach Salzburg eingeladen, wo er ab 2011 an der Universität Mozarteum bei Paul Roczek und Bratsche bei Thomas Riebl studiert. Ab 2018 setzt er sein Master Studium bei Paul Roczek und Benjamin Schmid fort. Er besuchte Meisterkurse bei Ivry Gitlis, Ani Schnarch, Schmucl Ashkenasi, Vadim Gluzman, Chaim Taub und Petru Munteanu.

Ab Oktober 2018 ist er Mitglied des Altenberg Trios Wien mit regelmässigen Auftritten im Musikverein Wien.

Ziyu He spielt auf der „Grumiaux“ Violine von Jean-Baptiste Vuillaume aus dem Jahre 1855.

www.ziyuviolin.com

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



Christopher Hinterhuber

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

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

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

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

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

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

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

Sharon Kam

Seit über 20 Jahren gehört Sharon Kam zu den weltweit führenden Klarinetistinnen und arbeitet mit den bedeutendsten Orchestern in den USA, Europa und Japan.

Vom Anbeginn ihrer Karriere sind die beiden Mozartschen Meisterwerke für die Klarinette ein wesentlichen Bestandteil der künstlerischen Arbeit von Sharon Kam: Im Alter von 16 Jahren spielte sie Mozarts Klarinettenkonzert in ihrem Orchesterdebüt mit dem Israel Philharmonic Orchestra unter Zubin Mehta, und nur wenig später sein Klarinettenquintett gemeinsam mit dem Guarneri Quartet in New York.

Zu Mozarts 250. Geburtstag spielte sie sein Klarinettenkonzert im Ständetheater in Prag, das vom Fernsehen live in 33 Länder übertragen wurde und erfüllte sich im gleichen Jahr den Wunsch sowohl das Konzert als auch sein Klarinettenquintett mit der Bassett-Klarinette aufzuzeichnen. Für diese hochgelobte Aufnahme konnte Sharon Kam die Haydn Philharmonie und vier Star-Streicher gewinnen: Isabelle van Keulen, Ulrike-Anima Mathé, Volker Jacobsen und Gustav Rivinus.

Als begeisterte Kammermusikerin arbeitet Sharon Kam darüber hinaus mit Künstlerfreunden wie Lars Vogt, Christian Tetzlaff, Enrico Pace, Daniel Müller-Schott, Leif Ove Andsnes, Carolin Widmann und dem Jerusalem Quartett. Sie ist häufiger Gast bei Festivals wie Schleswig-Holstein, Heimbach, Rheingau, Risør, Cork, Verbier, der Schubertiade und in Delft.

Ihr Engagement für zeitgenössische Musik lässt sich an zahlreichen Uraufführungen ablesen; darunter Krzysztof Pendereckis Klarinettenkonzert und Quartett sowie Klarinettenkonzerte von Herbert Willi (Salzburger Festspiele), Iván Erőd und Peter Ruzicka (Donauschwingen).

Durch ihre zahlreichen Aufnahmen hat Sharon Kam bewiesen, dass sie in der Klassik bis zur Moderne und auch im Jazz zu Hause ist. Sie wurde bereits zweimal mit dem ECHO Klassik als „Instrumentalistin des Jahres“ ausgezeichnet: 1998 für ihre Weber-Aufnahme mit dem Gewandhausorchester Leipzig unter Kurt Masur und im Jahr 2006 für ihre CD mit dem MDR Sinfonieorchester und Werken von Spohr, Weber, Rossini und Mendelssohn. Die Aufnahme „American Classics“ mit dem London Symphony Orchestra unter der Leitung ihres Ehemannes Gregor Bühl wurde mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet.



Sharon Kam

2013 folgte ihre gefeierte „Opera!“-CD mit Transkriptionen von Arien Rossinis, Puccinis bis hin zu Wolf-Ferraris, für Klarinette und Kammerorchester, die sie mit dem Württembergischen Kammerorchester unter Ruben Gazarian einspielte. Zum 100 jährigen Todestag von Max Reger hat Sharon Kam mit ihren Kammermusikpartnern der Mozart-Aufnahme im Oktober 2015 die Klarinettenquintette von Reger und Brahms veröffentlicht.

Ihr neues Trio-Album „Contrasts“ das sie gemeinsam mit ihren langjährigen Partnern Ori Kam und Matan Porat aufgenommen hat, wurde gleich nach Erscheinen auf die Bestenliste des Preises der Deutschen Schallplattenkritik gesetzt. Im Frühjahr 2020 wurde darauf folgend ihre Aufnahme der Klarinettenkonzerte von Carl Maria von Weber und seinen Zeitgenossen Karol Kurpiński und Bernhard Henrik Crusell bei ORFEO International veröffentlicht, die sie zusammen mit dem ORF Radio-Symphonieorchester Wien und Gregor Bühl aufgenommen hat. In 2021 wird ein Hindemith Album erscheinen.

Sharon Kam ist ein Buffet Crampon Artist und spielt schon immer das Modell R13. Ihr Mundstück ist von Peter Eaton, London.

Christoph Stradner

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

Wiener Zeitung, Vorarlberger Nachrichten

Seit einigen Jahren macht sich der österreichische Cellist Christoph Stradner auch international als Solist einen Namen. Er konzertierte mit namhaften Dirigenten wie Adam Fischer und Fabio Luisi gemeinsam mit renommierten Orchestern wie den Wiener Symphonikern, dem Mozarteum-Orchester-Salzburg, der Österreichisch-Ungarischen Haydn Philharmonie, den Belgrader Philharmonikern oder dem Tonkünstler-Orchester Niederösterreich. Zahlreiche Konzertreisen führten ihn in viele Länder Europas und Asiens.



Christoph Stradner

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

Solistische Auftritte bei internationalen Festivals und eine rege Kammermusiktätigkeit, unter anderem mit Janine Jansen, Julian Rachlin, und Benjamin Schmid, sind für ihn genauso wesentlich, wie die Konzerte der „Acht Cellisten der Wiener Symphoniker“. 2006 bis 2018 unterrichtete er an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien.

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

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

www.christophstradner.com

Alfredo Zamarra

studierte am Konservatorium in Piacenza in der Klasse von Claudio Pavolini und vervollständigte seine Studien bei Fedor Druzinin, Alexander Lonquich, Piero Farulli und Bruno Giuranna, der ihm „eine exzellente Technik in Verbindung mit glänzender Musikalität“ attestierte.

Er war Mitglied des Gustav Mahler Orchesters unter der Leitung von Claudio Abbado und Bernhard Haitink. Alfredo Zamarra war Solobratschist des Orchesters der Fondazione Arena di Verona, des Orchesters da Camera di Padova e del Veneto, des Orchesters Teatro San Carlo in Naples, des Orchesters Teatro Regio in Parma und spielt aktuell in dieser Position im Orchester del Teatro La Fenice in Venedig. Zusätzlich ist er Bratschist der I Solisti del Teatro Regio di Parma.



Alfredo Zamarra

Zu seinen Kammermusikpartnern gehören Massimo Quarta, Uto Ughi, Ilya Grubert, Franco Petracchi, Rocco Filippini und Salvatore Accardo. Er ist regelmäßig zu Gast beim Honeymead Festival, England, dem Mostly Music Festival in den USA und beim Kammermusikfest Kloster Kamp, Deutschland. Radio- und Fernsehaufnahmen für RAI International und Radio Vaticana sowie seine CD-Einspielungen bei den Labels Stradivarius und Real Music dokumentieren das musikalische Können von Alfredo Zamarra.

© Nancy Horowitz

