

Kammermusikfestival Schloss Laudon

Programm

2011



Impressum

Verein Kammermusikfestival Schloss Laudon

Seilerstätte 10/22

1010 Wien

www.schlosslaudonfestival.at

office@schlosslaudonfestival.at

Übersetzung der Texte von MacDonald und Brooks: Kitty Weinberger

Bilder: Julia Wesely

Graphische Gestaltung: Harald A. Hofmann

4. KAMMERMUSIKFESTIVAL SCHLOSS LAUDON

16. – 21. August 2011

**Ehrenschutz: Mag. Barbara Prammer, Präsidentin des Österreichischen Nationalrats,
Dr. Michael Häupl, Bürgermeister der Stadt Wien**

Eröffnungskonzert

Eröffnung

Kurt Schwertsik

Erwin Schulhoff

Antonin Dvořák

Dienstag, 16. 8. 2011, 19:30

Botschafterin Dr. Eva Nowotny

Skizzen und Entwürfe, op. 25 (1974)

1. Streichquartett (1924)

Klavierquintett A-Dur, op. 81 (1887)

2. Konzert

Georg Schönberg

Alexander v. Zemlinsky

Arnold Schönberg

Franz Schubert

Mittwoch, 17. 8. 2011, 19:30

»Bei Schönbergs«

Vorprogramm Arnold Greissle-Schönberg: »Zu Hause bei
meinem Großvater«

Klavierstücke (1944)

Streichquartett Nr. 4, op. 25

Klavierstücke, op. 11

Streichquartett a-Moll, D 804 »Rosamunde« (1824)

3. Konzert

Giacomo Puccini

Mario Castelnuovo-Tedesco

Alicia Terzian

Giuseppe Verdi

Donnerstag, 18. 8. 2011, 19:30

Crisantemi für Streichquartett (1890)

Gitarrenquintett, op. 143 (1950)

3 *PIEZAS*, Streichquartett, op. 5 (1955)

Streichquartett, e-Moll

4. Konzert

Vorprogramm

Gideon Klein

Viktor Ullmann

Antonín Dvořák

Freitag, 19. 8. 2011, 19:30

Miriam Merzbacher-Blumenthal: »*Glimmer, eine Alltagserinnerung
aus Theresienstadt*«, gelesen von Rubina Möhring

Streichtrio (1944)

Streichquartett Nr. 3, op. 46 (1943)

Streichquartett G-Dur, op. 106, (1895)

Matinee

Erwin Schulhoff

Franz Schubert

Sonntag, 21. 8. 2011, 11:00

Sextett (1924)

Streichquartett d-Moll, D 810 »*Der Tod und das Mädchen*«, (1824)

aron quartett:

Ludwig Müller (Violine), **Barna Kobori** (Violine),
Georg Hamann (Viola), **Christophe Pantillon** (Violoncello)

Henri Sigfridsson (Klavier), **Massimo Scattolin** (Gitarre),
Thomas Selditz (Viola), **Reinhard Latzko** (Violoncello)

Änderungen vorbehalten

Zum Veranstaltungsort:

Ein Barockschloss, zumal ein privates Wasserschloss an der Peripherie der Haupt- und Residenzstadt, war von Anfang an nicht nur als Wohngebäude, sondern als Teil eines Gesamtkunstwerks geplant, in dem sich Architektur und Musik, Feste und Kultur, Landschaft und Lebensfreude miteinander verbinden sollten.

So auch beim Schloss Laudon: Das erste Gebäude aus dem 12. Jahrhundert wurde später von österreichischen Herzögen erworben und 1460 als Hochzeitsgeschenk Kaiser Friedrichs III an seine Frau Eleonore von Portugal gegeben. Nach der Zerstörung durch die Türken im Jahr 1529 renovierte es zunächst der Glasfabrikant Piti, bald danach kam das Schloss aber wieder in kaiserlichen Besitz und verblieb in diesem auch nach einer schweren Beschädigung während der zweiten Türkenbelagerung und abermaliger Renovierung. Elisabeth Christina, die Mutter Maria Theresias, verbrachte 1708 die Tage vor der Hochzeit mit Karl VI in diesem Gebäude.

Im Jahr 1776 wurde es nach den militärischen Erfolgen des Feldmarschalls Gideon von Laudon auf der Basis einer kräftigen finanziellen Zuwendung des Kaiserhauses von diesem erworben. Die Übung, sich für große militärische Erfolge im Interesse des Kaiserhauses von diesem ein Schloss schenken zu lassen, hat der alte Feldherr wohl vom Prinzen Eugen übernommen, der es auf diese Weise zu einer stattlichen Sammlung von Repräsentationsbauten und zu einem für seine Zeit geradezu sagenhaften Reichtum brachte. Feldmarschall Laudon war hier bescheidener, er begnügte sich mit diesem einen Landsitz und verbrachte seinen Lebensabend bis zu seinem Tod 1790 in diesem Schloss vor den Toren der Stadt. Er stattete seine Residenz kunstvoll aus und vererbte sie im Wesentlichen in der heutigen Form in seiner Familie weiter.

Laudon muss nach den Berichten von Zeitzeugen ein beeindruckender Mann gewesen sein: Hochgewachsen, ernsthaft, dynamisch, ein militärstrategisches Talent, hatte der aus kleinadeligen Verhältnissen aus Livland stammende Berufssoldat zunächst eine kurze Karriere in russischen Diensten gemacht. Mit 27 versuchte er in das preußische Militär zu wechseln, wurde dort aber abgewiesen und wandte sich daher an den Wiener Hof. Hier erhielt er ein Kommando bei den Panduren und ging für 10 Jahre in den Garnisonsdienst nach Kroatien. Mit dem Ausbruch des 3. Schlesischen Krieges begann dann eine steile Karriere, die ihn in kürzester Zeit in die Generalität führte. Nach einigen militärischen Erfolgen gegen die Preußen wurde er 1759 in den Feldherrenstand erhoben und erhielt 1778 als Feldmarschall das Oberkommando im Kampf gegen Preußen. Danach zog er sich in sein Wasserschloss zurück, in dem ihn übrigens Maria Theresia und Josef II auch mehrfach besuchten. Zuletzt berief man den greisen Feldherrn im Jahr 1789 noch einmal ein – mit Erfolg, denn er konnte Belgrad von den Türken zurückerobern. Die danach folgende Laudonbegeisterung zeigte skurrile Blüten: Der Kaiser selbst heftete ihm sein eigenes brillantes Großkreuz an die Brust, im Wachfigurenkabinett konnte man sein Abbild gegen Eintrittsgeld besichtigen, zu seinen Ehren wurden Soldatenlieder geschrieben und Haydn widmete ihm eine Sinfonie.

Mit Sicherheit war das Schloss auch vor und zu seiner Zeit eine Stätte der kulturellen Begegnung und – obgleich es dazu keine konkreten Aufzeichnungen gibt – kann angenommen werden, dass hier die eine oder andere Barockoper, Kammermusikabende, Musikdarbietungen zur Begleitung von Festen und andere barocke Unterhaltungen stattfanden. Dem Naturell des Feldmarschalls entsprechend wird er aber auch dabei keinen übertriebenen Prunk an den Tag gelegt, sondern danach getrachtet haben, höchste Qualität sicherzustellen, aber trotzdem unnötige Verschwendung zu vermeiden.

Der Freskensaal, in dem heute die Konzerte stattfinden, gehört nicht zur Originalausstattung des Schlosses. Die vom berühmten Naturmaler Bergl stammenden Fresken aus der Zeit um 1770 wurden vielmehr erst 1963 aus Schloss Donaudoorf hier her übertragen. Sie duplizieren allerdings die originale Ausstattung der Eingangshalle mit der Darstellung der vier zu dieser Zeit bekannten Kontinente und entsprechen so durchaus der Nähe des alten Schlossherrn zur Naturwissenschaft und zur intellektuellen und rationalen Auseinandersetzung mit der Welt. Das bedeutendste kunsthistorische Relikt aus der Zeit Laudons ist ja auch die an den Freskensaal angrenzende Bibliothek – das besterhaltene Beispiel von Grisaille-Malerei nördlich der Alpen, das sich vollständig auf Darstellungen aus der griechischen Mythologie konzentriert.

Bezeichnend für die Grundhaltung des alten Schlossherrn ist vielleicht der Umstand, dass das Schloss über keine Schlosskapelle verfügt, sondern über diese grandios ausgestattete Bibliothek, an deren Decke sich Militärsymbole mit Freimaurersymbolen vereinen.

Heute ist das Schloss das Hauptgebäude der Verwaltungsakademie des Bundes, dient also Ausbildungszwecken der österreichischen Verwaltung. Grundausbildungskurse, berufsbegleitende Fortbildung und eine Fachhochschule sorgen dafür, dass die Gebäude des Areals intensiv genutzt werden. Damit aber auch die kulturelle Komponente nicht verloren geht, finden regelmäßig Konzerte und andere Kulturveranstaltungen im Schloss statt. Die mittlerweile prominenteste Veranstaltungsschiene sind die Kammermusiktage des Aron-Quartetts im Sommer.

Selbstverständlich stehen bei Musikdarbietungen die Qualität der Musik und die Musiker im Vordergrund. Es ist aber zu hoffen, dass das Ambiente mit seiner Geschichte einen guten Rahmen für hohe Qualität bietet und so für die Zuhörerinnen und Zuhörer das Gesamterlebnis in ihrem Sinne abrundet.

Manfred Matzka

aron quartett



Eröffnungskonzert

Dienstag, 16. August 2011

Eröffnung

Botschafterin Dr. Eva Nowotny

Kurt Schwertsik

Skizzen und Entwürfe, op. 25 (1974)

Erwin Schulhoff

Streichquartett Nr. 1 (1924)

1. *Presto con fuoco*

2. *Allegretto con moto e con malinconia grottesca*

3. *Allegro giocoso alla Slavacca*

4. *Andante molto sostenuto*



Antonin Dvořák

**Quintett für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncello
A-Dur, op. 81 (1887)**

1. *Allegro, ma non tanto*

2. *Dumka. Andante con moto*

3. *Scherzo. Molto vivace*

4. *Finale. Allegro*

Kurt Schwertsik wurde in Wien geboren und hat hier sein Leben lang gelebt, obwohl er viel gereist ist und an vielen Orten der Welt unterrichtet hat. In gewisser Weise war er ein Immigrant in Österreich, einem Land aus dem so viele Komponisten emigriert waren: sein Vater (er fiel an der Ostfront während des 2. Weltkriegs) war Deutscher, seine Mutter belgisch-englischer Herkunft. Von 1949 bis 1957 studierte Schwertsik an der Wiener Musikakademie bei Joseph Marx und Karl Schiske, aber von 1955 bis 1962 besuchte er auch Kurse in Köln und Darmstadt bei René Leibowitz, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Luigi Nono und John Cage und begann eine enge Freundschaft mit dem britischen Schüler Stockhausens, Cornelius Cardew. Zur gleichen Zeit war er Hornist bei den Niederösterreichischen Tonkünstlern. Dadurch schwebte er zwischen der Wiener und der ‚avantgardistischsten‘ Tradition der Nachkriegsavantgarde. Nach dem Aufruhr in Darmstadt bei der Premiere von Schwertsiks ‚Experiment in triadischer Harmonie‘ *Liebesträume* 1962, einer dadaistischen (und tonalen) Zergliederung und Wiederausarbeitung von Liszts berühmtem Klavierstück wandte sich Schwertsik von der Avantgarde ab und ging seine eigenen stilistischen Wege.

Später studierte er privat bei Josef Polnauer, einem Schüler Schönbergs. In der Zwischenzeit hatte Schwertsik, zusammen mit Friedrich Cerha das gefeierte österreichische Ensemble für neue Musik ‚die reihe‘ gegründet; 1965 begann er mit seinem Freund Otto M. Zykan eine Reihe anarchistischer ‚Salonkonzerte‘ zu präsentieren; und 1968 gründete er mit Zykan und dem Sänger-Bassisten-Komponisten HK Gruber das ‚MOB art und tone ART‘ Ensemble. Aus diesen Aktivitäten – konzentriert in Wien und oft auf Wiener Begebenheiten anspielend – entstand das Konzept der ‚Dritten Wiener Schule‘, mit Schwertsik als einem der führenden Vertreter. Er erregte Aufmerksamkeit zum Beispiel mit ‚erfundener Folklore‘ des Ensemblestückes *Musik für Mutterland Mu*, und sein internationaler Ruf stieg in den 70er und 80er Jahren ständig. Höhepunkte waren unter anderem die gleichzeitigen Premieren (in Luzern und Ulm) seiner Oper *Der lange Weg zur Grossen Mauer*, ein ‚Komponistenportrait‘ beim Berlin Festival 1979 und die Premiere 1983 seiner Märchenoper *Fanferlieschen Schönefüßchen*, die in vielen Ländern und Sprachen aufgeführt wurden. Ab 1979 unterrichtete er Komposition am Wiener Konservatorium und von 1989 bis 2004 war er Professor für Komposition an der Wiener Musikhochschule.

Er ist zugleich tief sinnig und provinziell österreichisch und ein viel reisender Weltenbürger, ein enthusiastischer Aufgreifer der kalifornischen Gegenkultur, ein begieriger Schüler Saties, Strawinskys, (Joseph) Marx und Hanns Eislers, der aber nichtsdestotrotz am meisten von John Cage ‚gelernt‘ hat; Schwertsik war immer ein besonders tiefgründig und subversiv lächelnder Vertreter der ‚Dritten Wiener Schule‘ und der am wenigsten leicht einzuordnende. Seine Einflüsse reichen von mittelalterlicher Musik zum Minimalismus (und den Beatles). Seine Arbeit umfasst viele *Chansons* (deren führende Interpretin seine Frau Christa ist), Liederzyklen im wienerischen Dialekt, Opern und einige Ballettkooperationen mit den Choreographen Jochen Ulrich und Jürgen Kresnik. Seine Orchestermusik umfasst den supra-symphonischen Zyklus aus vier Teilen *Irdische Klänge* – in denen Schwertsiks ökologische Anliegen, wie auch in anderen Werken deutlich werden – und Konzerte für Violine, Alphorn, Trompete, Posaune, Pauken, Marimba, Kontrabass, Flöte und Gitarre.

Malcolm MacDonald

Der malende Künstler mag zu mindest in einer Hinsicht vom Komponisten beneidet werden: er kann nicht nur fertige Bilder präsentieren, sondern auch Skizzen und Entwürfe, die einen ästhetischen (und auch wirtschaftlichen) Wert haben. Das macht das Leben für sie in einem gewissen Maß leichter. Wenn die Widerstände unüberwindlich scheinen, kann er aufhören, im Wissen, dass, was immer er aufheben will, zumindest den ernsthaften Versuch darstellt, mit dem Problem fertig zu werden.

Die ‚Form‘ meiner *Skizzen und Entwürfe* vereinigen lockere Elemente, die zufällig, risikoreich, spekulativ und manchmal schlicht respektlos sind. Aber sie haben auch, so hoffe ich, etwas von dem Charme des Unzensurierten. Das soll aber nicht heißen, dass ich mir notwendigerweise die Möglichkeit verwehre, ersehnte ‚Verbesserungen‘ vorzunehmen. Die britische Premiere 1978 (durch das Arditti Quartett) ergab eine solche Möglichkeit. Die dritte und letzte der drei kurzen ‚Skizzen‘ ersetzt eine frühere und ‚größere‘

Skizze hat aber die gleiche Funktion, nämlich jeden Eindruck der Finalität die latent im Ostinato-Bordun Satz, der ungefähr zehn Minuten dauert und somit fast die Hälfte der gesamten Spieldauer einnimmt, zu zerstören.

Kurt Schwertsik

Erwin Schulhoff (1894-1942)

Streichquartett Nr. 1 (1924)

1. *Presto con fuoco*

2. *Allegretto con moto e con malinconia grottesca*

3. *Allegro giocoso alla Slavacca*

4. *Andante molto sostenuto*

Leben und Tod und der posthume Ruf Erwin Schulhoffs zeigen, wie tief und manchmal unheimlich, Erfolg (Rezeption) und Politik verwoben sein können. In den 20er und frühen 30er Jahren war Schulhoff international gefeiert und einer der talentiertesten jungen Musiker Mitteleuropas, meist im selben Atemzug erwähnt wie Paul Hindemith und Kurt Weill. In den späten 30er Jahren wurden seine Werke von den Nazis geächtet. Fast 50 Jahre lang geriet seine Musik in Vergessenheit, außer der Wiederbelebung einiger weniger seiner Stücke in seiner böhmischen Heimat. Aber in den vergangenen Jahrzehnten, in denen eine starke Wiedergeburt des Interesses an „entarteten“ Komponisten, die im Dritten Reich entweder systematisch ins Exil gezwungen oder umgebracht wurden, aufkam, wurde Schulhoffs Musik wiederentdeckt und in einem erstaunlichen Ausmaß rehabilitiert.

Er wurde 1894 in Prag in eine wohlhabende Familie geboren und trat 1904 in das Prager Konservatorium als Klavierstudent mit einer Empfehlung von Antonin Dvořák ein. Später studierte er Klavier und Komposition in Wien (wo Mahlers Musik einen großen Eindruck auf ihn machte), Leipzig (bei Max Reger) und schließlich Köln, wo er auch Dirigieren bei Fritz Steinbach studierte. Er war also ein gut ausgebildeter, kosmopolitischer Musiker, der sein Studium knapp vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs beendete.

Schulhoff diente in den Schützengräben an der Westfront und diese Erfahrung änderte seine Ideen radikal. Um 1919 bewegte er sich in Kreisen der visuellen Avantgarde wie Hans Arp, Otto Dix und Georg Grosz. Während seine frühe Musik sich von spätromantischen und impressionistischen Vorlagen herleitete, wurde sie nun satirischer und gängiger: aber zur gleichen Zeit vertrat Schulhoff enthusiastisch viele Züge der musikalischen Avantgarde, löste auf provokative Art die Grenzen zwischen ‚hoher und niedriger‘ Kunst und zwischen dem wienerischen Expressionismus und der surrealen Poetik der dadaistischen Bewegung. Aber er wurde vor allem berühmt für seine Jazz Stücke, von der *Hot Sonata* für Altsaxophon bis zum satirischen Oratorium HMS Royal Oak. Er komponierte auch Kammer- und Orchesterpartituren, Ballette, unzählige Klavierstücke und zwei Opern. Schulhoff wurde ein modisches *enfant terrible* der Musik, regelmäßig bei den jährlichen Festivals der Internationalen Gesellschaft für Zeitgenössische Musik aufgeführt und von den Verlegern in Wien, Mainz, Berlin, Paris und London hofiert.

Deutschland war das Zentrum seiner professionellen Karriere, aber mit dem Aufstieg Hitlers wurde Deutschland feindselig gegenüber Musikern jüdischer Abstammung. In den 30er Jahren arbeitete Schulhoff als Pianist für Radiostationen in Prag und Brünn. Nach einem Besuch in Moskau 1933 wurde er überzeugter Kommunist und nahm sogar die sowjetische Staatsbürgerschaft an. Seine Musik, die nach wie vor gekonnt war wurde weniger satirisch, breiter und einfacher in ihrem Anspruch. Als Jude, Kommunist, Bürger eines feindlichen Staates und ein ‚entarteter‘ Künstler war Schulhoff von dem Augenblick an gezeichnet als die Nazis in die Tschechoslowakei einmarschierten. Nachdem er 1941 die sowjetische Staatsbürgerschaft angenommen hatte, suchte er im April um ein Visum in die Sowjetunion an. Und obwohl das Visum 10 Tage vor dem Angriff Hitlers auf die Sowjetunion gewährt wurde, war es zu spät: Schulhoff, der nun Bürger eines feindlichen Staates geworden war, wurde am 23. Juni 1941 in Prag interniert und in das Konzentrationslager Wülzburg nahe Weißenburg/ Bayern deportiert, wo er am 18. August 1942 starb.

Schulhoffs erstes Streichquartett von 1924 stammt aus der überaus produktiven Phase der frühen 1920er Jahre. Der Erfolg seiner *Fünf Stücke für Streichquartett* (1923) beim IGZM Festival im August 1924 veranlasste ihn ein komplettes Streichquartett mit klassischen Strukturen zu beginnen. Sein Streichquartett Nr.1 wurde in Prag komponiert und war am 10. September 1924 fertig skizziert. Sein Werk wurde auch mit beträchtlichem Erfolg beim IGZM Festival 1925 in Venedig durch das ‚Zika-Quartett‘ uraufgeführt.

In diesem Werk hält sich Schulhoff an das klassische Vier-Satz-Muster, aber (wie in dem Streichsextett, das er ein paar Monate davor fertig gestellt hatte) stellt er den langsamen Satz – den bei weitem längsten und gewichtigsten Teil des Werkes – an das Ende. Die ersten drei Sätze sind kurz, markig und sehr rhythmisch, manchmal sogar auf explosive Weise, und alle drei entwickeln sich aus demselben slawischen Tanzmotiv. Das großartig konzentrierte *Presto con fuoco*, mit seinem starken Vorwärtstrieb zeigt sofort, dass Schulhoff ein Quartett-Komponist ost-europäischen Formats wie Bartók oder Kodály ist, mit schlagenden *sforzandi* und brillantem *sul tasto* Spiel, und einem motorischen Antrieb der eher an die zur gleichen Zeit entstandene Kammermusik Hindemiths erinnert. Das *Allegretto con moto* das Schulhoff als ‚mit grotesker Melancholie‘ zu spielen bezeichnet, beginnt mit einer Art klagenden, gebrochenen Serenade mit Anklängen an populäre Musik und knutschenden *glissandi* in der Solostimme, die gespenstischen *sul ponticello* Geflechten und auch einer Tinktur aus einem zigeunerartigen sentimental Bravourstück Platz macht. Das *Allegro giocoso* ist speziell als slawisches Stück (*alla Slavacca*) bezeichnet und basiert auf einer Folge von Ostinato-Tanz-Rhythmen, mit einer Melodie die sich wie ein Pfeifen in hohen Harmonien anhört und einer Salve von Pizzicati und anderer Eindrücke; hier handelt es sich um eine Art surreale, vielleicht sogar kubistische Volksmusik.

Das abschließende *Andante molto sostenuto* stellt einen poetischen Kontrast zum Rest des Werkes dar. Während die ersten drei Sätze sicherlich urbane Musik sind, handelt es sich hier um ein melancholisches Nocturne das an einen Abend am Land erinnert und das zusätzlich zu seinen eigenen Themen nostalgische Erinnerungen an Tanzmelodien der vorhergegangenen Sätze erweckt, jetzt wie im Traum und von ihrer aggressiven Kraft befreit. Vor einem flüsternden Hintergrund entstehen leidenschaftliche Melodien, einmal Solo und einmal im Duett: jeder Musiker des Quartetts tritt in den Vordergrund, um seine Stimme dem allgemeinen Sinn der unruhigen Gefühle hinzuzufügen. Die intensive Chromatik zeigt hier die ‚expressionistische‘ Ader Schulhoffs. Aber der Satz klingt ruhig aus, gedämpft, mysteriös, etwa im Geist eines ängstlichen Wiegenlieds.

Malcolm MacDonald

Antonin Dvořák (1841-1904)

Quintett für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncello A-Dur, op. 81 (1887)

1. *Allegro, ma non tanto*
2. *Dumka. Andante con moto*
3. *Scherzo. Molto vivace*
4. *Finale. Allegro*

Neben seinen neun Symphonien sind die Kammermusikwerke Dvořáks zu einem geradezu unverzichtbaren Bestandteil des Konzertrepertoires geworden. Und das obwohl der Komponist sich selbst eher als Musikdramatiker denn als Meister der absoluten Musik sah. Von seinem umfangreichen Operschaffen konnte sich nur ein Werk auf den internationalen Bühnen halten: *Rusalka*; zehn weiteren Bühnenwerken Dvořáks blieb der Durchbruch verwehrt. Zu seinen beliebtesten Werken zählen die letzte Symphonie „Aus der neuen Welt“ und das Streichquartett op. 96 in F-Dur, beide während seines Amerika-Aufenthaltes 1893 entstanden. Dvořáks Ringen um eine Fortentwicklung des Sonaten-(Symphonie)-Satzes nach dem großen Vorbild Beethoven erstreckt sich kontinuierlich über sein gesamtes Schaffen von 1862 bis in die späten amerikanischen Jahre.

Eine lebenslange Freundschaft verband den böhmischen Komponisten mit dem Norddeutschen Johannes Brahms (1833-1897). Dieser war dem jüngeren Dvořák auch bei seiner Karriere behilflich indem er

1877 vermittelnd bei seinem Berliner Verleger Fritz Simrock eintrat. Seither mehrte sich Dvořáks Ruhm stetig: Konzertreisen nach England, Kompositionsaufträge, Verbreitung seiner Werke durch Druck und Aufführungen derselben im In- und Ausland.

Große Vorbilder standen bei der Entstehung von Dvořáks zweitem Klavierquintett im Jahr 1887 Pate: Robert Schumanns Quintett in Es-Dur (1842) und Johannes Brahms Werk der gleichen Gattung in f-Moll (1864). Mehr noch als die Werke seiner Vorgänger zählt Dvořáks Klavierquintett zum Beglückendsten und auch Erfolgreichsten, was der böhmische Meister auf dem Gebiet der Kammermusik schuf. Wir haben es mit einem Werk reiner Schaffensfreude und Spontaneität zu tun, das die glückliche Atmosphäre im etwa 60 km südwestlich von Prag gelegenen Ort Vysoká während der Sommermonate 1887 widerspiegelt.

Dvořáks Schwager Graf Václav Kaunitz (dessen Frau und Dvořáks Frau waren Schwestern), Besitzer der Herrschaft von Vysoká, ließ im Jahre 1878 am Waldrand ein Schlösschen mit ausgedehntem Park und kleinen Seen errichten. Das Ehepaar Dvořák kam oft als Gast hierher und verweilte in dem Haus des Verwalters am Rande des Parks. Im Jahre 1884, nach dem großen Erfolg in England, kaufte er von Kaunitz das Grundstück mit dem Haus und baute es zur Sommerresidenz um (heute Antonin Dvořák-Museum). In der ländlichen Abgeschiedenheit und Ruhe entstanden einige seiner wichtigsten Werke wie die Oper „Rusalka“. Begeistert widmete sich Dvořák dort auch neben ausgedehnten Spaziergängen der Obstgärtnerei und Taubenzucht oder verbrachte gesellige Abende im Dorfgasthaus. Am 28. August 1887 ist der erste Satz seines neuen A-Dur-Quintetts schon vollendet und eine Woche später kündigt Dvořák seinem Verleger Simrock das neue Werk an, dessen Niederschrift er, wie er im Autograph vermerkt, am „3.10. 1887 in Vysoká, am Kirchweihstag“ fertig stellt.

Dvořák komponierte es aus freier Initiative ohne besonderen Auftrag. Er selbst beherrschte Klavier und Bratsche konzertreif, was ihn sicherlich bei der Komposition eines solchen Werkes beflügelte und inspirierte. Seine ganzen Erfahrungen, die er mit seinen Werken für Streichquartett und für Klavier solo im Laufe der Jahre gemacht hat, fließen hier mit ein. Der erste Satz von Dvořáks Quintett in A-Dur hebt – nach zwei Einleitungstakten im Klavier - mit einem elegischen Gesang im Solocello (gänzlich untypisch für das Genre) an, der gleich im Nachsatz nach Moll variiert. Strömender Gesang und erfinderische Variation, Modulationen und schwärmerisches Drängen kennzeichnen diesen Kopfsatz. Nach Berühren der Tonarten C-Dur und H-Dur erscheint das Seitenthema in der Solobratsche in Cis-Moll. Modulatischer Reichtum und Überlagerung ostinater rhythmischer Muster in polyphoner Schreibweise werden glänzend gemeistert.

Der langsame Satz *Andante con moto* trägt den Untertitel *Dumka* und letztere ist ein slawisches Volkslied balladenartigen Charakters und wehmütiger Stimmung. Den wiederholten Klagegesang in Fis-Moll, der von einer viertaktigen Phrase des Klaviers umrahmt wird, singt bezeichnenderweise die Bratsche gegen einen hohen Kontrapunkt des Tasteninstrumentes. Die erste kontrastierende Episode ist ein lächelndes und *pochettino più mosso* in D-Dur. Die Zentralepisode dieses Rondosatzes ist ein übermütiger Springtanz.

Der dritte Satz (Scherzo) ist eine stilisierte Abart des *Furiant*, eines tschechischen Tanzes, der auch in Dvořáks *Slawische Tänze* Eingang gefunden hat, hier aber eher die Züge der böhmischen Spielart des Wiener Walzers trägt. Ein heiteres Finale mit einer recht polyphonen Durchführung beschließt das unbeschwertere Werk.

Das Quintett wurde im Jänner 1888 im Rahmen eines Konzerts der Prager *Umělecká beseda* (Kunstverein) vom Pianisten Karel Kovařovic und dem Ondříček-Quartett uraufgeführt

Teresa Hrdlicka



2. Konzert, 17. August 2011

»Bei Schönbergs«

Vorprogramm **Arnold Greissle-Schönberg: »Zu Hause bei meinem Großvater«**

Georg Schönberg **Klavierstücke (1944)**

Alexander v. Zemlinsky **Streichquartett Nr. 4, op. 25**
Präludium. *Poco Adagio*
Burleske. *Sehr lebhaft*
Adagietto. *Adagio*
Intermezzo. *Allegretto – Animato*
Thema mit Variationen (Barkarole). *Sehr langsam*
Finale – Doppelfuge. *Allegro molto, energico*



Arnold Schönberg **Klavierstücke, op. 11**
Mäßig
Mäßig
Bewegt

Franz Schubert **Streichquartett a-Moll, D 804 »Rosamunde« (1824)**
1. *Allegro ma non troppo*
2. *Andante*
3. *Menuetto. Allegretto*
4. *Allegro moderato*

Georg Schönberg war das zweite Kind Arnold Schönbergs (1874–1951) und seiner ersten Gattin, Mathilde von Zemlinsky (1877–1923). Mathilde war die jüngere Schwester von Schönbergs Freund und Mentor, Alexander von Zemlinsky (1871–1942). Allgemein wurde Georg als fröhliche, offene Persönlichkeit beschrieben, die leicht Freundschaften schloss. Wegen der dominanten Persönlichkeit seines berühmten Vaters war die Beziehung zwischen Vater und Sohn nicht einfach. Wenn man der Sohn eines berühmten, anspruchsvollen Vaters ist, leidet oft das Selbstwertgefühl; das scheint auch bei Georg der Fall gewesen zu sein. Obwohl er sehr intelligent und musikalisch begabt war, scheint er große Schwierigkeiten gehabt zu haben, wie er sein Leben gestalten sollte. Er versuchte vieles, war aber nie erfolgreich, was seinen Vater sehr betroffen machte. (Er war sich seiner eigenen Grenzen und seiner Erfolglosigkeit bewusst, wie auch in seinem Text *Mein Lebenslauf* ersichtlich ist.) In der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg und der unmittelbar darauf folgenden großen Wirtschaftskrise scheint eine solche Unsicherheit bei einer sensiblen Persönlichkeit fast unvermeidlich. Anschließend, in den späten 30er Jahren sollten natürlich noch viel schrecklichere Ereignisse eintreten.

Georg war der einzige in der engeren Schönbergfamilie, der Österreich nie verließ. 1923 heiratete er Anna Sax, die Dienstmädchen bei den Schönbergs gewesen war (was zu einer weiteren Trübung des Verhältnisses zu seinem Vater beitrug); sie hatten eine Tochter, Gertrude („Susi“ genannt, die noch immer in Mödling lebt). Aus verschiedenen Gründen verweigerten ihr die Nazis ein Ausreisevisum und Georg wollte ohne sie und Susi nicht ausreisen. Obwohl er als Jude galt (er war allerdings protestantisch getauft) konnte er die Nazizeit, den Holocaust und die russische Besatzung überleben. Er starb 1974. Diese biographischen Notizen über Georg sind nur skizzenhaft; detaillierte Angaben über sein bemerkenswertes Leben finden sich in den Memoiren seines Neffen Arnold Greissle-Schönberg (www.schoenbergseuropeanfamily.org). Dort wird „Onkel Gürgi“ ein ganzes Kapitel gewidmet.

Informationen über die musikalische Ausbildung von Georg sind spärlich und beruhen auf Spekulationen. Wir wissen, dass er Waldhorn studierte und es so gut beherrschte, dass er gelegentlich als Substitut bei den Wiener Philharmonikern spielte. Bei wem er Harmonie und Komposition (wenn überhaupt) studierte ist unbekannt. Nach den erhaltenen Noten scheint es unwahrscheinlich, dass er bei seinem Vater studierte.

Vier Klavierstücke

Hier handelt es sich um die einzige Komposition, die zeitlich genau bestimmt werden kann: August – Oktober 1944. Sie sind Olga Novakovic (1884 – 1946), einer Pianistin und Komponistin, Schülerin von Arnold Schönberg und Freundin der Familie gewidmet. Als Teenager wohnte Georg eine zeitlang bei ihr nachdem seine Mutter gestorben war. Man sollte nicht vergessen, dass zur Zeit der Komposition Wien stark bombardiert wurde. Trotzdem haben die Stücke einen positiven und optimistischen Charakter.

Das **erste Stück** *Andante poco vivo*, tonal mehrdeutig, erinnert an ein Fantasie-Impromptu von Chopin. Es hat eine dreiteilige Form. Im Teil A gibt es eine einfache Melodie für die rechte Hand, begleitet von einem wirbelndem *Arpeggio* der linken Hand. Teil B beginnt in einem langsameren Tempo (*langsam, mit viel Ausdruck*); das *Arpeggio* der linken Hand ist nicht mehr vorhanden und es werden bemerkenswert viele Ganztonskalen in diesem Teil verwendet. Ein langes *Crescendo* und *Accelerando* führten zu einer abgebrochenen Reprise des Eröffnungsteils.

Das **zweite Stück** beginnt mit einem frei gestalteten zweiteiligen *Lento* (*molto Legato*), charakterisiert durch ein Figurenmotiv aus 4 Noten, das einen D-Dur Septakkord andeutet. Es folgt ein zweiter schnellerer Teil, wieder mit einer zweiteiligen Struktur mit laufenden Achtelnoten der rechten Hand und unterhalb „marschierende“ Quartettnoten. Danach beginnt ein langer neuer Teil im 6/8 Takt (*Allegretto ma non troppo*), der an eine barocke Musette erinnert. In 2-Takt Phrasen nähert sich die Musik einem Höhepunkt, der einer neuen Idee, die mit „langsamer“ (*dolce*) bezeichnet wird weicht. Diese neue Passage erweist sich aber nur als Übergang zur Reprise des Beginns der „Musette“. Diese wiederum führt ziemlich abrupt zu der Wiederkehr des Beginns des anfänglichen *Lento*. Die Komposition verklingt ziemlich unschlüssig, mit einer Andeutung von D-Dur.

Schließlich sollten noch zwei Bemerkungen gemacht werden: die allgemeine formale Struktur ist ziemlich ungewöhnlich. Das *Lento* Material, das kontrastierende Material und das finale *Lento* schaffen ein dreiteiliges Muster, das durch einen viel längeren, kontrastierenden Teil unterbrochen wird, der selbst eine dreiteilige Form hat. Die Gliederung wäre A B [C D C'] A'.

Das **dritte Stück** besteht aus nur 52 Takten in freier Form. Die rechte Hand spielt eine rhythmisch einfache Melodie mit einfachen Begleitakkorden.

Mit 231 Takten ist das **vierte Stück** das längste; es ist auch das mit der komplexesten Struktur. Es besteht aus vier Teilen, die sich durch Tempo, Takt und Motive unterscheiden. Die Teile haben folgende Bezeichnungen: *Adagio*, *Allegro*, *Presto* (im dreifach Takt) und *Adagio*.

Richard Brooks

Alexander v. Zemlinsky (1871-1942)

Streichquartett Nr. 4 (Suite), op. 25 (1936)

1. Präludium. *Poco Adagio*
2. Burleske. *Sehr lebhaft*
3. Adagietto. *Adagio*
4. Intermezzo. *Allegretto – Animato*
5. Thema mit Variationen (Barcarole). *Sehr langsam*
6. Finale – Doppelfuge. *Allegro molto, energico*

Alexander von Zemlinsky war ein Schützling von Johannes Brahms, der Lehrer und Schwager von Arnold Schönberg und einer der vielversprechendsten jungen Komponisten im Wien zu Ende des 19. Jahrhunderts. Gustav Mahler förderte den jungen Dirigenten und holte ihn 1907 an die Wiener Hofoper. Der Weggang Mahlers von Wien kurz darauf bedeutete für Zemlinsky einen Knick in seiner Karriere. Zemlinsky verließ 1911 seine Heimatstadt Wien und wurde ein gefeierter Dirigent am Deutschen Landestheater in Prag und später an der Kroll Oper in Berlin. Er kehrte erst nach Wien zurück als er von den Nazis von seinem Posten vertrieben worden war. Hier komponierte er zu Beginn des Jahres 1936 sein viertes und letztes Streichquartett. 1938 ging Zemlinsky ins Exil in die Vereinigten Staaten und soweit bekannt, wurde sein viertes Streichquartett 1967 erstmals aufgeführt und erst 1974 veröffentlicht.

Zemlinsky verwendete nie, noch akzeptierte er das Grundprinzip der Zwölftonkompositionstechnik Schönbergs, aber er blieb den führenden Persönlichkeiten der Zweiten Wiener Schule eng verbunden, die alle ihm und seiner Musik hohe Anerkennung zollten. In den Jahren bevor er das vierte Streichquartett komponierte war er mit Alban Berg eng befreundet, dessen *Lyrische Suite* für Streichquartett Zemlinsky gewidmet ist und die Zitate von Zemlinskys eigener *Lyrischen Symphonie* enthält. Berg war unerwartet Ende 1935 an Blutvergiftung gestorben. Als Zemlinsky die Nachricht hörte, sagte er seine Dirigentenverpflichtungen ab, um das vierte Streichquartett – das er im Untertitel in seinem Manuskript *Suite* nannte – im Gedenken an Berg zu komponieren.

Wie die *Lyrische Suite* hat Zemlinskys Quartett sechs Sätze, die thematisch in verbundenen Paaren angeordnet sind. Der suite-artige Charakter des Werkes wird durch die Tatsache verstärkt, dass statt der umfangreichen Sonatenform der erste Satz mit einem 60-taktigen ‚Präludium‘ beginnt, in dem melodische Ideen sich von einer Reihe von geisterhaften Akkorden *senza espressione*, die eine Art Trauerchoral darstellen zu befreien versuchen. Eine dieser Ideen – als erster Einsatz der ersten Geige – ist eine aufsteigende Figur, die Zemlinsky in seinem sehr autobiographischen zweiten Quartett (1915) verwendet hatte, offensichtlich um sich selbst zu symbolisieren. Die Musik entwickelt sich zu einer schmerzlichen Polyphonie, verlässt aber nicht die geisterhaften Akkorde.

Es folgt eine ‚Burleske‘ in Rondoform: es ist leicht möglich, dass Zemlinsky an den Rondo-Burleske Satz in Mahlers Neunter Symphonie gedacht hat. Diese zornige, sehr virtuose Musik verarbeitet fieberhaft und

mit rasanter Geschwindigkeit die Ideen des Präludiums. Das Adagietto (auch eine Anspielung an Mahler) hat einen sehr elegischen Charakter, entwickelt lange melodische Linien mit einem melancholischen Kontrapunkt. Das Intermezzo, das ohne Pause folgt, verwandelt die Ideen des Adagiettos zu einem raffinierten Tanzsatz, mit sowohl ungarischen als auch jazzigen Zügen, der als das zweite Scherzo des Quartetts dient. Auf halbem Weg ändert sich das Tempo zu *Animato* und die anfänglich fast gelassene Stimmung wird durch etwas viel Getriebeneres und Ängstliches abgelöst.

Der fünfte Satz beginnt mit einem ausgedehnten Barcarole Thema, das durch ein Cellosolo vorgestellt wird; es folgen drei Variationen, die zunehmend komplexerer Art sind. Nach den Spannungen der Variationen 1 und 2 bricht in der dritten Variation unerwartet lyrisches D-Dur durch, und diese Tonart bleibt auch der tonale Fokus des Finales, das ohne Pause nachfolgt. Letzteres ist eine straffe und ungestüme Doppelfuge (das erste Fugenthema ist eine Variation der Barcarole Melodie) und erinnert in ihrer explosiven Kraft und kompromisslosen Entschlossenheit an Beethoven.

Malcolm MacDonald

Arnold Schönberg
(1874-1951)

Drei Klavierstücke, op. 11 (1909)

1. *Mäßig*
2. *Mäßig*
3. *Bewegt*

Die ersten zwei dieser *Drei Klavierstücke* wurden relativ rasch im Februar 1909 komponiert, am 7. August des Jahres beendete er das dritte Stück. Zusammen stellten diese epochalen Stücke die erste tatsächlich gesamtchromatische Arbeit dar. Es kann sein, dass der Eintritt in diesen neuen musikalischen Bereich (gemeinhin ‚Atonalität‘ genannt) und auch die Erfahrung, die Schönberg durch das Schreiben der Klavierbegleitung des Liederzyklus *Das Buch der hängenden Gärten* im Vorjahr gewonnen hatte. Schönberg – früher ein sehr vorsichtiger Komponist für das Klavier – von jeder Hemmung über dieses Instrument befreite: denn das neue harmonische Vokabular verlangte eine völlig neue Art der Klaviermusik, die sich vor keiner Konkurrenz scheuen musste und ihresgleichen nicht vorfand.

Aber trotzdem ist das ‚Neue‘ bei einem Komponisten, der so auf die Tradition bedacht war, nur relativ. Durch die Art der Schreibweise für Tastatur und den emotionalen Inhalt des Opus 11 kann man noch den Einfluss des späten Brahms erkennen, der bei den ersten Klavierstücken Schönbergs aus dem Jahr 1894 und den frühen Liedern Pate gestanden ist. Die tiefen Bässe, massiven Akkorde, Synkopierungen und Polyrhythmik sind alle Brahmsähnlich, aber durch die Verwendung innerhalb eines chromatischen Kontexts ist ihre Wirkung ziemlich unterschiedlich. Es ist auch ein thematischer Zusammenhang: Schönberg erweitert die detaillierten Motive, die für Brahms charakteristisch sind, auf fast jede Figur.

Abgesehen von den weitgehend stilistischen Ähnlichkeiten sind diese drei Stücke sehr unterschiedliche Kompositionen. Aber nichtsdestoweniger vermitteln alle das Gefühl, eine Grenze überschritten zu haben und das Betreten stilistischen Neulands. Nr. 1 und 2 nehmen einen Weg, der niemals die Sicht auf die Grenze verliert: ihre stark elegische Wirkung kommt zum Teil von dem Ausmaß zu dem sie noch immer von den tonalen Funktionen verfolgt werden. Das führt zu einer extremen Spannung bei der Nr. 2. Wir spüren, dass das anfängliche F-D Pedal im Bass ein Notenzentrum definieren sollte, während die melodische Linie genau diese Folgerung zurückweist. Stattdessen wird das schleppende ‚Pedal‘, das immer wieder vorkommt ein eigenständiges Motiv, eine besessene, finstere Kraft, die die musikalische Leidenschaft auf die Erde zurückholt: und zurück, wo sie hinsinken muss, erschöpft, nach einem bebenden flatternden *ff* Höhepunkt im hohen Register. Nr. 1 ist ruhiger, selbstbestimmter in seinem totalen Thema: die Tonalität ist hier nur eine ferne Erinnerung an Wagners *Tristan*.

Das dritte Stück andererseits stürzt sich mutig in neue Bereiche. Dies ist Schönbergs erster Versuch (und einer der radikalsten) neue formale Imperative zu entdecken, die seine neue chromatische Sprache leiten.

Während die anderen Stücke traditionellere Elemente der Entwicklung und Durchführung aufwiesen, ist op. 11 Nr.3 eine ununterbrochene, offensichtliche, intuitive, sich entwickelnde Abfolge verschiedener, eigenständiger Ideen. Keine wird wiederholt, jede steht als kleiner selbständiger ‚Entwicklungsteil‘ und der Übergang zum nächsten scheint hauptsächlich das Ergebnis eines zusammengeballten Impulses: ein Impuls, der aus der Anzahl musikalischer Gedanken entsteht, die abgeleitet werden. Schönberg zwingt eine Einheit auf, eine lineare Folge, auf einer Reihe heikel verbundener Ereignisse fast durch reine Willenskraft – von den explosiven Akkorden des Beginns, zu den kryptischen Diminuendos mit denen das Stück endet.

Schönbergs Autograph der ersten Skizzen des Stückes Nr. 3 zeigt, dass er beträchtliche Kürzungen am Anfang des Werkes vornahm, wobei er eine Passage, die durch viele Wiederholungsphrasen und Figurationen gekennzeichnet war herausstrich – wahrscheinlich weil ihr Charakter den ständigen Veränderungen im Rest des Satzes widersprach. Es sollte darauf hingewiesen werden, dass Busoni in seinen berüchtigten Konzertinterpretationen des Stückes Nr. 2 sich gezwungen sah, viel mehr Phrasenwiederholungen einzufügen - manchmal in verschiedenen Oktavtranspositionen - als Schönberg selbst erlaubte.

Malcolm MacDonald

Franz Schubert (1797-1828) Streichquartett a-Moll, D 804

»Rosamunde« (1824)

1. *Allegro ma non troppo*
2. *Andante*
3. *Menuetto. Allegretto*
4. *Allegro moderato*

Angeregt wurde Franz Schubert zur Komposition seiner drei späten Streichquartette, D 804, D 810 und D 887 nach einer achtjährigen Kompositionspause in dieser Gattung durch den Wiener Geiger Ignaz Schuppanzigh (1776-1830). Er gilt als der erste professionelle Quartettgeiger in der Geschichte des Wiener Konzertwesens und, nachdem das Quartettspiel bis in die 20er Jahre des 19. Jahrhunderts entweder dem privaten Musizieren oder dem adeligen Mäzenatentum vorbehalten gewesen war, als Gründer der ersten Quartett-Abonnementreihe in Wien. In einem Konzert jener Reihe erklang dann auch das Streichquartett a-Moll von Schubert erstmals am 14. März 1824 im Saal der Gesellschaft der Musikfreunde „Zum roten Igel“. Es sollte die erste und zugleich einzige öffentliche Aufführung eines vollständigen Streichquartetts Schuberts zu dessen Lebzeiten sein.

Dem Konzert schloss sich im Herbst 1824 die ebenfalls einzige Drucklegung eines seiner Quartette zu Lebzeiten als op. 29 beim Wiener Verleger Sauer & Leidesdorf an. Widmungsträger war der Geiger Schuppanzigh.

Wie aus Briefen hervorgeht, hatte Schubert geplant, drei Quartette zu schreiben und gemeinsam zu veröffentlichen: „In Liedern habe ich wenig Neues gemacht, dagegen versuchte ich mich in mehreren Instrumental-Sachen, denn ich componirte 2 Quartetten für Violinen, Viola u. Violoncelle u. ein Octett, u. will noch ein Quartetto schreiben, überhaupt will ich mir auf diese Art den Weg zur großen Sinfonie bahnen.“ (Brief an Kupelwieser, 31. März 1824) Das erwähnte zweite Quartett dürfte D 810, *Der Tod und das Mädchen* sein, das erst posthum gedruckt wurde. Mit dem „Weg zur großen Sinfonie“ war die große C-Dur-Symphonie, D 944 gemeint.

Dem Rosamunde-Quartett sind 14 Schöpfungen der gleichen Gattung vorangegangen, Franz Schubert hat bereits im zarten Alter von 14 Jahren für den häuslichen Gebrauch Quartette geschrieben, von denen es im Gegensatz zu den reifen Werken keines in die Konzertsäle geschafft hat. Die Entstehung der meisten Quartette fällt in seine Jugendzeit.

Die drei letzten Quartette Schuberts sind Meisterwerke ihrer Gattung. Das a-Moll-Quartett mit seiner durchgehend romantischen Stimmung gehört außerdem zu den beliebtesten Quartetten Schuberts. Seinen Beinamen Rosamunde-Quartett verdankt es einem Eigenzitat, nämlich dem Thema des zweiten

Satzes, welches einer Zwischenaktmusik zu Helmina von Chézys Schauspiel „Rosamunde, Fürstin von Zypern“ entnommen ist. Das Theaterstück von Chézy mit Bühnenmusik von Schubert erlebte im Dezember 1823 nur zwei erfolglose Aufführungen. Der liebe Name Rosamunde weckt jedoch ganz falsche Assoziationen, handelt es sich doch bei Schuberts Quartett um ein ausgesprochen düsteres Werk, dessen erster und dritter Satz mit dem Schlusslied aus Schuberts Liedzyklus *Winterreise*, *Der Leiermann* verwandt sind.

Der erste Satz steht nicht nur, wie der in Todesstimmung verfasste *Leiermann* (Lied Nr. 24 aus *Winterreise*, 1827) in a-Moll, und beginnt ebenso mit der leeren Quint im Bass, dem Einsatz des Themas gehen ebenfalls zwei Takte voraus. Nach dieser Kurzeinleitung hebt die erste Violine mit einem breit angelegten schwärmerischen Gesang an, begleitet von einer charakteristischen Figur in der 2. Violine und von ostinaten Quintenrhythmen in den tiefen Streichern. Anschließend erklingt das Thema in Dur. Die Überleitung zum Seitensatz entwickelt sich aus einer Fortspinnung dieser Themengruppe mit dramatischer Einfärbung (Synkopen, Fortissimo-Akkorde, Triolenketten). Der ebenfalls melodiebetonte Seitensatz (in C-Dur) ist ein Duett der beiden Violinen. In der eher knappen Durchführung kommt das Kopfmotiv zur Bearbeitung, mehrere Tonartenbereiche werden durchschritten ehe das Ostinatomotiv des Beginns, diesmal in Form eines geheimnisvollen verminderten Septakkordes (pp) das Geschehen in der Folge in so entfernte Tonarten wie Es-Dur und H-Moll entrückt.

Der Andante überschriebene langsame Satz, dessen Dynamik sich selten über *pianissimo* erhebt, beginnt in der Art eines lieblichen volkstümlichen Liedes in C-Dur. Seinen ganzen Reiz gewinnt der Satz jedoch aus Schuberts Kunst, das Thema in der Folge zu variieren, sei es durch harmonische Veränderung, sei es durch ein kunstvolles Gegeneinanderführen der vier Stimmen. Dabei ist brillant, wie das Thema stets neu verändert, immer wieder wie von einer anderen Seite betrachtet wird und doch im Grundzug unverändert bleibt.

Im melancholischen Menuett in Moll mit seinen kurzen Aufhellungen nach Dur greift Schubert ebenfalls auf ein früheres Werk zurück: das thematische Material ist dem Lied *Die Götter Griechenlands* (D 677, 1819), einer Klage um die verlorene Idealwelt der klassischen Antike nach Schiller entnommen. Auch hier lassen sich an das zu Schuberts Zeit sehr verbreitete Drehleierspiel angelehnte Melodiebildungen und bordunartige Begleitung nicht leugnen. Viel mehr tänzerische Eigenschaften als das untypische Menuett hat das Finale aufzuweisen, dessen Verwandtschaft mit dem ungarischen Csárdás (betonte zweite Taktzeit) in der Literatur immer wiederkehrt. Der Satz steht in hellem A-Dur und ist ein Rondo mit durchführungsartigen Zügen.

Teresa Hrdlicka

3. Konzert, 18. August 2011

Giacomo Puccini

Crisantemi für Streichquartett

Mario Castelnuovo-Tedesco

Gitarrenquintett, op. 143 (1950)

1. *Allegro, vivo e schietto*

2. *Andante mesto*

3. Scherzo: *Allegro con spirito, alla marcia*

4. Finale: *Allegro con fuoco*



Alicia Terzian

3 PIEZAS (sobre motivos folklóricos armenios) op. 5
(1955)

I. Canción del Atardecer (*Andante*)

II. Pastoral con Variaciones (*Andante*)

III. Danza Rústica (*Allegro energico*)

Giuseppe Verdi

Streichquartett, e-Moll (1873)

1. *Allegro*

2. *Andantino*

3. *Prestissimo*

4. Scherzo-Fuge: *Allegro assai mosso*

Giacomo Puccini (1858-1924)

Crisantemi für Streichquartett (1890)

Puccini komponierte eine Reihe von Arbeiten für Streichquartett als er Student am Mailänder Konservatorium war, darunter auch ein normal langes Quartett in D-Dur; später schrieb er eine Reihe kürzerer Stücke. Unter diesen gelangte nur eines in das Repertoire, *Crisantemi* (Chrysanthemen), welches Puccini – laut eines Briefes an seinen Bruder Michele – während einer einzigen Nacht 1890 komponierte. Chrysanthemen sind in Italien Trauerblumen. Puccini schuf dieses Stück als Elegie für seinen Freund Amedeo von Savoyen, den ersten Herzog von Aosta (1845-1890), eines Mitglieds des italienischen Königshauses, der kurzzeitig Spanien als König regiert hatte (1870-73).

Diese exquisite, melancholische Meditation ist in einer einfachen dreiteiligen Form und beruht auf zwei Themen, dessen erstes genau vor einer kurzen Coda wiederholt wird. Puccini hatte ein gutes Ohr für instrumentale Kombinationen und *Crisantemi* ist wunderschön für Quartett komponiert, mit klangvoller Harmonie und mit geschickter individueller Behandlung der Instrumente. Der Anfangsteil (in cis-Moll) ist intensiv und chromatisch; der Mittelteil (in fis-Moll) ist blumiger und etwas schneller, aber die allgemeine entzückte Stimmung wird nicht gestört. Dieser Teil steigert sich zu einem kulminierenden Thema auf der ersten Violine und dem Cello, die im Abstand von zwei Oktaven spielen. Sollten diese Themen bekannt vorkommen, so liegt das daran, dass Puccini beide Ideen in *Manon Lescaut*, das er drei Jahre später komponierte wieder verwendete: eine im dritten Akt in der Gefängniszene mit Manon und Des Grieux, und die andere im vierten Akt in der Todesszene am Ende der Oper.

Malcolm MacDonald

Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) Quintett für Gitarre, 2 Violinen, Viola und Violoncello, op. 143 (1950)

1. *Allegro, vivo e schietto*

2. *Andante mesto*

3. Scherzo: *Allegro con spirito, alla marcia*

4. Finale: *Allegro con fuoco*

Mario Castelnuovo-Tedesco wurde 1895 in Florenz geboren. Er studierte bei Ildebrando Pizzetti, und erweckte die Aufmerksamkeit und Befürwortung Alfredo Casellas als einer der frühreifen jungen italienischen Komponisten seiner Generation. Durch diese Ermunterung schlug er schon bald eine Karriere als freischaffender Komponist und Pianist ein. Als Jude musste Castelnuovo-Tedesco allerdings 1930 das Italien Mussolinis verlassen und ließ sich schließlich in Kalifornien nieder, wo er 1946 amerikanischer Staatsbürger wurde und am Los Angeles Konservatorium bis zu seinem Tode im Alter von 72 Jahren Komposition unterrichtete.

Er war ein überaus produktiver Komponist in fast allen Formen (von Oper und Konzerten bis Madrigale und Filmmusik) und vielen verschiedenen Stilen: Castelnuovo-Tedesco begann als Postimpressionist mit radikalen und manchmal sogar bizarren Tendenzen, später entwickelte er eine konservativere und anmutig neoklassische Einstellung. In seiner Jugend wurde er hauptsächlich wegen seiner Klaviermusik bewundert und später wegen einer Vielzahl von Vertonungen von Shakespeare Liedern, die er in den frühen 20er Jahren komponierte (er schrieb auch viele Ouvertüren zu Shakespeare Stücken.) Aber heute kennt man ihn wahrscheinlich am besten wegen seinem umfangreichen Oeuvre für Gitarre, das er 1930 unter dem Einfluss des berühmten spanischen Gitarristen Andrés Segovia begann. Castelnuovo-Tedesco komponierte nicht nur zwei Gitarrenkonzerte (und ein Konzert für zwei Gitarren) und eine große Zahl an Solostücken für das Instrument, er verwendete sie auch in einigen ungewöhnlichen Kombinationen – wie etwa ein Quintett für Gitarre und Streicher, eine Fantasie für Gitarre und Klavier, eine Sonatine für Flöte und Gitarre, und Vokalwerke mit Gitarrenbegleitung, einschließlich eines großen Liederzyklus, *The Divan of Moses-Ibn-Ezra*, den er 1966 komponierte.

Eines von Castelnuovo-Tedescos entzückendsten Werken, das Quintett für Gitarre und Streichquartett aus dem Jahr 1950 ist wie so viele seiner Gitarrenkompositionen Segovia gewidmet. Tatsächlich komponierte er das gesamte Stück in weniger als einem Monat als Auftragswerk durch die Music Guild of Los Angeles. Segovia spielte die Uraufführung des Werkes 1951 gemeinsam mit dem Paganini Quartett.

Castelnuovo-Tedesco selbst charakterisierte das Quintett als ‚melodiös und ernst, teilweise neoklassizistisch und teilweise neoromantisch‘; er beanspruchte für sich auch einen ‚schubertschen‘ Charakter. Das Werk ist klassisch in seiner Form: es besteht aus einem Sonaten-Allegro-Satz, einem lyrischen langsamen Satz, einer Art Scherzo und einem Rondo Finale. Der heitere und flotte erste Satz (*schietto* bedeutet so viel wie ‚ernst, einfach, schmucklos‘) kontrastiert ein lebhaftes, sonniges Eröffnungsthema mit einem etwas langsameren serenadenartigen zweiten mit nostalgisch absteigenden chromatischen Figuren. Nach einem voll ausgearbeiteten Entwicklungsteil erhält dieses zweite Thema einen nokturnen, neapolitanischen Geschmack gefolgt von der hüpfenden Coda. In diesem Satz, wie im ganzen Werk ist Castelnuovo-Tedesco sehr erfinderisch im Ausspielen der Klangfülle der *Pizzicato* Saiten mit den gezupften Saiten der Gitarre.

Der langsame Satz wird von einem beseelten Bratschenthema, das seinen Anteil an der grübelnden Melancholie hat, eingeleitet, das der Reihe nach von den anderen Instrumenten aufgenommen wird, aber das zweite Thema, das Castelnuovo-Tedesco als ‚Souvenir d’Espagne‘ bezeichnet, führt uns in exotischere Gefilde, wie die Vision der Alhambra. Die Wiederkehr des Themas des melancholischen Beginns erreicht einen geisterhaften Höhepunkt und stirbt mit dem harmonischen Pfeifen der ersten Geige wie der Wind zwischen Ruinen. Quietschende Harmonien findet man auch bei dem ruhelosen Beginn des Scherzos, aber die Gitarre legt eine Marschmelodie vor, die droht sich in einen Tango zu verwandeln; aus diesen offensichtlichen Unvereinbarkeiten ist dieser sehr amüsante Satz gewebt.

Das Finale ist ein brillantes und hochkontrapunktisches Rondo, das in der Art eines energischen ländlichen Tanzes beginnt, mit einer langsameren Melodie im offensichtlich spanischen Stil als Huldigung für Segovia: Der Spaß wird rasch und rasend noch bevor die überschäumenden Coda, die rascher als der Rest des Satzes ist und bis zum letzten Takt Schwindel erregend, beschleunigt.

Malcolm MacDonald

Alicia Terzian (* 1934)

3 PIEZAS (sobre motivos folklóricos armenios), op. 5 (1955)

- I. Canción del Atardecer (*Andante*)
- II. Pastoral con Variaciones (*Andante*)
- III. Danza Rústica (*Allegro energico*)

Die argentinische Komponistin, Dirigentin und Musikologin mit armenischen Vorfahren Alicia Terzian wurde in Córdoba, Argentinien geboren. Sie studierte in Buenos Aires zusammen mit (unter anderen) Alberto Ginastera, Gilardo und Roberto García Morillo und schloss ihr Klavier- und Kompositionsstudium am Nationalkonservatorium mit Auszeichnung ab. 1962 reiste sie nach Europa um die mittelalterliche armenische religiöse Musik im Mechitaristen Kloster von San Lázaro in Venedig zu studieren. Später studierte sie Dirigieren bei Mariano Drago, und noch später elektronische Komposition. Schon früh in ihrer Karriere zählte Alicia Terzian zu den führenden Persönlichkeiten in der argentinischen Musik und erhielt viele Auszeichnungen sowohl in Argentinien als auch international. Sie hat viel unterrichtet und Vorlesungen gehalten und schuf und leitete 1968 die Encuentros Internacionales de Música Contemporánea (EIMC) Stiftung, deren Encuentros Festival seither ein wichtiges Forum für zeitgenössische lateinamerikanische Musik darstellt. 1979 gründete sie die Grupo Encuentros, um lateinamerikanische Musik in Argentinien und im Ausland zu fördern; es handelt sich hier um die einzige ständige Formation dieser Art in Lateinamerika. Terzian ist eine produktive Komponistin, ihre Werke umfassen frühe folkloristische Perioden bis zu einer

Synthese die auch Polytonalität, Mikrotöne (beeinflusst durch ihre Studien der armenischen religiösen Musik) und den gelegentlichen Gebrauch von Elektronik einschließt. Die *Drei Stücke* für Streichquartett, op. 5, mit dem Untertitel ‚über Motive armenischer Folklore‘ gehören zur frühesten Phase ihrer kompositorischen Entwicklung, aber lässt schon ihre spätere Synthese erahnen. Der anfängliche ‚Abendgesang‘ ist von melancholischer und repetitiver Qualität, deutlich folkloristisch. Der zweite Satz stellt eine melancholische ländliche Melodie vor und schmückt sie in vier Variationen – bemerkenswert vor allem die dritte rhapsodische Variation – die Streichinstrumente spielen Viertelnoten, die die Klänge der armenischen Musik erahnen lassen. Der letzte ‚rustikale Tanz‘, in dem auch Vierteltöne erklingen, ist ein lebhafter Satz voll rhythmischer Ostinati, der sowohl lateinamerikanisch als auch armenisch klingt, und mit einer *prestissimo con brio* Coda schließt. In allen drei Sätzen behandelt Terzian das Streichquartett hauptsächlich als kontrapunktische Einheit, reich an melodischer Nachahmung und Gegenmelodien.

Malcolm MacDonald

Giuseppe Verdi (1813-1901) Streichquartett e-Moll (1873)

1. *Allegro*
2. *Andantino*
3. *Prestissimo*
4. Scherzo-Fuge: *Allegro assai mosso*

Abgesehen von einigen Studienübungen schrieb Verdi nur ein einziges rein instrumentales Werk in seiner langen produktiven Karriere: das e-Moll-Quartett aus dem Jahr 1873. Obwohl er zu sagen pflegte, dass es nur ‚als Zeitvertreib‘ geschrieben hatte – und die Geschichte bestätigt das – sollte sein Streichquartett von solch gediegener Qualität sein, dass es bald in das Repertoire aufgenommen wurde. Dieses Werk verdient sehr wohl mit den Quartetten von Verdis Zeitgenossen, wie Antonin Dvořák oder Bedrich Smetana, Edvard Grieg oder Peter Tschaikowsky verglichen zu werden.

Er schrieb es im März 1873, in einem Hotel in Neapel. Im Dezember des Vorjahres war er in die Stadt gekommen um die Produktion von *Don Carlos* und *Aida* zu überwachen, aber die Sopranistin Teresa Stolz, die in beiden Opern die weibliche Hauptrolle übernehmen sollte war krank geworden und die Proben mussten verschoben werden. Er saß in Neapel fest und hatte freie Zeit, da beschäftigte er sich mit der Komposition des Quartetts, das in einer privaten Feier im Hotel uraufgeführt – und sofort wiederholt – wurde. Danach verbot er weitere Aufführungen, da er meinte, dass es sich um ‚eine Arbeit ohne Bedeutung‘ handle, bis er 1877 nachgab: das Werk wurde veröffentlicht und begann seine rasche Aufnahme in das Repertoire.

Obwohl es sich um Verdis ersten Versuch in diesem Genre handelt zeigt es weder Starrheit noch Vorsicht. Er war schon ein ungeheuer erfahrener Komponist am Höhepunkt seiner Schaffenskraft – er war 60 und hatte schon alle seine Opern außer der zwei großartigsten, *Othello* und *Falstaff* komponiert – und das e-Moll-Quartett lässt nicht ahnen, dass es sich um ein Erstlingswerk handelt. Sicherlich verwendet Verdi die klassischen Formen, aber in jedem Satz verändert er die Form für seine stilistischen Zwecke.

Der erste Satz, der sowohl leidenschaftlich als auch anmutig ist, scheint voll versteckter Erinnerungen an *Aida*, obwohl es kein wirkliches Zitat gibt. Das etwas nervöse erste Thema, das durch die zweite Violine vorgestellt wird, dominiert während des Verlaufs gemeinsam mit verschiedenen Nebenmotiven, die sich während der Exposition anheften. Das zweite Thema, das in warmem G-Dur in einer vierteiligen Harmonie vorgestellt wird, ist ernster, aber spielt eine viel kleinere Rolle im Verlauf. Die ganze Entwicklung befasst sich mit dem ersten Thema und seinen Teilen, wobei Verdi ein vorwärts strebendes *Allegro* Tempo aufrecht hält. Das erste Thema ist so sehr behandelt worden, dass er es in der Rekapitulation auslässt und stattdessen das zweite Thema in E-Dur wiederholt und dann zu einer aufregenden Coda weiter schreitet, die energisch aber auch immer ernst ist.

Das *Andante* in C-Dur kann man als langsames Rondo beschreiben, dessen Hauptthema eine anmutige, serenadenartige Melodie ist, die Verdi in verschiedene verwandte Tonarten setzt, gespickt mit einigen melodischen und einigen dramatischen Episoden. Das lebhaftes Scherzo ist sehr schnell, aber wird langsam in einem ungeniert opernartigen Trierteil in a-Moll, wo der Cellist eindeutig die Hauptrolle spielt gegen die begleitenden Pizzicati der anderen drei Instrumente. Für das Finale schreibt Verdi eine Fuge, deren polyphone Komplexität es mit jedem Könnner des Kontrapunktes aufnimmt, ohne akademisch zu wirken. Verdi nennt es eine ‚Scherzo-Fuge‘ und es ist eine durchaus leichtherzige Zurschaustellung eines Wissens, mit hin und her huschenden Bewegungen und chromatischen Seitensprüngen, die die große spaßhafte Fuge in *Falstaff* vorausahnen lässt. Gegen Ende des Satzes ändert sich die Tonart von e-Moll zu E-Dur, die das Quartett zu einem prächtigen Finale führt.

Malcolm MacDonald



4. Konzert, 19. August 2011

Vorprogramm

Miriam Merzbacher-Blumenthal: »Glimmer, eine Alltagserinnerung aus Theresienstadt«, gelesen von Rubina Möhring

Gideon Klein

Streichtrio (1944)

1. *Allegro*

2. *Lento* (Variationen über ein mährisches Volksliedthema)

3. *Molto Vivace*

Viktor Ullmann

Streichquartett Nr. 3, op. 46 (1943)

1. *Allegro moderato*

2. *Presto*

3. *Largo*

4. Rondo-Finale mit Coda *Allegro vivace e ritmico*



Antonín Dvořák

**Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncello
G-Dur, Op. 106**

1. *Allegro moderato*

2. *Adagio ma non troppo*

3. *Molto vivace*

4. *Andante sostenuto – Allegro con fuoco*

Gideon Klein (1919-1944)

Streichtrio (1944)

1. *Allegro*
2. *Lento* (Variationen über ein mährisches Volksliedthema)
3. *Molto Vivace*

Gideon Klein wurde in eine mährisch, jüdische Familie in Přerov, Tschechoslowakei geboren. In den 1930er Jahren studierte er am Prager Konservatorium Komposition bei Alois Hába und auch Philosophie an der dortigen Karlsuniversität. Mit der Besetzung der Tschechoslowakei durch die Nazis konnte er sein Studium nicht fortsetzen, das Buch über den Streichquartettstil Mozarts, das er zu schreiben begonnen hatte, nicht abschließen, noch ein Stipendium annehmen, das ihm von der Royal Academy of Music in London angeboten worden war. Er konnte auch kein Engagement als Musiker anstreben, obwohl er unter diversen Pseudonymen als Pianist auftrat. Im Dezember 1941 wurde er nach Theresienstadt, dem berüchtigten Konzentrationslager nördlich von Prag deportiert, einem der wichtigsten Vorposten von Auschwitz. Hier, wo viele talentierte ausführende und kreative Künstler versammelt waren und wo die Nazis musikalische Aktivitäten für ihre Propagandazwecke förderten, war Klein – der unter den Eingeweihten schon als Person mit außergewöhnlichem Talent bekannt war – im musikalischen Leben des Ghettos als Komponist, Dirigent, Pianist und energischer Allrounder sehr aktiv. Am 16. Oktober 1944 wurde er nach Auschwitz verlegt, aber als jung und fit eingestuft, um Zwangsarbeit zu verrichten. Man meint allgemein, dass er im Jänner 1945 im Alter von 25 im Nebenlager Fürstengrube gestorben ist, aber es scheint, dass er 1944 bei einem Zwangsmarsch der Arbeiter von Auschwitz nach Fürstengrube erschossen wurde.

Klein wird allgemein als möglicherweise einer der talentiertesten ‚Theresienstadt Komponisten‘ betrachtet. Obwohl er sich sicher noch im Prozess der Selbstorientierung befand, deutet alles darauf hin, dass er ein äußerst vielversprechender Künstler war. Obwohl Klein bei Hába studiert hatte, was sein Interesse an mikrotonalen Flexionen geweckt hatte, hat er sich eindeutig die Kompositionsprinzipien der Zweiten Wiener Schule angeeignet und sein Streichquartett op. 2, das noch vor Theresienstadt komponiert worden war, scheint unter starkem Einfluss von Alban Bergs Streichquartett op. 3 entstanden zu sein.

Sein letztes Werk hingegen, das lebensbejahende Trio für Violine, Viola und Cello das er am 7. Oktober 1944, neun Tage vor seiner Deportation nach Auschwitz beendete, zeigt eine radikale Änderung seiner Haltung. Die markigen motorischen Allegros umschließen die erfinderischen zentralen Variationen, deren Sprache und Technik mehr an Leos Janáček erinnert, oder die mittleren Streichquartette Béla Bartóks. Alle drei Sätze enthalten Elemente der Volksmusik, obwohl diese oft durch eine individuelle, manchmal sogar schrullige Harmonie kontrastiert werden. Der erste Satz alterniert bemerkenswerterweise zwischen dem lydischen Stil und einer Art freien Atonalität, die auch die zwei Hauptthemen definiert.

Die nostalgische, jedoch auch majestätische Erinnerung an ein mährisches Volkslied – es handelt sich um *Ta knezdubská veza*, ‚Der Turm von Knezdub‘ – stellt die Grundlage für den langsamen Satz dar, und ist unterteilt in kleine motivische und rhythmische Einheiten die getrennt in sieben sehr kontrastierenden Variationen erforscht werden. Das Finale, mit seiner turbulenten rhythmischen Asymmetrie und Anklängen an Gefedel in der Volksmusik, strahlt keine Tragik aus, eher einen entschlossenen fast verbissenen Willen zu jubeln. Dieses bemerkenswerte Werk zählt tatsächlich zu den ausgezeichnetsten Streichtrios des 20. Jahrhunderts.

Malcolm MacDonald

Viktor Ullmann (1898-1944)

Streichquartett Nr. 3, op. 46 (1943)

1. *Allegro moderato*

2. *Presto*

3. *Largo*

4. Rondo-Finale mit Coda *Allegro vivace e ritmico*

Viktor Ullmann wurde in Schlesien als Sohn deutsch-tschechischer Juden, die zum Katholizismus übergetreten waren, geboren. Er studierte von 1919 – 1920 in Wien bei Arnold Schönberg (und bei dessen Schülern Eduard Steuermann, Hanns Eisler und Rudolf Kolisch) und danach in Prag bei einem anderen Schönberg Schüler, Heinrich Jalowetz. Ullmann war sowohl in Wien als auch in Prag Gründungsmitglied der Gesellschaft für musikalische Privataufführungen. Er war nach Prag gezogen um sich auf Komposition zu konzentrieren, kam aber dort unter den Einfluss von Alexander Zemlinsky und wurde sein Assistent als Dirigent an der Deutschen Oper Prag. Später dirigierte Ullmann in Zürich: er wurde Anhänger der philosophischen Schriften von Rudolf Steiner, und wandte sich in der Folge einige Jahre lang von der Musik ab und gründete eine anthroposophische Buchhandlung in Stuttgart. 1933 musste er Deutschland verlassen und kehrte nach Prag zurück, arbeitete als Lehrer, Journalist und Pianist und trat in die Abteilung für Quartettmusik am Prager Konservatorium, das von seinem engen Freund und Anthroposophen Alois Hába gegründet worden war ein. Seine Arbeiten umfassen ein Klavierkonzert, *Variationen und Doppelfuge über ein kleines Klavierstück von Schönberg* (erst für Klavier, später orchestriert) und die Oper *Der Sturz des Antichrist*, eine beachtliche Science-Fiction Phantasie, der die Lehre Rudolf Steiners zugrunde liegt.

Seine Versuche zu emigrieren scheiterten und so wurde er gegen Ende 1942 nach Theresienstadt deportiert. Er kam dort fast ein Jahr nach Gideon Klein an, unterrichtete, schrieb Artikel und Kritiken, arbeitete als Begleiter und organisierte Konzerte. Er war in der Lage seine letzten Werke zu komponieren, einschließlich der Oper *Der Kaiser von Atlantis* (von Insassen Theresienstadts geprobt), Lieder, Klaviersonaten, Ouvertüren, und das dritte Streichquartett. Am 16. Oktober 1944 – am selben Tag wie Gideon Klein - wurde er nach Auschwitz transportiert, wo er zwei Tage später vergast wurde.

Kurz vor seiner Deportierung nach Auschwitz schrieb Ullmann über seine Zeit in Theresienstadt: *Theresienstadt war und ist für mich die Schule der Form. Früher, ... war es leicht, die schöne Form zu schaffen. Hier, wo man auch im täglichen Leben den Stoff durch die Form zu überwinden hat, wo alles Musische im Gegensatz zur Umwelt steht: hier ist die wahre Meisterschule, wenn man mit Schiller das Geheimnis des Kunstwerkes darin sieht: den Stoff durch die Form zu vertilgen – was ja vermutlich die Mission des Menschen überhaupt ist, nicht nur des ästhetischen, sondern auch des ethischen Menschen. ... Zu betonen ist, dass ich in meiner musikalischen Arbeit durch Theresienstadt gefördert und nicht etwa gehemmt worden bin, dass wir keineswegs nur klagend an Babylons Flüssen sassen und dass unser Kulturwille unserem Lebenswillen adäquat war.*

Ullmann komponierte insgesamt drei Streichquartette, aber die beiden ersten (aus den Jahren 1923 bzw. 1936) sind verloren gegangen. Das dritte Streichquartett, im Jänner 1943 vollendet, war eines der ersten Werke die er in Theresienstadt komponierte und zweifellos durch die Anwesenheit im Ghetto von einigen talentierten Geigern inspiriert. Es ist seinem Freund Dr. Emil Utitz, einem Prager Professor, der auch regen Anteil am Kulturleben von Theresienstadt nahm, gewidmet; es ist äußerst berührend, nicht nur durch die Umstände unter denen es komponiert wurde: es offenbart einen wahren Meister des Quartetts. In diesem meisterhaften Quartett kann man Anklänge an Alexander Zemlinsky, Claude Debussy und Alban Berg erkennen, denn obwohl Ullmann einige 12-Ton Reihen verwendet, macht es doch reiche und subtile Rückgriffe auf verschiedene Arten tonaler Erinnerungen: die erste Stimme ist individuell und einprägsam.

Die vier kurz gehaltenen Sätze sind motivisch verwandt und werden ohne Pause gespielt, so dass sie eine episodische Struktur schaffen, die an den einzigen Satz in Schönbergs Erster KammerSymphonie erinnern. Ullmann bezeichnete selbst das anfängliche *Allegro moderato* als ‚Exposition (die wiederkehren wird)‘, und seine lyrische Nostalgie findet sich im gesamten Werk. Nach dem bitteren Humor des kurzen Scherzos erinnert er sich an den lyrischen Anfang und verstärkt ihn bevor er zu einer geisterhaften Trostlosigkeit des langsamen Satzes *Largo* übergeht. Ullmann beschreibt es als ‚wie eine Fuge‘: es basiert auf einem 12-Ton Thema, eingeleitet durch die Viola, und führt dann zu einem Rondo Finale, das nach einer düsteren Marschmusik das dritte und letzte mal, diesmal als unisono Apotheose die lyrische Einleitung zitiert, die ein Gefühl der geistigen Erfüllung vor der hämischen Eile der letzten Takte hervorruft.

Malcolm MacDonald

Antonín Dvořák (1841-1904)

**Quartett für 2 Violinen, Bratsche und
Violoncello G-Dur, Op. 106**

1. *Allegro moderato*

2. *Adagio ma non troppo*

3. *Molto vivace*

4. *Andante sostenuto – Allegro con fuoco*

Neben seinen neun Symphonien sind die Kammermusikwerke Dvořáks zu einem geradezu unverzichtbaren Bestandteil des Konzertrepertoires geworden. Und das obwohl der Komponist sich selbst eher als Musikdramatiker denn als Meister der absoluten Musik sah. Von seinem umfangreichen Operschaffen konnte sich nur ein Werk auf den internationalen Bühnen halten: *Rusalka*; zehn weiteren Bühnenwerken Dvořáks blieb der Durchbruch verwehrt. Zu seinen beliebtesten Werken zählen die letzte Symphonie „Aus der neuen Welt“ und das Streichquartett op. 96 in F-Dur, beide während seines Amerika-Aufenthaltes 1893 entstanden. Dvořáks Ringen um eine Fortentwicklung des Sonaten-(Symphonie)-Satzes nach dem großen Vorbild Beethoven erstreckt sich kontinuierlich über sein gesamtes Schaffen von 1862 bis in die späten amerikanischen Jahre.

Von seinen insgesamt 14 Streichquartetten hören wir heute das vorletzte des 54-Jährigen aus dem Jahr 1895. Im selben Jahr komponierte Gustav Mahler seine 2. Symphonie, Richard Strauss die symphonische Dichtung „Till Eulenspiegels lustige Streiche“ und Hugo Wolf seine Oper „Corregidor“. Ebenfalls 1895 veröffentlicht der spätere Präsident der neu gegründeten Tschechoslowakei, Tomas Masaryk (1850-1937), den Entwurf einer umfassenden nationalen tschechischen Ideologie „Die tschechische Frage“. Er vertritt darin u. a. das Postulat, dass „wahre Kultur national sein müsse“. Tschechische Akademien und Vereine wurden im Zuge dieser patriotischen Strömung sonder Zahl gegründet.

Die Erstaufführung des Quartetts fand durch das Böhmisches Streichquartett (České kvarteto) im Tschechischen Kammermusikverein in Prag am 9. Oktober 1896 statt, im selben Jahr war es von Simrock gedruckt worden. Dem Quartett gehörte der Komponist Oskar Nedbal (Komponist der Operette *Polenblut*) und Dvořáks Schwiegersohn, der bekannte Geiger Josef Suk an.

Obwohl das Quartett in G-Dur die Opuszahl 106 trägt, ist es vor dem letzten Quartett in As -Dur Op. 105 entstanden. Das As-Dur-Quartett begann Dvořák in Amerika zu komponieren, während der Zeit, als er als Direktor einen Dreijahres-Vertrag mit dem New Yorker Konservatorium hatte. Die Skizze legte er jedoch nach seiner Rückkehr in die Heimat beiseite und griff sie erst später wieder auf. „Seit ich aus Amerika gekommen bin, habe ich die Feder nicht angerührt, und so ist auch das neue Quartett, das ich in New York angefangen habe, noch nicht fertig. Der erste Satz ist noch unvollendet und von den übrigen keine Spur. Hier in Vysoká ist mir leid um die Zeit und ich genieße lieber Gottes Natur! Einen Gruß an Sie und H. Hoffman und H. Nedbal u. H. Suk“ schreibt Dvořák am 30. Juli 1895 an den Cellisten des Quartetts, Hanuš Wihan. Das Quartett, von dem im Brief die Rede ist, ist jenes in As-Dur, Op. 105. Er legte es nach seiner Rückkunft unvollendet zur Seite und schuf in der Zwischenzeit das G-Dur -Quartett, im Herbst 1895 nach einer mehrmonatigen Atempause und Erholung. Die Niederschrift der Partitur erfolgte zwischen dem 11. November und dem 9. Dezember 1895 in Prag. Der im Brief angesprochene Geiger Karel Hoffmann schreibt später in seinen Erinnerungen über Dvořák: „Bald jubelt die Eigenart seiner slawischen Seele, bald weint sie in seinen Werken und reißt den Zuhörer überall auf gleiche Weise zu unverstelltem Miterleben hin. So ernten wir überall mit Dvořák Erfolge über Erfolge, die sich stetig steigern, [...] erfüllt uns die Überzeugung, dass uns und der Welt Antonin Dvořák einer der Unsterblichen bleiben wird.“

Dvořák erreichte mit diesen beiden Werken den Gipfel seiner künstlerischen Entwicklung, die neue Wege eröffnete und die Reihe seiner Alterswerke einleitete. Sie sind in einem freien, harmonisch höchst fortschrittlichen polyphonen Stil verfasst. Tänzerisches (böhmisches) Lokalkolorit wechselt immer wieder mit expressiven und kompositorisch kühnen Abschnitten. Der Korrespondent der Leipziger Neuen Zeitschrift für Musik spricht in einem zeitgenössischen Bericht aus Prag von „Reichtum an charakteristischer Färbung und Haltung, von ausgiebigstem musikalischen Können.“ Der erste Satz (*Allegro moderato*)

beginnt mit einem schwungvollen 5-taktigen Thema in G-Dur, das einen hüpfenden aufwärtsgerichteten Sextsprung mit abwärtsrauschenden Sechzehnteltriolen verbindet. Das Nebenthema bewegt sich in B-Dur und ist ein im piano espressivo vorgetragenes Gesangsthema mit vorwärtsdrängenden Achteltriolen, das dem böhmischen Volkstum zu entspringen scheint. Meisterhaft ist die Durchführung dieser beiden sowie eines in Moll auftretenden Übergangsmotivs, wobei die vier Streicherstimmen sich zu geradezu orchestralem Klangnetz überlagern. Wie oft bei Dvořák kann man beim folgenden langsamen Satz (Adagio ma non troppo), der in Es-Dur steht, vom Höhepunkt des Werkes reden. Der große Dvořák-Biograph und -Experte Otakar Šourek schreibt über den Satz: „Der zweite Satz ist einer der schönsten und tiefsten langsamen Sätze in Dvořáks Werk. Der Schöpfer der „Dumky“ meldet sich darin mit der ganzen ihm eigenen Gefühlsinnigkeit und slawisch inbrünstigen Sangbarkeit.“ Nach einer Art Einleitung, die den Hörer zuerst nach Es-Moll „irreleitet“, erklingt ab Takt 9 das wunderbare Es-Dur-Thema im sonoren Klang der G-Dur-Saite der 1. Violine. Mit der ostinaten Quint im Bass (Bordun-Bass) haftet dem Thema etwas Archaisches an. In abwechselndem Moll und Dur und einer Steigerung bis zum Grandioso wird das Thema variiert und durchgeführt, von Pizzicati-Klängen und kontrapunktischen 32stel-Figuren umrahmt. Der Satz verebbt, so wie er begonnen hat, im dreifachen Pianissimo. Das dreiteilige Scherzo, der dritte Satz (Molto vivace) steht in h-Moll und ist lebhaft und tanzmässig. Der zweite, rhythmisch ruhiger gestaltete Teil des ersten Abschnitts in As-Dur wird von einem melodischen, pentatonischen Thema geprägt. Der eigentliche Trio-Teil des Satzes (Un poco meno mosso, D-Dur) schafft einen Ruhepunkt und eine Atempause: ein „bukolisch heiteres Intermezzo von ruhigem Stimmungscharakter“ (Šourek). Der dritte Teil des Satzes ist eine verkürzte Reprise des ersten. Mit dem 4. Satz betritt Dvořák kompositorisch-formales Neuland. Er lässt ihn mit einer kurzen Andante-Einleitung beginnen, was bis dahin nur Kopfsätzen von Symphonien vorbehalten war. Eigenwillig neu mutet auch die Form des ganzen Satzes an: Elemente des Sonatenrondos sind in eine große Zweiteiligkeit eingebunden. Das Wiedererscheinen der Andante-Einleitung in der Mitte des Satzes wirkt dabei als Zäsur. Auch Zitate aus dem ersten Satz werden einbezogen. Das Hauptthema trägt furiantartige Züge (ein schneller böhmischer Volkstanz meist im Dreivierteltakt). Bemerkenswert ist auch eine Passage in der Coda, in der eine Folge von absteigenden Tritoni mit verschobenem Akzent von fünf stark akzentuierten Viertelnoten eingeleitet wird und den Hörer momentan völlig im Ungewissen lässt, was Rhythmus und Tonart betrifft.

Teresa Hrdlicka



Matinee, 21. August 2011

Erwin Schulhoff

Sextett (1924)

1. *Allegro risoluto*
2. *Tranquillo (Andante)*
3. *Burlesca. Allegro molto con spirito*
4. *Molto adagio*



Franz Schubert

Der Tod und das Mädchen, Streichquartett Nr. 14 d-Moll, D 810

1. *Allegro*
2. *Andante con moto*
3. *Scherzo. Allegro molto*
4. *Presto*

Erwin Schulhoff (1894-1942)

Sextett (1924)

1. *Allegro risoluto*

2. *Tranquillo (Andante)*

3. *Burlesca. Allegro molto con spirito*

4. *Molto adagio*

Als Schulhoff aus den Schützengräben des Ersten Weltkriegs zurückkehrte befand er sich in einer stilistischen Sackgasse. Er erkannte, dass er nicht mehr wie vordem im spätromantischen Stil komponieren konnte. Im Jänner 1919 übersiedelte er nach Dresden und stürzte sich in die dortige neue Musikszene und schrieb eine Reihe von Werken – einschließlich zweier Vokalsymphonien, *Landschaften* und *Menschheit*, die stark von Mahler beeinflusst sind, Anklänge an Volksmusik und Tendenzen des Wiener Expressionismus zeigen. Zu der Zeit schrieb er auch den ersten Satz des Streichsextetts (für die Brahms'sche Kombination von 2 Violinen, 2 Violas und 2 Celli, die Schönberg auch in der *Verklärten Nacht* verwendet hatte). Der Beginn dieses Satzes füllt das gesamte chromatische Spektrum in einer Art, die der Schönbergschen 12-Ton Technik sehr ähnlich ist – obwohl sie Schönberg noch nicht entdeckt hatte. Zu diesem Zeitpunkt allerdings entwickelte Schulhoff großen Enthusiasmus für die Dada Bewegung, die in ganz neue musikalische Richtungen wies. Er legte den Sextettsatz zur Seite und fühlte sich erst wieder im April 1942, nachdem er Deutschland verlassen hatte und nach Prag zurückgekehrt war in der Lage fortzusetzen. Die restlichen drei Sätze, die er sehr rasch schrieb, sind zum Teil von der spitzigen, satyrischen, jazzigen, neoklassischen Musik beeinflusst, die Schulhoff in der Zwischenzeit komponiert hatte.

Der erste Satz *Allegro risoluto* aus dem Jahr 1919 ist meisterhaft konzipiert und zeigt deutlich den Einfluss der Schönberg Schule und vielleicht besonders des Streichquartetts op. 3 von Alban Berg, ein Werk, das Schulhoff besonders liebte. Es explodiert mit beißenden Dissonanzen, sehnsüchtigen, gebrochenen melodischen Linien und bösen, emphatischen Rhythmen. Obwohl der Satz in gewisser Weise einer Sonatenform ähnelt, mit einem fast hysterisch ohnmächtigen zweiten Thema, verschafft der Entwicklungsteil durch melancholische Lyrik eine emotionelle Atempause. Die zusammengepresste Rekapitulation intensiviert die brutalen Seiten des Beginns, aber der Satz ebbt plötzlich in einer Ruhe aus, als ob er erschöpft wäre.

Das folgende *Tranquillo* ist keineswegs ruhig, da es auf einer geisterhaften wiederholten Figur aus sechs Noten in den hohen Registern und einer düsteren Melodie in den tiefen des Ensembles aufgebaut ist. Eine mürrisch suchende Melodie strebt einem Höhepunkt zu und klingt in einem unruhigen, fragmentarischen Cello Solo aus. Spektrale *tremolandi* und Harmonie schaffen eine schaurige nächtliche Atmosphäre, eine Landschaft durch den Schleier tiefer Traurigkeit betrachtet, und endet in einer weichen aber extremen Dissonanz und einem Pizzicato Schluss. Der dritte ‚Burleske‘ Satz ist ein spitzer, grotesker Tanz im Geist einer ‚kubistischen Folklore‘, dem wir auch in Schulhoffs erstem Streichquartett begegnen. Nach einer Weile beschleunigt es zu einem furiosen Stretto und endet im gleichen hämischen Geist wie er begann.

Schulhoff beendet sein Sextett mit einem bedrückenden *Molto adagio* mit tragischem Anklang. Ein Cellothema tastet sich empor und beginnt ein chromatisches Wehklagen erstaunlicher Intensität, dicht geschrieben und hoch expressiv. Aber es klingt aus und stattdessen hören wir in der Ferne eine leise pochende, pulsierende Musik, die Basspizzicati, die wie Marschtrommeln klingen. Die traurige Figur im Cello kommt wieder, aber diesmal ist sie nicht ein Anfang – sie wird wiederholt und wiederholt und schweigt schließlich, ohne Antwort.

Malcolm MacDonald

Der Tod und das Mädchen

1. *Allegro*
2. *Andante con moto*
3. *Scherzo. Allegro molto*
4. *Presto*

Von Franz Schubert sind 14 Streichquartette vollständig erhalten, eines unvollständig überliefert, drei sind Fragment geblieben und zwei gelten als verschollen. Eine auffallende Häufung in der frühen Schaffensperiode erklärt sich durch die vorwiegende Beschäftigung mit dem Quartettspiel im Familienkreis. Dieses bestand aus den Brüdern Ferdinand und Ignaz an der Violine, dem Vater Franz als Cellisten und Franz Schubert selbst an der Bratsche. Musiziert wurden hier neben Schuberts eigenen Werken, die in ihrem einfachen Cellopart auf die spieltechnischen Fähigkeiten des Vaters Rücksicht nehmen, auch Quartett-Bearbeitungen; so u.a. Arrangements von Haydn-Sinfonien, die je nach Möglichkeit mehrfach besetzt werden konnten, wodurch sich der familiäre Quartettkreis gelegentlich zu einem regelrechten Orchester entwickelte. Zwischen 1814 und 1823 lässt Schuberts Beschäftigung mit dem Streichquartett insgesamt stark nach. Die drei späten letzten Quartette entstehen in den Jahren 1824 bzw. 1826 und verdanken ihre Existenz der Rückkehr des Geigers Schuppanzigh nach Wien.

Der Wiener Geiger Ignaz Schuppanzigh (1776-1830) gilt als der erste professionelle Quartettgeiger in der Geschichte des Wiener Konzertwesens und, nachdem das Quartettspiel bis in die 20er Jahre des 19. Jahrhunderts entweder dem privaten Musizieren oder dem adeligen Mäzenatentum vorbehalten gewesen war, als Gründer der ersten Quartett-Abonnementreihe in Wien. Öffentlich aufgeführt wurde zu Schuberts Lebzeiten als komplettes Quartett einzig das in a-Moll D 804. Für Schuppanzighs Konzertreihe war auch das d-Moll-Quartett gedacht, doch wurde es von jenem 1826 angeblich abgelehnt. So fand die Erstaufführung des Werkes am 1. Februar 1826 bei Joseph Johann August Barth in privatem Rahmen statt.

Wie aus Briefen hervorgeht, hatte Schubert geplant, drei Quartette zu schreiben und gemeinsam zu veröffentlichen: „In Liedern habe ich wenig Neues gemacht, dagegen versuchte ich mich in mehreren Instrumental-Sachen, denn ich componirte 2 Quartetten für Violinen, Viola u. Violoncelle u. ein Octett, u. will noch ein Quartetto schreiben, überhaupt will ich mir auf diese Art den Weg zur großen Sinfonie bahnen.“ (Brief an Kupelwieser, 31. März 1824) Das erwähnte zweite Quartett dürfte D 810, *Der Tod und das Mädchen* sein, das erst posthum gedruckt wurde. Mit dem „Weg zur großen Sinfonie“ war die große C-Dur-Symphonie, D 944 gemeint.

In den Jahren 1823 und 1824 häufen sich in Schuberts Kompositionen Eigenzitate: die bekanntesten Beispiele sind die Flötenvariationen D 802 (*Trockne Blumen*), das Oktett D 803 (Duett aus dem Singspiel *Die Freunde von Salamanca*) sowie die langsamen Sätze der beiden Streichquartette D 804 (*Rosamunde-Quartett*) und D 810, *Der Tod und das Mädchen*. Schubert greift in seinem d-Moll-Quartett auf das balladeske gleichnamige Lied aus dem Jahr 1817 zurück, das auf einem Text des norddeutschen Lyrikers Matthias Claudius (1740-1815) basiert. Claudius war für Schubert von besonderer Bedeutung, weil er mit der Komposition erstmals das Motiv des Todes aufgegriffen hat, das später immer wieder in seinem Werk thematisiert wurde. Er übernahm aus der dialogischen Struktur des Textes das Klaviervorspiel und den 2. Teil der Strophe des Todes, der im daktylischen Rhythmus skandiert: „Sei gutes Muts! Ich bin nicht wild, sollst sanft in meinen Armen schlafen!“ Als Thema für Variationen im 2. Satz macht es diesen im Zyklus der Sätze zum Zentrum.

Voll Spannung beginnt der erste Allegro-Satz des Quartetts mit einem „Motto“: im Fortissimo aller vier Streicher erklingt zweimal fanfarenartig das unheilschwangere Motiv mit den Triolen, die im Laufe des Satzes zu einer Obsession werden sollen. Man könnte den ganzen ersten Themenkomplex dem Tod zuordnen und das in Takt 61 einsetzende Seitenthema im Terzgesang der Geigen in F-Dur dem Mädchen – im Sinne von Werner Aderhold „die dialogische Struktur des Liedes in die dialektischen Spannungsfelder

des Quartetts übertragend“. Die Schlussgruppe wird von virtuosen Sechzehntelpassagen dominiert, die durch alle Stimmen wandern und ist streng kontrapunktisch angelegt. In der Durchführung scheint die Musik hin und her gerissen zwischen Dunkelheit und Licht, Tragik und Schönheit.

Der langsame Satz, *Andante con moto*, steht in g-Moll und besteht aus dem Thema und fünf Variationen. In der zweiten singt das Violoncello das Thema, zart umspielt von arpeggienartigen Figuren der ersten Violine. Dramatisch und in pochendem Rhythmus führt uns die dritte Variation die Unerbittlichkeit des Schicksals vor Augen. Nach einer Dur-Variation, in der die Mittelstimmen die Führung übernehmen, folgt die fünfte in Moll und die versöhnliche Coda. Grimmig, in stampfenden Synkopen beginnt das Scherzo. Es ist einer von Schuberts knappsten und forschesten Sätzen. Hast und Ruhelosigkeit hingegen verbreitet der Finalsatz, ein *Presto*. Er wird in der Literatur gern mit einer Tarantella verglichen, einem aus Süditalien stammenden schnellen Tanz im 6/8-Takt.

Teresa Hrdlicka

Das **aron quartett** wurde 1998 von Ludwig Müller, Barna Kobori, Georg Hamann und Christophe Pantillon, vier Wiener Musikern, gegründet. Ihr künstlerischer Werdegang wurde von den Mitgliedern des Alban Berg Quartetts, sowie von Ernst Kovacic und Heinrich Schiff entscheidend geprägt. Weitere für ihre musikalische Laufbahn maßgebende Impulse gingen von Isaac Stern, Max Rostal, William Primrose, Mischa Maisky, Ralph Kirschbaum und Sandor Végh aus.

Im Gründungsjahr fand das Wiener Debut statt, das bei Publikum und Presse großes Echo hervorrief. Seither wurde - auch in Zusammenarbeit mit Heinz Holliger, Heinrich Schiff, sowie Mitgliedern des Amadeus, LaSalle und Alban Berg Quartetts - ein breit gefächertes Repertoire erarbeitet.

Die Intention des aron quartetts, sich neben der Auseinandersetzung mit der klassischen Literatur für Streichquartett auch den Werken der Zweiten Wiener Schule zu widmen, führte noch im Gründungsjahr zur Einladung, im Arnold Schönberg Center in Wien, als *Quartet in Residence* einen eigenen Zyklus zu gestalten, in welchem das aron quartett Kompositionen des 18., 19. und 20. Jahrhunderts präsentiert.

Das aron quartett tritt auch gemeinsam mit Künstlern wie Oleg Maisenberg, Elisabeth Leonskaja, Bruno Canino, Philippe Entremont, Wenzel Fuchs, Sharon Kam und Mitgliedern des Alban Berg Quartetts auf. 2002 war das aron quartett Gast im Zyklus des Alban Berg Quartetts im Wiener Konzerthaus.

Rege Konzerttätigkeit führte das aron quartett bisher durch Europa, die USA, Mexiko und Japan, sowie zu renommierten Festivals (Wiener Festwochen, International String Quartet Festival Prag, Biennale di Venezia, Schönberg Festival, Festival "Klangbogen", Festival Cervantino, Kuhmo Festival, Stresa Festival u.a.).

Im Jahr 2001 debütierte das aron quartett in der Carnegie Hall in New York und 2002 in Londons Wigmore Hall, sowie im Tschaikowsky-Konservatorium in Moskau und 2004 im Wiener Musikverein, wo das Quartett im Jahr 2007 in einem vierteiligen Zyklus alle Streichquartette Korngolds sowie dessen Klavierquintett zur Aufführung brachte. 2008 gründete das aron quartett das Kammermusikfestival Schloss Laudon. (www.schlosslaudonfestival.at) Das 10-Jahre-Jubiläum des Quartetts wurde im November 2008 mit einem sehr erfolgreichen Konzert im Wiener Konzerthaus gefeiert. Für 2009 wurde das aron quartett wieder eingeladen, einen Haydn – Martinů – Zyklus im Wiener Musikverein, sowie einen 3-teiligen Korngold-Zyklus an der Opéra Bastille in Paris zu gestalten. Ebenfalls in Wien fand im Herbst 2009 ein Schönberg - Zyklus statt.

1999 erschien die erste CD des aron quartetts mit Werken von Schubert, Schönberg, Mozart und Ullmann. Im Februar 2002 wurde ein Konzert des aron quartetts vom ORF (Österreichischer Rundfunk) im Rahmen der EBU europaweit ausgestrahlt.

Weitere CD-Einspielungen umfassen Streichquartette von Franz Schubert ("Rosamunde" und "Der Tod und das Mädchen", Preiser Records 90549) und eine CD-box mit der Gesamtaufnahme aller Werke für Streichquartett von Arnold Schönberg (Preiser Records 90572), wofür das aron quartett den Pasticcio – Preis erhielt. Diese Einspielung wird von der internationalen Presse zu den besten Aufnahmen von Werken der Kammermusik aus dem 20. Jh. gezählt. Die herausragende Interpretation sowie die technische Meisterschaft stellen nicht nur die hohe Kompetenz des aron quartetts unter Beweis, sondern setzen auch neue Maßstäbe.

Für Cascavalle wurden die Klavierquintette von Dvorak und Franck mit Philippe Entremont eingespielt. Im Herbst 2009 erschien eine Gesamtaufnahme der Streichquartette Erich Wolfgang Korngolds und seines Klavierquintetts (mit Henri Sigfridsson, Klavier) bei cpo/ORF sowie im Frühjahr 2010 eine CD mit Werken von Ravel, Schostakowitsch, Chaillou, Zaborov und Vassiliev bei Preiser.

Henri Sigfridsson

Henri Sigfridsson, 1974 geboren, hat sich in den letzten Jahren auf vielen wichtigen Konzertpodien Europas etabliert, u.a. im Musikverein und im Konzerthaus in Wien, in der Berliner Philharmonie, in der Tonhalle Zürich, im Konzerthaus Berlin, in den Philharmonien von Köln, Budapest und St. Petersburg und im Herkulesaal München. Als Krönung seiner Wettbewerbserfolge ist die Beethoven Competition Bonn 2005 anzusehen, bei der er den ersten Preis, den Publikumpreis und den Kammermusikpreis gewann.

Henri Sigfridsson hat an vielen Wettbewerben erfolgreich teilgenommen. 1994 gewann er den 1. Preis beim internationalen "Franz-Liszt-Wettbewerb" in Weimar und 1995 den großen skandinavischen Wettbewerb "The Nordic Soloist Competition". 2000 gewann er bei dem Geza-Anda Wettbewerb in Zürich den zweiten Preis und den Publikumpreis. 2001 erhielt er den Förderpreis für junge Künstler des Landes Nordrhein-Westfalen.

Der Finne ist bereits seit Jahren Gast bei vielen internationalen Festivals wie den Salzburger Festspielen, Beethoven Festival Bonn, der Styriarte, Klavierfestival Ruhr, dem Lucerne Festival, Kissinger Sommer, dem

Augsburger Mozart-Festival, dem Menuhin Festival Gstaad und dem Lockenhaus Festival.

Als Solist trat er bei Orchesterkonzerten mit dem RSO Wien, dem Tonhalle-Orchester Zürich, den St. Petersburger Philharmonikern, der Weimarer Staatskapelle, dem RSO Helsinki, der Camerata Salzburg und dem Stuttgarter Kammerorchester unter Dirigenten wie Vladimir Ashkenazy, Lawrence Foster, Sakari Oramo, Alexander Lazarev, Georg Alexander Albrecht, Volker Schmidt-Gertenbach, Neville Marriner und Dennis Russell Davies auf. Seit 2000 führen ihn regelmäßig Einladungen nach Japan.

Auf dem Gebiet Kammermusik arbeitete Sigfridsson u.a. mit Gidon Kremer, Ivry Gitlis, Mischa Maisky, Leonidas Kavakos, Patricia Kopachinskaya, Sol Gabetta und Johannes Moser. Von Henri Sigfridsson erscheinen verschiedene CD-Aufnahmen, u.a. F. X. Mozart Klavierkonzerte bei schweizerischem Label Novalis, Sibelius Klavierwerke, Sibelius Klaviermusik beim Verlag Ondine und Rachmaninov Klavierkonzerte Nr.2 & 3 bei Hänssler Classic.

Er fing sein Studium am Konservatorium in Turku, Finnland, an. Weitere Studien führten ihn in die Klasse von Prof. Erik T. Tawaststjerna an die Sibelius-Akademie Helsinki und nach Köln in die Meisterklasse von Prof. Pavel Gililov an der dortigen Musikhochschule. Von 1995 bis 1997 studierte er auch in der Klasse von Lazar Berman in Weimar.

2008 übernimmt Henri Sigfridsson eine Professur für Klaviermusik an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Seit 2011 hat er eine Professur an der Folkwang Universität Essen.

Massimo Scattolin

Nach einem Unterricht bei Andres Segovia begann Massimo Scattolin seine Konzertkarriere als Solist, und entfaltete kammermusikalische und orchestrale Aktivitäten, die einige der bekanntesten Konzerte für Gitarre und Orchester umfassen. Komponisten wie Astor Piazzolla und Violet Archer haben für ihn Konzerte komponiert.

So erlangte Massimo die Aufmerksamkeit des europäischen, asiatischen, australischen, chinesischen und amerikanischen Publikums und wurde von Kritikern als einer der besten Gitarristen unserer Zeit bezeichnet. Er hat mit wichtigen europäischen Fernsehgesellschaften und auch mit großen Schauspielern wie Cucciolla, Pagliai und Gassman zusammengearbeitet. Er nimmt regelmäßig an nationalen und internationalen Festivals teil und ist der erste italienische Gitarrist, der Meisterkurse am Salzburger „Mozarteum“ gibt.

Er hat einige Aufnahmen, sowohl als Solist als auch in Zusammenarbeit mit Musikern wie den Geigern Giuliano Carmignola, Rafael Gintoli und Franco Mezzena, den Cellisten Patrick Demenga, Arturo Bonucci und Julius Berger, dem Tenor Francesco Grollo, dem Flötisten Roberto Fabbriani, dem Amati Quartett, dem Pianisten Massimiliano Damerini, dem Gitarristen Tolo Marton, dem Schlagzeuger Tullio De Piscopo und der berühmten Gruppe aus Kuba „Grupo Compay Segundo – Buena Vista Social Club“ gemacht. Massimo gründete das Paganini Consort und das Guitarland Ensemble.

Er spielt auf einer Doppelkopfgitarre des italienischen Herstellers Enzo Guido.

Thomas Selditz

Thomas Selditz wuchs in Berlin auf und studierte dort an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ bei Alfred Lipka. Mit 21 Jahren gewann er das Probespiel um die Position des 1. Solo- Bratschers des Berliner Sinfonie-Orchesters. 6 Jahre später engagierte ihn Daniel Barenboim an die Staatskapelle Berlin ebenfalls als 1. Solo-Bratscher.

1999 verließ Thomas Selditz die Staatsoper Berlin. Er unterrichtete als Professor von 1999-2005 an der Musikhochschule in Hannover, von 2005-2010 an der Musikhochschule Hamburg, seit 2010 als Professor für Viola an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien.

Seit Anfang der 90er folgt Thomas Selditz als Mitglied des Gaede Trios Konzerteinladungen in die meisten Länder Europas, nach Japan und den USA.

2006 wechselte er innerhalb des Ensembles zur Violine, das jetzt unter dem Namen Streichtrio Berlin spielt. Er ist als Kammermusiker zu Gast auf Festivals wie dem Mozartfest Würzburg, dem Schleswig- Holstein Festival, beim Europäischen Musikfest Stuttgart, dem Rheingau- Festival, im Theatre du Châtelet/Paris, der Styriarte Graz, auf dem Mondsee- Festival, beim Schwäbischen Frühling. Zu seinen Kammermusikpartnern zählen Künstler wie Christian Altenburger, Ernst Kovacic, Patrick Demenga, Markus Schirmer, Quirine Viersen, Wolfgang Schulz, Benjamin Schmid, Ensemble wie das Gewandhaus Quartett Leipzig, Trio Parnassus Stuttgart, Aurny Quartett, Arditti Quartet. Kammermusikaufnahmen erschienen bei den Labels Largo Records, Tacet, Sony, MDG, Audite und Phoenix. 2003 wurde eine Solo CD mit dem Diapason und dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet.

Reinhard Latzko

Geboren in Freising

Studium bei Jan Polasek, Martin Ostertag und Heinrich Schiff

1987-2003 erster Solocellist im Sinfonieorchester des Südwestfunks unter Michael Gielen

1988-2005 Leitung einer Ausbildungs- und Konzertklasse für Violoncello an der Musikakademie der Stadt Basel als Nachfolger von Boris Pergamenschikow.

Seit 1990 Dozent beim Gustav-Mahler-Jugendorchester, bei der Jungen Deutschen Philharmonie sowie beim Bundesjugendorchester.

Seit 2003 Professor für Violoncello an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien.

Preisträger nationaler und internationaler Wettbewerbe (u.a. CIEM Geneve, Concerti per Europa, Venezia).

Leiter von Meisterkursen in Österreich, Deutschland, Frankreich, Spanien, Kroatien, Korea sowie in der Schweiz.

Kammermusikpartner u.a. von Ulf Hölscher, Heinrich Schiff, Christian Tetzlaff, Gustav Rivinius, Hartmut Rohde, Christian Altenburger.

Solistische Tätigkeiten u.a. mit dem Basler Sinfonieorchester, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Sinfonieorchester des Südwestrundfunks, der Deutschen Kammerphilharmonie unter Dirigenten wie Michael Gielen, Yuri Ahronowitsch.

Uraufführungen u.a. von Rihm, Krenek, Gielen, Trümpy.

Auftritte als Solist und Kammermusiker u.a. im Wiener Konzerthaus, im Wiener Musikverein, in der Berliner Philharmonie, in der Kölner Philharmonie sowie im Palais des Beaux Arts in Brüssel.

Zahlreiche Rundfunk- und CD-Aufnahmen

JMI INTERNATIONAL CENTRE FOR SUPPRESSED MUSIC

www.suppressedmusic.org.uk

Das International Centre for Suppressed Music (ICSM) wurde im September 1999 durch das Jewish Music Institute (JMI) an der School of Oriental and African Studies (SOAS) an der Universität London als Plattform für alle jene gegründet, die auf dem Gebiet der Förderung des Studiums und der Aufführung von unter den Nazis verbotener Musik arbeiten. Wäre die Entwicklung der westeuropäischen Musik nicht durch die Verbannung, Exilierung oder Tötung durch die Nationalsozialisten in den 30er Jahren gestoppt worden, ist zunehmend Gegenstand weltweiter Forschung. Das International Centre for Suppressed Music steht in vorderster Reihe bei der Forschung, Erziehung, Veröffentlichung, Aufnahme, Aufführung und auf diesem weiten Feld der frühen 20. Jahrhunderts. Die Website des JMI gibt Auskunft über Konferenzen, Konzerte und Publikationen und betreibt ein online Journal mit Artikeln, Vorschauen, Kritiken und Nachrufen. Das Jewish Music Institute ist eine unabhängige (nicht religiöse) Kunsteinrichtung an der London University, mit einem Wohltätigkeitsstatut und eigenen künstlerischen und akademischen Richtlinien.

020 8909 2445

jewishmusic@mi.org.uk

www.jmi.org.uk

Sponsoren:

BUNDESKANZLERAMT  ÖSTERREICH



