MUSIKFEST SCHLOSS WEINZIERL

30. Mai – 1. Juni 2025

Das Musikfest Schloss Weinzierl

dankt seinen Förderern, Sponsoren & Partnern.

MUSIKFEST SCHLOSS WEINZIERL

30. Mai bis 1. Juni 2025

Künstlerische Leitung:

ALTENBERG TRIO WIEN

Programmheft

„Wenn es mit dem Komponieren nicht so recht fort will, so gehe ich im Zimmer auf und ab, den Rosenkranz in der Hand, bete einige Ave, und dann kommen mir die Ideen wieder."

Joseph Haydn

Inhaltsverzeichnis

Vorwort ..... Seite 3

Mitwirkende .....Seite 4

Programm:

Freitag , 30.05., 19:00 Uhr.....Seite 5

Samstag , 31.05., 17:00 Uhr.....Seite 6
19:00 Uhr.....Seite 7

Sonntag , 01.06., 11:00 Uhr.....Seite 9

Werkbesprechungen:

Freitag , 30.05., 19:00 Uhr .....Seite 10 - 21

Samstag , 31.05., 19:00 Uhr.....Seite 22 - 35

Sonntag , 01.06., 11:00 Uhr.....Seite 36 - 43

Biographien der Mitwirkenden.....Seite 44 - 51

Zum Musikfest Schloss Weinzierl 2025

Liebe Musikfreundinnen und Musikfreunde,
es ist uns eine große Freude, Sie zum Musikfest Schloss Weinzierl 2025 willkommen zu heißen! In einer Zeit, in der die Welt oft turbulent, laut und schnelllebig erscheint, bietet die Kammermusik eine Oase der Intensität, des Zuhörens und des gemeinsamen Erlebens.
Dem historischen, bekannten Ereignis des Besuchs Joseph Haydns als junger Mann auf Schloss Weinzierl und der Entstehung eines der allerersten Streichquartette folgend, ist nach längerer Zeit wieder ein Streichquartett zu Gast - das junge, aber bereits international bekannte Chaos String Quartet. Die für alle Konzerte ausgewählten Werke spiegeln nicht nur musikalische Meisterschaft wider, sondern laden uns ein, tief in den Dialog zwischen Komponist:innen, Musiker:innen und Publikum einzutauchen.
Die intime Atmosphäre der Kammermusik ermöglicht es, jede musikalische Nuance, jede Geste hautnah zu erleben – eine Nähe, die für diese Kunstform essenziell ist.
Unser besonderer Dank gilt allen Mitwirkenden, unserem engagierten Team und natürlich Ihnen, unserem Publikum, das dieses Festival erst mit Leben erfüllt.
Lassen Sie uns gemeinsam diese musikalischen Begegnungen genießen, inspiriert werden und in den Klängen verweilen.
Wir wünschen Ihnen bereichernde und bewegende Festivalmomente!

Herzlichst,
das Altenberg Trio Wien - Christopher Hinterhuber, Ziyu He und Peter Somodari

Mitwirkende

ALTENBERG TRIO WIEN

CHRISTOPHER HINTERHUBER, Klavier

ZIYU HE, Violine

PETER SOMODARI, Cello

CHAOS STRING QUARTET

SUSANNE SCHÄFFER, Violine

ESZTER KRUCHIÒ, Violine

SARA MARZADORI, Viola

BAS JONGEN, Cello

VIENNA REED QUINTET

HERI CHOI, Oboe

HEINZ-PETER LINSHALM, Klarinette

ALFRED REITER-WUSCHKO, Saxophon

PETRA STUMP-LINSHALM, Bassklarinette

MAGDA PRAMHAAS, Fagott

TOMOKO AKASAKA, Viola

Freitag, 30. Mai 2025

1. Kammerkonzert
19:00 Uhr
„ZURÜCK ZUR NATUR“ Festsaal Schloss Weinzierl

Joseph Haydn (1732-1809)

Streichquartett C-Dur Op. 33/3 Hob. V:16 (1781)

Allegro moderato
Scherzo
Adagio
Presto

Chaos String Quartet

Antal Dorati (1906-1988)

Nocturne und Capriccio für Oboe und Streichquartett (1926)

Heri Choi, Oboe
Chaos String Quartet

******

Johannes Brahms (1833-1897)

Klavierquartett Nr. 1 g-Moll op. 25 (1861)

Allegro
Intermezzo (Allegro ma non troppo)
Andante con moto
Rondo alla zingarese (Presto)

Altenberg Trio Wien
Tomoko Akasaka, Viola

Werkbesprechungen Seite 10-21

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

Samstag, 30. Mai 2025

2. Kammerkonzert
17:00 Uhr
„PRELUDE“ Arkadenhof Schloss Weinzierl

„Von Barock bis Jazz“

Vienna Reed Quintet

J.S. Bach (1685-1764)

Goldberg Variationen BWV 988 (Ausschnitte) arr. Raaf Hekkema für Reed Quinett

George Gershwin (1898-1937):

aus „An American in Paris“ arr. Raaf Hekkema für Reed Quintett

Marc Mellits (*1966):

aus dem Zyklus “Splinter”: Cherry, River Birch, Red Pine

Danach kleine Imbisse und erfrischende Getränke serviert in Schloss und Garten

19:00 Uhr
„GIPFELTREFFEN DER QUINTETTE“ Festsaal Schloss Weinzierl

Jean-Philippe Rameau (1683-1750)

Suite “La Triomphante”, aus Nouvelle Suites de Pièces de Clavecin (1728) (arr. für Bläserquintett von Raaf Hekkema)

Vienna Reed Quintet

Felix Mendelssohn (1809-1847)

Klavierquartett Nr. 2 f-Moll op. 2 (1823)

Allegro molto
Adagio
Intermezzo
Allegro molto vivace

Altenberg Trio Wien
Tomoko Akasaka, Viola

******

Franz Schubert (1797-1828)

Streichquintett C-Dur D 956 (1828)

Allegro ma non troppo
Adagio
Scherzo: Presto - Trio: Andante sostenuto
Allegretto

Chaos String Quartet
Peter Somodari, Violoncello

Werkbesprechungen Seite 22-35

Sonntag, 1 .Juni 2025

3. Kammerkonzert
11:00 Uhr
„GRAN PARTITA“ Festsaal Schloss Weinzierl

W.A. Mozart (1756-1791)

Serenade Nr. 10 B-Dur Gran Partita KV 361 (1781) arr. für Quintett von C.F.G. Schwencke

Largo – Molto Allegro
Menuetto - Trio I – Trio II
Adagio
Menuetto : Allegretto -Trio I – Trio II
Romance : Adagio- Allegretto
Tema con 6 variazioni : Andante
Finale : Molto Allegro

Altenberg Trio Wien
Heri Choi, Oboe
Tomoko Akasaka, Viola

******

Johannes Brahms

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

Allegro con brio
Scherzo:Allegro molto
Adagio
Allegro

Altenberg Trio Wien

Werkbesprechungen Seite 36-43

Freitag, 30. 5., 19.00 Uhr,

„Zurück zur Natur“

Joseph Haydn (1732-1809)

Streichquartett C-Dur op. 33/3 Hob. V:16 „Vogelquartett“ (1781)

Joseph Haydn
Ölgemälde von Guttenbrunn

Die Besprechung des *Streichquartetts op. 33 Nr. 3* habe ich, wegen der Bedeutung des Opus 33 für die Gattung Streichquartett, etwas ausführlicher gestaltet. Joseph Haydn hatte mit der Komposition dieses Quartettzyklus die Entwicklung der Gattung Streichquartett zu einem ersten Höhepunkt geführt: Opus 33 mit seinen Werken wird zum Exempel für das Streichquartett im Stil der „Wiener Klassik“ und der Komponist zum Repräsentanten der Wiener Klassik in dieser Gattung. Für das Musikfest hat diese Entwicklung eine besondere Bedeutung, denn Haydns Beschäftigung mit dem Streichquartett hat um 1755 mit den Divertimenti a quattro in Schloss Weinzierl ihren Anfang genommen.

Die sechs Quartette des Opus 33 komponierte Joseph Haydn erstmals direkt für einen Verleger, nämlich für Artaria in Wien, denn nach dem neuen Dienstrecht, das Fürst Nikolaus Eszterházy 1779 erlassen hatte, besaß Haydn nun die Freiheit, Kompositionen selbst auf den Markt zu bringen und zu verkaufen.

Zu den neuen Streichquartetten Opus 33 verfasste er außerdem Briefe an Gönner und Kenner, wie etwa den Fürsten von Oettingen-Wallerstein, in denen er zur Subskription handschriftlicher Kopien aus den 6 Streichquartetten einlud. In diesen Briefen beschreibt Haydn die neuen Streichquartette mit Formulierungen, die in der Folge für Aufsehen und später für Diskussionen in der Fachwelt sorgten: *„…sie sind auf eine gantz neu besondere Art, denn zeit 10 Jahren habe ich keine geschrieben“.* Tatsächlich lag die Komposition von Streichquartetten, nämlich die der Quartette Opus 20, etwa 10 Jahre zurück;

Haydn hatte sich in dieser Zeit hauptsächlich auf dem Gebiet der Oper betätigt. Und es war keine Übertreibung oder „Verkaufsstrategie“ – wie manche Kritiker meinten - wenn Haydn die Quartette op. 33 als *neu* und von *besonderer Art* bezeichnete. Wären die Aussagen unrichtig gewesen, so hätten die brieflich angesprochenen Kenner dies rasch durchschaut. (In der Tat hat Haydn mindestens 16 Abschriften der Quartette im Voraus verkauft.)

Die Quartette op. 33 besitzen vielmehr einen *großen Neuigkeitswert*: Sie haben Charme, Leichtigkeit, Eingängigkeit und musikalischen Witz; die Melodik ist oft volkstümlich und ungezwungen. In diesen offen zu tage tretenden Eindrucksqualitäten unterscheiden sie sich wesentlich von den Quartetten des Opus 20, die durch emotionale Spannung, gesteigerten Tonfall, dramatische Zuspitzung und Verwendung von Kontrapunkt und Fuge charakterisiert werden können. Die Quartette Opus 20 waren kammermusikalische Äquivalente der ungestümen, fantasievollen Sturm-und-Drang-Sinfonien, die Haydn zu jener Zeit verfasste.

Als er 10 Jahre später wieder Streichquartette schreibt, behält er die grundlegenden Errungenschaften seines Quartettstils bei (die Gleichberechtigung der Stimmen, die Gleichrangigkeit der Satztechniken und der thematischen Arbeit), wie sie im Opus 20 schon voll ausgebildet sind, aber er glättet die Extreme und verwandelt den schroffen Ton in einen gesellschaftlich-verbindlichen. Dies geschieht in genauer Analogie zu den Sinfonien der späteren 1770er Jahre. Zugleich reichert er den Quartettstil auf zwei Ebenen erheblich an: in der Integration des „popularen“ Tons - wiederum parallel zur Entwicklung in den Sinfonien - und im Zurücktreten der Affektsprache zugunsten eines geistvollen Spiels.

„Das Opus 33 will nicht dramatisch bewegen, sondern auf höchstem Niveau geistreich unterhalten,“ wie der Haydn-Forscher Ludwig Finscher (2002) formuliert. Wesentliche Kennzeichen der Quartette Opus 33 sind ihre Vielschichtigkeit und das komplizierte Spiel mit immer neuen Konstellationen innerhalb einer vorgegebenen Ordnung. Das Opus 33 ist ein überaus intellektuelles Werk, das zunächst ungezwungene Leichtigkeit und Eingängigkeit ausstrahlt.

Haydn systematisiert im Opus 33 die *Funktion der Sätze* seiner Quartette, wobei der *Kopfsatz* (formal immer ein Sonatensatz) der Träger der kunstvollen thematischen Arbeit ist, die auch mit Pointen und Finten ausgestattet zwischen ernst und heiter wechseln kann. Der *zweite Satz* ist ein stilisierter Tanzsatz, wobei das traditionelle Menuett hier vom „Scherzo“ abgelöst wird. Diese Scherzi sind kurz, fast ohne Tanz-Charakter, die Faktur ist extrem einfach und regelmäßig. Haydn betreibt hier ein Vexierspiel mit der Form und ihrer Funktion, mit dem „Menuett“ und dem neuen Begriff „Scherzo“; man könnte sagen: die Scherzo-Sätze tun so, als wären sie Tanzsätze. Sie heißen vermutlich auch Scherzi, weil sie etwas ganz anderes als das traditionelle „Menuett“ darstellen. Der langsame, dritte Satz als der Ort des Affektes steht für Gefühl und Kontemplation. Der *Finalsatz* (oft in Rondoform) ist der Träger des musikantischen Temperaments, aber auch des „aufklärerischen“ Witzes.

Das *Opus 33* wurde zum Epochenwerk, zum Vorbild für das Streichquartett, in dem sich der Stil der Wiener Klassik verwirklichte, zum „exemplum classicum“. Opus 33 wurde das erste klassische Quartettwerk, das - zusammen mit späteren Opera - Haydns Position als klassischer Komponist dieser Gattung definiert hat.

Die *Rezeption der sechs Quartette* war aufgrund der langen Quartett-Pause nach dem Opus 20 besonders intensiv und sie war vor allem öffentlich: Es erfolgten Aufforderungen, weitere Quartette zu komponieren, es gab begeisterte Rezensionen bedeutender Komponisten und Kritiker, es wurden erste Tourneen mit einem Ensemble als „Reisequartett“ zusammengestellt. In kürzester Zeit wurden Bearbeitungen für alle möglichen Besetzungen herausgebracht, ein sicherer Hinweis auf die Popularität des Musikstücks.

Es stieg die Zahl von Komponisten, die mit Streichquartetten op. 1 debütierten, sprunghaft an, ebenso wie die der Komponisten, die sich als Eleven von Haydn zu erkennen gaben wie Ignaz Pleyel (1783), Anton Wranitzky (1790), Josef Eybler (1794) etc. Es folgten noch viele Komponisten, die ihre Quartette Haydn widmeten, wie etwa A. Gyrowetz, J. Mederitsch etc. oder wie Angelo Maria Benincori, der seine Quartette op. 8 dem Andenken des „Grand homme“ zueignete (1812).

Aber nur ein einziges Werk ging auf Haydns eigenem Niveau den entscheidenden Schritt über das klassische Muster hinaus, *Mozarts sechs Quartette, die er 1782 bis 1785* schrieb und mit der berühmten Widmung an Haydn versah, die mit den Worten beginnt: *„Berühmter Mann und mein teuerster Freund, nimm hier meine Kinder…"; die sechs Quartette seien „die Frucht einer langen mühsamen Arbeit... „.*

Haydn war tief beeindruckt von Mozarts Quartetten und tat dies auch gegenüber Leopold Mozart kund, den er bei einem Musikabend im Hause W.A. Mozarts antraf: *„Ich sage Ihnen vor gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und Nahmen kenne; er hat geschmack, und überdies die größte Compositionswissenschaft."*

Bei den Streichquartetten, die von 1782 bis 1787 entstanden, findet sich zwischen den beiden Meistern eine subtile Form der musikalischen Kommunikation auf verschiedenen Ebenen der Kompositionsstrukturen. Sie ist manchmal offensichtlich, manchmal verborgen, doch sie zeigt immer die Empfänglichkeit für die Arbeit des anderen und beinhaltet eine Form der Reaktion darauf. Dieser musikalische Dialog lässt sich bis zu Mozarts Tod verfolgen. *„Es war ein schöpferisches Geben und Nehmen, das die 1780er Jahre zu den goldenen Jahren der Musik machte",* wie Robbins Landon, der große Haydnforscher meinte.

Die Streichquartette Opus 33 haben in der Folge drei *verschiedene Beinamen* erhalten: *„Russische Quartette"* verweist auf die Aufführung eines der Quartette in der Hofburg beim Besuch des russischen Großfürsten Paul 1791 (später Zar Paul I.) in Wien. Die Bezeichnung *„Jungfernquartette"* bezieht sich auf den Titel der Ausgabe von Hummel, die eine Muse/Jungfer zeigt. Die Benennung *„Gli Scherzi"* spielt darauf an, dass Haydn die Menuette in diesem Opus durch sogenannte Scherzi ersetzte.

Das ***Streichquartett Nr. 3 in C-Dur op. 33 „Vogelquartett"*** besitzt als einziges der 6 Quartette einen Beinamen. Die verkaufsfördernde Bezeichnung „Vogelquartett" war für Verleger und aber auch Musizierende naheliegend, denn das Quartett ist reich an Anklängen von Vogelgesang und Gezwitscher. Von Joseph Haydn stammt der Beiname nicht.

Der Kopfsatz, *Allegro Moderato* beginnt in langsamem Tempo mit pochenden C-Dur Klängen der Unterstimmen, über denen die erste Geige zwei Mal mit einem kurzen Thema erklingt. Nach einer Generalpause entwickelt sich daraus mit wiederholten Achteln in Violine und Viola das Hauptthema „mit integriertem Vogelgezwitscher“ in Form von Vorschlägen und Melodienoten. Thematische Arbeit und ein harmonisches Vexierspiel bringen immer wieder neue Überraschungen; ein Wechsel zwischen verspielter Heiterkeit und Ernst bestimmt den wohlgestalteten Sonatensatz. Als Seitenthema fungiert der Vogelruf als Grundlage für einen bäuerlichen Tanz.

Wichtige Hinweise für die enge Verflechtung der Kompositionsweisen von Mozart und Haydn, die vorhin erwähnt wurde, gibt der bedeutende amerikanische Musikwissenschaftler Mark Evan Bonds (geboren 1954). Er zeigt auf, wie sich Mozart für die Struktur der langsamen Einleitung seines „Dissonanzen-Quartetts“ an Haydns Quartett in C-Dur „Vogelquartett“ orientiert hat. Haydns Quartett hat keine eigentliche Einleitung, doch in Takt 1 bis 18 eine Art implizite Form, die Mozart nun zu einer Introduktion macht. Mozarts Dissonanzen Quartett war von manchen italienischen Verlegern und Komponisten wegen der unüblichen langsamen Einleitung kritisiert worden. Bond konnte klären, dass Mozart dabei Elemente aus dem Muster der Struktur von Haydns Quartett nachgestaltet hat.

Der zweite Satz *Scherzo: Allegretto* trägt also die Bezeichnung Scherzo und löst das vertraute Menuett als Tanzsatz ab. In Kontrast zu den hohen Lagen, die den Kopfsatz dominieren, antwortet das Scherzo „sotto voce“, leise und in tiefer Lage. Die Melodieführung ist einfach, ruhig und gleichmäßig und wird wiederholt. Der Mittelteil – das Trio beim Menuett - bringt das Thema des Vogelgezwitschers zweistimmig in hoher Lage. Das Scherzo schließt mit einer Wiederholung des ersten Themas in Moll, geradlinig, schmucklos und geradezu regressiv einfach. Schwung, Elan und tänzerischer Gestus sind nicht zu erkennen. Der Satz passt damit in die Reihe der Scherzi des Opus 33, die nur so tun, als wären sie Tanzsätze, die an die Stelle des gewohnten Menuetts treten. Es ist dies vermutlich ein weiteres Vexierspiel, diesmal mit Form und Formfunktion, das Haydn mit dem Scherzo demonstriert. Finscher stellt fest*, dass „dieses Experiment nur in Opus 33 vorzufinden ist und Haydn es nicht wiederholt hat“.*

Der dritte Satz *Adagio ma non troppo* ist, wie es der Satzfolge und ihrer Funktion entspricht, das affektive Zentrum des Werkes. Es ist ein tief empfundenes Adagio in F-Dur im langsamen Dreiertakt. Der Satz ist ebenso arienhaft kantabel wie dicht gearbeitet. Die beiden einfachen Themen werden zwei Mal variiert, tiefer gesetzt und mit Ornamentik und dem Ausdruck von Seufzern angereichert. Der Satz endet dunkel und leise, fast gehaucht in einer nach unten gerichteten Bewegung. Ludwig Finscher hebt besonders hervor, dass *„das Adagio des C-Dur Quartetts op. 33 den ersten ganz affektstarken und zugleich schmerzlich bewegten Quartettsatz darstellt“.*

Die musikwissenschaftlichen Studien von M.E. Bonds bringen auch in diesem Satz Hinweise zu den komplexen intertextuellen Beziehungen zwischen Mozarts und Haydns Quartettschaffen. Vergleiche zwischen Haydns „Vogelquartett“ und Mozarts „Dissonanzen-Quartett“ zeigen, dass sich auch in den langsamen Sätzen Übereinstimmungen finden: So zum Beispiel die viertaktigen Phrasen jeweils zu Beginn, welche durch eine Dreiachtelfigur verbunden werden. Auch hier greift Mozart auf die Modelle Haydns zurück, gestaltet sie aber nach eigenen Vorstellungen und Bedürfnissen um. In späteren Quartetten Haydns finden sich selbstverständlich Reaktionen auf Mozarts neue Vorgaben; der Dialog ist nicht so einseitig, wie er sich hier am Beispiel des „Vogelquartetts“ darstellt.

Der Schlusssatz *Rondo: Presto* ist ein rasantes, ungemein heiteres Rondo, das in seinem hüpfenden Staccato und dem raschen, huschenden Tempo auch an die Manier kleiner Vögel und ihres Gezwitschers erinnert. Das Thema zum Rondo soll Haydn dem kroatischen Volkslied „Sto se kunas“ entnommen haben. Aus fallenden Terzen und Sechzehntelfolgen in kreisender Bewegung, gewinnt er immer neue Pointen, wechselt in den Stil des bäuerlichen Tanzes, auch mit ungarischem Flair, variiert und findet ständig neue, witzige Konfigurationen, bis er den Satz mit dem Thema einfach und lapidar beendet.

Antal Dorati (1906-1988)

Nocturne und Capriccio für Oboe und Streichquartett (1926)

Antal Dorati (1962)

Ungarn ist Heimat bedeutender Komponisten und vieler weltweit erfolgreicher Dirigenten. Antal Dorati war neben Fritz Reiner und Ferenc Fricsay einer der international bekanntesten und erfolgreichsten Dirigenten des 20. Jahrhunderts. Dass er auch ein bedeutender Komponist war, wurde von seinem Ruhm als Dirigent überschattet. Dabei hatte er schon als Kind den Wunsch zu komponieren und begann seine musikalische Ausbildung mit der Motivation Komponist zu werden, wie er in seinen Erinnerungen erzählt. In seiner Jugend - und dann erst wieder 25 Jahre später - schrieb er Musik: Kammermusik, umfangreiche Orchesterstücke, teils Auftragswerke, die er auch mit Orchestern, die er leitete, in den USA und England zur Aufführung brachte. Die einzige Oper „Der Künder“, vollendete er 1984. Die literarische Vorlage stammt von dem bedeutenden deutsch-jüdischen Philosophen und Schriftsteller Martin Buber.

Seine Karriere als Dirigent war umfassend erfolgreich und gesäumt von Ehrungen (wie Ehrendoktoraten, Orden verschiedener Länder, „Knight of the British Empire“) und Preisen (für Schallplatteneinspielungen 31mal den „Grand Prix du Disque“). Dennoch, so meinte er später, fühlte er sich lange Zeit seines Lebens nicht als Dirigent, der komponieren will, sondern als schreibgehemmter Komponist, der dirigiert.

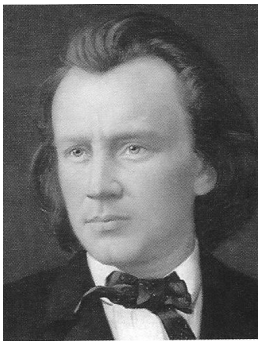
Hier eine kurze Darstellung seines Lebenslaufs: Antal Dorati wurde 1906 als Sohn einer jüdischen Musikerfamilie in Budapest geboren. Er studiert Klavier, Cello, Dirigieren, und Komposition bei Zoltán Kodaly. 1924 steht er mit 18 Jahren als, bis dahin jüngster Dirigent in der Geschichte des Hauses am Pult der Budapester Oper. Er wird Assistent bei Fritz Busch an der Dresdner Semperoper. 1933 geht er nach Monte Carlo, später in die USA, unter anderem nach New York, Washington und Dallas.

Nach dem Krieg dirigiert er die bedeutendsten Klangkörper Europas, leitet das Orchester der BBC, die Stockholmer Philharmonie und schließlich das London Royal Philharmonic Orchestra. Er leitet über 600 Aufnahmen mit wichtigen Orchestern für Schallplatteneinspielungen. Ein gewaltiges Unternehmen, das ihm sehr am Herzen lag, war die Einspielung, aller 106 Symphonien und der 8 Opern Joseph Haydns unter seiner Leitung in den 1970er Jahren zusammen mit der „Philharmonia Hungarica“, einem Orchester bestehend aus ungarischen Emigranten. Dorati hat sich mit dieser ersten Gesamtaufnahme aller Werke für Orchester große Verdienste um Joseph Haydn und sein Werk erworben.

Aus Doratis frühen Budapester Jahren stammt das mit knapp zwanzig Jahren komponierte Oboenquintett ***Nocturne und Capriccio für Oboe und Streichquartett.*** Ursprünglich hatte er ein viersätziges Quintett entworfen, das er jedoch 1926 auf die zweisätzige Form eines „Notturno und Capriccio“ komprimierte. Im ersten Satz *Andante rubato* entfaltet die Oboe das typische „Rubato“ freier Einleitungen der ungarischen Bauernmusik, eingebettet in einen nächtlich schillernden Streicherklang. Im zweiten Satz Vivace herrscht kapriziöse Rhythmik und verspielte Virtuosität. Das Stimmungsbild des ersten Satzes ebenso wie die rhythmische Brillanz des zweiten weisen - wie nicht verwunderlich – auch auf die Musiksprache ungarischer Komponisten dieser Zeit hin, wie Kodaly oder Bartok.

Johannes Brahms (1833-1897)

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



Johannes Brahms, 1865 (Fotografie)

Das **Klavierquartett Nr. 1 g-Moll op. 25** ist das dritte zur Veröffentlichung freigegebene Kammermusikwerk des Komponisten nach dem Klaviertrio op. 8 und dem Streichsextett op. 18. (In der Matinée des diesjährigen Musikfests am 1. Juni wird dieses Klaviertrio in der späten Fassung von 1889 mit dem Altenberg Trio Wien zu hören sein).

Brahms zeigt sich beim g-Moll Klavierquartett 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 Aufführungsstatistiken 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 diese 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 beckmesserischen Spiegelfechterei 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 feingewebten, durchsichtigen Klang des Intermezzos antwortet hier ein reicher, volltönender Wohllaut.

Das wohl in erster Linie für die Popularität des Quartetts verantwortliche Finale *(*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 empfing: Joseph Joachim hatte zu Beginn des Jahres 1861 sein Brahms gewidmetes „Concert in ungarischer Weise“ (d-moll, op. 11) uraufgeführt, das mit einem zündenden „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 Protagonisten der Wiener Kammermusik den jungen Komponisten vorzustellen: „Das ist der Erbe Beethovens!“ soll Primarius Joseph Hellmesberger am Ende ausgerufen haben.

Und Hellmesberger zögerte keinen Augenblick lang, seine Neuentdeckung mit dem Wiener Publikum zu teilen: Und so konnte Brahms am 16. November 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 seine Mitstreiter (Joseph Hellmesberger, Franz Dobyhal und Heinrich Roever) in eine wahre Ekstase mitriß (und der Violoncellosteg effektvoll 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.

Samstag, 31. 5., 19.00 Uhr,

„Gipfeltreffen der Qintette“

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

Suite « La Triomphante » aus Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin (1728)

(arr. für Bläserquintett von Raaf Hekkema)

Jean-Philippe Rameau, Gemälde von Jacques André Joseph

Jean-Philippe Rameau war ein äußerst vielseitiger Musiker, der unter anderem als bedeutender Musiktheoretiker bekannt wurde. Seine, in „Traité de l´harmonie“ (1722) formulierten musikalischen Gesetze sind Grundlage und Ausgangspunkt für musiktheoretische Fragen. Er zählt auch gemeinsam mit Bach, Händel, Domenico Scarlatti oder Francois Couperin zu den großen Meistern der Cembalomusik des 18. Jahrhunderts. Rameau komponierte ausschließlich für das Cembalo, nicht für das neue Fortepiano, das sich erst allmählich etablierte. Er verfasste vier Bände „Pièces de Clavecin“, deren 65 Stücke innovative Impulse für die Cembalomusik brachten. Rameau war aber auch ein wichtiger Opernkomponist, der in der Nachfolge von Jean-Baptist Lully über 20 Opern schrieb - darunter so bedeutende wie „Castor und Pollux“ oder „Dardanus“. Bemerkenswert ist, dass er sich der Gattung Oper erst im Alter von 50 Jahren zuwandte und ab 1741 nicht mehr für das Cembalo komponierte.

Jean-Philippe Rameau, Sohn eines Organisten, besuchte die Jesuitenschule seiner Heimatstadt Dijon. Er entschied sich für den Musikerberuf und verbrachte 1701 kurze Zeit in Italien, um Eindrücke vom italienischen Musikleben zu gewinnen. Nach seiner Rückkehr wirkte er an der Kathedrale von Dijon und in anderen französischen Städten als Organist und veröffentlichte 1706 seine erste Sammlung von Cembalostücken, das *„Premier livre de pièces de clavecin“.* Ab 1722 lebte er in Paris, fand Förderer und lernte wichtige Persönlichkeiten des kulturellen Lebens, wie etwa Voltaire kennen, der später Libretti für zwei seiner Opern schrieb.

In dieser ersten Sammlung von Cembalowerken von 1706, verwendet Rameau das Modell der traditionellen Form der französischen Suite des 17. Jahrhundert mit Prélude-Allemande-Courante-Sarabande-Gigue als Vorbild und variiert nur sparsam mit neuen Elementen. Es war dabei wohl seine Absicht, sich als ernstzunehmender, kenntnisreicher Musiker zu präsentieren.

In der zweiten Sammlung von Cembalostücken, die 1722 erscheint, setzt er weniger auf traditionelle Formen und den Kontrapunkt, sondern erweitert die Kompositionen um zusätzliche Satzformen und gewagtere Harmonien sowie neue Dimensionen des musikalischen Ausdrucks. Das Album umfasst auch pädagogische Aspekte mit einer umfangreichen Tabelle für Verzierungen und einem Essay über Fingertechniken beim Cembalospiel.

Das Album **Nouvelles suites de pièce de clavecin** (1728), aus dem das heute gespielte Stück **„La Triomphante“** ursprünglich stammt, enthält eine Reihe von Genrestücken mit musikdramatischen Elementen und widmet sich der Verfeinerung und Vertiefung der Ausdrucksmöglichkeiten. Zu den *„Neuen Suiten von Cembalostücken“* verfasst Rameau auch ein ausführliches Vorwort, um den Spieler über seine Vorstellungen von den Stücken der Sammlung und von verschiedenen Musikstilen in Kenntnis zu setzen.

In den *Nouvelles Suites* sind die kompositorischen Mittel Melodik, Harmonik und Rhythmus optimal eingesetzt, um die Charakteristik der jeweiligen Satzformen deutlich herauszuarbeiten. Es finden sich leicht und durchsichtig gehaltenen Tänze ebenso wie starke, vollklingende Werke. Zu letzteren zählt sicherlich die Suite „La Triomphante“, die ausgeprägte, musikdramatische Effekte aufweist. Die *Nouvelles Suites de Pièces* gehören zu den bekanntesten und meistgespielten Cembalostücken Rameaus.

Viele große Pianisten spielen barocke Cembalomusik auf dem Klavier und wir erfreuen uns an den neuen Klangqualitäten und den veränderten Ausdrucksmöglichkeiten, die dieses Instrument bietet. Noch mehr Differenzierung, Farben und Nuancen in Klang und Ausdruck bringt ein gutes Arrangement für Bläserensemble mit Rohrblattinstrumenten wie das *Vienna Reed Quintett.* Die Bearbeitung der Suite „La Triomphante“ stammt von dem ausgezeichneten niederländischen Saxophonisten und Arrangeur Raaf Hekkema.

Felix Mendelssohn (1809-1847)

Klavierquartett Nr. 2 f-Moll op. 2 (1823)

Felix Mendelsohn, 1821
Ölskizze von Carl Gebas

Der Werkbesprechung zum f-Moll Klavierquartett stelle ich ein Zitat von Claus-Christian Schuster aus seiner Analyse des *Klaviersextetts D-Dur* des 14-jährigen Felix Mendelssohn voran, das in erhellender Weise das Phänomen der außerordentlichen Begabung des jungen Felix Mendelssohn beschreibt: *„An der langen Straße der abendländischen Musikgeschichte gibt es unzählige Wunder zu bestaunen – doch nur wenige sind so entwaffnend und beglückend wie die Erscheinung des Knaben Felix Mendelssohn. Zwar waren unter den großen Meistern, die den Gang dieser Geschichte prägten, nicht wenige, deren Frühreife Mit- und Nachwelt in Erstaunen versetzte, doch mit Mendelssohn gewinnt dieses rätselhafte Gottesgeschenk eine viel weiterreichende, grundlegendere Bedeutung. Denn ganz abgesehen davon, daß die scheinbar mühelose Virtuosität, mit der sich das Kind Mendelssohn – sicherlich auch dank einer einzigartigen individuellen und kulturhistorischen Konstellation – barocke und klassische Vorbilder anverwandelt, schon als isoliertes Phänomen verblüfft, stehen wir hier allem Anschein nach vor dem ersten (und wohl brillantesten) Beispiel einer konsequent und klug betriebenen Fruchtbarmachung aller dem jungen Komponisten zugänglichen Stilschichten im Dienste der Ausprägung eines eigenen, unverwechselbaren und selbst wieder stilbildenden Individualidioms.“*

Auf diesem Weg markiert das selten gehörte *Klavierquartett Opus 2* in *f-Moll* des Vierzehnjährigen einen interessanten Punkt der Entwicklung. Deshalb möchte ich zunächst die vielfältigen Impulse und musikalischen Eindrücke darstellen, die auf Felix in seiner Kindheit und Jugend einwirkten. Danach soll in der Besprechung von Mendelssohns zweitem publizierten Werk, dem *Klavierquartett f-Moll,* auch auf mögliche Einflussfelder zeitgenössischer und vergangener Musikstile in der Komposition geachtet werden.

Felix Mendelssohn wuchs in der geschützten Atmosphäre eines liebevollen, großbürgerlichen Elternhauses in Berlin auf. Seine hohe musikalische Begabung und seine vielseitigen Talente konnten sich in einer Familie, die größten Wert auf eine umfassende Bildung ihrer Kinder legte, voll entfalten. Felix war der Zweitgeborene von vier Geschwistern; zwischen der um vier Jahre älteren Schwester Fanny und ihm entwickelte sich eine besonders enge Bindung, auch weil die Geschwister die Liebe zur Musik und das außerordentliche musikalische Talent teilten.

Felix Mendelssohns Großvater, der Aufklärungsphilosoph Moses Mendelssohn (1729 – 1786), war der prominenteste Vertreter jüdischer Intelligenz im Berlin des 18. Jahrhunderts. Felix Vater, Abraham Mendelssohn ließ die vier Kinder 1816 evangelisch taufen; er und seine Frau Lea traten 1822 zum evangelischen Glauben über. Abraham Mendelssohn sah darin den Schlüssel zu jener Gesellschaftsschicht, mit der er sich identifizierte. Den Namen Bartholdy nahm die Familie auf Anraten des Schwagers Jakob Salomon an, der sich ebenfalls hatte taufen lassen und nun diesen Namen trug. Felix Mendelssohn wurde in seiner persönlichen und künstlerischen Entwicklung geprägt von den Tugenden einer bürgerlichen Gesellschaft, wie sie sein Vater Abraham in äußerst konsequenter Form zum Leitbild der Erziehung seiner Kinder gemacht hatte.

Die hohe Bedeutung, die dem Lernen und der Bildung in der Familie Mendelssohn beigemessen wurde, entsprach dem bürgerlichen Bildungsideal und hat ihre Entsprechung in der jüdischen Tradition.

Er besuchte die öffentliche Schule. Dann folgte eine spezialisierte Ausbildung durch Privatlehrer in Literatur, Latein, Griechisch, Mathematik, Fremdsprachen, Kunst, Musik und im Spielen von Instrumenten (Geige, Klavier, Orgel). Den Geigenunterricht übernahm der Geigenvirtuose *Eduard Rietz* (1802-1832), dessen Bedeutung auf die musikalische Entwicklung des jungen Felix später noch gewürdigt werden soll. Großen Einfluss auf den musikalischen Werdegang Felix Mendelssohns hatte der Komponist und Pianist *Ludwig Berger*, der als Klavierlehrer für Felix und Fanny engagiert wurde. Neben dem Klavierspiel vermittelte er seinem begabten Schüler die Ästhetik einer neuen Zeit.

Bei Berger lernte Mendelssohn die Werke Beethovens ebenso kennen wie die von Dussek, Field, Hummel und anderen aktuellen Größen und schärfte daran sein Bewusstsein für den Stil einer kommenden Zeit.

Der Einfluss Bergers bildete einen starken Gegenpol zum Kompositions- und Theorieunterricht bei *Carl Friedrich Zelter,* Professor an der Akademie der Künste und Direktor der Berliner Singakademie. Zelter stand in der Bachtradition und vermittelte Felix Mendelssohn die damals schon historische Musik J. S. Bachs. Kontrapunktübungen standen auf dem Programm und Mozart und Haydn lieferten die Vorbilder für Variationsübungen. Vom musikalischen Schaffen Beethovens hielt Zelter nicht viel.

Das Studium der Streichersinfonien Carl Philipp Emanuel Bachs veranlasste den 12-jährigen Felix zur Komposition seiner ersten sechs Streichersinfonien. Der empfindsame Stil und die präromantischen Züge im Werk des Bachsohnes waren eine weitere wichtige musikalische Inspirationsquelle für den heranwachsenden Mendelssohn.

Ab 1820 veranstaltete Lea Mendelssohn Hauskonzerte in der Mendelssohn-Villa, die sogenannten *Sonntagsmusiken*, die bald eine wichtige Rolle im Berliner Konzertleben spielten. Felix und Fanny Mendelssohn traten gelegentlich in den Konzerten als Interpreten auf und ihre Werke standen auf dem Programm. Auch durchreisende Musiker besuchten die Konzerte oder spielten selbst bei den Sonntagsmusiken, wie Ignaz Moscheles oder Carl Maria von Weber, der im Frühsommer 1821 für die Uraufführung seiner *Oper Der Freischütz* in Berlin probte. Felix konnte die Uraufführung miterleben und war tief beeindruckt.

Es waren wohl der persönliche Umgang mit Musikern wie Weber ebenso wie der Einsatz seines Lehrers Ludwig Berger für Komponisten der neue Zeit, die in dem halbwüchsigen Felix Mendelssohn den Keim für eine romantische Musikanschauung legten. Neue Musik bedeutete für Mendelssohn aber auch die Musik Beethovens, dessen Werke er begeistert studiert.

Die hohe Schule des Kontrapunkts, das Studium der alten Meister, wie sie Carl Friedrich Zelter seinem Zögling vermittelte, und die poetischen Ideale der beginnenden Romantik waren die bedeutender Felder in Mendelssohns

musikalischer Ausbildung.

Das *Klavierquartett f-Moll* ist das mittlere von drei Klavierquartetten, die Felix Mendelssohn zwischen 1822 und 1825 komponierte und veröffentlichte. Er vollendete es 1823 und widmet es Carl Friedrich Zelter. Im Herbst 1821 war Zelter mit ihm nach Weimar gereist, um ihn seinem verehrten Freund *Goethe* vorzustellen. Es war eine typische „Wunderkinder-Situation", ähnlich wie sie vom jungen Mozart überliefert wird, mit der sich Felix konfrontiert sah. Das Klavierspiel des Zwölfjährigen „versetzte Goethe in Verzückung" wie anwesende Gäste berichten; so zum Beispiel der Journalist und Dichter Ludwig Rellstab: „…der Knabe spielte mit einer Sicherheit, Rundung und Klarheit in den Passagen, wie ich sie nie wieder gehört." Felix schreibt in einem Brief über den Aufenthalt in Goethes Haus an seine Familie: „Nachmittag spielte ich Goethe über zwei Stunden vor, theils Fugen von Bach, theils phantasirte ich. Den Abend spielte man Whist…". Und an anderer Stelle: „Jeden Morgen erhalte ich vom Autor des Faust und des Werther einen Kuss, und jeden Nachmittag vom Vater und Freund Goethe zwei Küsse. Bedenkt!!" Mendelssohn besucht Goethe wieder auf der Rückreise von Paris (1825) und spielt ihm das *3. Klavierquartett h-Moll* vor, das er ihm gewidmet hatte. Vor seiner großen Italienreise im Mai 1830 trifft er Goethe ein letztes Mal.

Auch als Geiger hatte Felix eine ausgezeichnete Ausbildung erhalten; der Geigenvirtuose *Eduard Rietz* (1802-1832) war der bewunderte Lehrer und Freund des jungen Mendelssohn und vermittelte ihm die Kunst des Geigenspiels, die ihn früh zu Kompositionen für Streicher befähigte: Das *Violinkonzert d-Moll* des 13-Jährigen, das von Rietz uraufgeführt wurde und das berühmte *Oktett Es-Dur* des 16-Jährigen mit genialen Klangeffekten der Streicher, sind Beispiele für dieses glückliche Zusammenwirken. (Das Oktett war ein Geburtstagsgeschenk an seinen geliebten Lehrer). Rietz war Begründer der Berliner Philharmonischen Gesellschaft, eines Instrumentalensembles an der Singakademie, das er auch leitete. Darüber hinaus war er auch die treibende künstlerische Kraft bei den Sonntagsmusiken von Lea Mendelssohn.

Der bedeutende Einfluss, den die Familie Mendelssohn, ihre Bildung und im

speziellen ihre musikalische Ausbildung auf Felix Entwicklung ausübte, soll an einem praktischen Beispiel, der Wiederaufführung von Bachs *Matthäuspassion* gezeigt werden.

Zu Weinachten 1823 schenkte Felix Großmutter, Babette (Bella) ihrem Enkelsohn die Abschrift der Partitur von Johann Sebastian Bachs Matthäuspassion in einer Abschrift, die Eduard Rietz angefertigt hatte. Babette Salomon war eine prominente Musiksammlerin und wirkte an der Singakademie Berlin. Sie war durch ihre ausgezeichnete musikalische Ausbildung dazu prädestiniert, die Musik Johann Sebastian Bachs, die weitgehend aus dem öffentlichen Musikleben verschwunden war, zu bewahren und weiterzugeben. Mit dem Geschenk an Felix hat sie einen wirkmächtigen Schritt gesetzt, denn nach begeistertem Studium von Bachs Passionsmusik wollte Felix das Werk wieder in Erinnerung bringen und aufführen. Dank großer Überzeugungskraft, intensiver Arbeit und dank des Zusammenwirkens von Freunden wie des Sängers und Schauspielers *Eduard Devrient* (1801-1877) und des Geigers Eduard Rietz, konnte Felix Mendelssohn am 11. März 1829 die epochale Wiederaufführung der *Matthäuspassion* in der Berliner Singakademie leiten, genau hundert Jahre, nachdem sie zum ersten Mal in Leipzig erklungen war. Eduard Rietz wirkte als Konzertmeister seines Instrumentalensembles und Eduard Devrient (1801-1877) übernahm den Part des Jesus Christus.

Warum die ersten veröffentlichten Werke des jungen Mendelssohn ausgerechnet *drei Klavierquartette* waren, dafür gibt es unterschiedliche Gründe.

Das Klavier war *sein* Instrument; Mendelssohn entwickelte sich in den Folgejahren zu einem der größten Pianisten des 19. Jahrhunderts. Als Geiger hat er nie ähnliche Höhen erklommen, obwohl er das Instrument mehr als solide beherrschte. Daher kam dem Klavier auch bei den ersten veröffentlichten Kompositionen eine wichtige Rolle zu. Es sollten Kammermusikstücke sein, mit denen er selbst als Pianist bei den Sonntagsmusiken oder anderen Konzertveranstaltungen auftreten konnte. Im Streichersatz besaß Mendelssohn durch viele frühere Kompositionen große Erfahrung, (zum Beispiel die 8 Streichersinfonien 1821-1822, das Konzert in d-Moll für Violine und Streichorchester 1822). Das Genre Klavierquartett lag als Debut auch deshalb nahe, weil bedeutende Pianisten dieser Zeit, wie Johann

Nepomuk Hummel mit Stücken für Klavier und Streichern hervortraten, in denen das Klavier virtuos eingesetzt wird.

Vielleicht war es auch eine Anspielung auf den jungen Beethoven, weshalb Mendelssohn drei Kammermusikwerke der selben Gattung an den Beginn seiner publizierten Werke stellte. Beethoven war in Wien 1795 mit einer Sammlung von drei Stücken einer Gattung, nämlich den *drei Klaviertrios* als *Opus 1* an die Öffentlichkeit getreten.

Das vorliegende ***Klavierquartett f-Moll op. 2,*** das mittlere der Triade, vollendete Mendelssohn 1823 und es wurde 1824 bei einer der Sonntagsmusiken mit Felix Mendelssohn am Klavier uraufgeführt. Durch Ignaz Moscheles ist das Programm überliefert, der selbst mit seinem *Duett für zwei Klaviere in D* in diesem Konzert aufgetreten war. Weiters stand Hummels *Klaviertrio in G-Dur op. 35* auf dem Programm.

Den ersten Satz des f-Moll *Klavierquartetts,* ein *Allegro molto,* eröffnet das Trio der Streicher mit einem eindringlichen leisen Thema, das ganz unverkennbar als Musik von Mendelssohn erkennbar ist. Es ist tatsächlich verblüffend, wie dem Hörer sofort, in den ersten Takten dieses Jugendwerks, der reife Komponist Mendelssohn entgegentritt. Mit dem rastlosen Allegro molto-Duktus und dem klagenden Ausdruck der beiden kleinen Sexten ist die persönliche unverwechselbare Tonsprache Mendelsohns unmittelbar präsent. Das Klavier mischt sich unauffällig ins Geschehen, mit einer knappen Frage, die von den Streichern unbeantwortet bleibt. Das Motiv wird im Klavierpart weiterausgeführt, perlende Läufe leiten über zum zweiten Thema. Dieses erscheint als ein nach As-Dur gewendetes Hauptthema mit einer großen statt einer kleinen Sext; es wird weitergeführt und beschließt mit einem „Triolenteppich“ und einer virtuosen Passage für den Pianisten die Exposition. Es handelt sich um einen klassischen, formal perfekt gestalteten Sonatensatz. In der nun folgenden Durchführung tritt der Pianist mit chromatisch aufsteigenden Motiven dem Hauptthema in den Streichern gegenüber, was zu einer Verdichtung und schließlich zu einem Fortissimo-Ausbruch führt. Die intensive motivische Arbeit erzeugt diesen Spannungseffekt kurz vor der Reprise. Das Seitenthema kehrt wieder, nun in F-Dur. Das Hauptthema in Moll wird diesmal vom Klavier angestimmt und gibt schließlich Raum für eine Coda in schnellerem Tempo.

Das Klavier eröffnet den langsamen Satz, *Adagio* mit einem innigen Gesang in Des-Dur der von den Streichern aufgegriffen wird. Wie in den Themen des ersten Satzes spielt dabei der Sextsprung eine entscheidende Rolle. Gemeinsam schwelgen die vier Instrumente in sanften Pastelltönen, wenn mit punktierten Rhythmen der hochromantische Mittelteil des Satzes eröffnet wird: Über leisen Bewegungen des Klavierklanges steigen weiche Legato-Linien der Streicher auf und ab und vermischen sich mit den Arpeggi des Klaviers. Die Harmonien wandern durch die Tonarten bis über As-Dur wieder Des-Dur erreicht wird. Das Klavier kehrt wieder zu seinem sanften Thema zurück, das von leisen Tremoli der Streicher untermalt wird. Es ist ein zauberhaftes Adagio, hochromantisch in Klang und Ausdruck.

Der dritte Satz *Allegro moderato i*st ein *Intermezzo* im Sechsachteltakt - kein Scherzo, wie man hätte erwarten können und auch kein Menuett mit Trio - sondern eine Gigue, ein Tanz aus des 17. und 18. Jahrhundert. Der durchkomponierten Satz besteht aus zwei Teilen, wie das für die *Gigue*, einem Grundtanz der barocken Suite, üblich war. Wieder bestimmt die kleine Sext das Hauptthema, das am Klavier ebenso gesanglich wirkt wie im Streichersatz. An den ersten Satz erinnernd, erscheinen Klavier und Streicher wie im Gespräch, stellen Fragen und suchen nach Antworten. Das Intermezzo endet mit einer Coda, die immer leiser wird und schließlich verlischt.

Im *Finale* wird die Bewunderung des jungen Mendelssohn für Beethoven hörbar. Diese Zuwendung manifestiert sich in einem stürmischen *Allegro molto vivace,* mit einem drängenden Hauptthema, das wild und leidenschaftlich vorwärtsstürmt. In rasanten Läufen werden Streicher und Klavier miteinander und gegeneinander geführt, furios und wild in den gegenläufigen Bewegungen, lautstark und lärmend. Die rasante Motorik im Klavier wird manchmal durch einen dazwischen geschalteten Einwurf der Violine oder des Violoncellos etwas aus der Bahn geworfen, setzt aber unbeirrt gemeinsam mit den Streichern das wilde Treiben fort. Es entsteht der Eindruck eines ausgelassen Spiels in Form eines Perpetuum mobile. Der Appassionato-Charakter der Tonart f-Moll wird bis zum furiosen Schluss voll ausgekostet.

Zusammenfassend kann man sagen, das *f-Moll Klavierquartett* des 14-jährigen Felix Mendelssohn tritt uns als umfassend durchgestaltetes Ganzes entgegen. Es ist bestimmt von der unverwechselbaren persönlichen

Klangsprache des Komponisten Mendelssohn, die hier von Schönheit, Innigkeit, aber auch von innerer Unruhe und verhaltener Klage geprägt ist und formal durch seine komplexe Struktur beeindruckt.

Welche Einflüsse damals aktueller oder vergangener Musikstile lassen sich nun in der Komposition erkennen?

Betrachtet man das formale Konzept, das Mendelssohn zur Verwirklichung eines Kammermusikstücks für Klavier und drei Streicher einsetzt, so erscheint es sehr wahrscheinlich, dass Mozarts *Klavierquartett g-Moll KV 478* aus dem Jahr 1785 dem jungen Komponisten zum Vorbild wurde. Mozart hatte die Gattung Klavierquartett in seinem Werk neu definiert, nämlich als Dialog zwischen einem kammermusikalisch durchgestalteten Streichtrio und dem Klavier. Er legte damit das Fundament für nachfolgende Klavierquartette des 19. Und 20. Jahrhunderts, von Robert Schumann bis Richard Strauss. Felix Mendelssohn hatte Mozarts Werk wohl bewundert und war ihm 1823 in seinem Klavierquartett in der Struktur der Komposition gefolgt. Dies lässt sich vor allem im Kopfsatz des *f-Moll Klavierquartetts* gut erkennen: Die Faktur des Satzes, die Balance zwischen Klavier und den Streichern, der Dialog zwischen den Instrumenten und zwischen Streichern und Klavier deuten auf den Einfluss von Mozarts Klavierquartett hin. Dabei behält das Werk Mendelssohns thematisch, melodisch und harmonisch selbstverständlich seine Eigenständigkeit. Das Spiel mit Fragen, Einwürfen und möglichen Antworten ist hier ebenso wie im Intermezzo, dem 3. Satz zu finden.

Generell ist das *Klavierquartett f-Moll* stilistisch der Wiener Klassik verpflichtet, formal mit Sonatensatz und mit der thematischen Arbeit innerhalb des Satzes aber auch zwischen den Sätzen. Das Hauptthema des ersten Satzes erscheint in modifizierter Form auch in den andren Sätzen und wird zur Quelle des thematischen Materials. Das Thema ist flexibel und wandelbar und gewährleistet einen thematischen Zusammenhang zwischen den einzelnen Sätzen. Interessanterweise haben bei Mendelssohns Komposition damals aktuelle formale Konzepte des Zusammenspiels von Klavier und Streichern keinen Einfluss, wie das brillante Klavierstück mit Streicherbegleitung (z. B. bei Spohr oder Hummel) oder das Konzept der Führung

eines virtuosen Instrumentes, das mit anderen in Dialog tritt, aber immer primus inter pares bleibt, wie es C.M. Weber in seinem *Klarinettenquintett B-Dur* anwandte.

Im dritten Satz des Opus 2 von Mendelssohn, dem *Intermezzo,* finden sich Einflussfelder der Barockmusik: Der Satz ist eine Gigue im Sechsachteltakt, einem Tanz aus der barocken Suite. Die Stimmenführung ist klar, transparent und oft dialogisch, was an konzertante Stücke aus dieser Zeit etwa in Frankreich denken lässt. Gerade die Weiterführung von Frage und Antwort, wobei letztere oft fehlt, verschafft dem Werk die spezifische emotionale Ambivalenz wie sich in der Coda dieses Satzes manifestiert.

Wenn man im *Adagio des 2. Satzes* - abgesehen vom genialen Erfindungsreichtum des Autors für Melodien - nach stilistischen Einflüssen sucht, so ist es wohl die aufkommende Zeit der Romantik mit ihrer Poesie.

Das *Finale* ist ganz dem bewunderten Ludwig van Beethoven und seiner kraftvollen Musiksprache gewidmet, wobei mir scheint, dass auch eine gewisse Freude an extremer Motorik und hohen Tempi den jungen Komponisten leiteten.

Wenn ich die anfangs gestellte Frage, welchen Punkt des Weges das *Klavierquartett f-Moll* im künstlerischen Werdegang des 14-Jährigen Felix Mendelsohn markiert, so kann ich nur mit tiefem Erstaunen und mit Bewunderung sagen, einen wichtigen und einen weit fortgeschrittenen.

Alle die vielen Impulse und musikalischen Einflüsse - und es sind naturgemäß um viele mehr als hier zu identifizieren versucht wurde – sind in die Komposition dieses Klavierquartetts eingegangen ohne offensichtliche Spuren ihrer Herkunft zu hinterlassen; der vierzehnjährige Mendelssohn machte sie sich zu eigen und integrierte sie in seine eigene, unverwechselbare Musiksprache.

Franz Schubert (1797-1828)

Streichquintett C-Dur, op. posth. 163 D 956 (1828)

Franz Schubert, 1827

Zum C-Dur Streichquintett D 956 schrieb der bekannte deutsche Musikkritiker Joachim Kaiser (1928-2017): *„Vor Franz Schuberts Streichquintett in C-Dur verneigen sich alle Menschen, denen Musik, denen Kammermusik gar, etwas bedeutet, glücklich bewundernd – oder sie schwärmen. Es ist rätselhaft und es ist vollendet…“*

Aus einem Brief an den Leipziger Verleger H. A. Probst vom 2. Oktober 1828, den Schubert in Zusammenhang mit der Veröffentlichung des Klaviertrio Es-Dur schrieb, erfahren wir auch über neue Werke, die er dem Verleger anbietet (die letzten drei Klaviersonaten, Lieder nach Gedichten von Heine) *„…und (habe) endlich ein Quintett für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelli verfertigt. Die Sonaten habe ich an mehreren Orten mit vielem Beifall gespielt, das Quintett aber wird dieser Tage erst probirt. Wenn Ihnen etwas von diesen Kompositionen convenirt, so lassen Sie es wissen…“.*

Erfreut darüber, das Interesse eines deutschen Verlages gefunden zu haben, rückt Schubert die neuen Werke ins rechte Licht und übertreibt dabei vielleicht ein wenig. Zu den drei Klaviersonaten c-Moll, A-Dur und B-Dur gibt es Hinweise, dass sie am 27. September 1828 bei einem Fest bei Dr. Ignaz Menz von Schubert (zumindest einzelne Sätze) gespielt wurden. Über das Streichquintett C-Dur finden sich keine Anhaltspunkte für Proben oder eine Aufführung. Es blieb auch nicht mehr viel Zeit, denn Schuberts Gesundheitszustand hatte sich wesentlich verschlechtert. Ab Anfang November war er kaum mehr in der Lage etwas zu sich zu nehmen; am 19. November 1828 starb er.

Erst 1850 wurde das Streichquintett durch das Hellmesberger-Quartett mit dem Cellisten Josef Stranzky im Wiener Musikverein uraufgeführt und 3 Jahre später erschien es bei Diabellis Nachfolger in Wien – und nicht bei Probst in Leipzig – gedruckt.

Das **C-Dur Quintett D. 956** ist das letzte Kammermusikwerk Schuberts, und es gehört ohne Zweifel zu den zentralen Werken europäischer Kammermusik. Was Schubert zu diesem Streichquintett inspirierte oder welche Umstände für die Entstehung ausschlaggebend waren, ist nicht bekannt. Möglicherweise wurde er durch Beethovens im gleichen Monat erstmals im Partitur-Druck erschienenen *C-Dur Quintett op. 29* angeregt.

Bei der Besetzung entschied sich der Komponist für ein zweites Violoncello und nicht für eine zweite Bratschenstimme, wie es herrschende Tradition in Österreich war, innerhalb derer etwa Michael Haydn, Mozart und Beethoven zwei Bratschen gefordert hatten. Die Bevorzugung von zwei Celli beim Streichquintett findet man bei Luigi Boccherini oder bei George Onslow, einem Schubert-Zeitgenossen. Möglicherweise haben der merklich dunklere Gesamtklang und der symphonische Zuschnitt, der durch den doppelten Celloklang entsteht, Schuberts Vorstellungen besser entsprochen.

In den Werkanalysen zum C-Dur Quintett wird oft betont, wie zukunftsweisend die Klangwelt dieses Werkes ist; es würden zum Beispiel im ersten Satz unbestimmte Klangflächen entworfen, die zukünftige Entwicklungen in der Musik – Werke Bruckners, Mahlers und Bergs – erahnen lassen.

Als bedeutendstes Charakteristikum erscheint bei allen Überlegungen zu diesem Werk der Gegensatz zwischen der traditionellen Form, die eingehalten wird, und der unerhörten emotionalen Kraft des musikalischen Inhaltes. Die äußere Gestalt des *C-Dur Quintetts* wirkt durchaus regelhaft und traditionskonform: Ein Sonatensatz am Beginn, ein echtes *Adagio* – so selten bei Schubert - ein dynamisches *Scherzo* mit kontrastierendem *Trio,* ein *Allegretto* mit den typischen Merkmalen eines Finales. Aus dem Spannungsverhältnis zwischen „Formfassade“ und musikalischer Substanz bezieht das Quintett seine Besonderheit und Faszination.

Peter Gülke erklärt in seinem Buch *Franz Schubert und seine Zeit* (2002) genau, wie der Komponist die Sonatenform subtil unterwandert. Eine detaillierte Beschreibung ist in diesem Rahmen nicht möglich, doch soll anhand von „drei schockierenden Mittelstücken“ - Gülke nennt sie auch „Einbrüche“ - die Schuberts Komposition im ersten, zweiten und dritten Satz prägen, das Abweichen vom Regulären und Gewohnten und dessen

Wirkung beleuchtet werden:

In der Mitte des ersten Satzes, „bricht die Durchführung mit größter Gespanntheit los, die ihresgleichen in der Kammermusik kaum hat und so verstörend wirkt, dass der Verlauf lange braucht, um sich wieder zu finden. Danach setzt das Singen, wie im Schatten einer knapp abgewendeten Katastrophe, besonders eindringlich fort."

„Der Einbruch im *Adagio* reißt nach transzendierend enthobener Musik ein Pandämonium auf, wiederum ein Bild kämpferischen Gegeneinanders, mit mühsamer, fast scheiternder Behauptung der Melodie."

Noch ein drittes Mal schockiert der Komponist mit einem Mittelteil, nun aber auf ganz andere Art: Im *Scherzo* würde man nach dem sehr raschen Presto-Teil, im *Trio* etwas Ländler-artiges erwarten. „Stattdessen erklingt ein Abstieg in die Unterwelt, der zum harmonisch am weitesten entfernten Punkt führt… Die Kadenz hallt in einer vollends schauerlichen Trübung zum Moll. Schon das Dur aber tönte abgründig genug, um als einer der ersten schauerlichen Dur-Klänge der Musikgeschichte zu gelten".

Im Herzstück des Quintetts, dem *Adagio,* ist ein Fortschreiten der Musik kaum zu erkennen; die Zeit scheint still zu stehen. Gerade weil der Hörer die Harmonien kaum als Fortgang erkennen kann, gewinnen sie eine solche Eindringlichkeit des Tönens. Es entsteht eine „Innerlichkeit" ganz im Sinne der frühen Romantik, eine Stimmung, die Gülke mit den Zeilen des Eichendorff-Gedichtes umschreibt: „Und die Welt hebt an zu singen, triffst du nur das Zauberwort". Umso brutaler ist der f-Moll-Einbruch danach. Schubert gelingt es, durch die harte Kontrastierung extrem getriebener Rhythmen und Tempi das individuelle Zeiterleben zu verändern. „Nach einem „verheerenden Einbruch" erscheint das langsame Tempo nicht mehr das gleiche, sondern ein neues zu sein. Die wirbelnd schnellen Tempi haben oft etwas Feindliches oder zumindest Bedrohliches. Ihre Ungeduld wird im Warten und Lauschen in den langsamen Passagen gestillt und weicht einer kontemplativen Ruhe und Innenschau."

Aber vielleicht sollte man diesem Wunderwerk der Tonkunst einfach zuhören und es beglückt und bestürzt in sich aufnehmen und bewahren.

Sonntag, 1. 6., 11.00 Uhr,

„Gran Partita“

Wolfgang Amadée Mozart (1756-1791)

Serenade Nr. 10 B-Dur KV 361 Gran Partita (1781)

arr. für Quintett von C.F.G. Schwencke

Mozart am Klavier unvollendetes Ölbild von J. Lange

Als Mozart 1780 den Auftrag vom Münchner Hof erhielt, die Musik für eine Italienische Oper, für Idomeneo, zum Münchner Karneval 1781 zu komponieren, war damit ein lang gehegte Wunsch in Erfüllung gegangen, eine große Oper zu schreiben. Erzbischof Colloredo, sein geistlich-weltlicher Dienstherr, gewährte Urlaub und er konnte im November 1780 frohgemut nach München reisen, mit der begonnen Partitur zur Oper im Gepäck. Er beendete die Oper und war so voll Schaffensfreude, dass noch einige andere Werke in diesen Wochen entstanden (Lieder, eine Ballettmusik und das Oboenquartett KV 370). Die Bewunderung für die Münchner Bläser hat ihn wahrscheinlich auch zur Serenade für dreizehn Instrumente B-Dur inspiriert, die er noch in München begonnen hatte. Die Aufführung des Idomeneo im Münchner Residenztheater am 29. Jänner 1781 wurde ein persönlicher Triumph für Mozart. Zurück in Salzburg gab es wieder Spannungen mit Erzbischof Colloredo. Mozart wurde von seinem despotischen Dienstherren nach Wien berufen, weigerte sich dann aber dem Befehl zur Heimreise mit der Kapelle folge zu leisten, weil er während des Aufenthalts in Wien aussichtsreiche Kontakte geknüpft hatte. Der Streit mit dem Erzbischof eskalierte, einige Entlassungsgesuche Mozarts blieben einfach unbeantwortet; schließlich konnten auch die Vermittlungsversuche Leopold Mozarts die definitive Entlassung nicht mehr verhindern. Am 8. Juni 1781 begann für Mozart eine neue, ebenso hoffungsvolle wie ungewisse Lebensphase, die des freischaffenden Künstlers. Die Freude über die gewonnene Freiheit ließ ihn auch die Arbeit an der Serenade in B-Dur wieder aufnehmen. Das Werk wurde wahrscheinlich im Sommer desselben Jahres abgeschlossen.

Vier Jahre später findet sich ein Bericht über die erste Aufführung der „Gran Partita“ in Graz, verfasst von dem deutschen Dichter und Kritiker *Johann Friedrich Schink* (1755 – 1835), der sich 1785 in Graz aufhielt:“ Heute hörte ich Musik für Blasinstrumente von Herrn Mozart. Sie bestand aus 13 Instrumenten, und an jedem Instrument saß ein Meister – oh, was hatte das für eine Wirkung, es war großartig und eindrucksvoll, exzellent und sublim.“ Anton Stadler, der von Mozart so geschätzte Klarinettist, hat mutmaßlich in dieser Aufführung mitgewirkt.

Es ist möglich, dass der Komponist und Herausgeber musikalischer Werke von Händel und Bach *Christian Friedrich Gottlieb Schwencke* (1767-1822) durch diesen Bericht über Mozarts Werk erfuhr. Schwencke schätzte Mozarts Musik sehr und förderte sie durch Aufführungen in Hamburg. Er verfasste auch die Transkription der Gran Partita für Klavierquartett und Oboe, die in der Matinée am Sonntag zu hören sein wird.

Mozart hatte zwischen1769 und 1782 fast 40 Serenaden komponiert, die der Tradition folgen, heitere, charmante Musik zur Unterhaltung in den verschiedensten Kombinationen von Instrumenten anzubieten.

Die ***Serenade B-Dur „Gran Partita“*** ist Mozarts in jeder Hinsicht größte Bläserserenade. Sie sprengt die etablierten Hör- und Musiziergewohnheiten durch die Zahl der Instrumente (12 Bläser und ein Kontrabass), die Länge des Werkes, die Vielfalt der Ausdrucksqualitäten und Klangkombinationen. Sie ist ein singuläres Werk und hat keine Nachfolge gefunden. Die Bezeichnung „Gran Partita“ ist von fremder Hand auf das Autograph geschrieben worden.

Das Werk ist überreich an musikalischen Ideen und emotionalen Stimmungen, die weit über den Divertimento-Charakter der Gattung hinausgehen. Als Beispiel möchte ich den 3. Satz, das *Adagio* herausgreifen, eine subtile fast romantische Klangstudie, begleitet von einem durchgehend rhythmisierten Klangteppich, der den ganzen Satz prägt und das melodische Geschehen unterstreicht.

Vermutlich ist es dieses Adagio, das der britische Dramatiker Peter Shaffer in seinem Theaterstück Amadeus, wie auch in der filmischen Adaption, durch den vorgeblichen Widersacher Antonio Salieri wie folgt charakterisiert:

„Die Partitur sah nach nichts aus. Der Anfang, so simpel,….Doch da plötzlich, hoch darüber, eine einsame Oboe, ein einzelner Ton, unerschütterlich über allem, bis eine Klarinette ihn aufnimmt, eine Phrase von solch himmlischer Süße!..... So eine Musik hatte ich noch nie vernommen. Voll tiefster Sehnsucht; einer so unstillbaren Sehnsucht, dass ich erbebte und es mir schien, als hörte ich die Stimme Gottes.“

Johannes Brahms

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

Johannes Brahms, Berlin 1889

„Kunstwerke lernt man nicht kennen, wenn sie fertig sind; man muß sie im Entstehen aufhaschen, um sie einigermaßen zu begreifen.“ Wie gerne würde man dem Rate Goethes folgen, und wie selten bietet sich dem nichtschöpferischen Menschen dazu eine Gelegenheit! Was Brahms betrifft, gibt es jedenfalls keinen Punkt, wo wir der Erfüllung dieses Wunsches näher wären als bei seinem Klaviertrio op. 8. Es ist zwar nicht die eigentliche Geburt des Kunstwerkes, der wir hier beiwohnen können, sondern nur eine Metamorphose, aber die ist so umfassend und tiefgreifend, daß sie uns die faszinierendsten Einblicke in die Werkstatt des Komponisten bietet, die er uns je gestattet hat. [..] Wäre die Erstfassung dieses Werkes nicht seit November 1854 gedruckt vorgelegen, so wäre sie wohl dem unerbittlichen Meister zum Opfer gefallen und in eben jenem Ischler Sommer, der uns die „Neufassung“ bescherte, genauso der Traun überantwortet worden, wie viel „zerrissenes Notenpapier“ vor und nach ihr. So aber können wir in aller Ruhe die beiden Fassungen dieses Werkes vergleichen, die recht eigentlich zwei unabhängige, nur dem selben Keim entsprungene Werke darstellen.

Es ist hier selbstverständlich nicht der Platz, auf die Beziehungen zwischen den beiden Werken näher einzugehen. Ein kurzer Überblick über die Art der Umformung und Neuschöpfung mag genügen.

Hier ist an erster Stelle die Eliminierung der beiden beziehungsreichen Liedzitate im dritten und vierten Satz der Urfassung zu nennen: Schuberts „Das Meer erglänzte weit hinaus“ (Am Meer (Heine) / „Schwanengesang“, D 957 Nr. 12) und Beethovens „Nimm sie hin denn, diese Lieder“ (An die ferne Geliebte (Jeitteles), op.98 Nr. 6) waren in der ursprünglichen Komposition Kristallisationskerne von Momenten besonderer lyrischer Dichte. Die Tilgung dieser beiden Bezugspunkte hatte einschneidende Folgen für Dramaturgie und Aussage dieser beiden Sätze. Als womöglich noch radikaler erwiesen sich die Eingriffe bei der Neukomposition des Kopfsatzes. Hier behielt Brahms überhaupt nur den Hauptsatz bei, während Seitensatz und Durchführung zur Gänze ersetzt wurden. Die neukomponierten Teile traten an die Stelle von Passagen, die Klangwelt und Gestik der Musik von Janacek, Mahler und Pfitzner vorweggenommen hatten. Weitere Umformungen zielen auf Verknappung und Formteilverschmelzung. Alles in allem erscheint der Text in seinen äußeren Dimensionen um etwa ein Fünftel gekürzt.[..] Lediglich das Scherzo beider Fassungen kann als inhaltlich ident bezeichnet werden, obwohl auch hier zahlreiche instrumentatorische Änderungen vorgenommen wurden und der Satz eine völlig neue Coda erhielt. Die neukomponierten Teile weisen durchwegs eine kräftigere und dichtere Textur als die ausgeschiedenen auf, so daß die Neukomposition ganz allgemein gedrängter und „solider“ auftritt als die Erstfassung. Die Aussage beider Werke ist nicht nur verschieden, sie erscheint in manchen und nicht eben den unwesentlichsten Punkten geradezu als diametral entgegengesetzt. Instrumentation und Tektonik der zweiten Komposition bezeichnen einen der Höhepunkte der Brahmsschen Meisterschaft. Die Bändigung der Zentrifugalkräfte des Materials, die bei der ersten Komposition wohl gar nicht versucht worden war, kann als in höchster Vollendung geglückt bezeichnet werden. Daß diesem Sieg einige der anrührendsten Momente der Brahmsschen Musik geopfert werden mußten, zeigt ein Grunddilemma des menschlichen Schaffens schlechthin auf.

Brahms, den man vielleicht den kritischsten Komponisten der bisherigen Musikgeschichte nennen könnte, hat dieses Dilemma ganz bewußt erlebt und durchlitten. Ich glaube daher, daß die Äußerungen des Komponisten selbst uns dichter an den Kern der Fragen heranführen, die diese einzigartigen Schwesterwerke aufwerfen, als alle wertenden und beschreibenden Vergleiche. [..]

Schon wenige Tage, nachdem Breitkopf & Härtel die Erstfassung des Werkes zur Herausgabe angenommen hat, schreibt Brahms, von Gewissensbissen geplagt, aus Düsseldorf an Joseph Joachim (19. Juni 1854):

„...Das Trio hätte ich auch gern noch behalten, da ich jedenfalls später darin geändert hätte...“

Doch das Werk ist eben schon unwiderruflich „vom Stapel“ und kommt im November 1854 in seiner unverändert frischen und urwüchsigen Gestalt in den Handel. Am 22. November 1854 stellt Brahms selbst das Werk in einem Hauskonzert bei Joseph Joachim in Hannover vor. Clara notiert:

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

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

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

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

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

Wieder vergehen siebzehn Jahre, da bietet sich Brahms schließlich ein Anlaß zur Neukomposition des Werkes - denn nicht anders kann man die Umarbeitung nennen. 1888 hat Fritz Simrock dem Verlag Breitkopf & Härtel alle dort erschienenen Brahms-Werke abgekauft und will sie nun neu herausgeben. Diese Gelegenheit zu einer gründlichen Ausmerzung aller erkannten Schwächen seines Jugendwerkes will sich der Meister nicht

entgehen lassen. Er durchforstet das Werk mit unbestechlichem Auge und findet „viel Häßliches“ und „viele unnütze Schwierigkeiten drin“. [..] Während seines Bad Ischler Sommeraufenthaltes 1889 arbeitet er sich immer tiefer in das Werk hinein, und kurz vor seiner Abreise nach Wien kann er Clara Schumann nach Baden-Baden berichten:

„...Mit welcher Kinderei ich schöne Sommertage verbrachte, rätst Du nicht. Ich habe mein H-Dur-Trio noch einmal geschrieben und kann es Op. 108 statt Op. 8 nennen. So wüst wird es nicht mehr sein wie früher - ob aber besser? Wenn sich´s träfe, daß dort kleine Joachims und Hausmanns tummelten, könnten wir's immer einmal versuchen…“

(3. September 1889)

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

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

J. B.“

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

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

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

Aus Bad Ischl kann Brahms am Ende seines Sommeraufenthaltes 1890 an Elisabeth und Heinrich von Herzogenberg die nun ausgereifte Neukomposition zusammen mit dem ganz neuen zweiten Streichquintett (G-Dur, op. 111) schicken. Kurz davor hat er an Heinrich von Herzogenberg noch geschrieben:

„...mit Buchstaben geht mir´s noch schlimmer als mit den Noten - diese gefallen mir doch erst morgen nicht, wenn ich sie heute geschrieben...“
(14. Juni 1890)

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

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

Absichtlich sah ich das „alte“ Trio deshalb nicht vorher wieder an, da vieles mir davon entfallen war, und ich wußte nicht, wo der neue Brahms angesetzt hatte, da ich Kritiken mir nie merke! Im ersten Satz erkannte ich sofort die Stelle, wo Sie eingegriffen, aber ich wurde trotz aller Bedenken fortgerissen und spielte hingerissen weiter! - Es ist schön, wie es ist, und das Rechten mit Ihnen überlasse ich gern den Philologen unter den Musikern, die das Datum an dem Ding mehr interessiert als das Ding... Das Adagio ist durch die Zusammenziehung wunderbar rund geworden, und wie von neuem bezaubert das herrlich feierliche Schreiten des Hauptmotivs. Im Scherzo, wo ja scheinbar die wenigsten Veränderungen vorgenommen wurden, bewundern wir die riesig klare Akzentuierung der früheren Intentionen. Genug, wer wollte sich nicht freuen, das Werk mit dem Jünglingsgesicht und mit dem Meisterantlitz - „Nun kann man´s zweimal lesen, Wie gut ist das gewesen!“ (9. Oktober 1890)

Am 13. Dezember 1890 endlich schickt Brahms die beiden neuen Opera (8 und 111) zur Drucklegung nach Berlin.

Wenige Tage später heißt es in einem Brief an Fritz Simrock:

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

(22. Dezember 1890)

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

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

Für das verböserte Trio hätte ich nichts verlangt und erwartet, aber Sie schreiben ganz klar, kurz und grob, daß Sie es nicht umsonst nehmen! So kaufe ich mir noch Kuchen zu Ihrem Champagner - wird alles den armen Leibeigenen abgezapft!..." (An Fritz Simrock, 29. Dezember 1890)

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

Die Werkanalysen zu Klavierquartett und Klaviertrio von Johannes Brahms schrieb Claus-Christian Schuster, die übrigen Werkbesprechungen hat Gloria Bretschneider verfasst.

Altenberg Trio Wien

Altenberg Trio Wien

„Musik ist: wie wenn die Seele plötzlich in einer fremden Sprache ihre eigene spräche.“ Peter Altenberg (1859-1919)

In diesem Sinne finden die drei Musiker des Altenberg Trio gemeinsam zu einem eigenen musikalischen Selbstverständnis. Losgelöst von ihrem Namensgeber spüren sie der Poesie in der Musik nach. Die Hingabe an stilistische Präzision, gepaart mit dem Gespür für feinen Humor und leise Ironie sind das Wesen ihrer Interpretationen.

Die Tradition des Altenberg Trio Wien beginnt im Jahr 1984. Damals gründete der Pianist Claus-Christian Schuster gemeinsam mit dem Geiger Boris Kuschnir und dem Cellisten Martin Hornstein das Wiener Schubert Trio. 1994 folgte die Neugründung unter dem Namen „Altenberg Trio“, zuerst mit dem Geiger Amiram Ganz und später dem Cellisten Alexander Gebert. Als „Trio in residence“ der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ist es seit nun nahezu 40 Jahren ein wesentlicher Fixpunkt des Wiener Kulturlebens. Es gibt weltweit nur wenige Ensembles der Kammermusik, die eine Weitergabe der Tradition über Generationen leben. Das Altenberg Trio steht für diese Kontinuität im Wandel. Die drei Musiker der heutigen Besetzung sind auch solistisch sehr aktiv. Ziyu He war einer der jüngsten Solisten mit den Wiener Philharmonikern, Peter Somodari ist Solocellist der Wiener Philharmoniker und Christopher Hinterhuber hat eine Professur für Klavier Konzertfach an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien.

Neben dem Zyklus im Wiener Musikverein gehört eine rege internationale Tourneetätigkeit zum fixen Bestandteil des Altenberg Trio. Erwähnt seien Konzerte bei der Mozartwoche Salzburg, dem Kammermusikfest Lockenhaus, den Bregenzer Festspielen, dem Georges Enescu-Festival in Bukarest, Auftritte im Teatro la Fenice in Venedig und in der Library of Congress in Washington.

Seit Jahren ist das Altenberg Trio für die künstlerische Leitung des Musikfestes Schloss Weinzierl in Niederösterreich verantwortlich, jenem musikgeschichtlich bedeutsamen Ort, an dem der junge Haydn seine ersten Streichquartette verfasste. Über die vielen Jahre der Konzerttätigkeit hinweg sind außerdem zahlreiche CD-Aufnahmen entstanden, von denen eine Vielzahl prämiert wurde. So erhielt die Gesamtaufnahme der Schumannschen Klaviertrios den Robert-Schumann-Preise der Stadt Zwickau (neben Preisträgern wie Nikolaus Harnoncourt und Alfred Brendel). Das heutige Repertoire des Altenberg Trio umfasst mehr als 200 Klaviertrios, darunter etliche Werke, die das Altenberg Trio selbst angeregt und uraufgeführt hat.

Ziyu He spielt die „ex Rouse-Boughton“ 1698 Geige von Antonio Stradivari als Leihgabe der österreichischen Nationalbank.

Christopher Hinterhuber, *Klavier*

Christopher Hinterhuber

„Eines der besten, faszinierendsten Klavieralben des Jahres“ schrieb das Fono Forum über seine Aufnahme von Sonaten und Rondos von CPE Bach. Das englische Gramophone-Magazin wählte seine Aufnahme mit Werken für Klavier und Orchester von Hummel zum „Editor’s Choice“, ebenso große internationale Beachtung fand auch die 5 CDs umfassenden Aufnahmeserie aller Klavierkonzerte des Beethoven-Zeitgenossen Ferdinand Ries, unter anderem mit dem New Zealand Symphony Orchestra und Royal Liverpool Philharmonic Orchestra.

Sowohl durch seine Aufnahmen, die unter anderem bei Naxos, Wergo, Camerata Tokyo und Paladino erschienen sind, als auch mit seiner weltweiten Konzerttätigkeit hat sich Christopher Hinterhuber international als Pianist mit enormer Bandbreite etabliert.

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, weitere Studien folgten in der Accademia pianistica “Incontri col Maestro” in Imola, Italien bei Lazar Berman und Leonid Margarius. Wichtige künstlerische Anregungen verdankt er unter anderem Oleg Maisenberg und Vladimir Ashkenazy.

Als Preisträger internationaler Wettbewerbe in Leipzig (Bach), Saarbrücken (Bach), Pretoria (Unisa), Zürich (Geza Anda) und Wien(Beethoven) konzertierte Christopher Hinterhuber regelmäßig bei bedeutenden Festivals wie bei dem Schleswig-Holstein- Festival, dem Klavierfestival Ruhr, dem Kammermusikfest Lockenhaus, der Styriarte in Graz, dem Carinthischen Sommer in Ossiach mit Dirigenten wie Vladimir Ashkenazy, Yakov Kreizberg, Sylvain Cambreling, Kirill Karabits, Jakub Hrusa, Andrés Orozco Estrada, Dennis Russell Davies, Bertrand de Billy, Ari Rasilainen, Adrian Leaper, Howard Griffiths, Hubert Soudant, Alfred Eschwé oder Beat Furrer und Orchestern wie 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, so ist er Mitglied des Altenberg Trio Wien, das einen eigenen Zyklus im Wiener Musikverein spielt.

Rundfunk- und Fernsehaufnahmen für den ORF, DRS2, NHK, SWR u.a. runden seine künstlerische Tätigkeit ab und unterstreichen seinen hervorragenden Rang innerhalb der jüngeren österreichischen Pianisten-Generation.

Er ist Professor für Klavier an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien.

Ziyu He, *Violine*

Ziyu He

Der herausragende Geiger Ziyu He war einer der jüngsten Solisten der Wiener Philharmoniker, als er 2017 im Alter von nur 17 Jahren im Musikverein mit diesem Orchester unter Adam Fischer debütierte. Im Jahr davor gewann er sowohl den Internationalen Mozart-Wettbewerb in Salzburg als auch den Yehudi-Menuhin-Wettbewerb und 2014 war er der Eurovision Young Musician of the Year.

Er konzertierte mit vielen bedeutenden Orchestern wie zum Beispiel den Wiener Philharmonikern, den Wiener Symphonikern, dem Mariinsky Orchester St. Petersburg, dem Macau Orchestra, Suzhou Philharmonic, dem Wiener Kammerorchester, den Bochumer Symphonikern, China Philharmonic, Shanghai Philharmonic, Peking Symphony Orchestra, dem Orchestra della Toscana, Zagreb Philharmonic, dem Singapore Symphony Orchestra, dem Mozarteum Orchester Salzburg und anderen. Zu den Dirigenten, mit denen er zusammenarbeitet, gehören Adam Fischer, Christopher Warren-Green, Choo Hoey, Tung-Chieh Chuang, Howard Griffiths, Ilyich Rivas, Joji Hattori, Kazuki Yamada, Lu Jia, Thomas Rösner, Riccardo Minasi, Steven Sloane, Lio Kuokman, Valery Gergiev, Hans Graf und andere.

In letzter Zeit gab Ziyu sein Debüt bei den Wiener Symphonikern unter Lio Kuokman, und wurde von Hans Graf mehrmals zum Singapore Symphony Orchestra für Konzerte und CD-Aufnahmen eingeladen. Weiters trat er mit der Camerata Schweiz, dem Belgrade Philharmonic Orchestra und Howard Griffiths, sowie mit Sofia Philharmonic unter Uros Lajovic auf und spielte Konzerte bei den BBC Belfast Proms und gab sein Debüt beim George Enescu Festival. Ein Konzert und Aufnahmen mit Werken von Hans Werner Henze mit dem Mozarteum Orchester Salzburg unter Maestra Lin Liao, Soloabende im Wiener Konzerthaus in der Reihe „Great Talents“ sind Höhepunkte des letzten Jahres. Ein Konzert mit Suzhou Symphony und Thomas Rösner, Auftritte in München in der Serie „Rising Stars“ und mit Benjamin Schmid beschließen die laufende Saison.

Als Geiger des renommierten Altenberg Trios spielt er regelmäßig in dessen Konzertserie im Brahmssaal des Wiener Musikvereins Wien.

Ziyu He begann im Alter von fünf Jahren in seiner Heimat China bei Xiangrong Zhang Geige zu lernen. Mit nur 10 Jahren wurde er von Paul Roczek eingeladen, bei ihm in Salzburg an der Universität Mozarteum zu studieren. Dort schloss Ziyu im Sommer 2021 sein Masterstudium Violine ab und begann ein postgraduales Studium bei Benjamin Schmid und ein Masterstudium Viola, bei Thomas Riebl, dass er im Februar 2023 mit ausgezeichnetem Erfolg beendete.

Er spielt die „ex Rouse-Boughton” 1698 Geige von Antonio Stradivari als Leihgabe der österreichischen Nationalbank und eine Giuseppe Guadagnini Viola, datiert 1797, die ihm von einem großzügigen privaten Sponsor zur Verfügung gestellt wurde.

Peter Somodari, *Violoncello*

Peter Somodari

Peter Somodari ist Solocellist der Wiener Philharmoniker und des Orchesters der Wiener Staatsoper. Er wurde in Ungarn/Veszprém geboren, wo er mit 4 Jahren an der Leopold Auer Musikschule das Cellospielen erlernte. Danach studierte Somodari an der Franz Liszt Musikakademie in Budapest bei László Mezö, Miklós Perényi, György Kurtàg und Ferenc Rados.

Musikalische Schwerpunkte und prägende Begegnungen fand er in seinen solistischen Konzerttätigkeiten mit Boris Pergamenschikov, Truls Mork, Miklós Perényi, Tabea Zimmermann, Leonidas Kavakos, Christian Tetzlaff, Patrizia Kopatchinskaja, György Kurtàg, Jörg Widmann, Michael Collins, Sharon Kam, Sabine Meyer, Rudolf Buchbinder, John Axelrod, Diego Fasolis, Tugan Sokhiev, Franz Welser-Möst und den Wiener Philharmonikern.

Peter Somodari war unter anderem im Budapest Strings Kammerorchester tätig, wo er auch regelmäßig als Solist auftrat. Danach war er Mitglied im Keller Quartett und der Staatsoper Budapest. Vor seiner Tätigkeit bei den Wiener Philharmoniker und der Staatsoper war er der 1.Solocellist im Luzerner Sinfonieorchester. In dieser Zeit wirkte er auch im Amar Quartett.

Zusätzlich zu seiner Rolle bei den Wiener Philharmonikern und dem Orchester der Staatsoper engagiert er sich als Gastprofessor an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Chaos String Quartet

Chaos String Quartet

Gegründet 2019 in Wien und basierend auf den Prinzipien des „Chaos“ in Kunst, Wissenschaft und Philosophie, hat das Chaos Quartet schnell seinen Platz auf der internationalen Musikbühne erobert. Das Ensemble, das aus Musikern aus Deutschland, Ungarn, Italien und den Niederlanden besteht, wurde als BBC Radio 3 New Generation Artists für 2023-2025 ausgewählt. Im Rahmen dieses Programms nimmt es häufig für BBC Radio 3 auf und tritt in einigen der renommiertesten Festivals und Konzertsäle des Vereinigten Königreichs auf, darunter die Wigmore Hall, das Cheltenham Music Festival, Britten Pears Arts und das Norfolk and Norwich Festival.

Bereits vor ihrem Triumph beim Internationalen Streichquartettwettbewerb Bad Tölz hatte das Ensemble mehrere Auszeichnungen bei bedeutenden Wettbewerben gewonnen. Dazu gehören der Joseph-Haydn-Kammermusikwettbewerb in Wien (einschließlich des Publikumspreises), der ARD-Wettbewerb in München sowie der zweite Preis und die Auszeichnung für die beste Interpretation von Kaija Saariahos Werk „Terra Memoria““ (mit Saariaho selbst als Jurymitglied) beim Internationalen

Streichquartettwettbewerb in Bordeaux. Außerdem wurden sie mit verschiedenen Preisen beim Rimbotti-Wettbewerb und dem Bartók-Weltwettbewerb in Budapest ausgezeichnet.

Ihre Debüt-CD mit Werken von Haydn, Hensel und Ligeti erhielt von renommierten Fachzeitschriften wie dem BBC Music Magazine, Le Monde, Orchestergraben und Ritmo große Anerkennung und wurde für den „Preis der Deutschen Schallplattenkritik“ nominiert.

Zeitgenössische Musik nimmt eine besondere Stellung im Repertoire des Chaos Quartetts ein. Sie führen regelmäßig Werke von Komponisten wie György Kurtág, Kaija Saariaho, Helmut Lachenmann, Rebecca Saunders, Dobrinka Tabakova und Francesca Verunelli auf. Zahlreiche Komponisten haben speziell für das Quartett Werke geschrieben, darunter Diego Contis „Une étoile dansante“ (2023) und Alessio Elias’ „Voids of Inequality“ für Streichquartett und Klarinette, das im Oktober 2024 beim Schwetzinger Mozartfest uraufgeführt wurde. Darüber hinaus haben sie mit dem Komponisten und Klangkünstler Samu Gryllus zusammengearbeitet, um improvisatorische Übergänge für ihr Konzertprogramm „Chaos“ zu entwickeln und Improvisationen inspiriert von Beethovens Quartett Op. 131 für ihr Debüt beim Beethoven Festival in Bonn zu erarbeiten. Im März 2025 werden sie ein neues Werk von Errollyn Wallen uraufführen, das von der BBC und dem Henry Barber Trust in Auftrag gegeben wurde.

Über ihre klassischen und zeitgenössischen Aufführungen hinaus engagiert sich das Quartett dafür, das Repertoire für Streichquartette zugänglicher zu machen. Ihr Projekt „Free the Franz“ — eine Zusammenarbeit mit dem Jazz-Saxophonisten István Grencsó zur Neuinterpretation von Schuberts „Der Tod und das Mädchen“ — hat sich als besonders bereichernd erwiesen.

Das Quartett studierte unter der Mentorschaft von Prof. Johannes Meissl (Artis Quartett) im Rahmen des ECMAster-Programms und hat außerdem ein Postgraduiertenstudium an der Scuola di Musica di Fiesole unter der Anleitung des Cuarteto Casals absolviert. Weiterhin haben sie wertvolle musikalische Anregungen von angesehenen Künstlern wie Eberhard Feltz, András Keller (Keller Quartett), Oliver Wille (Kuss Quartett) und Helmut Lachenmann erhalten.

Das Chaos Quartett ist Mitglied des „MERITA“-Projekts und wurde für das Programm „New Austrian Sound of Music“ ausgewählt, das sie zu Auftritten in Österreich, Zypern, Deutschland, Griechenland, Ungarn, Italien, Mexiko, den Niederlanden und der Türkei geführt hat.

Das Ensemble zeichnet sich durch eine kraftvolle Kommunikation, eine durchdachte musikalische und stilistische Erkundung sowie eine originelle Repertoireauswahl aus und wird häufig zu renommierten Festivals eingeladen, darunter die SWR Festspiele Schwetzingen, das Mozartfest Würzburg, das Davos Festival, das Ravenna Festival, das Lockenhaus Festival, Wien Modern, das Musikfestival Hitzacker, das Heidelberger Streichquartettfest und die Festspiele Mecklenburg-Vorpommern.

Höhepunkte der Saison 2023/24 umfassten Debüts in der Elbphilharmonie Hamburg, der Wigmore Hall in London, dem Bozar in Brüssel, dem Schönberg Center und dem Musikverein Wien. Für die Saison 2024/25 wird das Quartett im Concertgebouw in Amsterdam debütieren, zurück zur Wigmore Hall und dem Musikverein kommen und Tourneen in Nordamerika und China unternehmen.

Susanne Schäffer spielt auf einer Violine von Carlo Giuseppe Testore (ca. 1710), eine großzügige Leihgabe der MERITO String Instrument Trust und Bas Jongen spielt auf einem Violoncello von Hendrick Jacobs (Amsterdam, 1696), eine Leihgabe der Niederländischen Stiftung für Musikinstrumente NMF.

Vienna Reed Quintet

Vienna Reed Quintet

Mit Heri Choi an der Oboe, Heinz-Peter Linshalm an der Klarinette, Alfred Reiter-Wuschko am Saxophon, Petra Stump-Linshalm an der Bassklarinette und Magda Pramhaas am Fagott präsentieren fünf herausragende Musikerpersönlichkeiten eine frische und ungewöhnliche Bläserbesetzung, die österreichweit erstmals einfache und doppelte Rohrblattinstrumente zu einem Reed Quintet vereint.

Die Mitglieder des Ensembles kennen einander seit dem Konzertfachstudium an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Seitdem haben sie nicht nur viele Jahre Erfahrung beim Radio-Sinfonieorchester Wien, den Wiener Philharmonikern, dem Klangforum Wien, dem Concentus Musicus und dem Stockhausen Ensemble gesammelt, sondern sind regelmäßig in den verschiedensten Musikgenres zu Hause: Neben der klassischen Musik auch in der Zeitgenössischen Musik, der Alten Musik, der Kammermusik, der Improvisation, der Komposition, der Klangregie ebenso wie im Sound Design.

Die Begeisterung für einen neuen und einzigartigen Klang, der sowohl homogen als auch vielschichtig ist, sowie die unbändige Freude am gemeinsamen Musizieren, brachte die MusikerInnen zusammen.

Das Vienna Reed Quintet besticht neben seiner Klangvielfalt auch mit einer außergewöhnlichen Repertoirevielfalt. Mit thematisch überzeugenden und sinnlichen Programmen, die von der Musik des Barock über die Klassik und Romantik bis ins 21. Jahrhundert reichen, brillanten Arrangements und neuen Konzertformaten möchte das Ensemble neue Hörerlebnisse schaffen.

Das Motto lautet: „Musik soll bezaubern, in den Klangfarben der heutigen Zeit, auf höchstem musikalischem Niveau zum Erklingen gebracht werden und dem Publikum neue Facetten des Verständnisses und Musikerlebens ermöglichen.“

Heri Choi, *Oboe*

Heri Choi

In Seoul, Südkorea geboren, studierte sie nach einigen 1. Preisen bei nationalen Wettbewerben in Korea bei Christian Wetzel in Leipzig und Günter Lorenz in Wien, wo sie ihr Studium mit Auszeichnung und Würdigungspreis des Ministeriums für Unterricht und Kunst beschloss.

Weitere Anregungen erhielt sie von Marie Wolf und Alfredo Bernardini (Barock- und klassische Oboe) sowie Hansjörg Schellenberger, Ingo Goritzki und Stefan Schili.

Ihr künstlerisches Profil reicht heute von Alter Musik auf Originalinstrumenten bis zur Musik unserer Zeit und sie ist regelmässig Gast bei Festivals wie den Salzburger Festspielen, den Wiener Festwochen, Wien Modern, dem Kusatsu Festival und dem PMF Festival Sapporo in Japan, der Styriarte Graz, dem Carinthischen Sommer, sowie in Orchestern wie dem Concentus Musicus Wien, dem Klangforum Wien, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, dem Korean Symphony Orchestra unter Dirigenten wie Harnoncourt, Mehta, Cambreling, Gielen, Eschenbach, Tilson-Thomas oder Holliger.

Heri Choi wurde als Solistin u.a. in die ORF-Sendung “Meister von morgen”, dem Pausenfilm für das Neujahrskonzert der Wiener Philharmoniker, der Reihe „Podium der Jungen“ im Wiener Musikverein und beim Pacific Music Festival in Japan eingeladen.

Sie ist Solo-Oboistin bei den Vereinigte Bühnen Wien und regelmässiges Mitglied beim Concentus Musicus Wien, 2018 erschien bei Naxos die erste CD-Aufnahme ihres Ensembles Vienna Reed Quintet mit Werken von Rameau, Mozart und Ravel, die auch international in einigen Rezensionen sehr positiv gewürdigt wurde.

Tomoko Akasaka, *Viola*

Tomoko Akasaka

Tomoko Akasaka begann zunächst im Alter von fünf Jahren mit Violine und trat in die Spezialschule der Toho Musik Universität ein.

Nach deren Abschluss studierte sie an der Liszt Akademie in Budapest, Ungarn. Bei ihrer Rückkehr nach Japan stieg sie auf Viola um und studierte bis zum Alter von 21 an der Toho Musik Universität Tokyo. Im Anschluss daran studierte Tomoko Akasaka an dem Genfer Musik Konservatorium bei Nobuko Imai, als deren Assistentin sie gleichzeitig tätig war. Darüber hinaus hatte sie eine Gastprofessur am Musikkonservatorium von Neuchatel.

Tomoko Akasaka gewann zahlreiche Preise, darunter den 1. Preis beim 12. Internationalen “Japan classical music competition” sowie den 3. Preis beim 53. internationalen Musikwettbewerb der ARD 2004.

Tomoko Akasaka konzertiert als Solistin und Kammermusikerin weltweit. Als Solistin trat sie mit dem Orchester des Bayerischen Rundfunks, dem Münchener Kammerorchester, dem Ensemble Boswil, dem Ensemble Contrechamps der Filarmonica Banatul Timisoara, dem Venezuela Symphony Orchestra und dem Japan Chamber Orchestra unter Dirigenten wie Seiji Ozawa, Rüdiger Bohn, Gheorghe Costin, Olivier Cuendet und Günther Herbig auf.

In letzter Zeit hat sie mit höchster Anerkennung unter anderem Rezitals in der Schweiz, Frankreich, Italien, Deutschland und Japan gegeben. Die Serie von Rezitals in Tokyo wurde vom NHK TV in ganz Japan ausgestrahlt.

Zu Tomoko Akasakas Kammermusikpartnern zählten Mstislav Rostropovich, Robert Mann, Christoph Poppen, Nobuko Imai, Lukas Hagen, Daniel Hope, Carolin Widmann, Heinz Holliger, Menahem Pressler, Frans Helmerson, Charles Neidich, Maurice Bourgue und Reiner Honeck, mit denen sie bei internationalen Musik Festivals wie Lockenhaus, Pablo Casals Festival, Luzern Festival, San Francisco Musical Days, Olivier Messiaen Festival, Zagreb Chamber Music Festival, Kronberg “Chamber Music Connects the World”, Alba Music Festival, Festival Amadeus und der Schubertiade zusammengearbeitet hat.

Tomoko Akasaka ist in Konzertsälen wie dem Konzertgebouw Amsterdam, der Victoria Hall und dem Grand Theatre in Genf, dem Konzerthaus und der Philharmonie Berlin, dem Schloss Elmau, der Suntory Hall und dem Schloss Nymphenburg München aufgetreten.

Ihre seit einiger Zeit bestehende musikalische Beziehung zu György Kurtág hat einen tiefgründigen Einfluss auf sie als Musikerin.

Ihre künftige Konzerttätigkeit beinhaltet solistische und kammermusikalische Auftritte in Asien und Europa. U.a. wird sie beim Cellofestival Kronberg ein für sie von der Komponistin Tatjana Komarova komponiertes Konzert für Viola, Cello und Orchester mit dem Cellisten Danjulo Ishizaka zusammen mit der Kremerata Baltica unter der Leitung von Roman Kofman uraufführen. Des Weiteren wird sie im Auditorium Dijon das Gesangbuch II von Brice Pauset für Viola, Alt und Klavier zusammen mit dem Komponisten uraufführen. Kammermusik wird sie mit Künstlern wie Gary Hoffman, Raphael Oleg, Pascal Moraguès, Christoph Poppen, Juliane Banse und anderen spielen.