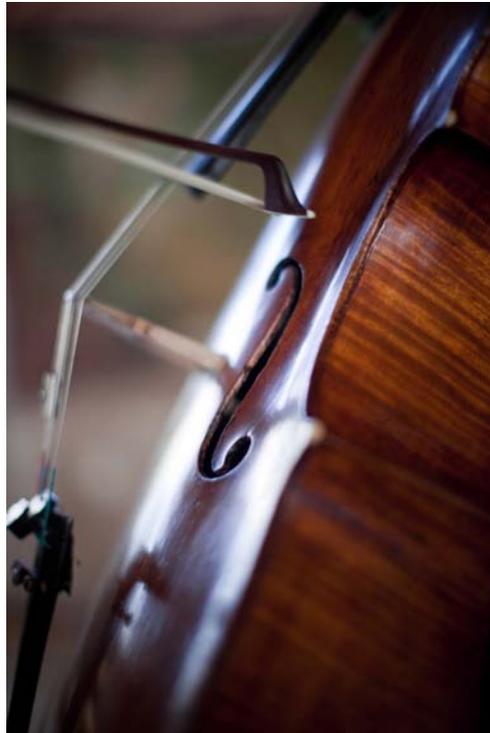


9. Kammermusikfestival
Schloss Laudon



23. 8. - 28. 8. 2016



Impressum

Verein Kammermusikfestival Schloss Laudon
Seilerstätte 10/22, 1010 Wien
www.schlosslaudonfestival.at
Herausgeber: Univ.-Prof. Dr. Peter Weinberger
pw@schlosslaudonfestival.at

ISBN 978-3-9504263-0-4

Übersetzung der englischen Texte: Kitty Weinberger
Photos, Cover: Julia Wesely, www.julia-wesely.com

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 kaiserlichem Besitz und verblieb in diesem auch nach einer schweren Beschädigung in 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 Kriegs 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 Wachsfigurenkabinett konnte man sein Abbild

gegen Eintritt 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 steht bei Musikdarbietungen die Qualität der Musik und der 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

Ausstellung

Christine de Grancy

Von oben herab – Macht - Ohnmacht - Wiener Götterbilder

Götter thronen, bewachen, besiedeln seit undenklichen Zeiten zwischen Himmel und Erde ihren ausgesuchten Olymp. *Von unten hinauf suchen Menschen zu ihnen Verbindung, Schutz, Segnung, Auszeichnung. Von oben herab geben die Gottheiten Erfüllung, Erhöhung, Fluch, Vernichtung.*

Die europäische Aufklärung verzichtete nicht auf sie, hat sie nicht gänzlich aus unserer Welt entlassen. So stehen sie, wie diese ausgestellten Bilder zeigen, als prachtvolle Allegorien nicht nur auf Gebäuden der Wiener Ringstraße, fern und fremd geworden an Dachrändern, wie vor ihren eigenen Abgründen. Die Götter sind auch Teil der Atmosphäre vieler europäischer Städte. Sie erinnern daran, dass aufgeklärte, wie auch aufgeblähte Herrscher der Neuzeit - götter-gottgleich - unendliches Leid in die moderne Gesellschaft gebracht haben.

*„Einig zu sein, ist göttlich und gut; woher ist die
Sucht denn unter den Menschen, dass nur Einer und
Eines nur sei?“ Friedrich Hölderlin ¹*

Die (auf Fine Art Print) ausgestellten Bilder sind in drei Etappen zwischen 1979 – 2006 entstanden und wurden 1981 erstmalig publiziert: *„Landschaft für Engel“* im Verlag Molden, Text:

¹Friedrich Hölderlin (1770-1843)

Barbara Frischmuth (Ausstellung im Museum Moderner Kunst-Palais Liechtenstein, Wien). 1994 erschien die erweiterte 2. Auflage „*Halodris und Heilige, Engel und Lemuren – Figuren auf den Dächern Wiens*“ bei Jugend und Volk-Edition Wien, Text: Erika Pluhar und André Heller (Präsentation im Kunsthistorisches Museum Wien). Eine 3. Auflage ist geplant.

Renata Schmidtkunz „im Gespräch“ mit der Photographin Christine de Grancy, oe1.orf.at/programm/431273 (2016)

Dieses Kammermusikfestival ist im wesentlichen den verfolgten jüdischen Komponisten der Nazizeit gewidmet!

Christine de Grancy, 2016



Nike, die Göttin des Sieges auf dem Dach des Parlaments.

Photos: ©Christine de Grancy.



Fama, die Göttin des Gerüchts, schwebt über dem Heldenplatz.



Apollon, der Gott des Lichtes über dem Eingang zum Burgtheater.



Genien und Boreas, der Gott des Nordwindes, am Dach des Burgtheaters.



In Richtung Justizpalast: Hufe der Pferde der Quadriga am Dach des Parlaments.

9. Kammermusikfestival Schloss Laudon

Dienstag, 23.8.2016, 19:30

Eröffnung

Gabriele Proy: „Rubin“, Streichquartett, Uraufführung (2016)

Egon Wellesz: Streichquartett Nr.5, op.60 (1943)

Antonin Dvořák: Streichquartett Nr.13, G-Dur op.106 (1895)

aron quartett

Mittwoch, 24.8.2016, 19:30

Hans Krása: Passacaglia und Fuge für Streichtrio (1944)

Erwin Schulhoff: Fünf Stücke für Streichquartett (1924)

Friedrich Smetana: Streichquartett e-Moll „Aus meinem Leben“ (1876)

aron quartett

Donnerstag, 25.8.2016, 19:30

Vorgespräch: Karin Wagner: Wer war Erich Zeisl?

Benjamin Britten: Lachrymae, op.43 (1976)

Dmitri Schostakowitsch: Sonate op.147 (1975)

Erich Zeisl: Sonata for Viola and Piano, a-Moll (1950)

G. Hamann (Viola), A. Komiya (Klavier)

Freitag, 26.8.2016, 19:30

Gustav Mahler: Klavierquartett, a-Moll (1876)

Johannes Brahms: Streichquartett, a-Moll, op.51/2 (1873)

Bruno Walter: Klavierquintett (1905)

aron quartett, M. G. Bianchi (Klavier)

Samstag, 27.8.2016, 19:30

Vorgespräch: Michael Haas: Wer war Hans Gál?

Ludwig van Beethoven: Klaviertrio op.97, „Erzherzog-Klaviertrio“ (1814)

Hans Gál: Klaviertrio op.18 (1923)

Dmitri Schostakowitsch: Klaviertrio Nr.2, op.67 (1944)

Schweizer Klaviertrio

Sonntag, 28.8.2016, 11:00

Vilem Tausky: Coventry, Meditation for String Quartet (1941)

Wolfgang A. Mozart: Streichquartett, D-Dur, KV 575 (1789/90)

Johannes Brahms: Klavierquintett, f-Moll, op.34 (1864-65)

aron quartett, M. G. Bianchi (Klavier)

Eröffnungskonzert, 23. August 2016

Gabriele Proy
„Rubin“, Streichquartett (2016)
Uraufführung

Egon Wellesz (1885-1974)
Streichquartett Nr.5, op.60 (1943)
„In memoriam“ Maestoso
Allegro energico Allegro comodo In memoriam. Lento.



Antonin Dvořák (1841-1904)
Streichquartett Nr.13, G-Dur, op.106 (1895)
Allegro moderato
Adagio ma non troppo
Molto vivace
Finale: Andante sostenuto – Allegro con fuoco

aron quartett

Gabriele Proy

Geboren in Wien, zählt zu den bekanntesten zeitgenössischen Komponistinnen Österreichs. 2013 wurde sie von der Stadt Wien mit der höchsten Auszeichnung – dem Preis der Stadt Wien für Musik – geehrt. Sie absolvierte Komposition bei Prof. Erich Urbanner, elektroakustische Komposition bei Prof. Dieter Kaufmann und Instrumentalpädagogik Gitarre bei Prof. Gunter Schneider an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien und erlangte das Magistra artium Diplom mit Auszeichnung.

Von 2001 bis 2013 Präsidentin des Europäischen Forums Klanglandschaft, lehrte sie an der Universität Wien, der Donau-Universität Krems und von 1999 bis 2013 an der ARD.ZDF-Medienakademie in Nürnberg. Als Pionierin im Bereich der Soundscape Komposition hielt sie zahlreiche Gastvorträge und Seminare an Universitäten in Europa, Australien, Japan und Kanada. Seit 2011 lehrt sie Komposition am Institute for the International Education of Students (IES Abroad) in Wien.

Ihre Kompositionen für Chor, Orchester und Kammermusik, die zahlreiche Preise erringen konnten, wurden von renommierten Klangkörpern, Dirigenten und Solisten zur Aufführung gebracht; genannt seien u.a. das Koehne Quartett, der Philharmonische Chor München, das ORF Radiosymphonieorchester Wien, das Ensemble die reihe, das Ensemble Wiener Collage, der Denkmalchor Leipzig, die Internationale Donauphilharmonie, der Wiener Concert-Verein, die Wiener Symphoniker, Andreas Herrmann, Gottfried Rabl, Ingo Martin Stadtmüller, Philippe Entremont,

Philippe Morard, Christian Schulz, Manon-Liu Winter, Matthias Krampe, Günter Haumer, Ulrike Anton, Lucia Hall, Albert Sassmann, Balázs Fülei, Armin Egger, Christina Schorn, Elena Denisova, Veronika Trisko, Édua Zádory und Russell Ryan.

Neben zahlreichen Auszeichnungen erhielt sie die Kompositionsaufträge des Österreichischen Außenministeriums im „EU-Japan-Jahr-2005“, im „Österreich-Japan-Jahr-2009“ und zur europäischen Kulturhauptstadt „Marseille-Provence-2013“ sowie den Chorauftrag der Stadt Leipzig zu „Leipzig 1813-1913-2013“ für das Jubiläumskonzert „Eine europäische Friedensmusik“.

Als Composer in Residence 2014 des Wiener Concert-Vereins, dem Kammerorchester der Wiener Symphoniker, ausgezeichnet, wurden ihre Orchesterwerke unter dem Dirigat von Philippe Entremont in den USA sowie unter Philippe Morard im renommierten Wiener Musikverein uraufgeführt. Im Jahr 2015 widmete ihr das Konzerthaus Berlin ein Portraitkonzert „Komponistenportrait Gabriele Proy“ mit ihrer Kammermusik moderiert von Wilhelm Matejka und bei den Bregenzer Festspielen 2015 wurde ihre Musik mit den Wiener Symphonikern unter Christian Schulz aufgeführt.

Nach ihren Japan-Erfolgen in den Jahren 2005, 2006 und 2009 wurden im Dezember 2015 neuerlich ihre Kompositionen in Japan aufgeführt. 2016 folgen weitere Orchesteraufführungen mit dem Wiener Concert-Verein unter Alexei Kornienko beim Wörthersee Classics Festival und abermals im Wiener Musikverein sowie die Uraufführung ihres neuen Orchesterwerks mit Elena Denisova und dem Staatlichen Kammerorchester Belarus unter

Evgenij Buschkov in der Belarussischen Staatlichen Philharmonie in Minsk. Ihre Kompositionen werden erfolgreich in Europa, der Türkei, im Iran, in Japan, Australien, Kanada, Lateinamerika und den USA aufgeführt.

www.gabrieleproy.at

„Rubin“, Streichquartett, Uraufführung

In meinem neuen Streichquartett möchte ich eine Brücke von den Streichquartetten Franz Schuberts über Leoš Janáček und Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch zur Gegenwart schlagen. Insbesondere ist es mir als zeitgenössische Komponistin ein Anliegen, an die verfemte Musik (u.a. von Hans Gál, Erich Wolfgang Korngold, Erwin Schulhoff, Vilém Tauský, Viktor Ulmann und Vally Weigl), anzuknüpfen und zu erinnern.

Das Streichquartett „Rubin“ wird sich, wie mein Klavierquintett „Granat“, mein Liederzyklus „Silber“ für Bariton und Orgel, mein Solo für Gitarre „Azurit“, mein Duo „Türkis“ für Flöte und Gitarre und mein Solo für Violine „Amethyst“, wieder auf ein Mineral bzw. einen Edelstein beziehen.

„Rubin“ konnte durch die Kompositionsförderung des Österreichischen Bundeskanzleramtes realisiert werden, mein besonderer Dank gilt der ehemaligen Abteilungsleiterin Ministerialrätin Mag. Hildegard Siess. Die Komposition ist dem aron quartett, dem Kammermusikfestival Schloss Laudon und der Präsidentin von Reporter ohne Grenzen Österreich, Rubina Möhring, gewidmet.

Gabriele Proy

Egon Wellesz

Egon Wellesz wurde am 21. Oktober 1885 in Wien geboren, studierte zunächst Jus, wandte sich aber bereits 1905 endgültig der Musikwissenschaft zu und promovierte 1908 mit einer Arbeit aus dem Bereich der italienischen Barockoper bei Guido Adler zum Doktor der Philosophie. Daneben nahm er privaten Kompositionsunterricht bei Arnold Schönberg, begann schnell mit zahlreichen Schöpfungen hervorzutreten und feierte bald erste Erfolge; in der Zwischenkriegszeit zählte er dann mit seinen Opern („Alkestis“, „Die Bakchantinnen“) und Balletten („Persisches Ballett“, „Achilles auf Skyros“) zu den meistgespielten Komponisten des deutschen Sprachraums. Ab 1913 unterrichtete er an der Wiener Universität, zunächst als Dozent, ab 1929 als Professor; sein Spezialgebiet war inzwischen die byzantinische Musik geworden: mit der Entzifferung der mittelbyzantinischen Notenschrift gelang ihm hier eine der bedeutendsten musikwissenschaftlichen Leistungen in diesem Fachbereich.

1938 mußte Wellesz seine Heimat verlassen. Er ging an die Universität Oxford, mit der ihn schon seit einigen Jahren enge Beziehungen verbanden und deren Ehrendoktorwürde ihm bereits 1932 – als zweitem Komponisten Österreichs nach Joseph Haydn – verliehen worden war. In Oxford nahm er schließlich bis zu seinem Tode seinen offiziellen Wohnsitz, lehrte byzantinische Musik und lebte daneben seinen Kompositionen, die in der ganzen Welt hohe Beachtung fanden. (Nach 1945 entstanden u.a. neun Symphonien und zahlreiche Kammermusik.) Bis zuletzt schaffend, starb er am 8. November 1974 in seinem englischen Exil. – 1959 hatte Wellesz das Große Goldene Ehren-

zeichen der Republik Österreich, 1961 den Großen Österreichischen Staatspreis erhalten; 1973 wurde er Ehrenmitglied der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde, die heute den „Egon-Wellesz-Fonds bei der Gesellschaft der Musikfreunde“ beherbergt, der das Lebenswerk des Meisters in verstärktem Maße im Bewußtsein der Öffentlichkeit verankern soll.

Hartmut Krones

Streichquartett Nr.5, op.60

In seinem schöpferischen Oeuvre zunächst noch vornehmlich durch Bruckner und Mahler angeregt, verließ Wellesz unter dem Einfluß Schönbergs bald die Tonalität und wandte sich einer expressiv-gestischen Tonsprache zu, die er nie ganz aufgeben sollte. Trotz nachhaltiger Beschäftigung mit der Zwölftontechnik übernahm er aber niemals deren strenge Regelmäßigkeit. Das gilt auch für seine Kammermusik, bei deren Komposition Wellesz „an einen kleinen, gewählten Kreis von Zuhörern“ dachte, „die gewohnt sind, Kammermusik zu hören“. Und wie viele andere Komponisten baute er in seine Werke dieser Gattung oft ganz private, fast autobiographische Botschaften ein, wie dies insbesondere in seinem heute gespielten dreisätzigen 5. Streichquartett der Fall ist, einer „Exilkomposition“ par excellence. Wellesz hat dies selbst folgendermaßen umrissen:

„Im Frühjahr 1943 begann ich, nach fünfjähriger Pause ein Streichquartett zu komponieren; in einer düsteren Zeit entstanden, sollte es ein Abschied vom früheren Leben und den Freunden meiner Jugend- und Mannesjahre sein. Das besagt die Wid-

mung ‚In memoriam‘. [...] Die Komposition dieses 5. Streichquartettes machte mir die Bahn für künftiges Schaffen frei.“

Das am 18. Juni 1947 in Wien in einem IGNM-Konzert durch das Barylli-Quartett uraufgeführte Werk trägt die Widmung „In memoriam“ im Autograph als Überschrift (und nicht erst, wie im Druck, vor dem Finale). Und der „Memoriam“-Charakter durchzieht bereits das „Maestoso“-Vorspiel des 1. Satzes, dessen von der kleinen (g-Moll-)Terz dominierten Unisoni sukzessive alle 12 Töne einbeziehen, nach „flötenartig“ gespielten weiten Seufzern in expressive Figurationen von 1. Violine und Bratsche übergehen, um schließlich selbst in den schnellen Hauptteil (Allegro energico) zu leiten. Hier exponiert Wellesz ein „gezacktes“, von scharfen Rhythmen charakterisiertes Hauptthema, dem bald die weiten Seufzer entgegengestellt werden und das noch zweimal das „Maestoso“ auf den Plan ruft, ehe sich der Bogen verebbend rundet.

Als walzerartiges Scherzo begegnet uns der 2. Satz (Allegretto comodo), der in einer die Reihe d-fis-f-cis-a-b-es-e-c-h-g-as frei abwechselnden Zwölftontechnik gebaut ist; er verbindet die „alte“ Wiener Walzerseligkeit mit der Schönbergschen „Moderne“ und somit auch zwei Aspekte der Welleszschen „Vergangenheit“. – Als „große Klage um die Heimat“ (Robert Schollum) folgt sodann ein „Lento“, in dem zu „stehenden“ Dissonanzen weite expressive Linien erklingen und eine Zwölftonreihe initiieren, deren Töne drei Tonalitäten verbinden und so eine weitere Synthese von „alt“ und „neu“ gestalten. Varianten der „Maestoso“-Einleitung treten hinzu und leiten zu „appassionato“ und „molto cantabile“ aussingenden Gedanken, deren weite Spannungen bis-

weilen einen aufschreiartigen Gestus annehmen. Reihe und „Maestoso“-Motivik sorgen für formale sowie zyklische Bezüge, ehe ein polyphon verdichtetes Geflecht von expressiven Linien – unter fallweisem Einbezug der Reminiszenzen – immer neue, oft figurativ umspielte Varianten des Materials entwickelt. Als gleichsam „inhaltliche“ Zusammenfassung erklingt dann unter synkopisch rhythmisierten g-Moll- und schließlich hellen G-Dur-Dreiklängen ein letztes Espressivo, bis das leise G-Dur das Leid hinter sich läßt und die Hoffnung auf die Zukunft versinnbildlicht.

Hartmut Krones

Antonín Dvořák

Antonín Dvořáks Vater betrieb zunächst eine ererbte Gaststätte und Fleischhauerei, die er allerdings später aufgab, um sich als Bratschespieler betätigen zu können. Antonín war das erste von insgesamt neun Kindern. Mit sechs Jahren bekam er zum ersten Mal Geigenunterricht, danach lernte er zudem Klavier und Orgel.

Ab Oktober 1857 besuchte er zwei Jahre lang eine Orgelschule und trat zunächst gelegentlich als Bratschist auf, dann aber ständig als solcher in einem privaten Orchester, das in Kaffeehäusern und auf öffentlichen Plätzen Prags Potpourris, Ouvertüren und Tänze spielte. Seinen Kompositionsstil scheint er sich autodidaktisch angeeignet zu haben.

Im Oktober 1890 nahm er schließlich eine Stelle als Professor am Prager Konservatorium an, nach 1884 erfolgten mehrere Reisen

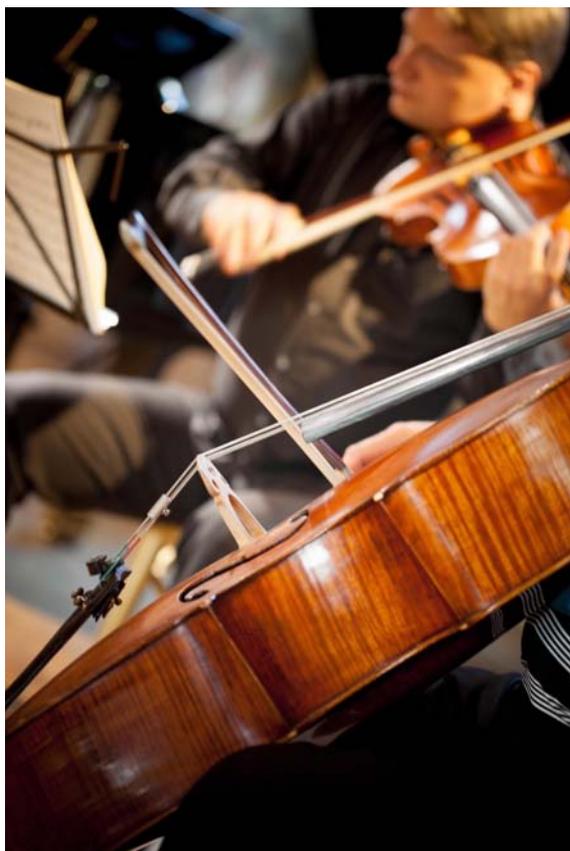
nach London. Im September 1892 trat Dvořák eine Stelle als Direktor des National Conservatory of Music in New York an. Dort studierte er u.a. Spirituals der schwarzen Plantagenarbeiter und Indianermelodien, die sich zum Teil in abgewandelter Form in seinem wohl bekanntesten Werk, seiner 9. Symphonie („Aus der Neuen Welt“), wiederfinden lassen. Im April 1895 übersiedelte er zurück nach Prag, wo er seine Tätigkeit am Prager Konservatorium wieder aufnahm.

Die Honorare aus Amerika ermöglichten übrigens Dvořák den Erwerb eines Palais an der Kateřinská in der Prager Neustadt, dem er den Namen „Villa Amerika“ gab. Dort befindet sich heute das Dvořák-Museum.

Streichquartett Nr. 13, G-Dur, op.106, B 192 (1895)

Dvořák schrieb das G-Dur-Quartett nach seiner Rückkehr aus New York Ende 1895. Das Adagio steht in Es-Dur mit häufigem Wechsel nach Moll und ist als freier Variationssatz gestaltet. Das Scherzo in h-Moll weist zwei Trio-Abschnitte auf: einen kantabilen in As-Dur und einen ländlerartigen in D-Dur. Pentatonische Motive lassen Erinnerungen an das „Amerikanische Quartett“, op.96, aufsteigen. Den Höhepunkt bildet das Finale, das auch das in der Romantik so schwierige Problem des Schlusssatzes formal klug löst. Nach einer Andante-Einleitung, die in der Mitte des Satzes wiederkehrt, greift es – typisch für die Spätromantik – Motive des Kopfsatzes auf, stellt sie aber in überraschende Zusammenhänge und Gegenüberstellungen.

de.wikipedia.org, www.kammermusik.org



Georg Hamann

Zweites Konzert, 24. August 2016

Hans Krása (1899-1944)
Passacaglia und Fuge für Streichtrio (1944)
Sehr ruhig
Fuga. Allegro molto

Erwin Schulhoff (1894-1942)
Fünf Stücke für Streichquartett (1924)
Allegro
Alla valse viennese
Allegro con moto
Alla Serenata. Molto Allegro
Alla Czeca. Andante



Friedrich Smetana (1824-1884)
Streichquartett e-Moll „Aus meinem Leben“ (1876)
Allegro vivo appassionato
Allegro moderato alla Polka
Largo sostenuto
Vivace

aron quartett

Hans Krása

Hans (Johann-Karl) Krása wurde am 30. November 1899 als Sohn eines tschechischen Vaters und einer deutschen Mutter in Prag geboren, wo er früh Klavier lernte, das deutsche Gymnasium besuchte sowie dann an der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst Komposition bei Alexander Zemlinsky studierte; als Diplomarbeit verfaßte er 1921 seine „Orchester-grotesken mit begleitender Singstimme nach Christian Morgensterns Galgenliedern“, welches Werk Zemlinsky selbst in einem Philharmonischen Konzert zur Uraufführung brachte. Danach arbeitete Krása als Korrepetitor am Neuen Deutschen Theater, ging aber 1923 für einige Monate nach Paris, um sich dort vor allem bei Albert Roussel, aber auch bei den Komponisten der „Groupe des Six“ weitere Anregungen zu holen. Schließlich folgte er Zemlinsky 1927 nach Berlin, wo er als Korrepetitor an der Kroll-Oper tätig war, nahm aber noch im selben Jahr ein Engagement als Korrepetitor an das Neue Deutsche Theater in Prag an, wo er sich nun bald einen hervorragenden Namen als Komponist schuf; u.a. verfasste er 1928-1930 die Oper „Verlobung im Traum“, die 1933 durch Georg Szell am Neuen Deutschen Theater zur Uraufführung gelangte und den Tschechoslowakischen Staatspreis erhielt. Eine Oper „Lysistrata“ nach Max Brod blieb hingegen unvollendet. Erfolgreich war auch die Bühnenmusik zu Adolf Hoffmeisters Drama „Mládí ve hře“ („Jugend im Spiel“), deren deutsche Übersetzung als „Anna sagt nein“ dann Friedrich Torberg besorgte.

1936 reiste Krása zusammen mit der Künstlergruppe „Manés“ und der Schauspielerin Carola Neher zu einer längeren Kon-

zertreise in die Sowjetunion, 1938 schuf er für einen Wettbewerb des Ministeriums für Schulwesen und Volksbildung die Kinderoper „Brundibár“, die dann (da die Nationalsozialisten inzwischen „Böhmen und Mähren“ annektiert hatten) 1942 in reduzierter Besetzung heimlich im jüdischen Waisenhaus zur Uraufführung gelangte. Bereits am 10. August 1942 war Hans Krása allerdings von den Nationalsozialisten ins Konzentrationslager Theresienstadt (Terezin) deportiert worden, wo er als Leiter der Musiksektion der „Freizeitgestaltung“ intensiv am „Kulturleben“ des Lagers mitarbeitete und wo seine Kinderoper „Brundibár“ über 55mal zur Aufführung kam – auch der NS-Propagandafilm „Theresienstadt“ („Der Führer schenkt den Juden eine Stadt“) nahm in seinen Ablauf eine Aufführung von „Brundibár“ auf. (Die Geschichte vom „Sängerkrieg zwischen allen Kindern und dem Leierkastenmann“ wurde von den Häftlingen als Symbol für ihren Widerstand empfunden.) In der Nacht vom 15. auf den 16. Oktober 1944 verladen die Nationalsozialisten Hans Krása zusammen mit vielen anderen in einen Eisenbahnwagen, der ihn nach Auschwitz transportierte, wo er – als „älterer Mann“ – sofort nach der Ankunft, am 17. Oktober 1944, vergast wurde.

In seinem Schaffen immer einer bisweilen erweiterten Tonalität verhaftet, nahm Krása mannigfaltige Einflüsse durch Alexander Zemlinsky, das frühe Œuvre Arnold Schönbergs, Igor Strawinsky, die französischen Komponisten sowie den Jazz auf. Dabei fallen „hintergründiger Humor“ sowie „ironische Verfremdung“ (Ingo Schultz) ebenso auf wie eine meisterhafte Sicherheit der formalen Gestaltung sowie ein hohes Gespür für die Eingängig-

keit melodischer Phrasen. Neben den bereits genannten Werken verfaßte Krása noch die 1926 von der Wiener Universal-Edition gedruckte „Symphonie für Alt und kleines Orchester“ (deren 3. Satz „Die Läusesucherinnen“ von Arthur Rimbaud vertont), Bühnenmusik, weitere Lieder (mit Ensemble sowie mit Klavier), aber auch Kammermusik verschiedener Besetzung; die in letztgenannter Gattung geschriebenen Werke „Tanz für Streichtrio“ sowie „Passacaglia und Fuge für Streichtrio“ entstanden 1943 bzw. 1944 in Theresienstadt. Dort unterzog Krása 1943 auch noch seine Kinderoper „Brundibár“ einer Revision.

Hartmut Krones

Passacaglia und Fuge für Streichtrio

Die Folge „Passacaglia und Fuge für Streichtrio“ wurde am 7. August 1944 vollendet. Zunächst trägt das Violoncello das achttaktige Thema vor, dessen anfängliches F-Dur ab dem 6. Takt f-Moll verströmt und schließlich mit dem „ges“ noch jenen „neapolitanischen“ Ton einbringt, der traditionell als Symbol für den Tod fungierte – wohl ein gezielter Hinweis auf das Schicksal der in Theresienstadt Inhaftierten. Nach und nach treten nun die anderen Instrumente hinzu, das Geschehen wird bewegter, gleichsam „abgerissene“ rezitativische Passagen sind von Seufzerpausen durchzogen, und komplizierte Rhythmen sorgen für weitere „Probleme“. Zwölfmal hören wir das Thema durch die Instrumente wandern, dann schiebt Krása eine nur sechstaktige „dolce“-Variation ein, ehe weiteren vier Themen-Zitaten noch einmal die Variation samt viertaktigem Nachspiel, ein weiteres Erklingen des Themas sowie eine sechstaktige figurative Über-

leitung zur Fuge folgen. Hier erfährt das dreitaktige, Tonschritte und weite Sprünge charakteristisch vereinigende Thema kunstvolle Verarbeitungen, motivische Abspaltungen und Umstellungen, wird schließlich – gemeinsam mit seiner Umkehrung – verbreitert, und nach weiteren Verdichtungen drängt eine brillante motivische Fortführung in ein letztes Themenzitat.

Hartmut Krones

Erwin Schulhoff

Erwin Schulhoff wurde am 8. Juni 1894 in Prag geboren, studierte in Prag und Wien Klavier sowie Komposition und vervollständigte seine Ausbildung dann in Leipzig (u. a. bei Max Reger) und Köln. Viele Jahre Lehrer am Prager Konservatorium, gelangte er in den zwanziger Jahren durch zahlreiche Erfolge bei internationalen Festivals zu hohem Ansehen, hielt sich dann in den frühen dreißiger Jahren in der Sowjetunion auf (wo er auch die sowjetische Staatsbürgerschaft erwarb) und wurde schließlich 1935 Mitarbeiter des tschechischen Rundfunks. In der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft im März 1939 annektierten „Protektorat Böhmen und Mähren“ sehr bald inhaftiert, starb Schulhoff am 18. August 1942 im bayerischen Konzentrationslager auf der Festung Wülzburg (oberhalb von Weißenburg in Franken).

Schulhoffs Œuvre besticht durch eine frühe Hinwendung zu modernen Tanzformen, zum Jazz und zu bewußt grotesken Klangzusammenstellungen, zudem experimentierte er mit Vierteltonstrukturen, bearbeitete alte böhmische Musik und ging auch an-

sonsten viele unorthodoxe Wege. In seinen Symphonien wandte er sich politischen Programmen zu; er schrieb eine „Spanische Symphonie“, eine „Freiheitssymphonie“ und eine „Eroica“, daneben schuf er eine Kantate „Manifest“ für Chor und Orchester nach Karl Marx, eine Oper „Don Juans Bestimmung“, ein Jazz-Oratorium „H. M. S. Royal Oak“, die Ballette „Ogelala“ und „Die Mondsüchtige“ sowie zahlreiche Klavier- und Kammermusik; eine „Neue Schule der Geläufigkeit für den Jazzpianisten“ ergänzt sein Œuvre nach der didaktischen Seite hin.

Hartmut Krones

Fünf Stücke für Streichquartett

Die „Fünf Stücke für Streichquartett“, WV 68, sind mit „Prag, 5. Dezember 1923“ datiert und gelangten am 8. August 1924 im Rahmen der Nachfolgeveranstaltung der 1922 von Egon Wellesz und Joseph Réti gegründeten „Internationalen Kammermusik-Aufführungen in Salzburg“ durch das „Tschechoslowakische Quartett“ („Zika-Quartett“) zur Uraufführung; aus diesen „Kammermusik-Aufführungen“ heraus hatte sich 1923 die „Internationale Gesellschaft für Neue Musik“ (IGNM) entwickelt, die ihr erstes Weltmusikfestival 1923 erneut in Salzburg und dann 1924 in Salzburg (Kammermusik) sowie Prag (Orchestermusik) abhielt (1925 folgte Venedig). – Die „Fünf Stücke“, die fünf internationale Tanztypen auf persönliche und „charmante“ Art einfangen, sind in ihrer Musizierlust deutlich von der Ästhetik der Pariser „Groupe des Six“ beeinflusst und wurden von dem Komponisten deren Hauptvertreter Darius Milhaud gewidmet. „Besonderen Wert legte er hier auf volle Klangentfal-

tung, er nutzte alle denkbaren Arten der Bogen- und Fingertechnik“ (Josef Bek) und gab so allen Musikern die Möglichkeit zur Präsentation ihrer technischen Fähigkeiten.

Was die „Fünf Stücke“ zusätzlich auszeichnet, ist die häufige Unregelmäßigkeit der Rhythmik sowie die bisweilen stattfindende Gleichzeitigkeit verschiedener Metren. So kombiniert der 1. Satz, „Alla Valse Viennese (Allegro)“, den „Wiener“ 3/4-Takt mit einem „geraden“, brillant vorwärtsdrängenden „Alla Breve“, während im 2. Satz, „Alla Serenata (Allegretto con moto)“, der 5/8-Takt dominiert. „Alla Czeca (Molto allegro)“ ist der 3. Satz überschrieben, der „tschechische“ Folklore durchklingen läßt, dann folgen im 4. Satz, „Alla Tango milonga (Andante)“, spanische Elemente. An 5. Stelle hätte laut den Skizzen ursprünglich ein „Alla marcia militaristica in modo europea“ überschriebenes Stück stehen sollen, eine das surreale Denken des Dadaismus einbringende Groteske, doch schien dies Schulhoff dann doch unpassend – er setzte an seine Stelle das endgültige Finale „Alla Tarantella (Prestissimo con fuoco)“. (Nach dem „Alla marcia militaristica“ wäre ein „Alla napoletana“ als Finale vorgesehen gewesen.)

Hartmut Krones

Friedrich (Bedřich) Smetana

Quartett Nr. 1 e-Moll für 2 Violinen, Viola und Violoncello, „Aus meinem Leben“

Das erste von zwei Streichquartetten des tschechischen Komponisten trägt den Titel „Aus meinem Leben“. Zu dieser Autobiographie in Tönen wurde Smetana durch sein „unabwendbares Schicksal“ gedrängt: die durch Syphilis ausgelöste Taubheit, die sich 1874 durch ein Pfeifen im Ohr angekündigt hatte und 1876, im Entstehungsjahr des Quartetts, zur Gewißheit geworden war.

Ähnlich wie Tschaikowsky in seinen letzten beiden Sinfonien ließ Smetana vor diesem tragischen Hintergrund sein Leben in einem groß angelegten viersätzigen Werk instrumentaler Programmmusik Revue passieren. Er bediente sich ähnlicher musiksymbolischer und zyklischer Mittel wie sein russischer Kollege, um das Verhängnisvolle des persönlichen Schicksals, aber auch die überpersönliche Ebene des Volkslebens auf romantische Weise in Töne zu fassen. Das Programm des Quartetts, das sich daraus ergab, hat Smetana in einem Brief in wünschenswerter Klarheit umrissen:

Was ich beabsichtige, war den Verlauf meines Lebens in Tönen zu schildern. Erster Satz: Neigung zur Kunst in meiner Jugend, romantische Stimmung, unaussprechliche Sehnsucht. Gleichzeitig melden sich schon in diesem Beginn die Warnung vor dem künftigen Unglück und der langanhaltende Ton, das viergestrichene E, aus dem Finale; es ist dies jenes verhängnisvolle Pfeifen in den höchsten Tönen, das 1874 in meinen Ohren entstand und mir die beginnende Taubheit anzeigte. . . . Der zweite

Satz. Quasi Polka, führt mich in der Erinnerung zurück in das lustige Leben meiner Jugendzeit, wo ich als Komponist meine Umwelt mit Tanzstücken überschüttete, selbst als leidenschaftlicher Tänzer bekannt war usw. . . . Der dritte Satz. Largo sostenuto, erinnert mich an das Glück der ersten Liebe zu einem jungen Mädchen, das später meine treue Gattin wurde. Der vierte Satz: Erkenntnis der elementaren Kraft der Nationalmusik, Freude über den Erfolg des eingeschlagenen Weges bis zum Augenblick der jähen Unterbrechung durch die ominöse Katastrophe: Beginn der Taubheit. Ausblick in eine freudlose Zukunft, ein kleiner Schimmer der Hoffnung auf Besserung, schließlich doch nur ein schmerzliches Gefühl. Das ist etwa der Inhalt der Komposition, die gleichsam privaten Charakter hat und deshalb absichtsvoll nur für vier Instrumente geschrieben wurde: sie sollen sich sozusagen im engsten Freundeskreis darüber unterhalten, was mich so bedeutungsvoll bewegt. Nicht mehr.

Angesichts des weitgehend orchestralen Quartettsatzes und der unverhohlenen Neigung zur Programmmusik verwundert es nicht, dass das Quartett erst mit der deutschen Erstaufführung 1880 in Weimar unter der Ägide von Franz Liszt seinen Durchbruch feiern konnte. Die konservative Prager Kammermusikvereinigung, der das Werk eigentlich gewidmet war, hatte es zuvor als „zweifelhaft im Stil“ und „technisch unüberwindlich“ abgelehnt.

www.kammermusikfuehrer.de/werke/2442



Spiegelbilder

Drittes Konzert, 25. August 2016

Benjamin Britten (1913-1976)

Lachryme, op.43 (1944)

Lento

Allegretto molto comodo

Animato

Tranquillo

Allegro con moto

Largamente

Appassionato

Alla valse moderato

Allegro marcia

L'istesso tempo

Erich Zeisl (1905-1959)

Sonata for Viola and Piano, a-Moll (1950)

Pesante

Andante

Passacaglia & Fugue



Dmitri Schostakowitsch (1906-1975)

Sonate op.147 (1975)

Moderato

Allegretto

Adagio

Georg Hamann (Viola), Akari Komiya (Klavier)

Benjamin Britten

Als sich Benjamin Britten 1949 auf einer USA Tournee befand, traf er den hervorragenden Viola Virtuosen William Primrose. Dieser stimmte zu, zum Aldeburgh Festival 1950, das von Britten veranstaltet wurde, zu kommen. Nach zwei erfolgreichen Veranstaltungen 1948 und 1949 hatte sich dieses Festival schon als eines der bedeutenden in England etabliert. Britten komponierte für Primrose Variationen über ein Thema des Spätrenaissance Komponisten John Dowland „als Belohnung für seine Teilnahme am Festival.“ Primrose spielte, von Britten am Klavier begleitet.

Dowland (1563–1626) ist bekannt für seine Liedkompositionen mit Lautenbegleitung. Obwohl er von Zeitgenossen als sozial engagiert und positiv beschrieben wird, ist seine Musik für ihre Traurigkeit, vor allem über die Zurückweisung oder Untreue einer lieben Dame, bekannt. Vielleicht machte er sich über seinen eigenen Namen lustig indem er schrieb „Semper Dowland, Semper Dolens“ (Immer Dowland, immer betrübt). Der von Britten gewählte Titel, der „Tränen“ bedeutet, spiegelt das allgemeine Bild Dowlands beim Publikum wider.

Musiker bewundern Dowland allerdings besonders wegen seiner Meisterschaft in der Harmonie. Dieser Aspekt seines Werkes ist der Hauptbezugspunkt von Britzens 10 Variationen. Das Werk beginnt mit einem Zitat „If my complaints could passion move“ in einer Einführung, die die Stimmung vorgibt, wobei die Melodie Dowlands im unteren Teil der Begleitung ertönt.

Aber Dowlands Orginalthema bricht am Ende des ersten Teils ab, wenn die Harmonien des Liedes zu den Variationen Brittens führen. Man hört Fragmente der Melodie, obwohl Brittens Beschäftigung mit den Harmonien zu einer Auferstehung von Dowlands Zartgefühl für den harmonischen Fortschritt und mit Mitteln des 20. Jahrhunderts führt.

Die ersten fünf Variationen haben folgende Bezeichnungen: *allegretto*, *andante molto*, *animato*, *tranquillo*, *allegro con moto* und *largamente*. Alle Variationen sind kurz: nur der erste und letzte Teil der Komposition und die Sätze *animato* und *tranquillo* sind länger als eine Minute.

In der sechsten Variation – *appassionato* zitiert Britten ein anderes bekanntes Lied Dowlands „Flow my tears“. Dann setzt er mit dem bekannten Lied fort, die Variationsbezeichnungen lauten *alla valse moderato*; *allegro marcia* und *lento*. In der letzten Variation bleibt Britten bei *lento* und zitiert erstmals in einem ausgedehnten Finale das gesamte Lied Dowlands, mit den Orginalharmonien aber in unterschiedlichen Abständen beim Klavier und der Viola.

Obwohl schon schwerkrank, löste Britten in seinem letzten Lebensjahr ein Versprechen ein, das er Cecil Aronowitz, dem langjährigen Viola Spieler des English Chamber Orchestra und engen Freund gegeben hatte und schrieb ein hervorragendes Arrangement mit Streichorchesterbegleitung. In beiden Versionen ist „Lachrymae“ eine der hervorragendsten Kompositionen für Viola zu Brittens Lebzeiten.

www.allmusic.com/composition/

Erich Zeisl

Der als Sohn einer Kaffeehausbetreiberfamilie im Mai 1905 in der Wiener Leopoldstadt geborene Erich Zeisl zeigte früh Begabung für Komposition und Improvisation am Klavier. Fünfzehnjährig trat er 1920/21 an der damaligen Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien in die Klasse Richard Stöhrs ein. Weitere Lehrer waren Joseph Marx und Hugo Kauder. Im Kreis der moderaten Wiener Moderne konnte sich Erich Zeisl an der Seite von Komponisten wie Franz Mittler, Julius Chajes, Marcel Rubin und Ernst Kanitz erfolgreich etablieren, seine Domäne im Wien der Zwischenkriegszeit lag in der Liedkomposition.

Als Mitglied der interdisziplinären Gruppe „Junge Kunst“ stand er in Austausch mit dem später im amerikanischen Exil wirkenden Dichter und Psychoanalytiker Alfred Farau (geb. Fred Hernfeld). Daneben unterhielt er eine tiefe Freundschaft mit der Literatin Hilde Spiel (sie lebte seit 1936 im Londoner Exil) und war durch künstlerische Zusammenarbeit mit dem Librettisten Hugo F. Königsgarten verbunden (er lebte ab 1928 in Berlin, emigrierte 1933 nach Wien und flüchtete 1938 nach Großbritannien). Bezug nehmend auf Zeisls bis dahin bereits repräsentatives Œuvre (Kunstlieder, Kammermusik-, Chor- und Orchesterwerke, eine frühe Oper und das zeittypisch von ‚Jazziness‘ durchsetzte Ballett *Pierrot in der Flasche* aus 1929) rezensierte Paul Amadeus Pisk diesen im Jahr 1934 in der RAVAG-Zeitschrift *Radio Wien* als „eine der stärksten Persönlichkeiten der noch nicht dreißigjährigen Wiener Komponisten“.

Im Jänner 1938 schrieb Zeisl mit *Komm süsßer Tod* sein letztes Lied in deutscher Sprache und nahm mit dem im Typus Schubert-Lied gehaltenen Werk bewusst Abschied von der ihm prägenden Welt des deutschen Kunstlieds. Die für April/Mai 1938 unter Kurt Herbert Adlers Dirigat geplante Aufführung des Singspiels *Leonce und Lena* (1937, von Hugo F. Königsgarten adaptiert nach Georg Büchner) im Schönbrunner Schlosstheater konnte nicht mehr realisiert werden: Mit März 1938 brach Zeisls aufstrebende Karriere jäh ab. Im Frühjahr und Sommer 1938 wich die Familie Zeisl vor dem aggressiven Naziterror nach Baden bei Wien aus, unter lebensbedrohenden Umständen gelang nach der Reichspogromnacht im November 1938 die Flucht aus Österreich.

Erste Station des Exils war Paris. Hier traf Erich Zeisl auf Darius Milhaud und war über die Pariser Exilantenzirkel mit Paul Stefan, Marcel Rubin, Alma Mahler-Werfel, Franz Werfel, Georg Moenius und Hans Kafka verbunden. Sowohl biographisch als auch stilistisch bedeutete das Pariser Zwischenexil einen Wendepunkt: Zeisls jüdische Wurzeln wurden nun im Werk manifest, erstmals öffentlich in einer Bühnenfassung zu Joseph Roths *Hiob* (1939, Joseph Roth-Gedenkveranstaltung im Théâtre Pigalle). Zunächst im Pariser Hotel Perey untergebracht, konnten die Zeisls ab Juni 1939 gemeinsam mit Hans Kafka, der das Libretto zur späteren Oper *Hiob* lieferte, ein Haus im außerhalb von Paris gelegenen Le Vésinet mieten. Der neue Wohnort mit der symbolträchtigen Adresse „39, route de l'Asile“ wurde zum Ort der Begegnung für deutschsprachige Exilanten.

Noch vor Kriegsausbruch verließen die Zeisls Europa und landeten im September 1939 als Passagiere der „Volendam“ in New York. Trotz ärmlicher Verhältnisse erlebte der Komponist (dem neuen Sprachraum angepasst wurde „Erich“ zu „Eric“) in New York eine Zeit des Aufschwungs. Radioausstrahlungen, Zeitungsberichte und Aufführungen brachten ihm unerwartete Popularität. Auch die Geburt der Tochter Barbara im Mai 1940 gab neue Impulse.

Mit Unterstützung der Freunde Hans Kafka und Hanns Eisler, welche beide bereits in Hollywood unter Vertrag standen, folgte Eric Zeisl 1941 einer vielversprechenden Einladung von MGM und startete in Los Angeles seine Tätigkeit als Filmmusikkomponist. Neben der Arbeit an den populären Landschaftskurzfilmen Fitzpatrick Traveltalks schrieb er Musik zu Filmen wie *Journey for Margaret* (1942), *Reunion in France* (1942) oder *The Postman Always Rings Twice* (1946). Enge Vertraute wurden die ebenfalls im movie-business tätigen Komponisten Erich Wolfgang Korngold, Ernst Toch, Alexandre Tansman und Mario Castelnuovo-Tedesco. Letzten Endes konnte Zeisl in Hollywood aber nicht reüssieren.

Die sich einstellende Schaffenskrise überwand er erneut durch die Hinwendung zu jüdischen Themen. In Reaktion auf die Nachricht von der Ermordung seines Vaters und seiner Stiefmutter im Vernichtungslager Treblinka widmete er 1944/45 mit dem *Requiem Ebraico* sein nachhaltig berühmtestes Werk den unzähligen Opfern des Holocaust. In der Vermittlung jüdischer Kunstmusik war Zeisl am Brandeis Camp Institute in Santa Susana tätig, ab 1946 unterrichtete er an der Southern California

School of Music and Arts und ab 1949 am Los Angeles City College. Dort verstarb er 1959 nach einer Vorlesung an den Folgen eines Herzinfarkts. Nach Österreich ist Eric Zeisl nie wieder zurückgekehrt.

Karin Wagner

Sonata for Viola and Piano, a-Moll

Zeisls Adaption „jüdischen“ Tonfalls in absoluter Musik ohne Bezug zu jüdischen Sujets ist symptomatisch für den mit der Sonata Barocca für Klavier 1948/49 anhebenden und mit dem Second String Quartet 1953 endenden Zyklus von Instrumentalwerken. Hier komponierte Zeisl Musik, die – entkoppelt von religiöser Thematik – den „Geist jüdischer Folklore“ in den vitalen Tanzsätzen und den „Geist jüdischen Gebets“ in den Andantesätzen zu vermitteln sucht.

Mit der Sonatenform in „klassische“ Textur gefasst, dabei satzweise in Rondo- und Fugenform gegossen, entsteht eine Durchmischung von verinnerlichten europäisch-tradierten Kompositionstechniken mit dem neuen, auf Modalität, charakteristischen Intervallen in „quasi jüdischem“ Tonfall, Ostinatotechnik und Rezitativik basierendem Material. In dieser „Fusion“ etablierte Zeisl seinen für die 1950-er Jahre gültigen Personalstil. Der eine Einheit bildende und dabei eine Entwicklung in Zeisls Stilistik repräsentierende Instrumentalzyklus bringt neben den bereits genannten Werken die Brandeis Sonata (1949/50) für Violine und Klavier, die Sonata for Viola and Piano (1950) und die Sonata for Cello and Piano (1951).

Eine Pesante-Einleitung in punktierter Rhythmik (Gegenrhythmus zur lombardischen Einleitung der Brandeis Sonate) eröffnet den sowohl von tänzerischem als auch von lyrischem Charakter bestimmten Kopfsatz der Sonata for Viola and Piano. Das vom Klavier über Ostinati gestützte Allegretto-Thema erfährt durch die Mollterz und die erhöhte 4. Stufe eine exotisch anmutende Färbung, ein anschließend dolce ansetzendes, expressives Thema rekuriert auf das für Zeisl in vielen Kompositionen zum Signum werdende Thema des Menuhim aus der Oper Hiob. Freie ornamenthafte, auf einem Ton einrastende Kantilenen und mit Free and with much expression überschriebene rezitativische Sequenzen repräsentieren im Andante-Satz die Idee eines intimen Gebets.

Mit dem letzten Satz kommunizierte Zeisl seine Affinität zu kontrapunktischen Formen: Eine Passacaglia in elf Variationen über ein abermals „quasi jüdisch“ intoniertes Thema und die das Werk abschließende Fuge demonstrieren die eingangs konstatierte „Durchmischung“ von Zeisls in Europa gefestigtem Komponieren mit den im Exil geformten kompositorischen Chiffren.

Eric Zeisl widmete die Viola Sonata seinem Freund Norman Söreng Wright (der Organist dirigierte den Chor zur amerikanischen Orchesterpremiere des Requiems). Uraufgeführt wurde das Stück im November 1951 in der First Methodist Church of Hollywood mit Sven Reher an der Viola und mit der Pianistin Eda Schlatter.

Karin Wagner

Dmitri Schostakowitsch
Bratschensonate, op.147

Schon gezeichnet von der Todeskrankheit und unter schwierigsten Bedingungen begann Dmitri Schostakowitsch im Mai 1975, drei Monate vor seinem Tod, mit der Komposition einer Bratschensonate. Wie fast alle seine Kammermusikwerke war sie von der Kunst des Moskauer Beethoven-Quartetts inspiriert, für dessen Bratscher Fjodor Druschinin das Werk entstand. Die Sonate sollte das letzte Werk des Komponisten sein, zugleich „eines seiner intimsten, vergeistigsten“, ein Stück der „autobiographischen Zusammenfassung“. Schon rein äußerlich in der dreisätzigen Form und der Dominanz gemäßiger Tempi, ergibt sich eine Parallele zur Es-Dur-Sonate von Brahms. Auch in der inneren Faktur, in der abgeklärten Sprache, lassen sich beide Werke vergleichen.

Die Bratsche fungiert in der Schostakowitsch-Sonate als „orphisches Klageinstrument“, ohne jemals in Larmoyanz zu verfallen. Zurückhaltung und linearer Verlauf bleiben bestimmend. So wird der erste Satz von einer Quintenfolge im pizzicato eröffnet, die im folgenden mehrmals wiederkehrt und dabei jeweils einen Formabschnitt eröffnet. Kantilenen der Viola, ein Triolenmotiv als zweiter Gedanke eine Bratschenkadenz kurz vor Schluss bestimmen den heterogenen Verlauf.

Der Klaviersatz ist fast überall ausgedünnt bis auf Drei- oder Zweistimmigkeit. Im scherzartigen Mittelsatz ist Schostakowitsch noch einmal zum perkussiv hämmernden Duktus seiner Musik der 30-er und 40er-Jahre zurückgekehrt, zu seinem Stil

der Groteske. Darauf deuten auch die Zitate aus seiner unvollendeten Oper „Die Spieler“ hin. Harte, schnelle Außenteile umrahmen ein lyrisches Mittelstück.

Das Finale der Sonate gehört zu den ergreifendsten Abschiedsgesängen, die jemals geschrieben wurden, vergleichbar etwa dem Schluss der Klaviersonate op.111 von Beethoven. Schostakowitsch hat hier einen anderen, nicht minder berühmten Beethovensatz verarbeitet: das Adagio der „Mondscheinsonate“. Dessen Gerüst aus Triolenbewegung und punktiertem Trauermarschmotiv wird vom Klavier in freier Weise zitiert und verfremdet, während sich die Bratsche in weiten Melodiebögen ergeht. Im Mittelteil steigert sich die Bewegung bis zum leidenschaftlichen Solo der Viola, bevor die Coda in C-Dur friedlich schließt. Die ganze Anlage des Satzes wie auch der C-Dur-Schluss sind als Vermächtnis des Komponisten zu verstehen, der diese Takte buchstäblich mit letzter Kraft einen Monat vor seinem Tod niederschrieb.

www.kammermusikfuehrer.de/werke/3650

Viertes Konzert, 26. August 2016

Gustav Mahler (1860-1911)
Klavierquintett, a-Moll (1876)
Nicht zu schnell
Mit Leidenschaft
Entschlossen

Johannes Brahms (1833-1897)
Streichquartett, a-Moll, op.51/2 (1873)
Allegro non troppo
Andante moderato
Quasi Minuetto, moderato
Finale. Allegro non assai



Bruno Walter (1876-1962)
Klavierquintett (1905)
Langsam und innig
Sehr leidenschaftlich (Allegretto agitato)
Finale (Thema mit Variationen)

aron quartett, Massimo Giuseppe Bianchi (Klavier)

Gustav Mahler
Klavierquintett, a-Moll

Gustav Mahlers Quartettsatz in a-Moll ist das Frühwerk eines Sechzehnjährigen. Dass der Sinfoniker Mahler überhaupt Kammermusik geschrieben hat, war schon zu seinen Lebzeiten kaum bekannt. Das lag an seinem leichtsinnigen Umgang mit den Jugendwerken, die schon 1896 weitgehend verloren waren. Darunter befanden sich mehrere preisgekrönte Stücke, wie eine Violinsonate und zwei Klavierquintette. Dabei handelte es sich um ein vollständiges viersätziges Klavierquartett, das ebenfalls verloren ging. Einzig erhalten ist ein einzelner Allegrosatz zu einem Klavierquartett in a-Moll. Er ist ein einzigartiges Dokument für Mahlers kammermusikalischen Stil und seine frühe Begabung.

Als Gustav Mahler 1896 letzte Hand an die Skizzen zu seiner Dritten Sinfonie legte, erzählte er der befreundeten Nathalie Bauer-Lechner nostalgisch von seinen 20 Jahre zurückliegenden Jugendwerken, „mit denen er so leichtsinnig umging, daß kaum mehr etwas vorhanden ist“, wie die Freundin bemerkte. „Das Beste davon“, so Mahler, „war ein Klavierquartett, welches am Schluß der vierjährigen Konservatoriumszeit entstand und das großes Gefallen erregte ... Bei einer Preiskonkurrenz, zu der ich das Quartett nach Rußland schickte, ist es mir verloren gegangen.“ Der empfindliche Verlust dieses Klavierquartetts von 1878 wird teilweise aufgewogen durch einen erhalten gebliebenen, einzelnen Quartettsatz aus Mahlers zweitem Jahr am Wiener Konservatorium 1876.

Um dieses a-Moll-Allegro einzuordnen, muss man sich vergegenwärtigen, dass wenige Monate zuvor Brahms' c-Moll-Klavierquartett in Wien uraufgeführt worden war, dass sich der junge Mahler damals gerade erst mit Hugo Wolf angefreundet und Bruckner eben seine Theoriestunden an der Wiener Universität aufgenommen hatte. Vor diesem Hintergrund erscheint der Quartettsatz des Sechzehnjährigen zugleich zeitgebunden und visionär.

Besonders bewegend ist das verhalten-sordinierte Intermezzo vor Eintritt der Reprise, wie auch die ganz und gar ungewöhnliche, höchst exzessive Violinkadenz unmittelbar vor der Koda. Die thematische Erfindung gewinnt durchaus eigenpersönliches Profil; Form und Gestus weisen erkennbar auf die Wurzeln des damaligen musikalischen Bewußtseins Mahlers: auf Brahms, Schumann und Schubert.

www.kammermusikfuehrer.de/werke/1115

Johannes Brahms
Streichquartett, a-Moll, op.51/2

“Sie enthalten sehr viel schönes in knapper Form; doch sind sie nicht nur technisch enorm schwer, sondern auch sonst nicht leichten Gehaltes”, bemerkte der Wiener Chirurg Theodor Billroth über die beiden Streichquartette Opus 51 seines Freundes Johannes Brahms. Der Komponist hatte die beiden Quartette nicht zufällig dem berühmten Mediziner gewidmet: Zum einen dachte Brahms dabei an den begeisterten Quartettspieler Bill-

roth, zum anderen brauchte er ihn, wie er scherzhaft schrieb, als "Geburtshelfer", um die hart erkämpften Werke endlich zur Welt zu bringen – eine veritable "Zangengeburt", womit Brahms auf die Vorgeschichte anspielte.

Mehr als 20 frühe Streichquartette hatte Brahms bereits vernichtet, als er sich endlich 1873 der Vollendung seines Opus 51 näherte. Aus dem übermächtigen Schatten der drei Großen, Haydn, Mozart und Beethoven, hervorzutreten, erschien ihm in dieser Gattung ähnlich unmöglich wie in der Sinfonie. Mit dem Ergebnis war er denn auch kaum zufrieden, woran selbst das lange Feilen mit dem Walter-Quartett aus München im Sommer 1873 in Tutzing nichts änderte: „Ich dachte immer, es sollte einmal ein recht großes Quartett herauskommen, aber es kommen nur kleine und unvollkommene heraus.“

Das a-Moll-Quartett, op. 51,2, ist das lyrische Gegenstück zur dramatischen Nr. 1 in c-Moll. Ganz dezidiert hat sich Brahms hier auf Franz Schuberts a-Moll-Quartett bezogen, so etwa gleich im elegischen Duktus des Hauptthemas. Es ist dem Lebensmotto seines Geigerfreundes Joseph Joachim "Frei, aber einsam" abgelauscht. Statt der dreitönigen Version "FAE" verwendete Brahms eine viertönige Variante: "AFAE". Dieses Motto durchzieht im ruhigen Gesang der ersten Geige den ganzen Satz. In der Durchführung wird es in komplexen Kanons zwischen den Stimmen verarbeitet, die auch von der Umkehrung Gebrauch machen. Neben den vier klagenden Tönen des Mottos ist es der Klanggrund aus Duolen und Triolen, der dem Hauptthema sein eigenartig zögerliches Gepräge verleiht.

Das „Kürzestmotiv“, mit dem die erste Geige das Andante eröffnet, lässt ebenso wenig wie sein Cello-Kontrapunkt erahnen, zu welchen melodischen Schönheiten es sich im Laufe des Satzes steigern wird. Das Tastend-Zaghafte des Beginns wird bald zugunsten immer längerer und pathetischerer Linien aufgegeben. Der Übergang vom zart verklingenden Schluss des Andante zum melancholischen Menuett gehört zu den subtilsten in der Kammermusik von Brahms.

Dem merkwürdig stockenden Duktus des Menuetts, dessen Melodie wiederum an Schuberts a-Moll-Quartett gemahnt, antwortet das Trio mit zerfahrenen Sechzehntellinien, die an manche Stellen in den späten Beethoven-Quartetten erinnern. Sie machen unversehens zwei slawisch klingenden lyrischen Einschüben Platz. Der zweite leitet zurück zur Reprise des Menuetts.

In hoher Lage eröffnet die erste Geige das Finale mit einem trotzig-tänzerischen Thema in Hemiolen, während das zweite Thema freundlich-volkstümliche Töne anschlägt. Keines der beiden Themen freilich erweist sich als beständig. Durch die stete Transformation der Rhythmen gewinnt der Satz etwas Rastloses; der melodische Duktus erscheint mal hektisch-vertrackt, mal feierlich-ruhig und von Pausen durchsetzt. In der Coda erfährt der Hörer schließlich, wie eng verwandt die Töne des Finalthemas mit den ersten Noten des Kopfsatzes sind: Letztere erscheinen in vergrößerten Rhythmen als Atempause vor dem hektischen Schluss des Quartetts.

www.kammermusikfuehrer.de/werke/336

Bruno Walter

Bruno Walter stammte aus einer deutsch-jüdischen Familie. Im Alter von acht Jahren begann er in Berlin ein Musikstudium am Stern'schen Konservatorium, mit neun Jahren folgten erste öffentliche Auftritte als Pianist. Der Eindruck, den Hans von Bülow auf ihn machte, brachte ihn Anfang der 1890er Jahre dazu, die Dirigentenlaufbahn einzuschlagen. Einem ersten Engagement an der Kölner Oper 1893, folgte 1894 eine Anstellung als Assistent von Gustav Mahler an der Hamburger Oper. Mahler wurde das künstlerisch prägende Vorbild; 1901 folgte er Mahler als Kapellmeister an die Wiener Hofoper. Nach Mahlers Tod dirigierte er die Uraufführungen zweier seiner bedeutenden Spätwerke: Das *Lied von der Erde*, 1911 in München, und die *9. Symphonie*, 1912 in Wien. 1911 wurde Walter österreichischer Staatsbürger und strich bei dieser Gelegenheit seinen Familiennamen „Schlesinger“. Bis 1912 stand er mehr als 850-mal am Dirigentenpult der Wiener Hofoper. 1913 verließ er Wien, um eine Stelle als musikalischer Direktor an der Oper in München anzutreten.

Als Bruno Walter im März 1933 kurz nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten sein viertes Konzert mit den Berliner Philharmonikern geben wollte, drohten die neuen Machthaber, sie würden im Saal alles kurz und klein schlagen lassen, falls Walter das Podium betreten sollte. In der Folge emigrierte Walter nach Österreich, wo er oft die Wiener Philharmoniker dirigierte und zahlreiche Opernaufführungen an der Wiener Staatsoper sowie bei den Salzburger Festspielen leitete.

Nach dem „Anschluss“ Österreichs 1938 musste er abermals emigrieren, zunächst nach Lugano, erhielt die französische Staatsbürgerschaft, ging aber dann im November 1939 doch in die USA, wo er 1946 eingebürgert wurde. Von 1941 bis 1959 dirigierte er u.a. Aufführungen an der New Yorker Metropolitan Opera.

1943 verhalf er dem damals 25-jährigen Leonard Bernstein durch Zufall zu seinem kometenhaften Aufstieg. Als Bruno Walter wegen einer Grippe ein Konzert der New Yorker Philharmoniker, das über Radio im ganzen Land übertragen werden sollte, nicht dirigieren konnte, schickte er Bernstein, der für ihn einsprang und über Nacht schlagartig berühmt wurde. Zu den außergewöhnlichsten Künstlerinnen, die Bruno Walter entdeckte, zählt vor allem die britische Altistin Kathleen Ferrier: 1949 spielte er mit Ferrier und den Wiener Philharmonikern Mahlers *Kindertotenlieder* ein, 1952 die *Rückert-Lieder* und in demselben Jahr noch das *Lied von der Erde*.

1955 und 1956 trat Walter wieder mit den Wiener Philharmonikern auf und musizierte mit ihnen sowie der Sopranistin Sena Jurinac u.a. in der Staatsoper, im Wiener Musikverein und bei den Salzburger Festspielen, darunter Werke von Gustav Mahler. 1956 erhielt er den Ehrenring der Stadt Wien, 1959 wurde er mit dem Karl-Renner-Preis ausgezeichnet. 1960 gastierte er zum letzten Mal in Wien und erhielt 1961 das Österreichische Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst. 1962 starb er in seinem Haus in Beverly Hills.

https://de.wikipedia.org/wiki/Bruno_Walter



Das aron quartett: Ludwig Müller, Barna Kobori,
Georg Hamann und Christophe Pantillon

Fünftes Konzert, 27. August 2016

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Klaviertrio, op.97 (1814)

Allegro moderato

Scherzo. Allegro

Andante cantabile, ma però con moto

Allegro moderato

Hans Gál (1890-1987)

Klaviertrio op.18 (1923)

Tranquillo

animato

con passione Allegro violente

dolce espressivo Adagio mesto

Andante

Allegro ma non troppo



Dmitri Schostakowitsch (1906-1975)

Klaviertrio Nr.2, op.67 (1944)

Andante. Moderato

Allegro con brio

Largo

Allegretto

Schweizer Klaviertrio

Ludwig van Beethoven **Klaviertrio, op.97**

Beethovens Beziehungen zum Wiener Hochadel und zum Erzhaus der Habsburger waren von widersprüchlichen Gefühlen geprägt. Während der Meister josephinische, ja fast schon jakobinische Parolen vor sich hin brummte, wenn es in einem Wiener Beisl ans Politisieren ging, pflegte er in den Palais der Stadt vertrauten Umgang mit der Hautevolee. Kein Komponist hat mehr Werke Standespersonen von Rang gewidmet und ist damit auf größere Gegenliebe gestoßen als er.

Im „Erzherzogtrio“ ist dieser Umstand sprichwörtlich geworden. Seine Klaviertrios widmete der Meister solchen adligen Gönnern, die er besonders schätzte: die beiden Trios op.70 von 1808 der Gräfin Erdödy, das 1811 komponierte, aber erst 1816 gedruckte B-Dur-Trio dem jungen Erzherzog Rudolph. Mit ihm, dem menschlichsten und musikalischsten Habsburger jener Epoche, verband den Maestro eine tiefe Freundschaft, die er in seinen Widmungen zum Ausdruck brachte. Neben dem Trio konnte der Erzherzog so bedeutende Werke wie das 4. und 5. Klavierkonzert, die Klaviersonate op.111 und die „Missa solemnis“ mit Dedikationen des Maestro in Empfang nehmen.

Wie immer, wenn es um den Erzherzog ging, hatte Beethoven auch mit seinem op.97 Besonderes im Sinn. In seinem letzten Klaviertrio übertrug er die breiten Dimensionen und die gesangliche Aura seiner neueren sinfonischen Werke auf die Kammermusik. Das Trio klingt so lyrisch wie das G-Dur-Klavierkonzert, so pastoral wie die Sechste Sinfonie und in den Klavierpassagen

so raumgreifend wie das Es-Dur-Konzert. Beethovens Kunst der motivisch-thematischen Arbeit trumpft hier einmal nicht heroisch auf, sondern kleidet sich durchweg in breiten, liedhaften Gesang.

Das Hauptthema des Kopfsatzes ist das Paradigma dieses geläuterten Stils: ein B-Dur-Gesang, den Klavier und Streicher so unbekümmert vor sich hinsingen, als stamme er von Franz Schubert. In den Klavierpassagen der Überleitung leuchtet noch einmal kurz Beethovens „*éclat triomphal*“ auf, um dann aber rasch dem ebenfalls lyrischen Seitenthema Platz zu machen. Vom alten Themendualismus des Beethovenschen Sonatensatzes ist hier nichts zu spüren: Das G-Dur-Seitenthema wirkt nur wie die innere Fortsetzung des Hauptthemas.

Das an zweiter Stelle stehende Scherzo macht seinem Namen vom ersten Takt an alle Ehre: mit einer naiv volkstümlichen Weise des Cellos, die die Geige in Gegenbewegung beantwortet. Hier bitten zwei Wiener Straßenmusikanten zum Walzer, was sich das Klavier nicht zweimal sagen lässt. Das Scherzo ist nichts anderes als ein ironischer Kommentar zur rasch um sich greifenden Walzersucht der Wiener. Auch in das fahle Thema des b-Moll-Trios, das sich aus der tiefen Lage der Instrumente chromatisch nach oben schraubt, mischt sich der Walzer ein. Zweimal wechseln Hauptteil und Trio ab, bevor eine Coda den Frohsinn wiederherstellt.”

Das *Andante cantabile* ist einer der schönsten Variationensätze in Beethovens Kammermusik. Wohlweislich versah er die Überschrift mit dem Zusatz „*ma però con moto*“, um davor zu war-

nen, den Satz seiner gesanglichen Schönheiten wegen zu langsam zu nehmen. Im Laufe der Variationen werden sie zunächst kaum durch kunstvollere Akkorde ersetzt, denn im Vordergrund steht der Klang. Die Rollen im Triosatz sind so eigenwillig verteilt, dass man an die sperrige Klanglichkeit der späten Quartette erinnert wird.

Unversehens verwandeln sich die letzten Akkorde dieser Cantabile-Stelle in den Auftaktakkord zum Finale. Die Rondoform nutzte Beethoven hier zu Ausflügen in teils humorvolle, teils widerborstige Episoden. Am Ende machte er sich einen Lieblingskunstgriff Mozarts zunutze: das Thema vom geraden Takt in den 6/8-Takt zu versetzen. Bei Beethoven beginnt dieses Presto freilich in A-Dur, also enharmonisch so weit vom Grundton entfernt, dass die endgültige Rückkehr nach B-Dur dem Satz zu einem sensationellen Schluss verhilft.

www.kammermusikfuehrer.de/werke/2899

Hans Gál

Hans Gál wurde 1890 in Brunn am Gebirge als Sohn eines Arztes in eine jüdische Familie geboren, die ursprünglich aus dem ungarischen Teil der Monarchie stammte. Die Eltern waren nicht musikalisch, aber seine Tante Jenny war eine erfolgreiche Opernsängerin in Weimar und sie förderte die musikalische Ausbildung von Hans und seiner Schwester Erna. Gál war ein Universaltalent und obwohl er als Pianist bei Richard Robert gemeinsam mit Rudolf Serkin, Klara Haskill und Georg Szell ausgebildet

wurde, spielte er auch Cello und studierte Komposition bei Eusebio Mandyczewski, dem treuen musikalischen Nachlassverwalter von Brahms. Gál setzte sein Studium fort und promovierte bei Guido Adler. Nachdem er im Ersten Weltkrieg auf dem Balkan gedient hatte, kehrte er nach Wien zurück, wo er seine erste Oper *Der Arzt der Sobeide*, die hervorragende Kritiken nach der 1919 in Breslau erfolgten Uraufführung unter Julius Prüwer erhielt, fertigstellen konnte.

Sein größter Erfolg war die nachfolgende Oper *Die heilige Ente*, die 1923 in Düsseldorf unter Georg Szell uraufgeführt wurde und sich im Repertoire zahlreicher deutscher Opernhäuser befand, bis sie 1933 durch die Nazidiktatur entfernt wurde. Heinz Tietjen hatte sie zur Eröffnung der renovierten Charlottenburger Oper in Berlin ausgewählt, und sie war die erste Oper des 20. Jahrhunderts, die von der RAVAG ausgestrahlt wurde. Sie wurde, bis zu ihrem Verbot, in zahlreichen Opernhäusern in Deutschland gespielt. In vielerlei Hinsicht mag sie repräsentativer, obwohl konventioneller, als Vertreterin der Weimarer Republik in Deutschland angesehen werden. Werke, die wir jetzt eher mit dieser Periode assoziieren, mögen für eine oder zwei Saisonen Berühmtheit erlangt haben, während Gáls *Heilige Ente* in ununterbrochener Reihenfolge erfolgreich 10 Jahre lang von einem Opernhaus zum nächsten watschelte.

1929 wurde Gál auf Empfehlung von Richard Strauss und Wilhelm Furtwängler zum Direktor der Mainzer Musikhochschule ernannt. Seine Absetzung nach nur vier Jahren traf auf großen Widerstand und auf die Unterstützung der einheimischen Bevölkerung, einschließlich des Bürgermeisters, der dann selbst

von den Nazis verhaftet und ersetzt wurde. Gál kehrte nach Wien zurück, aber er wusste was passieren würde, wenn Hitler in Österreich an die Macht käme. Innerhalb weniger Tage nach der Annexion Österreichs im März 1938 flohen Hans, seine Frau Hanna und die Söhne Peter und Franz nach England.

Es folgten Zeiten ohne Arbeit, die Internierung von Hans, die Deportierung von Franz und der Selbstmord von Peter. Diese Härtefälle wurden teilweise durch die Entlassung aus dem Internierungslager, das Arbeitsangebot in Edinburgh und die Geburt der Tochter Eva 1944 gemildert. Hans Gál wurde zum anerkannten Lehrer, Interpreten, Schriftsteller und Erneuerer; er war, zusammen mit dem Österreicher Rudolf Bing, einer der Gründer des Edinburgh Festivals.

Da er in Schottland an einer der weltweit besten Universitäten wirkte, und ehemals Rektor einer der führenden deutschen Musikakademien war, hatte er kein Interesse, einen Lehrauftrag, der ihm nach dem Krieg vom Wiener Musikkonservatorium angeboten wurde, anzunehmen. Sein Ruf in Großbritannien beruht nicht nur auf dem Erfolg des Edinburgh Festivals sondern auch auf der Etablierung der Musikabteilung der Universität Edinburgh als eine der besten in Europa. Er opferte nie seine musikalischen Werte atonalen, aleatorischen oder dodekaphonischen Experimenten. Seiner Meinung nach hatte die Tonalität der westlichen Musik einen guten Dienst erwiesen; sie würde niemals seine Ausdrucksmöglichkeiten ausschöpfen. Dieser Unwille, sich der postmodernen europäischen Musik anzupassen, führte zu einer fortschreitenden Marginalisierung.

Erst in den letzten Jahren hat seine Musik eine außerordentliche Wiederbelebung erfahren; seine vier Symphonien wurden zweimal aufgenommen, zusammen mit einer vollständigen Aufnahme seines Klavierwerks, seine verschiedenen Konzerte und Streichquartette. Sein erfolgreichstes Werk allerdings, *Die Heilige Ente* bleibt in ihrer ursprünglichen Form ungehört seit sie von einem halben Duzend Opernhäusern 1933 entfernt wurden. Er starb 1987 im Alter von 97 Jahren in Edinburgh.

Klaviertrio op.18

1923, im Jahr in dem *Die heilige Ente* in Düsseldorf uraufgeführt wurde, komponiert, hat das Trio drei Sätze, die eher erzählerisch und verkettet scheinen als man bei einer solch klassischen Struktur erwartet würde. Zum einem, ist die traditionelle Platzierung des langsamen zweiten Satzes ein *Allegro violento*, und der letzte Satz, ein Tanz oder Scherzo, ist ein *Adagio mesto* – oder ein trauriges *Adagio*. Der Eröffnungssatz *Tranquillo ma con moto* – ruhig aber nicht statisch ist fast theatralisch, ähnlich seinen Opernerfolgen jener Zeit. Der letzte Satz selbst ist dreigeteilt, der Mittelteil in As mit der Bezeichnung *Quasi Andante* vor dem Schlussteil *Allegro ma non troppo* in optimistischer E-Dur. Wie immer bei Gál zeigt er, dass es innerhalb musikalischer Konventionen ein melodisches und harmonisches Potential gibt, das noch ausgeschöpft werden kann, ohne weder altmodisch noch modisch ‚modern‘ zu sein – die Musik bleibt zeitlos. Wie seine Oper *Die heilige Ente* fand die Uraufführung 1924 in Düsseldorf statt, gefolgt von weiteren Aufführungen im folgenden Jahr und einer Radiotübertragung aus Wien 1925 und einer Übertragung

aus Berlin mit Mitgliedern des Arnold Rosé Quartetts 1927. Es blieb während der gesamten Zwischenkriegszeit populär, die letzte Aufführung fand 1937 in Österreich statt. Schon 1940 wurde es durch emigrierte Musiker 1940 in London wiederbelebt.

Michael Haas

Dmitri Schostakowitsch
Klaviertrio Nr.2, op.67

Dmitri Schostakowitsch hat sein 2. Klaviertrio aus dem Jahre 1944 dem Andenken seines Freundes Iwan Sollertinski gewidmet. Dieser universal gebildete Musikwissenschaftler und langjährige Programmgestalter der Leningrader Philharmoniker hatte sich als Erster in der Sowjetunion für Gustav Mahlers Musik eingesetzt und als Kritiker bolschewistischer Kulturpolitik Schostakowitschs Wandlung vom linientreuen Absolventen des Petersburger Konservatoriums zum Stil-Individualisten der Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ gefördert.

Nach seinem überraschenden Tode im Februar 1944 im Alter von nur 41 Jahren schrieb Schostakowitsch an einen gemeinsamen Freund: *Wir werden ihn nie wiedersehen. Es fehlen die Worte, um den großen Schmerz auszudrücken, der mein ganzes Wesen quält.*

Das Werk beginnt mit einem Trauermarschthema, vorgetragen in der eisigen Starre eines Cellosolos mit Dämpfer und Flageolett. Das Thema wird von Geige und Klavier in Fugenform aufgegriffen, allerdings im Terz-, nicht im Quintabstand. Dieses

Fugato im *Andante* dient als langsame Einleitung für ein *Moderato* in Sonatenform, das mit trottelnden Streicherachteln anhebt. Darüber spielt das Klavier das melodisch und sequenzierend geweitete Thema der Einleitung. Ihm treten zwei bewusst banale Themen rivalisierend gegenüber: eine absteigende Floskel und ein Gassenhauer der Violine mit Doppelgriffen, der den Ernst des Satzes zu verhöhnen scheint. Die hochdramatische Durchführung spielt mit dem Gegensatz dieser Themen, den die großartige Reprise im dreifachen Forte im Untersextkanon zwischen Streichern und Klavier zugunsten des Trauertemas zu entscheiden scheint. Doch in der Coda klingt in dessen Ernst immer wieder provozierend der Gassenhauer hinein, so dass der Satz letztlich offen ausklingt.

Das *Allegro con brio*, ein beißend ironischer Tanz in Fis-Dur, knüpft unverkennbar an Mahlers Scherzi an. Es ist ein Sinnbild für das unaufhörlich rotierende Weltgetriebe und seine aufgesetzte, fratzenhafte Fröhlichkeit.

In scharfem Kontrast dazu errichtet das *Largo* ein Trauermonument in b-Moll. Es fußt, der barocken Form der *Passacaglia* folgend, auf einem achttaktigen Bassthema, dessen wie in Blei gegossene Akkorde das Klavier zu Beginn vorstellt. Über diesem Ostinato spinnen die Streicher in fünf, zum Teil kanonischen Durchläufen ihre klagenden Phrasen.

Eine freie Coda auf H bereitet den attacca-Einsatz des Finales in E-Dur vor. Dessen Spiel mit Zingharezse-Melodien und Überraschungspausen à la Kodály symbolisiert die banale Wirklichkeit, deren Gleichschritt sich allmählich bis zu hemmungsloser

Raserei steigert. Nach einem plötzlichen Umschlag der motorischen Staccati in Legatopassagen des Klaviers kehrt überraschend die Fuge der Einleitung wieder. Der danach wieder einsetzende Trott des Finales wirkt unwirklich, wie ein surrealistischer Marsch in den Tod, was die Wiederkehr früherer Themen am Ende zu bestätigen scheint. Schostakowitsch hat hier offenbar den Gegensatz zwischen dem von Sollertinski propagierten Individualismus und dem Kollektivzwang bolschewistischer Kultur auskomponiert und damit auf hintergründige Weise das Gedächtnis des Freundes „vor dem Vergessen bewahrt“.

www.kammermusikfuehrer.de/werke/1592



Spiegelbild des Schlosses im Schlossteich

Matinée Sonntag, 28. August 2016

Vilém Tauský (1910-2004)
Coventry: A Meditation for string quartet (1941)

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Streichquartett D-Dur, KV 575
Allegretto
Andante
Menuetto. Allegretto
Allegretto



Johannes Brahms (1833-1897)
Klavierquintett f-Moll op.34 (1864)
Allegro non troppo
Andante, un poco adagio
Scherzo. Allegro
Finale. Poco sostenuto – Allegro non troppo – Presto non
troppo

aron quartett
Massimo Giuseppe Bianchi (Klavier)

Vilém Tauský

Coventry: A Meditation for string quartet

Vilém Tauský wurde (in Přerov, Tschechoslowakei) in eine musikalische Familie geboren: seine Mutter war eine Sängerin, die mit Gustav Mahler gearbeitet hatte. Ihr Bruder war der Operettenkomponist Leo Fall. Als der junge Vilém seinen „Onkel Leo“ die Wiener Premiere von „Madame Pompadour“ dirigieren sah, packte ihn der Ehrgeiz, selbst Komponist und Dirigent zu werden.

In den 1930er Jahren arrangierte und orchestrierte Tauský am Brünner Opernhaus, gemeinsam mit Jaromir Weinberger und Rudolf Friml. Er schrieb auch vier Operetten – „Marcella“, „Cristobal Colon“, „Usmívejte se“ (Bitte Lächeln) und „Devčátka v modrem“ (Mädchen in Blau). Marcella wurde 1934 im Radio gesendet, die erste Operette, die jemals im tschechischen Rundfunk übertragen wurde; sie wurde mit dem staatlichen Radiopreis ausgezeichnet. Im selben Jahr fand die Uraufführung von „Usmívejte“ in Brünn statt, die so erfolgreich war, dass sie auch in Sofia und Prag und später bei einer Sylvestergala ebenfalls in Prag aufgeführt wurde. Tauský begleitete seinen Freund Erwin Schulhoff bei Propagandatourneen in die Sowjetunion, bei denen sie vierhändig Klavier spielten.

Später arbeitete er in Brünn mit Schulhoff an dessen Oper „Flammen“ zusammen. Nachdem er 1940 in England als Militärkapellmeister der Freien Tschechischen Armee ankam, setzte er sich weiter sowohl für die tschechische als auch für die Wiener Operette ein. Er dirigierte einige Erstaufführungen bedeutender tschechischer Orchesterstücke, unter anderem Werke von Martinů.

1954 wurde er gemeinsam mit Benjamin Britten und Peter Pears Leiter der English Opera Group beim Britten Festival in Aldenburgh. Von 1966 bis 1992 war er Leiter der Opernabteilung der London Guildhall School of Music.

Tauský schreibt:

Am 13. November 1940 hörte ich den Luftangriff auf Coventry. Das endlose Dröhnen des feindlichen Angriffs, das Heulen der fallenden Bomben und der dumpfe Donner der einstürzenden Gebäude – hinterließen bei mir einen tiefen Eindruck. Aber als der Morgen kam war der anhaltende und tiefe Eindruck die Stille der Verwüstung. Wichtiger als der brutale Angriff war aber letztendlich die Auswirkung auf das Leben der Menschen. Deshalb wählte ich die intime Form eines Streichquartetts um das Leid zu beschreiben, das die Menschen von Coventry als Auswirkung der modernen Kriegsführung zu ertragen hatten. Es geht nicht um den Terror jener Nacht, die zerstörte Stadt, die Verwundeten und die Toten, sondern um das Leid der Verängstigten, die Verstörtheit, den Schmerz des Verlustes der entstand. ‚Coventry‘ wurde vom Menges String Quartet am 17. März 1941 in der National Gallery uraufgeführt. Später wurden die Ereignisse in Lidice zum Symbol für die Leiden meines eigenen Volkes. Weitere Überlegungen über den Zusammenhang menschlichen Leids führten zur Bearbeitung von »Coventry« für Streichorchester. Die ursprüngliche Widmung ‚dem Angedenken an ein heldenhaftes Volk‘ gilt aber nach wie vor als Erinnerung an diese beiden Symbole des Leids der Menschheit.

Michael Haas

Wolfgang Amadeus Mozart
Streichquartett D-Dur, KV 575

Das Streichquartett D-Dur, KV 575, schrieb Mozart 1789 für einen Hohenzollern, obwohl es durch unglückliche Umstände zur geplanten Widmung an denselben letztendlich nicht mehr kam. Im Juni 1789 registrierte er das Werk als vollendet in seinem Werkverzeichnis und nannte es: „ein Quartett für 2 Violin, Viola et Violoncello. für seine Mayestätt dem König in Preußen“. Es entstand noch unter den frischen Eindrücken der Reise ins preußisch-sächsische Ausland, von der sich der Komponist neue Wirkungsmöglichkeiten (und Geldquellen) außerhalb Wiens versprochen hatte. Berlin schien ihm am aussichtsreichsten, spielte König Friedrich Wilhelm II. doch Cello, seine Tochter Klavier.

So begann Mozart, für den Monarchen eine Quartettserie, für seine Tochter Klaviersonaten zu schreiben, ohne dass ein förmlicher Auftrag vorgelegen hätte und ohne dass aus einem der beiden Zyklen ein pekuniäres oder moralisches Kapital letztendlich wäre zu schlagen gewesen. Die Erstausgabe der Quartette, im Notentext fehlerhaft genug, erschien erst kurz nach Mozarts Tod und ohne Widmung an den Monarchen. Zustandegekommen war sie, weil der Komponist die drei Quartette, „diese mühsame Arbeit“, wie er sie seinem Logenbruder Puchberg gegenüber nannte, für einen Hungerlohn an den Verleger hatte verkaufen müssen, um Bares in die Hände zu bekommen.

Dass die drei Quartette heute dennoch den Beinamen „preußische“ tragen, verdanken sie letztendlich einem musikalischen Umstand: sie sind preußisch wegen des Respekts, den sie dem

Instrument des „Königs in Preußen“, dem Cello, zollen. Derartige höfliche Verneigungen vor einem Mäzen oder Auftraggeber waren im 18. Jahrhundert durchaus erwünscht. Für Mozart barg das königliche Cello die Chance, den Quartettsatz neu zu überdenken. Statt des kontrapunktisch reichen Dialogs seiner sogenannten „Haydn-Quartette“ aus den Jahren 1782-85 benutzte er hier einen aufgelockerten Satz, in dem jeweils ein Instrument konzertierend bzw. gesanglich hervortritt. Dies gestattet auch dem Cello die Loslösung von der Bassfunktion und den „königlichen“ Auftritt als primus inter pares.

Im Kopfsatz des D-Dur-Quartetts sind die Gewichte noch gleich verteilt. Das langgezogene kantable Hauptthema der ersten Violine wird von der Bratsche imitiert; im Seitenthema ergreift jedes der vier Instrumente einmal das Wort, in der Durchführung ebenfalls. Erst im Andante konzentriert sich das melodische Interesse auf das Cello, das mit der ersten Violine ein opernhafte Duett anstimmt. Als Rahmen ihres Dialogs dient jenes Thema, das man aus Mozarts Goethe-Lied „Das Veilchen“, aber auch aus einer Blondchen-Arie in der „Entführung“ kennt und das überhaupt zu den weitestverbreiteten Arienthemen des 18. Jahrhunderts gehörte, ein Topos. Die Anspielung auf die Form eines Vokalduetts, auf Lied und Oper war hier von Mozart durchaus gewollt.

Cellosoli kann man wieder im Trio des Menuetts und zu Beginn des Finales hören. Ein weiteres Merkmal der „Preußischen Quartette“, die Verlagerung des Quartettschwerpunkts vom Kopfsatz auf Menuett und Finale, wird hier deutlich. Der Menuett-Hauptteil ist ungewöhnlich breit ausgeführt, während sich

das Finale als besonders subtile Synthese aus Rondo- und Sonatenform erweist, die den Kopfsatz an Komplexität weit übertrifft.

www.kammermusikfuehrer.de/werke/1283

Johannes Brahms
Klavierquintett f-Moll op. 34

Zu den bezeichnenden Phänomenen im Schaffen von Johannes Brahms gehört das Schwanken zwischen verschiedenen Werkgestalten für ein bestimmtes thematisches Material. Ob aus den Themen seines d-Moll-Klavierkonzerts nicht eher eine Sinfonie werden sollte, war ihm anfangs ebenso wenig klar wie die Besetzung des B-Dur-Streichsextetts oder des G-Dur-Streichquintetts. Das bekannteste Beispiel für dieses Schwanken zwischen den Gattungen ist das Klavierquintett, op. 34. Der Endfassung, die im Dezember 1865 erschien, gingen zwei frühere Versionen voraus: ein Streichquintett in der Schubertschen Besetzung mit zwei Celli und eine Sonate für zwei Klaviere, die Brahms später als op. 34b publizierte. Weder die eine noch die andere Fassung konnte seine engsten Freunde, die er vor der Veröffentlichung eines neuen Stückes stets zu Rate zog, überzeugen.

Brahms suchte darum nach einer dritten Klanglösung für das thematische Material, das Clara Schumann so „wundervoll großartig“ fand, dass man es „mit einem Füllhorn über das ganze Orchester ausstreuen“ müßte. Hermann Levi, der spätere Dirigent von Wagners Parsifal, gab schließlich den Anstoß zur Endfas-

sung. Er pries sie im November 1865 als „ein Meisterwerk von Kammermusik, wie wir seit dem Jahre 1828 (Schuberts Tod) kein zweites aufzuweisen haben“.

Den Bezug zu Schubert legte Brahms selbst nahe, indem er aus dessen Streichquintett verschiedene Wendungen übernahm und das Finalthema fast wörtlich dem Rondothema von Schuberts sog. Grand Duo für Klavier zu vier Händen nachbildete. Clara Schumanns Verdikt vom symphonischen Charakter bestätigt vor allem der erste Satz. Das im Unisono vorgestellte Hauptthema wird symphonisch entwickelt – vom zaghaften Beginn über die rhythmische Verkürzung zu einer nervösen Sechzehntelfigur bis zur Entfaltung in wilden Dialogen zwischen Klavier und Streichern. Darauf folgen: ein zweites f-Moll-Thema klagenden Charakters, ein gespenstisches Zwischenthema in cis-Moll, das gesangliche Seitenthema in Des-Dur und eine an Schubert erinnernde Schlußgruppe. Die Durchführung beruht auf einem scheinbar neuen synkopischen Motiv, das jedoch aus dem Kopfmotiv des Satzes abgeleitet ist. Letzteres beherrscht auch die Coda – buchstäblich bis zum letzten Takt.

Das Andante ist unverkennbar eine Hommage à Schubert. In schlichter dreiteiliger Liedform lösen ein Ländler des Klaviers und eine innige Melodie der Streicher einander ab. Scherzo und Finale verweisen auf einen Komponisten, mit dem Brahms selten in Verbindung gebracht wird: Richard Wagner. Das hämmernde Motiv des Scherzos erinnert an Wagners Darstellung der unterirdischen Kluft in der dritten Szene von Rheingold. Brahms hat daraus einen Satz von verblüffender Motorik und grandioser Virtuosität entwickelt.

Die langsame Einleitung des Finales streift durch ihre exzessive Chromatik unwillkürlich die Tristan -Harmonik. Daran schließt sich das schon erwähnte Rondo nach Schubertschem Modell an, dessen Thema wiederum subtil verarbeitet wird. Eine Stretta im 6/8-Takt führt das Quintett zum krönenden Abschluß.

www.kammermusikfuehrer.de/werke/343



Das „aron quartett“: Ludwig Müller, Barna Kobori,
Georg Hamann und Christophe Pantillon.

aron quartett

Das aron quartett wurde 1998 von Ludwig Müller, Barna Kóbori, 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.

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 spielte.

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, Kuh-mo Festival, Stresa Festival u.a.).

2001 debütierte das aron quartett in der Carnegie Hall (New York), 2002 in der Wigmore Hall (London) und im Tschaikowsky-Konservatorium (Moskau), sowie 2004 im Wiener Musikverein, wo das Quartett 2007 in einem vierteiligen Zyklus alle Streichquartette Korngolds und dessen Klavierquintett zur Aufführung

brachte. 2009 wurde das aron quartett eingeladen, einen Haydn–Martinů–Zyklus im Wiener Musikverein, sowie einen dreiteiligen 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. Weitere CD-Einspielungen umfassen eine Gesamtaufnahme (Preiser Records) aller Werke für Streichquartett von Arnold Schönberg, die Klavierquintette von Dvořák und Franck (Cascavelle) mit Philippe Entremont (Klavier), eine Gesamtaufnahme (cpo/ORF) der Streichquartette Erich Wolfgang Korngolds, sowie seines Klavierquintetts mit Henri Sigfridsson (Klavier), eine CD (Preiser) mit Werken u.a. von Ravel und Schostakowitsch, sowie gemeinsam mit Massimo Giuseppe Bianchi eine Aufnahme der Klavierquintette von Castelnuovo-Tedesco.

www.aronquartett.at/

Massimo Giuseppe Bianchi

Nach dem Studium an der Musikakademie setzte Massimo Giuseppe Bianchi unter der Anleitung von Bruno Canino seine Studien fort und spezialisierte sich auf Kammermusik: Er besuchte Kurse von Franco Rossi, Maureen Jones, dem Trio di Trieste und dem Trio di Milano. Er studierte auch Komposition bei Vittorio Fellegara und Bruno Zanolini, außerdem besuchte er eine Meisterklasse bei György Ligeti. Als Pianist war er bei zahlreichen musikalischen Institutionen und renommierten Festivals

zu Gast, er spielte u.a. zusammen mit Bruno Canino, Antonio Ballista, Luca Lombardi, Michelle Makarski, Mariana Sirbu, Guido Corti, Lorna Windsor, dem Quartetto Stradivari, dem aron quartett, den Interpreti Italiani und dem Mantua Kammerorchester. Bei seinen Konzerten wagt er sich oft an selten gespielte Werke, die eine hervorragende Virtuosität verlangen; das Repertoire reicht von den Goldberg Variationen von Johann Sebastian Bach bis zu der Sonate von Jean Barraquè, einige male hat er die komplette Serie der Franz Liszt Klaviertranskriptionen aller neun Beethoven Symphonien aufgeführt, so wie viele ihm gewidmete Werke.

Massimo Giuseppe Bianchi ist auch ein vielseitiger Improvisator, speziell in der Zusammenarbeit mit dem großen italienischen Jazzmusiker Enrico Pieranunzi, mit dem er zahlreiche Konzerte mit zwei Klavieren gespielt hat, mit Paolo Damiani und dem französischen Klarinettenisten Louis Sclavis. 2011 nahm er an dem angesehenen „Liszt Marathon“ im Auditorium Parco della Musica in Rom auf Einladung von Michele Campanella teil. Er hat zwei ungekürzte Aufnahmen auf zwei CDs mit den Klavierwerken von Giorgio Federico Ghedini eingespielt, die 2011 bei Naxos erschienen; seine letzte CD mit den ungekürzten Werken für Violine und Klavier von Ghedini, die er mit der Geigerin Emy Bernecoli eingespielt hat ist kürzlich bei Naxos produziert worden. Seine letzte Komposition ist die Oper *Il Rossini Perduto* (Der verlorene Rossini), mit einem Libretto von Luigi Ballerini und einem Bühnenbild von Marco Gastini, die im November 2012 im Palazzo Reale in Mailand voraufgeführt wurde.



Georg Hamann

Der 1960 in Wien geborene Geiger und Bratschist studierte an der Musikhochschule seiner Heimatstadt bei Klaus Maetzl Violine und bei Hatto Beyerle Viola, - beide Mitglieder des Alban Berg Quartetts - und erwarb das Diplom mit einstimmiger Auszeichnung. Daraufhin wurde ihm vom Wissenschaftsminister der Würdigungspreis für besondere künstlerische Leistungen verliehen.

Weiters genoss er Unterricht bei Meisterkursen von Max Rostal und William Primrose.

Georg Hamann unterrichtete an der Musikhochschule Hannover als Assistent von H. Beyerle und war von 1999 – 2009 Lehrbeauftragter für Kammermusik an der Universität für Musik in Wien. Er leitet eine Begabtenklasse für an der J.S. Bach Musikschule und ist seit 2009 Professor für Violine & Viola an der Universität für Musik in Wien. Regelmäßig gibt er Meisterkurse für Violine, Viola und Kammermusik in Europa, Israel und Japan und wurde darüber hinaus zu Gastkursen an ausländischen Universitäten und Hochschulen eingeladen (Brasov, Cluj, Dublin, Erivan, Helsinki, Lissabon, Ljubljana, Manchester, Minsk, Utrecht, Vilnius, Warschau, Thessaloniki und Turku).

Sowohl als Geiger (moderne Geige & Barockgeige) als auch als Bratschist ist der Künstler häufig Gast bei bekannten Festivals (Festival Wien modern, Styriarte Graz, Edinburgh Festival, Woodstock Mozart Festival, Menuhin Festival Gstaad, Nagano Festspiele Japan, Santo Domingo Festival u.a..)

Zehn Jahre war er Mitglied des renommierten Arcus Ensemble Wien, das neben regelmäßigen Auftritten im Wiener Konzerthaus auch zahlreiche Tourneen in Europa, Japan und den USA absolvierte.

1998 gründete Georg Hamann mit Ludwig Müller, Barna Kabori und Christophe Pantillon das aron quartett, das vom Arnold Schönberg Center in Wien als „Quartet in Residence“ eingeladen wurde, eine eigene Abonnementreihe zu gestalten. Bereits wenige Wochen nach seiner Gründung gab das Quartett sein „glänzendes Debut“ (Der Standard) in Wien und zählt seither zu den führenden Quartetten Österreichs.

Darüber hinaus ergaben sich vor allem auf dem Gebiet der Kammermusik immer wieder neue Kontakte zu Partnern wie z.B. Bruno Canino, Philippe Entremont, Elisabeth Leonskaja, Oleg Maisenberg, Christian Tetzlaff, Ernst Kovacic, Erich Höbarth, Vladimir Mendelssohn, Boris Pergamenschikow, Christoph Richter, Sharon Kam, Alois Brandhofer, Wenzel Fuchs, Michel Lethiec, Anna Caterina Antonacci, Ildikó Raimondi sowie zu Mitgliedern des Alban Berg Quartetts.

Dem Kammermusiker Georg Hamann wurde 1992 vom Bundespräsidenten die Goldene Medaille für Verdienste um die Republik Österreich verliehen.

Unter seinen CDs finden sich neben Kammermusikeinspielungen von Werken der Wiener Klassik, der Romantik und des 20. Jahrhunderts auch Aufnahmen Österreichischer Violamusik des 20. Jahrhunderts, des Violinkonzertes aus Mozarts Haffnerserenade, der Sinfonia concertante für die japanische Firma „Ca-

merata“ sowie eine Gesamtaufnahme der Werke für Violine bzw. Viola und Klavier von Robert und Clara Schumann („Ars“).

Akari Komiya

Akari Komiya wurde in Osaka in Japan geboren, erhielt ihren ersten Klavierunterricht bereits im Alter von fünf Jahren. Später studierte sie am Doshisha Women's College of Liberal Arts in Kyoto bei der bulgarischen Pianistin Svetla Protich, wo sie 2010 ihr Diplom erlangte.

Bereits während ihrer Studienzeit gewann sie zahlreiche Wettbewerbe. Als Würdigung ihrer hervorragenden Leistungen erhielt sie ein Auslandsstipendium in Europa. Sie studierte Instrumentalpädagogik mit Schwerpunkten Korrepetition und Musikkunde an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien, Klavierunterricht mit dem international anerkannten österreichischen Pianisten Manfred Wagner-Artzt und Kammermusik mit Andrea Bischof (Mitglied des Quatuor Mosaiques). Weiteres besuchte sie auch Lehranveranstaltungen für Hammerklavier und Cembalo mit Harald Ossberger, Wolfgang Glüxam und Stefan Gottfried.

Als anerkannte und vielseitige Begleiterin ist Akari Komiya an Wiens führenden Musikuniversitäten und Konservatorien für Meisterklassen, Prüfungen, Wettbewerbe, etc. sehr gefragt und hat auch als Ballettkorrepetitorin große Erfahrung. Dies führte 2014 zu einer Professur für Korrepetition an der Wiener Musikakademie. Darüber hinaus arbeitet sie auch als Orchesterpianistin mit diversen Orchestern in Japan und Wien.

Neben ihrer Solokarriere ist sie auch eine begeisterte Kammermusikerin. Sie gründete ein Klaviertrio und Klavierquartett mit internationalen Musikerfreunden und spielt regelmäßig mit dem Geiger und Bratscher Georg Hamann im Duo. Im Frühjahr 2014 entstanden Aufnahmen mit Werken zeitgenössischer Komponisten aus England sowie Musik von Benjamin Britten für eine CD mit Georg Hamann (Viola). Sie war bei den Meisterkursen in Edelfhof und Feldkirchen als Korrepetitorin tätig. Die Künstlerin konzertiert in Oesterreich, Italien und Japan. In der Saison 2016/17 wird sie im Theater in Le Puy (Frankreich) einen Duo Abend mit dem Geiger Jens Rossbach haben. Insbesondere mit Auftritten im Arnold Schönberg Center und der Österreichischen Nationalbibliothek mit Werken von Schönberg, Eisler, Pisk, Zeisl, und Britten erwarb Akari Komiya sich den Ruf als vielseitig versierte Musikerin.

Schweizer Klaviertrio

Das Schweizer Klaviertrio – Swiss Piano Trio mit Martin Lucas Staub, Klavier, Angela Golubeva, Violine und Sébastien Singer, Violoncello hat sich seit seiner Gründung 1998 in der Fachwelt und beim Publikum einen bemerkenswerten Ruf als Ensemble von aussergewöhnlicher Homogenität und technischer Perfektion erarbeitet, dessen Interpretationen mit grosser Emotionalität und orchestralem Klang begeistern und mitreissen. So überrascht es nicht, dass das Ensemble kürzlich im US-Magazin Fanfare als „one of the very top piano trio ensembles on today's stage“ bezeichnet wurde.

Das Schweizer Klaviertrio gewann 1. Preise beim Internationalen Kammermusikwettbewerb in Caltanissetta / Italien 2003 und beim österreichischen Johannes-Brahms-Wettbewerb 2005. Im selben Jahr wurde dem Trio in der Wigmore Hall London der Swiss Ambassador's Award verliehen. Heute zählt das Schweizer Klaviertrio zu den interessantesten Kammerensembles seiner Generation. Das Schweizer Klaviertrio erhielt wichtige künstlerische Impulse von Menahem Pressler (Beaux Arts Trio), Stephan Goerner (Carmina Quartette), Valentin Berlinsky (Borodin Quartett), vom Wiener Altenberg Trio, dem Trio di Milano und dem Amadeus Quartett.

Das Ensemble hat seit seiner Gründung 1998 zahlreiche Konzerte in 40 Ländern auf allen Kontinenten gegeben. Dabei konzertierte das Schweizer Klaviertrio in Konzertsälen wie z.B. der Tonhalle Zürich, der Victoria Hall Genève, der Wigmore Hall London, dem Concertgebouw Amsterdam, dem Teatro Teresa Carreño Caracas, dem Teatro Coliseo Buenos Aires, dem QPAC Brisbane oder dem Shanghai Grand Theater. Bei Aufführungen von Tripelkonzerten tritt das Schweizer Klaviertrio als Solistenensemble mit Orchestern wie dem Orchestre Philharmonique de Liège, dem Nationalen Symphonie Orchester der Ukraine, dem Queensland Orchestra Brisbane, dem Scottish Chamber Orchestra und vielen anderen auf. Die Musiker folgen regelmäßig Einladungen zu renommierten Festivals und leiten Meisterklassen in verschiedenen Ländern.

Zahlreiche Radio- und Fernsehaufnahmen dokumentieren das künstlerische Schaffen des Ensembles, so u.a. bei Schweizer Radio DRS, Radio Suisse Romande, Schweizer Fernsehen, Süd-

westdeutschem Rundfunk SWR, Radio Television Hong Kong, dem Australischen Radio ABC Classic und CBC Radio-Canada. Dazu kommen CD-Einspielungen mit Werken von Mozart, Dvořák sowie mit Klaviertrios der Schweizer Komponisten Paul Juon, Frank Martin und Daniel Schnyder. Seit 2011 veröffentlicht das Schweizer Klaviertrio seine Einspielungen beim Label audite, wo sämtliche Klaviertrios von Mendelssohn, Tschaikowsky sowie von Clara und Robert Schumann erschienen sind. Die neuste Publikation umfasst Ersteinspielungen dreier Klaviertrios von Eduard Franck. Alle diese Aufnahmen erhielten begeisterte Rezensionen und Auszeichnungen in der internationalen Fachpresse. In den kommenden Jahren sollen sämtliche Werke für Klaviertrio von Beethoven eingespielt werden.

Zum Jubiläum 10 Jahre Schweizer Klaviertrio wurde 2008 das Festival Kammermusik Bodensee ins Leben gerufen. Künstlerischer Leiter ist der Pianist des Ensembles Martin Lucas Staub.

Weitere Informationen unter
www.swisspianotrio.ch und
www.kammermusikbodensee.ch

Sponsoren

BUNDESKANZLERAMT  ÖSTERREICH

**WIEN
KULTUR** 

ZukunftsFonds
der Republik Österreich



VIENNA HOUSE

 Austrian Technion Society
Österreichische Technion Gesellschaft

cyberlab.at

 **Schoellerbank**
Private Banking

€ N B

STRABAG
SOCIETAS EUROPAEA



**THOMASTIK
INFELD
VIENNA**
HANDMADE STRINGS SINCE 1919

Kirusipe

 **museom**
museum service | object mounting | fair construction

