



15. Kammermusikfestival Wien

Schloss Laudon 2023





Kammermusikfestival Wien
21. - 27. August 2023



Impressum

Kammermusikfestival Wien

Seilerstätte 10/1/1, 1010 Wien

www.kammermusikfestival.wien

Herausgeber: Univ.-Prof. Dr. Peter Weinberger

office@kammermusikfestival.wien

ISBN 978-3-9504263-6-6

In einigen Beiträgen wird auf Wunsch des Verfassers die „alte Schreibweise“ verwendet.

Photos & Cover: Julia Wesely, www.julia-wesely.com

Zum Veranstaltungsort:

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 kam das Schloss in kaiserlichem Besitz.

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. Er stattete seine Residenz kunstvoll aus und vererbte sie im Wesentlichen in der heutigen Form in seiner Familie weiter.

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.

Das bedeutendste kunsthistorische Relikt aus der Zeit Laudons ist die an den Freskensaal angrenzende Bibliothek – das besterhaltene Beispiel von Grisaille-Malerei nördlich der Alpen. 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.

Manfred Matzka



Vertrauen. Ein Wert, der verdient sein will.

Mit jedem Menschen, der uns vertraut,
wächst unsere Verantwortung.

Während einem Kinder blind vertrauen,
verdienen wir uns das Vertrauen unserer
Kunden über Jahrzehnte: mit **sinnstiftendem
Vermögensmanagement**. Weil wir – wie
unsere Kunden – Wert darauf legen, dass
gutes Geld auch Gutes für Gesellschaft und
Umwelt tut und dennoch an Wert gewinnt.
Können wir Sie für ein Gespräch gewinnen?



 **Schoellerbank**
Wealth Management

www.schoellerbank.at

Member of  **UniCredit**

Programmübersicht

Eröffnungskonzert, Montag, 21.8.2023, 19:30

Eröffnung:

Anton Webern, *Fünf Sätze für Streichquartett*, op.5 (1909)

Hanns Eisler, *Streichquartett* (1938)

Hanns Eisler, *Trauermusik für Egon Erwin Kisch*, Vervollständigung Hannes Heher (2018)

Franz Schubert, *Streichquartett in d-Moll (D810)* „Der Tod und das Mädchen“ (1824)

aron quartett

Zweites Konzert, Dienstag, 22.8.2023, 19:30

Viktor Ullmann, *Streichquartett Nr.3* (1943)

Bohuslav Martinů, *Streichquartett Nr.2* (1925)

Claude Debussy, *Streichquartett in g-Moll*, op.10 (1893)

Alexandre Tansman, *Musica a Cinque*

aron quartett, Akari Komiya (Klavier)

Drittes Konzert, Mittwoch, 23.8.2023, 19:30

Benjamin Britten, *Quartettino für Streichquartett* (1930)

Egon Wellesz, *Streichquartett Nr.3*, op.25 (1918)

Antonín Dvořák, *Streichquartett in F-Dur*, op.96 (1893)

aron quartett

Viertes Konzert, Donnerstag, 24.8.2023, 19:30

Olivier Greif, *Die Schlacht von Azincourt*, op.308 (1995)

Lieder von Viktor Ullmann, Erwin Schulhoff, Hanns Eisler & Szymon Laks

Uta Korff (Violoncello), Christophe Pantillon (Violoncello)

Shira Karmon (Sopran), Paul Gulda (Klavier)

Fünftes Konzert, Freitag, 25.8.2023, 19:30

Germaine Tailleferre, Piano Trio, zweite Fassung (1978)

Alexander Zemlinsky, Klaviertrio in d-Moll, op.3 (1896)

Ludwig van Beethoven, Klaviertrio in B-Dur, op.97

„Erzherzog Trio“ (1814)

Trio VanBeethoven

Sechstes Konzert, Samstag, 26.8.2023, 19:30

Kurt Weill, *Streichquartett Nr.1*, op.8 (1923)

Arnold Schönberg, *Verklärte Nacht*, op.4 (1899)

Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Streichoktett in Es-Dur*, op.20
(1825)

Aron Quartett, Tiffany Wu (Violine), Marian Gaspar (Violine), Cynthia Liao (Viola), Sébastian Singer (Violoncello)

Siebentes Konzert, Sonntag, 27.8.2023, 11:00

Antonín Dvořák, *Terzetto für 2 Violinen und Viola*, op.74 (1887)

Wolfgang A. Mozart, *Klavierquartett in g-Moll*, KV 478 (1787)

Erich A. Korngold, *Streichquartett Nr.3*, op.34 (1945)

aron quartett, Eloisia Cascio (Klavier)

Eröffnungskonzert
Montag, 21. August 2023

Anton Webern

Fünf Sätze für Streichquartett, op.5

Heftig bewegt

Sehr langsam

Sehr bewegt

Sehr langsam

In zarter Bewegung

Hanns Eisler

Streichquartett

Variationen

Finale. Allegretto con spirito

Hanns Eisler

Trauermusik für Egon Erwin Kisch

Vervollständigung durch Hannes Heher



Franz Schubert

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

Allegro

Andante con moto

Scherzo. Allegro molto

Presto

aron quartett

Anton Webern (1883-1945)

Fünf Sätze für Streichquartett, op.5 (1909)

In einem seiner Vorträge warf Anton Webern einmal die Frage auf, warum es die Musik überhaupt gebe. Seine Antwort war ganz einfach: offenbar habe „ein Bedürfnis bestanden . . . einen Gedanken auszudrücken, der nicht anders auszudrücken ist als in Tönen“. „Die Musik“, so Webern, „sei in diesem Sinne eine Sprache“.

In seinem Opus 5 ging Webern die Herausforderungen der freien Atonalität erstmalig nur mit instrumentalen Mitteln an. Dabei verkürzte er nun die übliche Viersätzigkeit des Streichquartetts zu einer Folge von fünf äußerst kurzen, fragmentarischen, im Ausdruck aber extrem verdichteten Aphorismen, von denen es der erste als längster Satz 8 auf gerade einmal 55 Takte bringt, die beiden kürzesten Sätze Nr. 2 und 4 jeweils nur noch 13 Takte umfassen. Gemäß der Forderung seines Lehrers Arnold Schönberg, dass die Musik „nicht schmücken“, sondern „wahr sein“ solle, vermeidet Webern hier jedes musikalische Bei- und Blendwerk.

Jeder Ton, ja jedes musikalische Detail erscheint wesentlich. Denn so wie Webern die Tonalität preisgibt, wendet er sich auch entschieden von dem ab, was jahrhundertlang als ‚Thematik‘ die Musik prägte. „Webern kann in zwei Minuten mehr sagen als die meisten anderen Komponisten in zehn“ (Humphrey Searle, englischer Zwölftonkomponist und Webern-Schüler, 1915-1982).

Wie radikal dies den Zeitgenossen erschien, zeigte die Aufführung der Fünf Sätze op. 5 im August 1922 beim internationalen Fest für zeitgenössische Musik in Salzburg. Mit keinem Geringeren als dem jungen Paul Hindemith an der Bratsche endete sie in einem heftigen Tumult.

Kammermusikfestival Schloss Laudon, Programmbuch 2017,

ISBN 978-3-9504263-1-1.

Hanns Eisler (1898-1962)

Hanns Eisler wurde am 6. Juli 1898 in Leipzig als Sohn des österreichischen Philosophen Rudolf Eisler geboren und wuchs dann ab 1901 in Wien auf, wo er nach Schulzeit und Militär sowohl bei Karl Weigl

als auch bei Arnold Schönberg Komposition studierte. Er dirigierte Arbeiterchöre, war Korrektor bei der Universal-Edition, reüssierte bald als Komponist und erhielt 1925 den Musikpreis der Stadt Wien. Im selben Jahr übersiedelte er nach Berlin, lebte dort als freier Komponist und trat in erster Linie mit politisch und ideologisch engagierten Werken hervor, die der Sache des Marxismus gewidmet waren. März 1933 lud ihn Anton Webern, der in einem „Arbeiter-Sinfonie-Konzert“ Werke von ihm dirigierte, nach Wien ein, von wo er dann nicht mehr nach Deutschland zurückkehrte, weil er von den Nationalsozialisten gesucht wurde. Er emigrierte über mehrere Stationen (u. a. in Dänemark bei Bert Brecht) in die USA, wo er schließlich als Filmkomponist zu hoher Berühmtheit gelangte, aber auch zahlreiche Lieder schrieb, die die meist hoffnungslose Situation der Emigranten thematisieren. Aus den USA wurde er dann 1948 aus politischen Gründen ausgewiesen; er kehrte nach Wien zurück, wo er erneut Erfolge feierte, jedoch keine feste berufliche Stellung erlangen konnte, sodaß er 1950 nach Ostberlin übersiedelte. Dort übernahm er eine Meisterklasse für Komposition, vertonte u.a. die Hymne der DDR und starb am 6. September 1962 in Berlin.

Streichquartett, op.75 (1938)

Sein Streichquartett, op.75, schuf Eisler 1938 als sein erstes „amerikanisches“ Werk, das dann aber erst 1948 (in New York) zur Uraufführung gelangte; die Drucklegung erfolgte 1961 in Leipzig. Als wenn er in der Fremde die Kraft für seine schöpferische Arbeit in seiner „musikalischen Vergangenheit“ suchen wollte, bediente sich Eisler in dem Werk einer strengen Dodekaphonie und erwies so seinem ebenfalls in die USA emigrierten Lehrer Arnold Schönberg seine Reverenz – auch durch die Konzentration des Materials auf eine einzige (viertaktige) Reihe, die in (nur) zwei Sätzen mannigfaltige Charaktere annimmt: fis–es–a–as–f–g–b–h–e–cis–d–c. Die Reihe ist gemäß den Usancen der „Wiener Schule“ persönlich-biographisch gehalten, und zwar in doppelter Form: Zunächst bringt Eisler nach dem die Oktave c–c (und der Ton „c“ beschließt ja den Gedanken) teilenden „fis“ zweimal die „Tonbuchstaben“ des Lehrers ein: es–a für Schönberg Arnold („es“ als gesprochenes „s“ umgedeutet) und dann „as“ für Arnold Schönberg). Von Bedeutung ist dabei auch,

daß „fis“ und „c“ ja dasselbe Intervall bilden wie „es“ und „a“, also in Transpositionen der Reihe auch für „Arnold Schönberg“ stehen können. Und etwas später erklingen die Töne „h“ und „e“ für Hanns Eisler, der sich hier durch die drei Töne f–g–b (Freier Gewerkschaftsbund ?) zwar von Schönberg absetzt, ihn aber dann doch durch „cis“ und „d“ noch einmal anspricht und hervorhebt: „cis“ als Leitton zum „d“, das für Arnold-„d“ steht und zudem die „alte“ Symbolik d=„re“=König, Herrscher anspricht.

Im 1. Satz („Variationen“) erfährt die zunächst vom Violoncello vorgestellte Reihe in 41 (zum Teil verzahnten) Variationen und einer Coda die unterschiedlichsten Verarbeitungen, wobei – ebenfalls im Violoncello – zunächst deren Krebsform erklingt, in der das „e“ (für Eisler) um eine Oktave nach oben transponiert ist und sich solcherart über das „d“ erhebt. Weitere Erscheinungsformen des Gedankens schließen sich an, durchlaufen „drängende“, „sehr rhythmische“, „frische“ und „wilde“ Abschnitte und gleichen auch die Artikulationsarten diesen unterschiedlichen Charakteren durch Pizzicato-, Staccato-, „saltando-“ und „flautando-“Spiel an, bis sich der Bogen nach gleichsam ersterbendem Diminuendo mit dem tiefen, pizzicato gespielten „C“ rundet.

Das Finale (Allegretto con spirito) stellt dann einen Sonatenhauptsatz dar, in dem sämtliche Themen und Motive von der zunächst „grazioso“ erklingenden Reihe gebildet werden und dann sowohl in der Durchführung als auch noch in der Reprise ihre Verarbeitung erfahren. Zahlreiche punktierte Rhythmen sorgen für „heftige“ Ausbrüche, „vorwärts eilende“ Figurationen für brillante Effekte, bis leise Kantilenen einen elegischen, wohl die Exilsituation beleuchtenden Charakter annehmen und das Werk nach einem letzten Ausbruch in vierfachem piano enden lassen.

H. Krones

Hanns Eisler

Trauermusik für Egon Erwin Kisch für Streichquartett, vervollständigt von Hannes Heher (2018)

Egon Erwin Kisch und Hanns Eisler waren miteinander bekannt, beide sahen in der Hinwendung zum Marxismus auch ihre politische Zukunft – ein enger Kontakt wie beispielsweise zu Bertolt Brecht oder Ernst Busch, zu denen Eisler neben der vielfältigen künstlerischen Zusammenarbeit eine intensive persönliche Freundschaft pflegte, oder wenigstens eine kurzfristige direkte Arbeitsbeziehung, ergaben sich aber nicht wirklich. Nichtsdestotrotz hatte der „rasende Reporter“, wie er damals schon genannt wurde, schon früh ein Auge auf den von ihm offenbar geschätzten jungen Komponisten geworfen; so war er es, der ihm bereits 1928 Robert Gilbert (auch David Weber, eigentlich David Robert Winterfeld) als Textdichter empfahl, und Eislers und Kischs Wege kreuzten sich im Laufe ihres Lebens in politischer und künstlerischer Hinsicht mehrmals, auch und besonders in der Emigration. Eisler hielt gleichermaßen viel von seinem Gegenüber, 1958 fasste er seine Einschätzung im vierten Gespräch mit dem Literaturwissenschaftler Hans Bunge so zusammen: „Ich [brauche] den Pracht-Kisch also nicht noch weiter zu loben, er ist mit Recht sehr populär. Ich muss sagen, seine Reisebücher sind lesbarer als viele Romane, die damals geschrieben worden sind. Jedenfalls: Als Lektüre ist er frisch, lustig und informierend.“

Lou, die zweite Frau von Hanns Eisler, war noch dazu ebenfalls mit Egon Erwin Kisch und dessen Frau Gisl befreundet, und so überrascht es nicht, dass Eisler nicht lange nach seiner am 1. April 1948 erfolgten unfreiwilligen Rückkehr aus den USA in die Vaterstadt Wien eine „Trauermusik for [sic!] Egon Erwin Kisch“ begann. Das Werk ist nicht datiert, aber da Kisch am 31. März in Prag gestorben war, ist es naheliegend, dass der Kompositionsprozess im Frühjahr dieses Jahres stattgefunden haben musste. Für die eigentliche Trauerfeier Egon Erwin Kischs in Form eines von der Regierung ausgerichteten Staatsbegräbnisses kann die Musik jedoch nicht gedacht gewesen sein, denn diese fand bereits am 5. April 1948 statt. Hanns Eisler hat sich in musikalischer Hinsicht eine knappe dreiteilige Elegie für die Besetzung Streichquartett einfallen lassen, die allerdings aus welchen Gründen auch immer nicht

fertiggestellt wurde. Lediglich der erste Teil ist vollständig ausgearbeitet, vom zweiten Teil liegen nur ganz wenige Seiten Skizzen und Entwürfe (oft auch nur rhythmischer Art) vor, und beim dritten Teil ist davon auszugehen, dass er eine – wohl variierte – Wiederholung des ersten geworden wäre. Allerdings ist der bereits in einer Art Reinschrift vorliegende erste Abschnitt von solch herausragender kompositorischer Qualität und musikalischer Schönheit, man wundert sich, warum sich bisher niemand damit beschäftigt hat. Ein erstmaliges Hörbar-Machen dieses Werkes muss also als mehr als überfällig angesehen werden.

Wie geht man nun an eine solche gar nicht einfache Aufgabe heran? Im Spannungsfeld einer authentischen, möglichst gar nicht in den vorliegenden Notentext eingreifenden behutsamen „Wiederherstellung“ des Werkes und einer völlig freien Herangehensweise an die Sache habe ich mich für einen Mittelweg entschieden: Der erste Teil wurde unverändert übernommen, im Mittelteil gab es als Orientierung die fragmentarischen Eisler’schen Entwürfe, und die Reprise wurde als Integrierung von neuem musikalischen Material in das Vorhandene gestaltet – in der Hoffnung, dass das Gesamtergebnis seinem ursprünglichen Schöpfer zugesagt hätte...

Hannes Heher, Kammermusikfestival Schloss Laudon, Programmbuch 2018, ISBN 978-3-9504263-2-8.

Franz Schubert (1797-1828)

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

und 1823 lässt Schuberts Beschäftigung mit dem Streichquartett insgesamt stark nach.

Die drei späten letzten Quartette entstehen in den Jahren 1824 bzw. 1826 und verdanken ihre Existenz der Rückkehr des Geigers Schuppanzigh nach Wien. Der Wiener Geiger Ignaz Schuppanzigh (1776-1830) gilt als der erste professionelle Quartettgeiger in der Geschichte des Wiener Konzertwesens und, nachdem das Quartettspiel bis in die 20er Jahre des 19. Jahrhunderts entweder dem privaten Musizieren oder dem adeligen Mäzenatentum vorbehalten gewesen war, als Gründer der ersten Quartett-Abonnementreihe in Wien. Öffentlich aufgeführt wurde zu Schuberts Lebzeiten als komplettes Quartett einzig das in a-Moll D 804. Für Schuppanzighs Konzertreihe war auch das d-Moll-Quartett gedacht, doch wurde es von jenem 1826 angeblich abgelehnt. So fand die Erstaufführung des Werkes am 1. Februar 1826 bei Joseph Johann August Barth in privatem Rahmen statt.

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

In den Jahren 1823 und 1824 häufen sich in Schuberts Kompositionen Eigenzitate: die bekanntesten Beispiele sind die Flötenvariationen D 802 (Trockne Blumen), das Oktett D 803 (Duett aus dem Singspiel Die Freunde von Salamanca) sowie die langsamen Sätze der beiden Streichquartette D 804 (Rosamunde-Quartett) und D 810.

Streichquartett Nr.14 d-Moll, D 810, „Der Tod und das Mädchen“ (1824)

Schubert greift in seinem d-Moll-Quartett auf das balladeske gleichnamige Lied aus dem Jahr 1817 zurück, das auf einem Text des nord-

deutschen Lyrikers Matthias Claudius (1740-1815) basiert. Claudius war für Schubert von besonderer Bedeutung, weil er mit der Komposition erstmals das Motiv des Todes aufgegriffen hat, das später immer wieder in seinem Werk thematisiert wurde. Er übernahm aus der dialogischen Struktur des Textes das Klaviervorspiel und den 2. Teil der Strophe des Todes, der im daktylischen Rhythmus skandiert: „Sei gutes Muts! Ich bin nicht wild, sollst sanft in meinen Armen schlafen“

Als Thema für Variationen im 2. Satz macht es diesen im Zyklus der Sätze zum Zentrum. Voll Spannung beginnt der erste Allegro-Satz des Quartetts mit einem »Motto«: im Fortissimo aller vier Streicher erklingt zweimal fanfarenartig das unheilswangere Motiv mit den Triolen, die im Laufe des Satzes zu einer Obsession werden sollen. Man könnte den ganzen ersten Themenkomplex dem Tod zuordnen und das in Takt 61 einsetzende Seitenthema im Terzgesang der Geigen in F-Dur dem Mädchen – im Sinne von Werner Aderhold „die dialogische Struktur des Liedes in die dialektischen Spannungsfelder des Quartetts übertragend“. Die Schlussgruppe wird von virtuosen Sechzehntelpassagen dominiert, die durch alle Stimmen wandern und ist streng kontrapunktisch angelegt. In der Durchführung scheint die Musik hin und her gerissen zwischen Dunkelheit und Licht, Tragik und Schönheit.

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

Teresa Hrdlicka, Kammermusikfestival Schloss Laudon, Programmheft 2015

Zweites Konzert
Dienstag, 22. August 2023

Viktor Ullmann

Streichquartett Nr.3

Allegro moderato

Presto

Largo

Rondo-Finale mit Coda Allegro vivace e ritmico

Bohuslav Martinů

Streichquartett Nr.2

Moderato (Andante) – Allegro vivace

Andante

Allegro



Claude Debussy

Quatuor, op.10

Animé et très décidé

Assez vif et bien rythmé

Andantino doucement expressif

Très modéré; Très mouvementé et avec passion; Très animé

Alexandre Tansman

Musica a Cinque

aron quartett, Akari Komiya (Klavier)

Viktor Ullmann (1898-1944)

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

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

Kurz vor seiner Deportierung nach Auschwitz schrieb Ullmann über seine Zeit in Theresienstadt: „Theresienstadt war und ist für mich die Schule der Form. Früher, ... war es leicht, die schöne Form zu schaf-

fen. Hier, wo man auch im täglichen Leben den Stoff durch die Form zu überwinden hat, wo alles Musische im Gegensatz zur Umwelt steht: hier ist die wahre Meisterschule, wenn man mit Schiller das Geheimnis des Kunstwerkes darin sieht: den Stoff durch die Form zu vertilgen – was ja vermutlich die Mission des Menschen überhaupt ist, nicht nur des ästhetischen, sonder auch des ethischen Menschen. ... Zu betonen ist, dass ich in meiner musikalischen Arbeit durch Theresienstadt gefördert und nicht etwa gehemmt worden bin, dass wir keineswegs nur klagend an Babylons Flüssen sassen und dass unser Kulturwille unserem Lebenswillen adäquat war“.

Streichquartett Nr. 3, op. 46 (1943)

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

Die vier kurz gehaltenen Sätze sind motivisch verwandt und werden ohne Pause gespielt, so dass sie eine episodische Struktur schaffen, die an den einzigen Satz in Schönbergs Erster Kammersymphonie erinnern. Ullmann bezeichnete selbst das anfängliche Allegro moderato als ‚Exposition (die wiederkehren wird)‘, und seine lyrische Nostalgie findet sich im gesamten Werk. Nach dem bitteren Humor des kurzen Scherzos erinnert er sich an den lyrischen Anfang und verstärkt ihn bevor er zu einer geisterhaften Trostlosigkeit des langsamen Satzes Largo übergeht. Ullmann beschreibt es als „wie eine Fuge“: es basiert auf einem 12-Ton

Thema, eingeleitet durch die Viola, und führt dann zu einem Rondo Finale, das nach einer düsteren Marschmusik das dritte und letzte mal, diesmal als unisono Apotheose die lyrische Einleitung zitiert, die ein Gefühl der geistigen Erfüllung vor der hämischen Eile der letzten Takte hervorruft.

Malcolm MacDonald, Kammermusikfestival Schloss Laudon, Programmheft 2011.

Bohuslav Martinů (1890-1959)

Bohuslav Martinů wurde am 8. Dezember 1890 im tschechischen Polička als Sohn eines Glöckners geboren, bildete sich zunächst auf musikalischem Gebiet autodidaktisch aus und studierte später am Prager Konservatorium Violine und Orgel. 1913 wurde er Geiger in der Tschechischen Philharmonie, ab 1923 lebte er in Paris, wo er noch Unterricht bei Albert Roussel nahm, als freischaffender Künstler. 1941 floh er in die Vereinigten Staaten und lehrte dort an der Princeton University sowie in Tanglewood, dann nahm er nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges eine Berufung als Professor für Komposition an das Prager Nationalkonservatorium an, übersiedelte aber aus politischen Gründen nie in seine Heimat. Vielmehr war er weiterhin in Amerika, Frankreich, Italien und schließlich in der Schweiz tätig, wo er am 28. August 1959 zu Liestal starb.

Martinů ging in seinem Œuvre von relativ traditionellen folkloristischen Elementen aus, wandte sich bald dem Neoklassizismus zu und verarbeitete auch moderne Techniken zu einem unverkennbaren persönlichen Stil. Trotz aller Modernität verleugnete er jedoch in keinem Werk seine musikalische Heimat, wodurch seinem Oeuvre eine außerordentliche Popularität zuteil wurde.

Neben konzertanten Kompositionen nehmen im Gesamtchaffen des Meisters insbesondere Schöpfungen auf dem Gebiet der Kammermusik sowie Vokalwerke einen breiten Raum ein. Im Gegeneinander verschiedener Klangfarben oder Stimmcharaktere fand der Komponist in diesen Genres Gelegenheit, seinem Kontrastdenken, das ja auch den Konzerten Pate stand, schöpferischen Ausdruck zu verleihen; dazu tritt sein Sinn

für gesangliche Linienführungen, die speziell seine Vokalwerke mit Leben und Intensität erfüllen, aber auch die Instrumentalkompositionen eingängig gestalteten.

Dem Streichquartett widmete sich Martinu „offiziell“ (nach einigen Frühwerken) insgesamt siebenmal (1923, 1925, 1929, 1937, 1938, 1946, 1947), und er selbst hat das Komponieren von Werken dieser Gattung einmal als „Vergnügen, mit dem ich die Stimmen führe“ bezeichnet. Und weiter heißt es bei ihm: „Im Quartett fühlt man sich wie zu hause, vertraut, glücklich. Draußen regnet es und es wird dunkel, aber die vier Stimmen merken von all dem nichts, sie sind unabhängig, frei, tun, was sie wollen, und bilden trotzdem eine harmonische Gesamtheit, sie gestalten etwas, eine Art new entity, eine neue Substanz und ein harmonisches Gesetz: dies betone ich, da es im Augenblick so selten ist auf der Welt.“

Streichquartett Nr.2 (1925)

Das heute gespielte 2. Streichquartett entstand Anfang 1925 in Paris in einer ersten Fassung, und zwar für das Quartett Novák-Frank, dem es auch gewidmet wurde. Im Sommer arbeitete Martinu den 1. Satz dann aber in seinem Urlaubsdomizil Polička um, da der Cellist Maurits Frank Änderungswünsche äußerte. Und schließlich befand er selbst das Finale für nicht wirkungsvoll genug und schrieb einen neuen 3. Satz: „auf einem Marmortischchen des Prager Café National“ (Miloš Šafránek). – Interessant ist, daß Martinu das Quartett nach dem 2. Weltkrieg angesichts seiner dichten Polyphonie und intensiven motivischen Arbeit als etwas „nervig“ und überladen ansah. Doch sowohl die Berliner Uraufführung vom November 1925 als auch die Prager Realisation vom 9. Dezember trugen dem Werk ungetrübte Begeisterung ein.

Dreisätzig angelegt, hebt das Quartett mit einer langsamen Einleitung (Moderato) an, die bereits die Grundidee des schnellen, vor allem durch seine zündende Rhythmik bestechenden Hauptteiles (Allegro vivace) vorstellt: eine hochstrebende Melodie, deren Stufen sämtlich auch als Ausgangspunkte von melodischen Seufzern fungieren. Die drei Allegro-Themen sind dann ein den Seufzer stockend und staccato, bald auch „scherzando“ einbringender Gedanke, weiters eine ohne Seufzer aufsteigende, auch punktiert rhythmisierte Passage sowie ein den Seufzer

zur Drehbewegung erweiterndes Motiv, das sowohl markant staccato als auch „dolce“ kantabel ausgestaltet wird. Dieses Material erfährt nun überaus abwechslungsreiche, polyphon durchwirkte Verarbeitungen, die schließlich in eine triolisch gesteigerte Verdichtung münden.

An 2. Stelle folgt ein zunächst statisches und nur schrittweise bewegtes, bald aber auch kantabel aussingendes „Andante“, dessen harmonische Gestaltungen bitonale Elemente aufweisen. Und durch die vor allem tiefe Regionen durchmessenden Violinen nimmt es bisweilen durchaus düstere Züge an. – Ein brillantes, motorisch „pochendes“ und auf von tschechischer Folklore beeinflussten tänzerischen Gedanken basierendes Finale (Allegro) rundet das Werk ab. „Scherzando“ hüpfende Drehmotive, die auch kantable Züge annehmen, sowie weite Passagen drängen vorwärts, dann erklingt eine vom Primgeiger der Uraufführung, Stanislav Novák, beigeuerte Kadenz, ehe die Reprise noch einen „Vivo“-Abschnitt initiiert, dessen Vorschläge dem Ablauf einen spielerischen Charakter verleihen. Die Reprise durchschreitet das Geschehen in variiert Form, dann sorgen ein „Allegro vivo“ sowie ein knappes „Presto“ für einen effektvoll gesteigerten Abschluß.

Hartmut Krones

Claude Debussy (1862-1918)

Quatuor, op.10 (1893)

Claude Debussy komponierte sein einziges Streichquartett 1892, in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zum „Prélude à l'Après-midi d'un phaune“. Die beiden Stücke wurden stets als Abschluss seines Jugendwerks und als die ersten Meisterwerke des gerade 30jährigen Komponisten angesehen, wobei man ebenso konstant den charakteristischen Unterschied zwischen dem Orchesterstück einerseits, dem Kammermusikwerk andererseits betonte: Im Prélude dominierten die fortschrittlichen Elemente, im Quartett die traditionellen.

So ist das Werk wie jedes klassisch-romantische Streichquartett viersätzig angelegt. Auf den Kopfsatz in einer ebenso knappen wie poetisch gedeuteten Sonatenform folgen ein Pizzicato-Scherzo mit Trio, ein

langsamer Satz, den man als „melancholisches Nocturne“ bezeichnet hat, und ein Finale, in dem Rondo- und Sonatenform einander überlagern.

Die stilistische Anlehnung an César Franck, dessen Streichquartett nur zwei Jahre früher entstanden war, ist offenkundig: „Der starke Einfluss von Franck zeigt sich zum einen in der Grundlage eines in allen vier Sätzen präsenten zyklischen Kernthemas, das zu Beginn des Kopfsatzes von der ersten Geige intoniert wird, zum anderen finden sich melodische und strukturelle Anklänge an Kammermusikwerke Francks. Die ständige Abwandlung des Kernthemas hinterlässt über weite Strecken den Eindruck einer fluktuierenden melodischen Variation. Dieser dem Wesen des traditionellen Streichquartetts eher fremde Zug wird durch subtile Kunstgriffe kompensiert: So sind zwei Abschnitte im zweiten Satz auf der Grundlage von Vergrößerungen des Kernthemas gestaltet. Trotz der Neuartigkeit der musikalischen Struktur, die eher in sich kreisend als zielgerichtet wirkt, gibt sich das Streichquartett nur mäßig modern und keinesfalls revolutionär. Debussy wollte offenbar seine Kritiker durch gediegene handwerkliche Arbeit wie auch durch Anlehnung an Francks Vorgaben überzeugen“ (Peter Jost).

Was Debussys Premier Quatuor (so der Originaltitel) dennoch von Franck und den älteren Franzosen unterscheidet, ist die stilistische Bandbreite. Es „verbindet mit Geschick die unterschiedlichsten Elemente, wie etwa die gregorianischen Kirchentöne, Zigeunermusik, javanesisische Gamelanmusik, die Stile eines Massenet und Franck, ganz abgesehen von dem Einfluss der russischen Schule.“ (S. Gut – D. Pistone)

Die Uraufführung des Quartetts 1893 in Paris fand nur mäßige Resonanz. Seinem Freund Ernest Chausson versprach Debussy daraufhin, ein zweites Quartett zu komponieren. Ein Versprechen, das er nie einlöste.

Kammermusikfestival Schloss Laudon, Programmbuch 2017,
ISBN 978-3-9504263-1-1.

Alexandre Tansman (1897-1986)

Alexandre Tansman wurde am 11. Juni 1897 in Łódź geboren, erhielt früh Klavierunterricht und begann im Alter von acht Jahren zu komponieren. Er studierte dann Komposition in Łódź sowie in Warschau, erlangte 1919 beim Polnischen Kompositionswettbewerb (mit zwei anonym eingereichten Werken) sowohl den 1. als auch den 2. Preis und übersiedelte ein Jahr später nach Frankreich, wo sich bald einen allseits beachteten Namen als Komponist schuf. 1932/33 erntete er im Rahmen einer Welttournee große Erfolge, dann wirkte er wieder in Paris, bis er 1940 vor den eindringenden Deutschen fliehen mußte – zunächst in den Süden Frankreichs und schließlich 1941 in die USA, wo er wichtige Anregungen durch Igor Strawinsky empfing. In Hollywood reüssierte er als Filmkomponist, dennoch kehrte er 1946 nach Paris zurück, wo er weiterhin zahlreiche Erfolge feierte und schließlich am 15. November 1986 starb.

Tansmann schuf vor allem Orchesterkompositionen, von denen seine 9 Symphonien sowie seine Konzerte und kleineren konzertanten Werke (u. a. für Klavier, Oboe, Klarinette, Violoncello und Gitarre) zu hoher Popularität aufstiegen. In Zusammenarbeit mit Schönberg, Milhaud, Strawinsky, Castelnuovo-Tedesco, Toch und Nathaniel Shilkret schuf er 1944 nach Worten der Genesis die „Genesis Suite“ für Sprecher und Orchester, wobei ihm der 3. Satz, „Adam and Eve“, anvertraut war. (Schönberg schrieb den 1. Satz, sein „Prelude“ op. 44 für Chor und Orchester, Ernst Toch den 6. Satz, „The Covenant / The Rainbow“ für Sprecher und Orchester.) Das Oratorium „Isaïe, le prophète“, eine „Hommage à Erasme de Rotterdam“, Symphonische Gedichte, freie Orchesterkompositionen sowie Kammermusik und Klavierkompositionen ergänzen seine Werkliste.

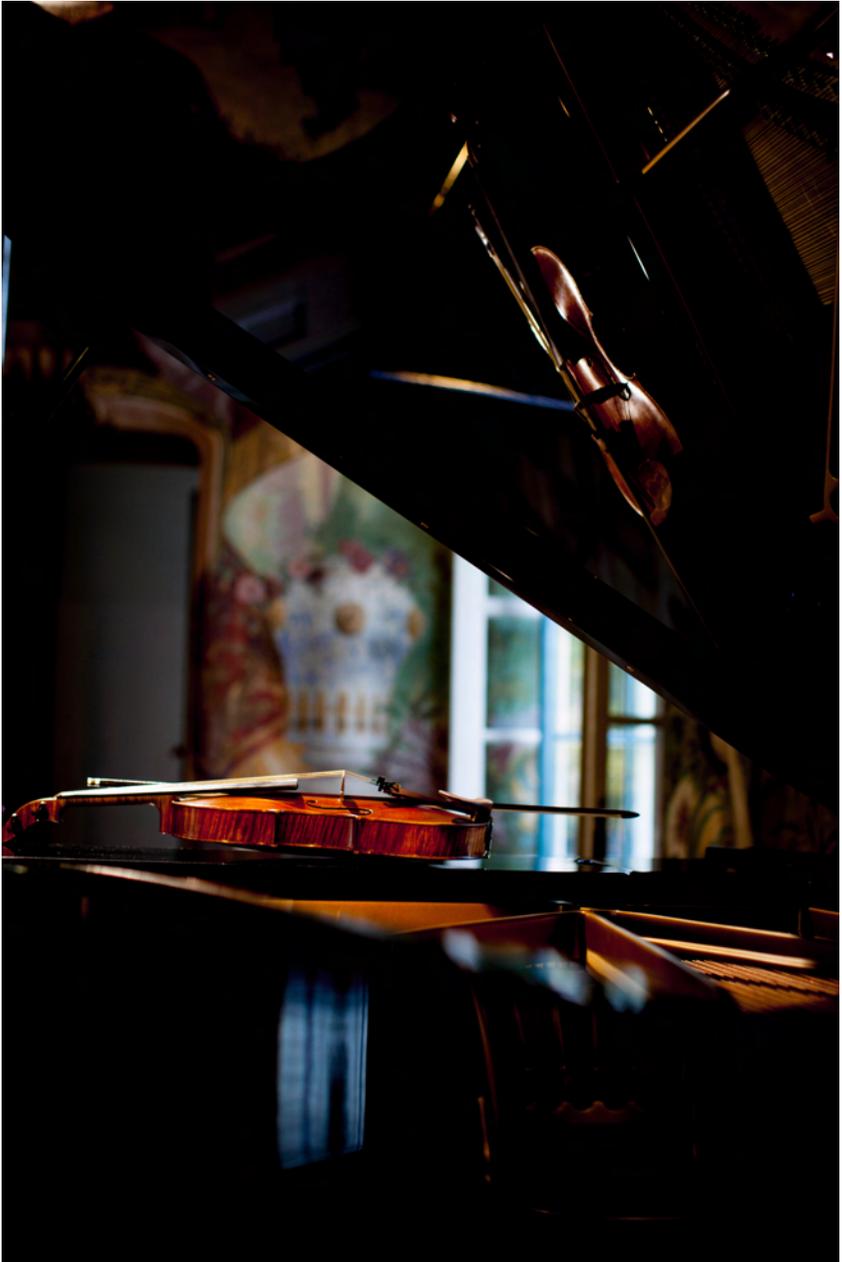
Musica a Cinque (1955)

Die „Musica a cinque pour deux violons, alto, violoncelle & piano“ entstand 1955 und stellt in ihrer Fünfsätzigkeit eine Nachfolgeform der Suite in modernem tonalem Gewand dar: Praeludium – Toccata – Elegia – Divertimento – Finale. Zu Tansmans Lebzeiten unaufgeführt, gelangte das Werk erst 1996 in Siena zu seiner ersten Realisation. Als zentrale

„Botschaft“ ist wohl die an 3. Stelle stehende „Elegia“ (Lento cantabile) zu verstehen, die mit nahezu statischer, meist nur Halbtöne exponierender Melodik Trauer ausdrückt, bis ein melodisch aufgefächerter verminderter Septakkord den traditionellen Negativ-Topos einbringt und bald danach eine weit ausschwingende Melodie schmerzliche Ausrufe und Seufzerführungen aneinanderreicht.

Die sich in einem vorgeschalteten Ornament sogar addierende Halbton-Melodik prägt bereits das eröffnende „Praeludium“ (Andante cantabile), ehe sich über ihrer polyphonen Verdichtung eine ausdrucksvolle Kantilene verbreitet. Danach gestaltet Tansman in einer „Toccata“ (Allegro con moto) aus Varianten der Halbton-Führungen, synkopierten Begleit- und Melodie-Figuren, pochender Akkordik und sich steigern- den Kleinfiguren ein Feuerwerk virtuoser Brillanz. Mit ähnlichen Materialien arbeitet das an 4. Stelle stehende „Divertimento“ (Molto vivace), wobei virtuose Figurationen und dramatisierende Tremoli für gesteigertes Leben sorgen, dann verbindet das „Finale“ ein mit absteigenden Ornament-Motiven anhebendes und dann zu weiter Melodik findendes „Lento“ mit einem abschließenden, als Fugato gestaltetem „Allegro deciso“. Das von einer aufsteigenden Quint eröffnete Thema koppelt die Halbton-Seufzer mit prägnanten Intervallen, und nach ersten Imitations-Ketten mündet das Geschehen in synkopische Prägnanz und pochende Motiv-Wiederholungen.

Hartmut Krones



Drittes Konzert
Mittwoch, 23. August 2023

Benjamin Britten

Quartettino

Andante

Poco adagio ma con moto

Alegro molte vivace

Egon Wellesz

Streichquartett Nr.1, op.14

Lento - poco agitato

Allegro moderato

Animato - tempo di musette - animato

Andante poco sostenuto

Allegro energico



Antonín Dvořák

Streichquartett in F-Dur, op.96, „Amerikanisches Quartett“

Allegro ma non troppo

Lento

Molto vivace

Finale: Vivace ma non troppo

Allegretto vivace

aron quartett

Benjamin Britten (1913-1976)

„Wann ist man ein „echter Komponist“? Benjamin Britten hatte da seine eigene, sehr kindliche Überprüfungsmethode: Als er schon 40 Jahre alt war beobachtete jemand, wie er auf einem Hotelflur herumhopste. Auf die Frage, was er da mache, meinte er: „Ich versuche, über den Flur zu gehen, ohne auf die roten Linien des Teppichs zu treten. Wenn ich das schaffe, heißt das, dass ich ein wirklicher Komponist bin.“ Auch wenn Benjamin Britten natürlich irgendwann erwachsen war - eigentlich hat er sich selbst immer gefühlt wie ein Kind.

Benjamin Britten war das jüngste von vier Kindern und wuchs an der Ostküste Englands direkt am Meer auf. Das Rauschen der Wellen, der stürmische Wind – all das hat seine Musik geprägt. So hat er zum Beispiel zwei Seemanns-Opern geschrieben, „Billy Budd“ und „The Golden Vanity“ - die letztere ist speziell für Kinder komponiert, natürlich inklusive Piraten. Insgesamt hat Britten ein gutes Dutzend seiner Werke für Kinder geschrieben, darunter eine Nikolaus-Kandate und zwei Kinderoperen: „Arche Noah“ und „Der kleine Schornsteinfeger“. Unter seinen vielen Opern (fast zwanzig) ist nur eine einzige, in der keine Kinderstimme vorkommt.

Schon mit acht Jahren hat Britten seine ersten kleinen Stücke komponiert – bis zu seinem 19. Lebensjahr gibt es insgesamt 750 Werke oder Bearbeitungen von anderen Stücken.

Am bekanntesten ist bis heute ein Orchesterstück, das Britten für einen Lehrfilm über die Instrumente des Orchesters geschrieben hat: „The Young Person’s Guide to the Opera“. Darin lässt er ein musikalisches Thema von Henry Purcell von verschiedenen Instrumentengruppen – von der Piccoloflöte bis zur Bassposaune – spielen, so, dass man beim Hören den Klang der Instrumente kennenlernt. Danach zerlegt er das Thema in immer kleinere Teile, alle Instrumente spielen wild und fast schon chaotisch durcheinander. Bis dann zum Schluss ganz mächtig und laut das bekannte Thema wieder einsetzt. Als Britten das bei der Studioaufnahme zum ersten Mal live gehört hat, ist er vor lauter Freude wie ein kleiner Junge durchs Studio gehüpft, weil ihm das Stück so gut gelungen ist.

<https://www.br.de/kinder/benjamin-britten-komponist-leben-musik-lexikon-doremikro-100.html>, gekürzt PW

Quartettino (1930)

„It is hard to believe that Benjamin Britten was 16 when he wrote the Quartettino, such is the skill and intellectual command.“ Das schrieb Peter Stadlen (1910–1996), in Wien geborener Anton-Webern-Schüler und über einige Stationen letztlich nach London emigrierter bedeutender Pianist und Musikologe, am 25. Mai 1983 in „The Daily Telegraph“; zwei Tage zuvor hatte er das im Londoner Barbican Centre vom Arditti-Quartett uraufgeführte „Quartettino“ von Benjamin Britten gehört. Das von ihm angesprochene Können hatte sich der Komponist bei seinem Bratschen- und Kompositionslehrer Frank Bridge angeeignet, der aber sicher auch der „Intellektualität“ seines Schaffens Pate stand. Denn wie sehr dem jungen Komponisten selbst die durchdachte und insbesondere auch polyphone Struktur dieses Werkes ein Anliegen war, entnimmt man der Tatsache, daß er der Partitur ein aus fünf Noten bestehendes musikalisches Motto voransetzte, das allen drei Sätzen als thematische Grundlage bzw. Essenz dient.

Ohne Notenschlüssel notiert, sollte dieses Motto wohl auch Rätsel sein, ist aber durchaus entschlüsselbar: Bei einem gedachten Violinschlüssel sind es die Noten a–c–h–d–c, wobei zu bedenken ist, daß das „h“ im englischen Sprachraum richtigerweise „b“ heißt (wodurch die Notenskala vom „a“ aufwärts das normale Alphabet darstellt: a–b–c–d–e–f–g und weiter wieder „a–b–c“ etc.) Unser „b“ ist dort ein „b flat“, also ein erniedrigtes „b“, für uns leider ein erniedrigtes „h“, das im Deutschen nur durch eine Schlamperei beim Schreiben diesen Namen erhielt: Denn das „h“ war ein eckig geschriebenes „b quadratum“ (auch „b durum“ genannt) ohne bzw. ohne lesbaren Unterstrich. Das Motto a–c–h–d–c lautet im Englischen also a–c–b–d–c. Im für Bratsche und Violoncello immer wieder angewandten Tenorschlüssel gelesen lautet es allerdings g–h–a–c–h, wobei nach den modalen (kirchentonalen) Stimmführungsgesetzen von Renaissance und Frühbarock das „h“ zum „b“ mutierte (englisch: das „b“ zum „b flat“), wenn es von unten angesungen (angespült) und dann wieder nach unten verlassen wurde. Und das heißt, daß

Brittens Motto in der Lesart noch des frühen 18. Jahrhunderts (und somit u. a. der von ihm so sehr geschätzten englischen Consortmusik des 17. Jahrhunderts) g–b–a–c–h lautet. Der Referenz- (und Reverenz-) Meister war also Johann Sebastian Bach. Und das vorgeschaltete „g“ ist der Zentral- und Schlußton des 1. Satzes, der trotz aller freien Atonalität immer wieder sowohl g-Moll- als auch G-Dur-Anklänge einbaut und somit auch in dieser Hinsicht sowohl das (unser) „b“ als auch das (unser) „h“ in das Geschehen einbezieht (b–a–c–h).

Der Gattung „Streichquartett“ hatte sich Britten, der selbst Bratschist war, schon vor dem zwischen 3. Jänner und 17. April 1930 (zur Bewerbung an das Royal College of Music) geschaffenen „Quartettino“ hingegeben: 1928 hatte er ein erstes Werk dieser Ausrichtung geschaffen, 1929 folgte seine „Rhapsody for string quartet“. Und dann schlossen sich 1931 ein Streichquartett D-Dur, 1933 ein „Alla marcia“ sowie „Three Divertimenti“, und schließlich 1941, 1945 und 1975 die „offiziellen“ Streichquartette Nr. 1, 2 und 3 an. Dabei zeigen sich bereits in dem „Quartettino“ jene „modernen“, sicher zum Teil von der „Wiener Schule“ übernommenen Elemente an, die ein tonartfreies, dicht polyphones Stimmengewebe entstehen lassen, das zudem jene Oktavteilung einbaut, die seit Igor Strawinskys „Le sacre du printemps“ Fanal für die Überwindung des Dur-Moll-Systems wurde: Dem Zentralton des 1. Satzes, dem „g“, tritt als zweites Zentrum das „cis“ entgegen, mit dem der 2. und der 3. Satz und somit das Werk enden, mit welchem Ton aber auch das „Motto“ im 1. Satz (Andante) aus der Tiefe steigt.

Hier entspinnt sich ein dichtes Geschehen, ehe der schnelle Hauptteil (Allegro molto e fuoco) anhebt, der über dem Motto ein weit ausschwingendes gesangliches Thema exponiert. Ihm folgt bald ein „express. e dolce“ hochstrebender Gedanke, der nun im Verein mit Hauptthema und „Motto“ für kunstvolle Entwicklungen sorgt, die schließlich mit dem in der Tiefe ersterbenden, mit „g“ endenden Krebsgang des „Mottos“ enden. – Ihm ist auch der Beginn des 2. Satzes (Poco adagio ma con moto) verpflichtet, dann hören wir einen Gedanken, der von seinem punktierten Anfangs-Rhythmus geprägt wird und in immer neuen Gestalten erklingt. Doch auch das „Motto“ ist stets präsent, bis

eine elegisch absteigende, von Sufzerpausen durchfurchte Violin-Linie in das verlöschende Ende leitet. – Das Finale (*Allegro molto vivace*) wird in seinem beginnenden 6/8-Takt wieder von dem „Motto“ geprägt, ehe ein liedhafter Gedanke im 2/4-Takt erscheint, der bald an das „expressive“ Thema des 1. Satzes gemahnt und seine Gesanglichkeit gegen dichte Figurationen stellt. Nach einem dramatischen Höhepunkt hebt ein letztes Mal das „Motto“-Geschehen des Satzbeginns an und mündet in eine entfesselt hochstrebende Entladung von dessen Figurenwerk.

Hartmut Krones

Egon Wellesz (1885-1974)

Egon Wellesz wurde am 21. Oktober 1885 in Wien geboren, studierte zunächst Jus, wandte sich aber 1905 endgültig der Musikwissenschaft zu und promovierte 1908 bei Guido Adler mit einer Arbeit aus dem Bereich der italienischen Barockoper. Daneben nahm er privaten Kompositionsunterricht bei Arnold Schönberg, begann schnell mit diversen Schöpfungen hervortreten 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 die byzantinische Musik geworden: mit der Entzifferung der mittelbyzantinischen Notenschrift gelang ihm hier eine der bedeutendsten Leistungen in diesem Fachbereich.

März 1938 kehrte Wellesz aus den Niederlanden, wo Bruno Walter sein Werk „Prosperos Beschwörungen“ aufführte, nicht nach Wien zurück und ging an die Universität Oxford, deren Ehrendoktorwürde ihm bereits 1932 – als zweitem Komponisten Österreichs nach Joseph Haydn – verliehen worden war. In Oxford lehrte er 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. – In Österreich hatte Wellesz 1959 das Große

Goldene Ehrenzeichen und 1961 den Großen Staatspreis erhalten; 1973 wurde er Ehrenmitglied der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde, die heute den „Egon-Wellesz-Fonds“ beherbergt, der das Lebenswerk des Meisters verwaltet und im Bewußtsein der Öffentlichkeit verankert.

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 freien expressiv-gestischen Tonsprache zu, die er trotz nachhaltiger Beschäftigung mit der Zwölftontechnik nie ganz aufgab; die doktrinäre Haltung der „Dodekaphoniker“ blieb ihm immer fremd. Wichtig war ihm primär die „traditionelle“ motivisch-thematische Arbeit, deren stark subjektive Züge (auch innerhalb „atonaler“ Strukturen) ihn keiner stilistischen Richtung bedingungslos einordnen lassen.

Streichquartett Nr.1, op.14 (1912)

Wellesz schrieb insgesamt neun Streichquartette, die in den Jahren 1912, 1915/16, 1918, 1920, 1943, 1946, 1948, 1957 und 1966 entstanden; 1968 schlossen sich noch die „Vier Stücke für Streichquartett“ an. Insgesamt stellen diese Werke fast eine „Schlüsselgattung“ für die innere Entwicklung des Komponisten dar, stehen sie doch nicht selten an Schicksals- und Wendepunkten in seinem Leben. Und für das zwischen Oktober 1911 und März 1912 entstandene „1. Quartett in 5 Sätzen für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell“, op. 14, das am 31. Oktober 1913 in Berlin von der dortigen „Vereinigung für Moderne Kammermusik“ zur Uraufführung gelangte und dann am 5. November 1919 in Wien eine hohe Beachtung fand, gilt das im Hinblick auf seine stilistische Entwicklung. Verbindet es doch Wellesz' unter Schönbergs Einfluß entwickelte radikale Atonalität mit gemäßigeren, nicht zuletzt vom französischen Impressionismus beeinflussten Elementen, wie dies 1919 schon Rudolf Stephan Hoffmann feststellte:

„Vier Stimmen, die ein charaktervolles Eigenleben, oft freilich gegeneinander, führen. Daß es sich nicht nur um harmonische Durchgangshärten [...] handelt, beweist die Konsequenz, mit der der Komponist in seinen bisherigen Arbeiten diese Art ungewöhnlich und schnell wechselnder Harmonik bevorzugt.“ Doch ortete Hoffmann auch „einige Partien, die

beinah ‚normal‘ klingen und einen in diesem Zusammenhang merkwürdig unbeschwerten Ton haben“. Julius Korngold hingegen nannte das Quartett eine „alte Stunde“, einen „klinischen Fall“ sowie ein Beispiel für ein „negatives Komponieren“ mit „Anhäufungen harmoniefremder Töne bis zur Bewußtlosigkeit“. Angesichts der Ausfälle dieses reaktionären Kritikers gegen Schönberg und seine Schule ist dieses Urteil für Wellesz' 1. Streichquartett eher ein Qualitäts-Beweis denn eine Abwertung.

Fünfsätzig angelegt, beschreitet das Werk auch auf formalem Gebiet unorthodoxe Pfade, wenngleich 1. und 2. Satz als groß dimensionierte Einleitung und schneller Stirnsatz gesehen werden können. Der Beginn (Lento) des 1. Satzes sieht Wellesz sofort in modernsten Sphären, da das zunächst von der 2. Violine „espressivo“ vorgestellte Thema, das Wellesz' erstes „Kirschblütenlied“, op. 8/1, zitiert, nahezu die chromatische Totale umfaßt (in der 1. Violine etwa wird sie mit dem 15. Ton erfüllt). Der folgende, z. T. mit parallelen Terzen und Sexten arbeitende Aufschwung empfindet dessen Text „Ich will den Frühlingswind, o Nachtigall, mit weichen Blumendüften zu dir senden“ (Ki no Tomonori, Nachdichtung Hans Bethge) nach und führt in ein „Poco agitato“, ehe das imitatorische Geflecht wieder anhebt und nach einer erneuten Steigerung das Thema zu einem „adagissimo“ verbreiterten Höhepunkt bringt.

An 2. Stelle (Allegro moderato) folgt ein weit ausladender, „sehr ruhig beginnender“ Sonatenhauptsatz, dessen gleich zu Beginn erklingendes Hauptthema ein punktiertes Pendel-Motiv, einen crescendierenden Aufstieg und eine Seufzerkette koppelt, welche Elemente nun die unterschiedlichsten Charaktere durchlaufen. Insbesondere das Pendelmotiv erfährt sowohl „dolcissimo“ gehauchte als auch „scharf rhythmisierte“ Ausprägungen, der Aufstieg wird bisweilen zur tonalen Dreiklangszerlegung, und eine „marcato“ hochstrebende Es-Dur-Linie bildet das bald chromatisierte und auch „umgedrehte“ Seitenthema. Die deutlich einsetzende Reprise verklingt dann in einem „langsam“ verebbenden Abgesang.

Auch das nun folgende, Scherzo-Stelle einnehmende „Animato“ arbeitet mit einem zunächst „zart punktiert“ anhebenden Thema, das dann in schnelle Gegenschlags-Punktierungen leitet, nach denen die Umfunk-

tionierung des 3/4-Taktes zu einem „Zwiefachen“ (Wechsel von Dreier- und Zweier-Bewegung) zu weiteren rhythmischen Feinheiten führt. Bald motorisch hämmernd, bald kantabel unterlegt, bestimmen die Punktierungen das Geschehen, bis der Mittelteil im „Tempo di Musette“ als „dolce espressivo“ erklingender und bisweilen sogar tonaler Kontrast fungiert. Der Wiederholung des Scherzos folgt dann noch eine „Più Presto“-Stretta.

Dichte, an Beethovens Streichquartetten geschulte Polyphonie prägt den mit einem diatonischen B-Dur-Thema anhebenden 4. Satz (Andante poco sostenuto), dessen Wohllaut zwar von einer „gesuchten harmonischen Ausdeutung zerstört“ (Robert Schollum) wird, aber nur, um die immer wieder über Bordun-Bässen entwickelten tonalen Zentren umso deutlicher hervortreten zu lassen. Schließlich endet das Geschehen mit einem ätherisch verklingenden G-Dur-Dreiklang. – Als sollte dieses G-Dur mit brutalem Unisono zu g-Moll gewendet werden, hebt das Finale (Allegro energico) mit dem Motiv c2-es2-d1 an, doch erklingt dann nicht das erwartete „g“, sondern das mit „teuflischem“ Tritonus-Sprung anvisierte, extrem dissonant unterlegte „gis“, dem eine scharf (quasi punktiert) rhythmisierte cis-Moll-Dreiklangszerlegung folgt. Das großintervallisch zerklüftete, zu punktierten Rhythmen führende Anfangsmotiv und seine überaus unterschiedlichen Varianten gestalten nun weite Entwicklungen, und auch eine ihnen entgegnetretende Espessivo-Linie vermag das dramatische Geschehen nur kurz zu beruhigen – sofort übernehmen wieder entfesselte Rhythmen die Führung, ehe die Reprise das Werk zu einem grandios gesteigerten Ende führt.

Hartmut Krones

Antonín Dvořák (1841-1904)

Streichquartett in F-Dur, op. 96, „Amerikanisches Quartett“ (1893)

Das Quartett F-Dur für zwei Violinen, Viola und Violoncello op. 96, genannt das „Amerikanische“, schrieb Antonin Dvořák zwischen dem 8. und dem 25. Juni 1893 in Spillville in den USA. In der Stille der dortigen ländlichen Natur, die in krassem Gegensatz zu den vorangegangenen Er-

lebnissen des chaotischen Betriebs der amerikanischen Großstadt stand, zeugt dieses Streichquartett von Dvořaks Eindrücken einer besonderen Intimität und zugleich auch außerordentlicher Freudigkeit und Farbenpracht.

Mit der 9. Sinfonie op. 95 „Aus der Neuen Welt“, die Dvořak bereits im Mai 1893 in New York vollendet hatte, verbindet das Quartett der „amerikanische“ Einschlag der Gedanken (Pentatonik, verminderte 7. Stufe in der Molltonleiter, punktierte und synkopierte Rhythmik, usw.) und die sehr klare, plastische und verhältnismäßig einfache formale Anordnung. Das Werk wurde am 1. Januar 1894 in Boston durch das Kneisl-Quartett (Frank Kneisl, Otto Roth, Louis Svěcenski, Alwin Schroeder) uraufgeführt. Erschienen ist es bei Simrock in Berlin im Jahr 1894.

Das Quartett schrieb Dvořak, wie auch das Quintett Es-Dur op. 97, 1893 während seines Sommeraufenthaltes in der kleinen Gemeinde Spillville in dem mittelwestlichen US-Staat Iowa. In seiner Funktion als Direktor des New Yorker Nationalkonservatoriums war er von den vorwiegend tschechisch-stämmigen Bewohnern dazu eingeladen worden, den Sommer im Kreise seiner Landsleute zu verbringen. Die Niederschrift der Skizze erfolgte vom 8. bis zum 10. Juni 1893. Unter dem letzten System der Skizze vermerkte Dvořak: Gott sei's gedankt. Ich bin zufrieden. Es ist schnell gegangen. Die Partitur des ersten Satzes entstand vom 12. bis zum 15., des zweiten vom 15. bis zum 17., des dritten bis zum 20. und des vierten vom 20. bis zum 25. Juni 1893.

1. Satz: Allegro ma non troppo

Wichtigste Funktion im ersten Satz hat das lockergefügte Hauptthema, das durch seine rhythmische Vielfalt in der motivischen Satzarbeit stark zur Geltung kommt. Es wird anfangs von der Bratsche solo vorgetragen, nur von tremolierenden Akkorden in den beiden Geigen und einem ausgehaltenen F im Cello begleitet. Sodann wird es von den Violinen wiederholt. Die sich anschließende Übergangsepisode, die aus dem motivischen Schlusselement des Themas entwickelt wird, leitet zu dem nochmals erklingenden Hauptthema hin, das diesmal in die Tonart des Nebenthemas, a-Moll, moduliert. Dieses zweistimmige neue Thema ist

durch die verminderte 7. Stufe geprägt, sowie durch einen Orgelpunkt in der Bratsche und harte, leere Quint-Pizzicati im Violoncello. Der Grundaussdruck des Satzes gerät an dieser Stelle einigermaßen in Bewegung, beruhigt sich jedoch gleich wieder, um im melodischen Schlussthema zu münden. An die wiederholte Exposition schließt sich die Durchführung an, die vor allem das Hauptthema verarbeitet. Am Schluss des Durchführungsteils entspinnt sich ein im kleinen Maßstab gehaltener Kanon, dessen energisches Thema im Nebenthema seinen Ursprung hat. Die Reprise wird von einem ostinat wiederholten Bruchstück des Hauptthemas eingeleitet, zusätzlich erklingt im Cello eine neue melodische Variante des Schlussthemas. Der Abschluss des Satzes beginnt ruhevoll und ernst, dann aber führt er zu einem Dialog zwischen zwei Themenabschnitten des Hauptthemas und endet in einem sehr energischen Schluss.

2. Satz: Lento

Der sehr intime zweite Satz wird fast durchgängig von einer einförmig auf- und absteigenden Begleitfigur getragen. Über ihr entwickelt sich eine ruhige 8-taktige Periode, die auch den thematischen Kern des Satzes bildet. Zunächst wird sie von den Violinen vorgetragen, gefolgt vom Violoncello. Im weiteren Verlauf entwickelt sich in der ersten Violine ein auf dem vorletzten Takt paar der Hauptidee beruhender Gesang, der durch die anfängliche Gegenmelodie in der zweiten Violine noch an Dramatik gewinnt. Dann vereinigen sich beide Stimmen jedoch zu einem Zwiegesang, der den gesamten Mittelteil des Satzes bestimmt. Er entfaltet sich zu einer Abwandlung des Hauptthemas und steigert seinen Ausdruck zu unendlicher Sehnsucht, verbunden mit einem großen tieferen Glücksgefühl. Zum Schluss ertönt das Hauptthema ein letztes Mal im Violoncello, begleitet von gemessenen Pizzicati der übrigen Instrumente. Die Bratsche, die den letzten Teil der Violoncellophrase mit einem Tremolo untermalt, beschließt den Satz mit einem aufwärts geführten Halbtonschritt.

3. Satz: Molto vivace

Auch diese kurze und schlichte Bagatelle wird wieder aus einem einzigen Thema heraus entwickelt. Es zeichnet sich durch einen lebhaften, rhythmisch knappen Vordersatz und einen ruhig schaukelnden Nachsatz

aus. Der in Spillville geborene Geiger Josef Jan Kovařík, der während Dvořáks Amerikaaufenthalt bei ihm wohnte, berichtet, dass der Komponist während einer Probe des Quartetts angab, die Melodie bei einem Spaziergang durch die Umgebung von Spillville von einem Vogel gehört zu haben. Nach dem Schema a-b-a-b-a wechseln sich in variationsmäßiger Abänderung zwei deutlich unterschiedliche Absätze miteinander ab. Der erste Abschnitt ist geprägt durch mannigfaltige Gruppierung der rhythmischen Elemente des Themas, im Besonderen dessen geraden Takten. Im zweiten Abschnitt, der in f-Moll steht, durchläuft der augmentierte Vordersatz des Themas als Cantus firmus unverändert alle Stimmen und wird dabei abwechselnd von einer zweifach kontrapunktierenden Gegenmelodie umspielt.

4. Satz: Finale: Vivace ma non troppo

Das abschließende Rondo ist in der sehr einfachen Form a-b-a-c-a-b-a gehalten und wird fast vollständig von einem prägnanten Rhythmus durchzogen. Zunächst wird er akkordisch von zweiter Geige und Bratsche vorgestellt, begleitet von Pizzicati im Cello. Dann bereitet die erste Violine durch umständliche und langatmige rhythmische Umspielung den eigentlichen Themeneinsatz in Takt 33 vor. Das 16-taktige Thema schließt mit rhythmisch harten Schlägen in a-Moll (bei der Wiederkehr in C-Dur). Unvermittelt gibt es einen Wechsel nach As-Dur, der nicht von einer Modulation vorbereitet wird. Über dem fortlaufenden Rhythmus des Hauptthemas breitet sich in den Violinen das zweite Thema, teilweise in Terzen und Sexten, aus. Nach nochmaligem Erklingen des Hauptthemas moduliert der Satz nach Des-Dur. In ruhigem Zeitmaß entwickelt sich im Pianissimo eine kurze choralartige Imitation. Nach den Violinen wiederholt das Cello das Thema, von Figurationen, die rhythmische Bezüge zum Hauptthema aufweisen, begleitet. An dieses kleine Intermezzo schließt sich eine Wiederholung der ersten 3 Teile, bei der eine tonale Verschiebung nach Des-Dur die harmonische Ausdrucksmöglichkeit der Themen erweitert. Der Satz endet übermutig in Zitate des Hauptthemas.

Kammermusikfestival Wien, Programmbuch 2019, ISBN 978-3-9504263-3-5.

Kunsthandel Widder

Johannesgasse 9-13, 1010 Wien

office@kunsthandelwidder.com

Tel.: 01/ 512 45 69



Max Oppenheimer

Wien 1885 - New York 1954

Rosé - Quartett, 1920, Farblithografie

66 x 65 cm, signiert und datiert im Stein MOPP

erhältlich im Kunsthandel Widder zum Preis von 4.500 €

Viertes Konzert

Donnerstag, 24. August 2023

Olivier Greif

Sonate Die Schlacht von Agincourt für zwei Celli

Molto Lento, Quasi Cadenza

Chaconne

„Shtil, Di Nacht Is Ojsgesternt“

Rondeau De La „Belle Dame Sans Merci!“

Uta Korff (Violoncello),

Christophe Pantillon (Violoncello)



Liederabend

Lieder von Erwin Schulhoff, Viktor Ullmann,
Hanns Eisler und Szymon Laks

Shira Karmon (Sopran), Paul Gulda (Klavier)

Olivier Greif (1950-2000)

Olivier Greif war geprägt von der Geschichte seiner Eltern, der in Frankreich lebenden polnischen Juden und der Opfer der nationalsozialistischen Verfolgung. Die unauslöschliche blaue Nummer auf dem Arm seines Vaters, eines Überlebenden des Lagers Auschwitz, erscheint in seiner Sonate *Le Rêve du monde*.

Als Wunderkind begann er im Alter von drei Jahren Klavier zu spielen, 1966 erhielt er einen Preis für Klavier und 1967 einen für Kammermusik und Komposition, ab 1969 nahm er an der Kompositionsklasse von Luciano Berio in der Julliard School of Music (New York) teil, dessen Assistent er im folgenden Jahr wurde.

Ab 1972 trat er als Pianist und Komponist in mehreren europäischen Ländern sowie in den USA und Japan auf und begann zu unterrichten, insbesondere beim Académie-Festival des Arcs. Sein Treffen 1976 mit dem indischen spirituellen Meister Sri Chinmoy bestimmte die folgenden Jahre seines Lebens. Nachdem er 1978 den Namen Haridas Greif (Haridas: „Diener Gottes“ in Sanskrit) angenommen hatte, entfernte er sich von 1982 bis 1992 vom offiziellen musikalischen Milieu und widmete sich in dieser Zeit im Wesentlichen der Vertretung seines Meisters, insbesondere durch die Schaffung eines Amateurchors mit dem er viele Reisen unternahm.

1993 kehrte er mit einer Reihe von Aufträgen und Engagements offiziell in sein Leben als Komponist und Konzertist zurück. Ab 1994 durch Darmkrebs und 1996 durch akute Pankreatitis gebremst, wurde ihm die Dringlichkeit bewusst, über das Verfassen und Vervollständigen seiner wesentlichen Arbeiten nachzudenken.

Von 1997 und bis 1999 war er auf Einladung des Cellisten Dominique de Williencourt und des Komponisten Nicolas Bacri Artist in Residence in der Abtei von La Prée . Allmählich löste er sich von seinem spirituellen Engagement und gab es 1998 endgültig auf. Unter seinem Geburtsnamen Olivier starb er am 13. Mai 2000 im Alter von 50 Jahren.

Greifs Musik wurzelt in den Tonstilen von Benjamin Britten und Dmitri Schostakowitsch im späten 20. Jahrhundert mit einem starken Element

der Volksmusik sowie einer gestischen Affinität zu Franz Liszt. Der Klang ist oft dunkel gefärbt, wobei Moll-Modi auch im Zusammenhang mit Werken bevorzugt werden, bei denen die Tonalität stark beeinträchtigt ist.

https://de.wikibrief.org/wiki/Olivier_Greif,

https://de.frwiki.wiki/wiki/Olivier_Greif,

<http://oliviergreif.com/biography>, gekürzt (PW)

Sonate Die Schlacht von Agincourt für zwei Celli, op.308 (1995-1996)

Diese Sonate wurde erstmals (1995) für Solocello konzipiert. Es erwies sich in dieser Form schnell als unspielbar. 1996 wurde es für zwei Celli komplett neu gestaltet. Es war keine einfache Transkription, sondern eine echte Neukomposition. Das Werk greift einen traditionellen viersätzigen Plan auf: einen einleitenden ersten Satz, dessen freie Entfaltung und scheinbar improvisiert - einer Fantasieform gleicht, gefolgt von einem Scherzo, einem Adagio und einem Finale mit Variationen.

Der Titel „The Battle of Agincourt/La Bataille d’Agincourt“ kommt daher, dass darin zweimal das Thema eines weltlichen Liedes zu hören ist („The Agincourt’s tune“, aus dem Jahr 1415, dem selben Jahr der Schlacht), das später als Grundlage für eine anglikanische religiöse Hymne diente.

Diese beiden Zitate sind sehr unterschiedlich verwendet. Das erste, das den ersten Satz wie eine Erscheinung heimsucht, ist in langen Werten; das zweite, das als Thema für die Variationen des Finales dient, ist in kurzen Werten. Beide bilden einen großen Bogen über die gesamte Sonate und verstärken, sowohl in ihrer strukturellen Einheit als auch Charakter, die ausgedehnte Meditation über Krieg und Tod.

Nach der üppigen Rhapsodie des ersten Satzes klingt der zweite mit dem Titel Chaconne - wie ein Wecker. Aber es ist ein Erwachen der Toten, und ich dachte darüber nach, ihm den Untertitel Tanz der Toten zu geben. Als ich es komponierte, hatte ich die Vision von den Toten von Agincourt, die in Form von Skeletten auf das Schlachtfeld zurückkehren und wieder einen gnadenlosen Kampf führen.

Um das lange klagende Adagio, das den dritten Satz der Sonate bildet, auszuarbeiten, habe ich mich von einem Lied aus dem Warschauer Ghetto inspirieren lassen, was ihm den Untertitel „*Shtil, di nacht is ojsgerernt*“ („Stille, die Nacht ist ausgeernt“) gibt. Diese Bewegung erscheint eindeutig als Hommage an die Opfer des Holocaust.

Was das Finale betrifft, so ist es, obwohl es als eine Reihe von Variationen präsentiert wird, die an Agincourts Melodie angekettet sind, tatsächlich von John Keats' berühmter Ballade „*La Belle Dame sans Merci*“ inspiriert, deren poetischer Form er sich genau anlehnt. Durch die Geschichte einer geheimnisvollen Dame, die einen Ritter ins Jenseits führt, ist es wieder eine Allegorie des triumphierenden Todes.

Liederabend

Erwin Schulhoff (1894-1941)

Drei Lieder „Einem Kinde“, op.18 (1911)

Meinem Kinde

Du schläfst und sachte neig' ich mich
Über dein Bettchen und segne dich.
Jeder behutsame Atemzug
Ist ein schweifender Himmelsflug,
Ist ein Suchen weit umher,
Ob nicht doch ein Sternlein wär'
Wo aus eitel Glanz und Licht
Liebe sich ein Glückskraut bricht,
Das sie geflügelt herniederträgt
Und dir auf's weiße Deckchen legt.
Text: Gustav Falke (1853-1916)

Geheimnis

Ich trag' ein glückselig Geheimnis
Mit mir herum,
Ich möchts allen Leuten vertrauen
Und bleib' doch stumm!

Ach, jubeln möcht' ich und singen,
Von früh bis spät -
Und rege nur heimlich die Lippen,
Wie zum Gebet!

Text: Anna Ritter (1865-1921)

~Juli.~

Klingt im Wind ein Wiegenlied,
Sonne warm herniedersieht;
Seine Ähren senkt das Korn;
Rote Beere schwillt am Dorn;
Schwer von Regen ist die Flur -
Junge Frau, was sinnst du nur?

Text: Theodor Storm (1860)

Viktor Ullmann (1898-1944)

Aus: **Six sonnetes de Louise Labé¹, op.34 (1941)**

Claire Venus, qui erres parl es Cieux
*Clere Venus, qui erres par les Cieux,
Entens ma voix qui en pleins chantera,
Tant que ta face au haut du Ciel luira,
Son long travail et souci ennuieus.
Mon œil veillant s'atendrira bien mieus,
Et plus de pleurs te voyant gettera.
Mieus mon lit mol de larmes baignera,
De ses travaux voyant témoins tes yeus.
Donq des humains sont les lassez esprits
De dous repos et de sommeil espris.
l'endure mal tant que le Soleil luit :
Et quand ie suis quasi toute cassee,
Et que me fuis mise en mon lit lassee,
Crier me faut mon mal toute la nuit.*

Oh Venus in den Himmeln

Oh Venus in den Himmeln, klare du,

¹Text: Louise Labé (1524-1566), 1555; Nachdichtung: Rainer Maria Rilke (1913).

hör meine Stimme; denn solange du dort
erscheinst, wird sie, ganz voll, dir immerfort
die lange Arbeit singen, die ich tu.
Mein Aug bleibt sanfter wach, wenn du es siehst,
und seine Flut wird strömender und fließt
viel leichter hin in meine Lagerstatt,
wenn seine Mühsal dich zum Zeugen hat
zur Zeit, da Schlaf und Ausruhn wohlgemeint
die Menschen hinnimmt, die sich müd gedacht.
Ich, ich ertrag, solange die Sonne scheint,

Luth, compaignon de ma calamité,
Luth, compaignon de ma calamité.,
De mes soupirs témoin irréprochable.,
De mes ennuis controlleur veritable.,
Tu as souuent avec moy lamenté :,
Et tant le pleur piteus t'a molesté.,
Que commençant quelque son delectable.,
Tu le rendois tout soudein lamentable.,
Feignant le ton que plein auoit chanté.,
Et si te veus efforcer au contraire.,
Tu te destens & si me contreins taire :,
Mais me voyant tendrement soupirer.,
Donnant faueur à ma tant triste plainte :,
En mes ennuis me plaire suis contreinte.,
Et d'un dous mal douce fin esperer.

Laute, Genossin meiner Kümmernis

Laute, Genossin meiner Kümmernis,
die du ihr beiwohnt innig und bescheiden,
gewissenhafter Zeiger meiner Leiden:
wie oft schon klagtest du mit mir. Ich riß
dich so hinein in diesen Gang der Klagen,
drin ich befangen bin, daß, wo ich je
seligen Ton versuchend angeschlagen,
da unterschlugst du ihn und töntest weh.

Und will ich dennoch anders dich verwenden,
entspannst du dich und machst mich völlig stumm.
Erst wenn ich wieder stöhne und mich härme,
kommst du zu Stimme, und ich fühle Wärme
in deinem Inneren; so sei es drum:
mag sanft als Leiden (was stets Leid war) enden.
das, was mir weh tut, und wenn ich zum Schluß
zu Bette geh, fast wie entzwei: ich muß
das, was mir weh tut, schrein die ganze Nacht.

Baise m'encore, rebaise

*Baise m'encor, rebaise moi et baise
Donne m'en un de tes plus sauoureux
Donne m'en un de tes plus amoureux
Je t'en rendrai quatre plus chaus que braise.
Las, te pleins tu ? ça que ce mal j'apaise.
En t'en donnant dix autres doucereus.
Ainsi melans nos baisers tant heureux
jouissons nous l'un de l'autre à notre aise.
Lors double vie à chacun en suiura.
Chacun en soi et son ami vivra.
Permits m'Amour penser quelque folie :
Tousiours suis mal, vivant discrettement,
Et ne me puis donner contentement,
Si hors de moy ne fait quelque saillie.*

Küss' mich noch einmal

Küss mich noch einmal, küß mich wieder, küsse
mich ohne Ende. Diesen will ich schmecken,
in dem will ich an deiner Glut erschrecken,
und vier für einen will ich, Überflüsse
will ich dir wiedergeben. Warte, zehn
noch glühendere; bist du nun zufrieden?
Oh daß wir also, kaum mehr unterschieden,
glückströmend ineinander übergeh.
In jedem wird das Leben doppelt sein.
Im Freunde und in sich ist einem jeden

jetzt Raum bereitet. Laß mich Unsinn reden:
Ich halt mich ja so mühsam in mir ein
und lebe nur und komme nur zu Freude,
wenn ich, aus mir ausbrechend, mich vergeude.

Aus: **Drei Chinesische Lieder**², 1943

Der müde Soldat

Ein kahles Mädchen. Heckenblaß entlaubt.
Sie steht am Weg, ich gehe weit vorbei.
So stehen sie alle Reih' an Reih'
und Haupt an Haupt.
Was weiss ich noch von heiligen Gewässern,
was von des Dorfes Abendrot.

Ich bin gespickt mit tausend Messern
und müde... müde von dem vielen Tod.
Der Kinder Augen sind wie goldner Regen,
in ihren Händen glüht die Schale Wein.
Ich will mich unter Bäumen schlafen legen
und kein Soldat mehr sein.

Text; Klambund: Chinesische Gedichte. Nachdichtungen. Wien, Phaidon-Verlag, 1930.

Hanns Eisler (1898-1962)

Der Graben (1959-1961)

Mutter, wozu hast du deinen Sohn aufgezogen?
Hast dich zwanzig' Jahr mit ihm gequält?
Wozu ist er dir in deinen Arm geflogen,
und du hast ihm leise was erzählt?
Bis sie ihn dir weggenommen haben.
Für den Graben, Mutter, für den Graben.
Junge, kannst du noch an Vater denken?
Vater nahm dich oft auf seinen Arm.

²Zwei Lieder erhalten als Autograph. Schlussdatierung: Oktober 1943.

Und er wollt dir einen Groschen schenken,
und er spielte mit dir Räuber und Gendarm.
Bis sie ihn dir weggenommen haben.
Für den Graben, Junge, für den Graben.

Drüben die französischen Genossen
lagen dicht bei Englands Arbeitsmann.
Alle haben sie ihr Blut vergossen,
und zerschossen ruht heut Mann bei Mann.
Alte Leute, Männer, mancher Knabe
in dem einen großen Massengrabe.

Seid nicht stolz auf Orden und Geklunker!
Seid nicht stolz auf Narben und die Zeit!
In die Gräben schickten euch die Junker,
Staatswahn und der Fabrikantenneid.
Ihr wart gut genug zum Fraß für Raben,
für das Grab, Kameraden, für den Graben!

Text: Kurt Tucholsky (1926)

Grabrede über einen Genossen, der an die Wand gestellt wurde (1932)

Aber als er zur Wand ging, um erschossen zu werden,
ging er zu einer Wand, die von seines gleichen gemacht war,
und die Gewehre, gerichtet auf seine Brust,
und die Kugel war von seines gleichen gemacht.
Nur fortgegangen waren sie also oder vertrieben,
aber für ihn doch da und anwesend im Werk ihrer Hände,
Nicht einmal die auf ihn schossen, waren andere als er
und nicht ewig auch unbelehrbar.
Freilich, er ging noch gefesselt in Ketten,
geschmiedet von den Genossen
und angelegt dem Genossen,
und er, der dies begriff, begriff es auch nicht.
Doch dichter wuchsen die Werke,
er sah es vom Weg aus,
Schornstein an Schornstein,

und da es am Morgen war,
denn man führt sie am Morgen hinaus für gewöhnlich,
waren sie leer, aber sah sie angefüllt mit jenem Heer,
das immer gewachsen war und noch wuchs.
Ihn aber führten seinesgleichen zur Wand jetzt.
Und er, der es begriff, begriff es auch nicht.

Text: Aus dem Theaterstück „Die Mutter, Leben der Revolutionärin Pelagea Wlassowa aus Twer“, Bert Brecht (1932).

Deutsches Lied (1961)

Blasse Kinder auf dem Hof
(Nebenstraße – Westen)
machen einen kleinen Schwof
neben Müllschuttkästen.
Käse-Teint und bleicher Schopf.
Dürftiges Grün im Blumentopf
auf zwei Fensterbrettern.
Und die Stimmchen klettern:
»Kaserne! Kaserne!
Sonne, Mond und Sterne!
Achtung! Richtung! Vordermann!
Du – bist – dran –!«

Tief geduckt im Ziegelbau
hinter wuchtigen Laden
sitzen krumm, in Kitteln blau,
unsre Kameraden.
Staatsanwalt, der schikaniert,
Wärter, der sie malträtiiert.
Ihre Stimmen leiern
in Preußen und in Bayern:
»Kaserne! Kaserne!
Sonne, Mond und Sterne!
Achtung! Richtung! Vordermann!
Du – bist – dran –!«

Deutscher Gram und deutsches Leid.
Ämter ohne Ende.
Wucher, den ein Staat gefeiert,
und immer graue Wände.
Wir sind schuld. Ein Schrei, der gellt.
Aber draußen liegt die Welt.
Wir sind ganz alleine.
Und hören nur dies eine.
»Kaserne! Kaserne!
Sonne, Mond und Sterne!
Achtung! Richtung! Vordermann!
Du – bist – dran –!«
Text: Kurt Tucholsky (1923)

Erwin Schulhoff

Lied der Revolution (1933)

wenn mächtig wie das Meer im Sturm das Volk zum Kampfe
geht,
bereit zum Tod, dann kommt der Tag, wo die Kommune
entsteht.
dann kommen wir zurück mit Macht,
wir schreiten rächend aus der Nacht
und reichen einander die Hand.
die schwarze Fahne trägt der Tod, sie soll im Blut erglühn.
der Himmel flammt und purpurrot wird frei die Erde blühn.
Text: Louise Michel³

³Louise Michel (1830-1906), nahm eine bedeutende Rolle in der Pariser Kommune ein und war u.a. eine Vorkämpferin für Frauenrechte. Die schwarze Fahne als Symbol der Anarchie geht auf sie zurück.
https://en.wikipedia.org/wiki/Louise_Michel

Hanns Eisler

Zuckerbrot und Peitsche (1959)

Nun senkt sich auf die Fluren nieder
der süße Kitsch mit Zucker-Ei.
Nun kommen alle, alle wieder:
das Schubert-Lied, die Holz-Schalmei . . .
Das Bürgertum erliegt der Wucht:
Flucht, Flucht, Flucht.

Sie wollen sich mit Kunst betäuben,
sie wollen nur noch Märchen sehn;
sie wollen ihre Welt zerstäuben
und neben der Epoche gehn.
Aus Not und militärscher Zucht:
Flucht, Flucht, Flucht.

So dichtet. Dichter: vom Atlantik,
von Rittern und von Liebesnacht!
Her, blaue Blume der Romantik!
»Er löste ihr die Brünne sacht . . . «
Das ist Neudeutschlands grüne Frucht:
Flucht, Flucht, Flucht.

Wie ihr euch durch Musik entblößtet!
In eurer Kunst ist keine Faust.
So habt ihr euch noch stets getröstet,
wenn über euch die Peitsche saust.
Ihr wollt zu höhern Harmonien
fliehn, fliehn, fliehn.

Es hilft euch nichts. Geht ihr zu Grunde:
man braucht euch nicht. Kein Platz bleibt leer.
Ihr winselt wie die feigen Hunde –
schiebt ab! Euch gibt es gar nicht mehr!
Wir ändern aber wirken weit
in die Zeit!
In die Zeit!

In die Zeit!

Text: Kurt Tucholsky (1930)

Erwin Schulhoff

Aus dem Zyklus „**15 Volkslieder⁴ aus Schlesisch-Teschen**“
(1937)

Punty - Maryjanka

Seht doch unsre Maryjanka, Maryjanka, trägt den Prunkrock
fleißig
und der Rock wiegt, kaum zu glauben, ganze acht Pfund
dreißig,
wiegt ein Pfund, und zwei Pfund, und drei Pfund und vier
Pfund,
und fünf Pfund, und sechs Pfund, sieben Pfund und acht
Pfund,
und der Rock wiegt, kaum zu glauben, ganze acht Pfund
dreißig. . . :/:

Svatebni - Hochzeitslied

Golden strahlt die Sonne mittags auf dem Himmel,
in der Nacht der Mondenschein,
schön wächst Klee und Wicke auf dem trauten Wege
zu dem lieben Mütterlein.

Wachset Klee und Wicke, wachset Gras und Blüten,
dieser Weg ist nicht mehr mein,

Ihn sollen nun gehen, die dir näher stehen,
ich kann nicht mehr bei euch sein.

Und schon kommt der Wagen mit zwei weißen Pferden
und er steht schon vor der Tür,
lieber Gott im Himmel, ach mein armes Herze,
Mutter, ich muss fort von dir.

Siadej na vuz - Steige, Liebste, in den Wagen

Steige, Liebste, in den Wagen ein, komm, mein Mädchen,
lass das Weinen sein,

⁴Von der schlesischen Volkssprache deutsch übersetzt von Bedřich Eben.

hilft dir nun kein Weh und Klagen, denn im Hof steht schon
der Wagen,
Liebste, steige ein, lass das Weinen sein.
Ach, deswegen hab ich nicht geklagt, hab dem Vater noch
nicht Dank gesagt.
Dank euch, Vater, für die Sorgen, daß ihr mich so gut gebor-
gen,
Gott vergelt's allein, lieber Vater mein.
Ach, deswegen hab ich nicht geklagt, hab der Mutter noch
nicht Dank gesagt.
Dank euch, Mutter, für die Liebe, daß sie mir doch ewig
bliebe!
Gott vergelt's allein, liebste Mutter mein.

Szymon Laks (1901-1983)

Acht Jüdische Folksmelodien (1947)

Ich bin a balagole / Ich bin ein Fuhrmann

Ich bin ein Fuhrmann und fahr unentwegt.
Ich spiel ich auf meiner kleinen Pfeife und fahr los.
Losgefahren, losgefahren mit einem Wagen voller Diebe.
Einer schreit: fahr schneller, man wird uns jagen;
Der zweite schreit: fahr schneller, es fängt schon an zu tagen.

Ich bin ein Fuhrmann und fahr unentwegt.
Ich spiel auf meiner kleinen Pfeife und fahr los.
Losgefahren, losgefahren mit einem Wagen voller Weiber
Und sie zetern und sie schreien – der Jammer fahre ihnen in
den Leib –
Und sie zetern und sie schreien – der Jammer fahre ihnen in
den Leib!

Berceuse

Unter dem Kindswiegele steht ein goldenes Zügele.
Der Zug ist gefahren, will handeln mit Rosinen und Mandeln,
Rosinen und Feigen, das Kind wird schon schlafen, schweigen.

Di Goldene Pave / Der Goldene Pfau

Es kommt geflogen ein goldener Pfau aus einem fremden Land.

Hat er verloren die goldene Feder mit großer Schand!

Und es geht nicht um die goldene Feder, es geht um den Pfau selbst.

Es geht nicht um den Schwiegersohn, es geht um die Tochter selbst.

Unser Rebeniu

Unser rebeniu, rebeniu, rebeniu, unser rebeniu!

Draußen ist ein trüber Tag

Draußen ist ein trüber Tag und die Stube ist voll Dampf, meine jungen Jahre habe ich zugebracht wie in einer dunklen Wolke.

Wie aus einer finsternen Wolke sind meine Tage geboren.

Ich hatte eine so schöne Liebe und hab sie doch vermazelt.

Gwaldze brider / Brüder, um Himmels willen

Um Himmels willen, Brüder, was schlaft ihr? Eins, zwei, drei, vier.

Es ist schon Zeit, in die Mikwe zu gehen, eins, zwei, drei, vier.

Keine Mikwe, immer nur schlafen! Wozu taugt ihr auf der Welt?

Wie werdet ihr in jene Welt eingehen?

Di alte Kasche / Die alte Frage

Fragt die Welt die alte Frage: Tra la tra di ridi rom?

Ist die Antwort: Tra di ridi railom, ai, ai, tra di ridi rom!

Und wenn man will, kann man auch sagen: tra di dim?

Bleibt doch weiter die alte Frage: trala tra di ridi rom.

Fraitik far nacht / Freitagabend

Am Freitagabend sitze ich und denke so nach. Ich überlege:
ich werde zum Shabatt-Abendgottesdienst⁵.

Plötzlich aber befiehlt man mir, ich bin zum Wachdienst
eingeteilt.

Was können wir ändern? Was können wir machen?

Wir sind in goischen⁶

Oh weh, Brüder! Wir sind Soldaten und haben unsere Welt
verspielt.

Szymon Laks wuchs in gutbürgerlichen Verhältnissen in Warschau auf. 1926 ging er auf eine Empfehlung des Direktors des Warschauer Konservatoriums in die damalige Kulturmetropole Paris, da in der damaligen polnischen Musik-Avantgarde der Aufenthalt in einer der europäischen Musikmetropolen – für die erhoffte „Wiedergeburt“ einer polnischen Musik – unerlässlich erschien. Dort gehörte er zur „École de Paris“, einer losen Gruppe ausländischer Komponisten (u.a. Bohuslav Martinů), die die zeitgenössischen neoklassizistischen Strömungen (Groupe des Six) mit ihren jeweiligen musikalischen Ursprüngen verbanden.

Laks studierte am Konservatorium Komposition und arbeitete in der „Association des jeunes musiciens polonaises“, einem Verein, einer Anlaufstelle für alle jungen polnischen Musiker in Paris. Mitglieder des Vereins waren u.a. Nadia Boulanger, Artur Rubinstein, Leopold Stokowski und Aleksander Tansman.

Laks komponierte und arbeitete als Musiklehrer, Kaffeehausgeiger, Stummfilmbegleiter, auf einem Ozeandampfer auf Weltreise, und schrieb Filmmusiken. Von der Musik der ersten Pariser Zeit sind lediglich die Sonate für Violoncello und Klavier (1932), die Sinfonietta für Streichorchester (1936) und die Suite polonaise für Violine und Orchester bzw. Klavier (1936) erhalten geblieben.

Um 1941 kam Laks der Meldepflicht der jüdischen Bevölkerung bereitwillig nach, während seine beiden Brüder nach Marseille flüchteten.

⁵Kabbalath Shabatt

⁶nichtjüdischen

Offiziell als ausländischer Jude registriert, wurde er einige Monate später verhaftet und Juli 1942 nach Auschwitz deportiert.

Laks beschreibt eindrucksvoll in seinem Buch⁷, wie er durch eine Kette von glücklichen Zufällen in das Orchester kam, zu Beginn als Geiger und als Notenschreiber und später als dessen Leiter. Das Männerorchester in Birkenau bestand aus ca. 45 Musikern und war in einem Arbeitsraum mit benachbarter Instrumentenwerkstatt angesiedelt. Das Repertoire des Orchesters umfasste nahezu sämtliche Gattungen des zeitgenössischen Musiklebens.

Aufgaben des Orchesters bestanden in der musikalischen Unterstützung marschierender Arbeitskommandos: beim Ein- bzw. Auszug der Arbeitskolonnen am Lagertor, aber auch an der Abladerampe des Lagers, wenn neue Transporte ankamen. Darüber hinaus musste zur Umrahmung öffentlicher Veranstaltungen an Feiertagen, bei Besuchen hochrangiger Nazis, aber auch an privaten Festlichkeiten der örtlichen Machthaber gespielt werden. Alle Musik musste in der Regel arrangiert werden, da es immer an Notenmaterial mangelte bzw. das vorhandene selten für die gegebene Besetzung passte und vollzählig war.

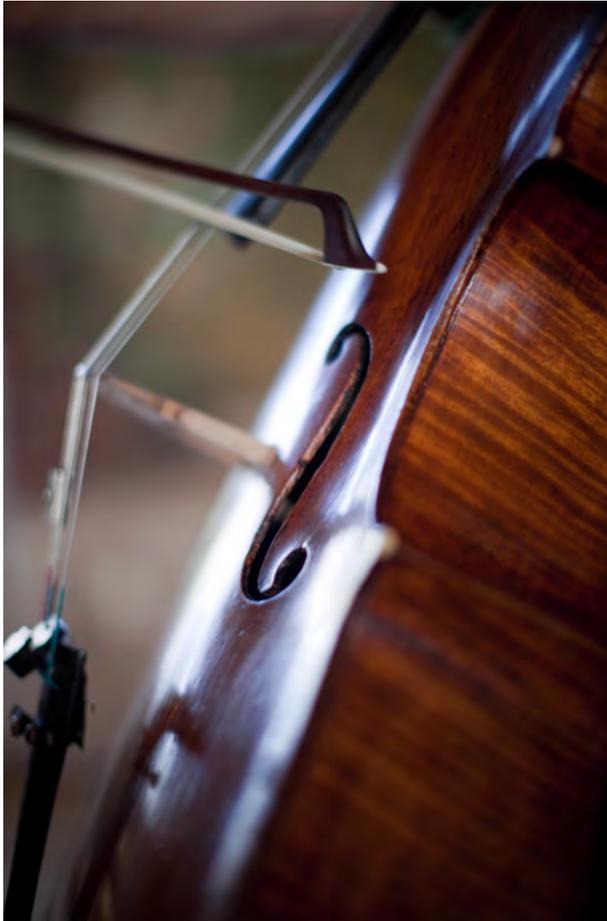
Die Sonderstellung als Musiker verbesserte Überlebenschancen, da die Musiker milder behandelt wurden und höhere Lebensmittelrationen erhielten. Laks hatte als Leiter Verantwortung für seine Mitgefangenen und er nutzte diesen Spielraum, so weit es ihm möglich war, indem er Verbesserungen der Arbeits- und Lebensbedingungen der Musiker erkämpfte.

Laks wurde im Mai 1945 von den Amerikanern in Dachau, in das er 1944 evakuiert worden war, befreit und kehrte anschließend nach Paris zurück. Diese Zeit nach seiner Rückkehr stand noch lange unter den Erinnerungen des Holocaust und des Krieges. 1948 erschien sein Buch "Musiques d'un autre monde", in welchem er in Zusammenarbeit mit dem Auschwitz überlebenden René Coudy seine Erinnerungen an die Zeit im KZ niederschrieb.

⁷Szymon Laks, René Coudy: „Musiques d'un autre monde“, Vorwort: Georges Duhamel, Mercure de France, Paris 1948.

Viele Arbeiten behandeln das Trauma des Holocaust oder verwenden polnische oder jüdische Elemente. Unter dem Eindruck des 6-Tage-Krieges in Israel (1967) wandte er sich endgültig von der Musik ab. Ab 1973 sind keine Kompositionen mehr von ihm bekannt. Szymon Laks verstarb 1983 in Paris.

<https://archive.ph/20130212080759/http://www.opp.udk-berlin.de/opp/index.php#selection-263.0-289.1>, gekürzt PW.



Fünftes Konzert
Freitag, 25. August 2023

Germaine Tailleferre

Klaviertrio

Allegro animato

Allegro vivace

Moderato

Trés animé

Alexander Zemlinsky

Klaviertrio in d-Moll, op.3

Allegro ma non troppo

Andante

Allegro



Ludwig van Beethoven

Klaviertrio in B-Dur, op.97, „Erzherzogtrio“

Allegro moderato

Scherzo. Allegro

Andante cantabile, ma però con moto

Allegro moderato

Trio vanBeethoven

Germaine Tailleferre (1892-1983)

Germaine Tailleferre wurde am 19. April 1892 in Parc-Saint-Maur-des-Fossés bei Paris geboren, studierte gegen den Willen des Vaters (aber mit Zustimmung der Mutter) Musik, ging 1904 an das Pariser Conservatoire und errang dort 1913 den 1. Preis in Harmonielehre, 1914 den 1. Preis in Kontrapunkt sowie 1915 den 1. Preis in Begleitung. Später erhielt sie noch Unterweisungen in Orchestration durch Charles Koechlin, 1917 wurde sie Mitglied der „Nouveaux Jeunes“, wodurch sie die anderen Musiker der späteren „Groupe des Six“ (der sie als einzige Frau angehörte) kennenlernte und bald das Pariser Musikleben maßgeblich mitgestaltete. 1924 spielte sie unter Sergej Kussewitzkys Leitung ihr Klavierkonzert, in den dreißiger Jahren war sie gefragte Filmkomponistin, und 1936 wurde sie von der Gruppe „Jeune France“ gebeten, die Patenschaft über ihre Vereinigung zu übernehmen. 1942–1946 lebte Germaine Tailleferre in den USA und feierte auch dort Triumphe, nach ihrer Rückkehr nach Frankreich erhielt sie zahlreiche Aufträge von Rundfunk und Film, weiters trat sie durch musikgeschichtliche und musikästhetische Vorträge hervor. Daneben unterrichtete sie Klavier an der Schola Cantorum sowie (nahezu bis an ihr Lebensende) an der Ecole Alsacienne. Sie starb am 7. November 1983 in Paris.

Tailleferres Œuvre umfaßt nahezu sämtliche Gattungen der Musik, wobei ein Hauptakzent auf den Formen der unterhaltsamen Bühnengenres liegt: Operetten, komische Opern und Ballette, aber auch Orchester-, Vokal-, Kammermusik- und Klavierwerke füllen ihre Werkliste, die durch ihre Breite imponiert und viel zu wenig bekannt ist. Impressionistischen Klangwirkungen nicht abgeneigt, nahm sie auch zahlreiche Merkmale des Neoklassizismus auf und verband mannigfaltigste Einflüsse zu einem überzeugenden und kurzweiligen Personalstil.

Klaviertrio (komponiert 1916/17, revidiert 1978)

Das Trio für Klavier, Violine und Violoncello entstand zunächst in den Jahren 1916/17 in einer ersten Fassung, erfuhr jedoch im April 1978 in Paris eine das ursprüngliche Konzept deutlich verändernde Umarbeitung. Viersätzig angelegt, faßt es die traditionellen Satzschemata zusammen, wobei das Scherzo an 2. Stelle steht und wie eine Steigerung

des Stirnsatzes und seiner Bewegungsmuster wirkt. Dieser 1. Satz (Allegro animato) ist von weiter Linienführung geprägt, steigt langsam aus Baß-Melodien empor und findet nach und nach zu gesteigerter Bewegung. Eine zarte Kantilene tritt mit dem Seitengedanken vor uns, ehe die Durchführung dramatische Verdichtungen hervorruft; eine klar abgesetzte Reprise fehlt. – Motorische Reperkussion und prägnante Kurzmotivik durchziehen den 2. Satz (Allegro vivace); das wiegend anhebende Trio erfährt dann kunstvolle Variationen und wird solcherart zum Charakterstück, wobei sich die Elemente der beiden Abschnitte immer mehr zusammenkoppeln, bis eine knappe Reprise den Satz abrundet. – Ein im Klavier anhebendes, zart aussingendes „Moderato“ (3. Satz) zieht sodann wie ein Intermezzo von enormem Wohlklang an uns vorüber, doch trägt das Finale (Trés animé) sehr bald wieder virtuose Bewegung und reiche Motorik in den Ablauf. Immer neue thematische Gedanken führen die Form reihungsartig weiter, wechseln zwischen prägnanten Elementen und leidenschaftlichen Lyrismen, variieren die Motive in mannigfacher Form und drängen schließlich einem fulminant gesteigerten Ende zu.

Hartmut Krones, Kammermusikfestival Wien, Programmbuch 2019, ISBN 978-3-9504263-3-5.

Alexander Zemlinsky (1871-1942)

Alexander Zemlinsky wurde am 14. Oktober 1871 in Wien geboren, studierte 1884–1892 am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde Klavier, Musiktheorie sowie Komposition und wurde, nach Jahren freien Wirkens, 1900 Chefdirigent am Wiener Carl-Theater. 1903 Dirigent am Theater an der Wien, ging er 1904 als Erster Kapellmeister an die Wiener Volksoper, für 1907 berief ihn Gustav Mahler an die Hofoper, doch arbeitete er ab 1908 wieder vornehmlich an der Volksoper, da Mahlers Nachfolger Felix von Weingartner kein Interesse für ihn zeigte. 1911 wurde er in Prag Erster Kapellmeister des „Neuen Deutschen Theaters“ und 1920 noch Rektor (sowie Professor für Dirigieren sowie Komposition) an der deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst. 1927 nahm er eine Berufung an die Berliner Kroll-Oper an, wo u. a. auch Otto Klemperer, Erich Kleiber und George Szell

tätig waren, daneben dirigierte er als Gast an der Staatsoper Unter den Linden und leitete ab 1928 noch die Chorklasse der Akademie der Künste. 1931 schloß die Kroll-Oper aus wirtschaftlichen Gründen, wodurch Zemlinsky vermehrt internationale Engagements als Dirigent annehmen konnte, 1933 wurde er von den Nationalsozialisten aus allen seinen Funktionen entlassen und kehrte im Herbst nach Wien zurück; hier wirkte er als Dirigent und Klavierbegleiter, konnte aber keine gesicherte Position mehr erreichen. 1938 emigrierte er in die USA, erkrankte jedoch bald und starb schließlich am 15. März 1942 in Larchmont / New York.

Zemlinsky, zwei Jahre älter als Arnold Schönberg, war in jungen Jahren dessen Lehrer und Freund, später auch sein Schwager. Stilistisch fußt er wie Schönberg auf den spätromantischen Kompositionen Richard Wagners sowie Gustav Mahlers und entwickelte deren Tonsprache zu einem gefühlsbetonten, expressionistischen Musikstil weiter. Zu seinen wichtigsten Werken zählen die Opern „Es war einmal“, „Kleider machen Leute“, „Eine florentinische Tragödie“, „Der Zwerg“, „Der Kreidekreis“ und „Der König Kandaules“, weitere Vokalwerke, zwei Symphonien, Orchesterwerke, Kammermusik und Lieder.

Zemlinsky, nach seiner Ächtung durch die Nationalsozialisten in der Nachkriegszeit vergessen, erlebt seit einigen Jahren eine enorme Rehabilitation und Wiederentdeckung – zu ihr trägt wesentlich der 1989 noch gemeinsam mit der Witwe des Komponisten gegründete „Alexander-Zemlinsky-Fonds bei der Gesellschaft der Musikfreunde“ bei. Nicht zuletzt dank der Bemühungen des Fonds rechnet man Zemlinsky heute zu den bedeutendsten Vertretern jener hochexpressionistischen Endphase der tonalen Musik, in der die Atonalität zwar bereits zu erahnen war, jedoch noch nicht tatsächlich eintrat.

Klaviertrio in d-Moll, op.3 (1896)

1896 schrieb Zemlinsky für einen über Anregung von Johannes Brahms veranstalteten Kompositionswettbewerb für Kammermusik sein Trio für Klavier, Klarinette und Violoncello d-Moll, op.3, das von der Jury den 3. Preis zuerkannt erhielt; den 1. Preis errang Walter Rabl. Zemlinskys Trio (mit dem Motto „Beethoven“) gelangte dann am 11. Dezember 1896 im Festsaal des Wiener kaufmännischen Vereins zur vielbeachteten

Uraufführung; so konnte man in der „Neuen musikalischen Presse“ folgendes über das Werk lesen: „Das mit dem dritten Preis gekrönte Trio von Alex. Zemlinsky scheint trotz des Mottos, Beethoven‘ von Brahms abhängig zu sein.“ – Brahms legte dann bald sowohl Rabl als auch Zemlinsky seinem Verleger Simrock ans Herz: „Bei beiden kann ich eben auch den Menschen und das Talent empfehlen.“ Und Simrock druckte Zemlinskys Trio tatsächlich bereits im folgenden Jahr, wobei der Klarinettenpart hier auch als von der Violine ausführbar bezeichnet wurde.

Zemlinsky hat in seinem zum Teil von Brahms‘ Klarinettenquintett, op.115, angeregten Werk bereits zu einer weitgehend eigenen Sprache gefunden und die früher sein Œuvre bestimmenden spätromantischen Vorbilder weit hinter sich gelassen. Auf dem Gebiet der Satztechnik kann allerdings Brahmsscher Einfluß bemerkt werden, insbesondere, was die Vorliebe für kontrapunktische Künste und rhythmische Mehrpoligkeit betrifft. – Das „con molta espressione“ aussingende Hauptthema des der Sonatenhauptsatzform folgenden 1. Satzes (Allegro ma non troppo) besitzt lyrischen Charakter und erhält seinen Kontrast in dem zunächst synkopisch „Mit Schwung und Wärme“ und mit großen Intervallen vorwärtsdrängenden, sofort danach aber auch „dolce“ fortsetzenden Seitengedanken. Die dramatisch gesteigerten, das Material in vielen Varianten neu beleuchtenden Durchführungen bestechen dann nicht zuletzt durch mannigfaltige Verarbeitungen kleiner rhythmischer Zellen sowie durch neuartige harmonische Wendungen.

Das an 2. Stelle stehende Andante steht in hellem D-Dur und bedient sich einer dreiteiligen Liedform, wobei sich das erste Thema aus einer Überleitungsfigur des 1. Satzes entwickelt. Der eingeschlossene Mittelteil „poco mosso con fantasia“ scheint dann von dem „a l’hongherese“ aus Brahms‘ Klarinettenquintett op.115 (2. Satz) geprägt zu sein, die Rückkehr zum Geschehen des Beginns hingegen geht dann „dolcissimo“ vor sich. – Als brillantes Kehraus-Finale folgt der 3. Satz (Allegro) traditionellen Vorbildern, zitiert gegen Ende des kunstvoll variierten Geschehens das Hauptthema des 1. Satzes und sorgt solcherart auch für eine großformale Einheit von hohen Graden.

Hartmut Krones

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Klaviertrio in B-Dur, op.97, „Erzherzogtrio“ (1814)

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's 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 Opus 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 Opus 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 Opus 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. Die Durchführung ist auf dieser Grundlage nichts anderes als ein flächiges Ausbreiten lyrischen Gesangs. Sie gipfelt in einer langen Pizzicato-Passage der Streicher zu gitarrenartigem Klavierklang, einer Art Serenade. Nach der subtil veränderten Reprise bringt die Coda die längst erwartete hymnische Steigerung des Themas in dem für Beethoven so typischen drängenden Gestus.

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. Mit Vergnügen verfolgte ein anonymes Kritiker der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ den kontrapunktischen Weg des so einfachen Themas: „Ein solch unscheinbares Ding, das so leicht aussieht, sich so gemütlich anhört, so unschuldig sein kleines Pflanzenleben durchtändelt, – trägt den Stempel der Vollendung in sich, und kann nur aus der Feder eines gelehrten Theoretikers fließen“. Dass Beethoven sich hier keineswegs nur als Meister des Kontrapunkts betätigte, sondern auch als musikalischer Zeitzeuge, verschwieg der Kritiker. 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. „Wie ein blendendes Nordlicht scharf und grell“ brechen Anflüge einer Valse brillante hervor, die Webers „Aufforderung zum Tanz“ vorwegzunehmen scheinen, aber in ein gespenstisches Licht getaucht sind, das schon die nahe Romantik ankündigt. Zweimal wechseln Hauptteil und Trio ab, bevor eine „humoristische Coda den durch das lugubre Trio einigermaßen suspendierten Frohsinn vollkommen wieder herstellt“.

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 warnen, den Satz seiner

gesanglichen Schönheiten wegen zu langsam zu nehmen. Die stille Größe des D-Dur-Themas beruht – wie so oft bei Beethoven – auf den einfachsten diatonischen Harmonien. 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. Erst in der langen Passage der vierten Variation („un poco più Adagio“), in der die Streicher das synkopierte Thema über rauschenden Klavierakkorden bringen, darf sich das Trio in klassischer Klangschönheit aussingen. In der letzten Variation steigert sich dieses Cantabile nach zaghaftem dialogischem Beginn zur Emphase eines harmonisch reichen, romantischen Gesangs.

Unversehens verwandeln sich die letzten Akkorde dieser Cantabile-Stelle in den Auftaktakkord zum Finale. „Es hat dieser Satz einen tändelnden Charakter, der durch die leichte Behandlungsart aller drei Instrumente und der ihnen zugeteilten lebhaften Figuren und Passagen recht klar anschaulich hervortritt,“ meinte der schon mehrfach zitierte Kritiker. 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. Sofern die Musiker „ihr Spiel in Eins verschmelzen“ können, dürfte diesem Satz wie dem ganzen Trio „der herrlichste Total-Effect mit apodiktischer Gewissheit verbürgt werden“, meinte entzückt unser musikkritischer Gewährsmann von 1817.

Kammermusikfestival Schloss Laudon, Programmbuch 2016,
ISBN 978-3-9504263-0-4.

Sechstes Konzert
Samstag, 26. August 2023

Kurt Weill

Streichquartett Nr.1, op.8

Introduktion. Sostenuto, con molta espressione
Scherzo. Vivace
Choralphantasie. Andante ma non troppo

Arnold Schönberg

Verklärte Nacht, op.4



Felix Mendelssohn Bartholdy

*Streichoktett in Es-Dur, op.20,
für 4 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelli*

Allegro moderato ma con fuoco
Andante
Scherzo. Allegro leggierissimo
Presto

**Aron Quartett, Tiffany Wu (Violine), Marian Gaspar
(Violine), Cynthia Liao (Viola), Sébastien Singer
(Violoncello)**

Kurt Weill (1900-1950)

Streichquartett Nr.1, op.8 (1923)

Das Streichquartett Kurt Weills aus dem Jahr 1923 ist ein ungewöhnlicher Meilenstein in der Biographie Weills: einerseits, beeindruckte seine revidierte und reduzierte Version von vier auf drei Sätze seinen Lehrer Busoni so, dass er den jungen Komponisten Emil Hertzka von der Universal Edition empfahl – eine Verbindung, die bis zur Nazi-herrschaft 1933 andauerte – während es andererseits offensichtlich für den musikalischen Zeitgeist problematisch war. Es wurde ursprünglich durch das Amar Quartett Hindemiths in einem Programm aufgeführt, das aus dessen eigenem Marienleben und Schönbergs Das Buch der hängenden Gärten bestand. Es erhielt schlechte Kritiken und wurde als komplett unangemessen abgetan. Das Amar Quartett spielte es nie wieder – ja Hindemith erinnerte sich in den späten 50er Jahren nicht einmal mehr, dass er es jemals gespielt hatte – so wäre es komplett vergessen worden, wenn es nicht später vom Roth Quartett ins Repertoire aufgenommen und propagiert worden wäre; es spielte das Werk in Aufführungen unter den Auspizien der „revolutionären“ Berliner Künstlerbewegung, die als November Gruppe bekannt war.

Kammermusikfestival Schloss Laudon, Programmheft 2009.

Arnold Schönberg (1874-1951)

Verklärte Nacht, op.4 (1899)

Arnold Schönberg, in seinem späteren Schaffen Vertreter der freien Atonalität und schließlich Schöpfer des Systems der „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“, war in seinen frühen Werken noch vollkommen dem Geist der Spätromantik verbunden, wenn auch kühne Harmonik und expressive Melodik bereits hier seine weitere Entwicklung erahnen lassen. Ein Hauptwerk dieser Epoche ist – neben dem Oratorium „Gurre-Lieder“, der symphonischen Dichtung „Pelleas und Melisande“ und der 1. Kammersymphonie – das im September 1899 während eines Aufenthaltes in Payerbach entstandene Streichsextett „Verklärte Nacht“, op.4, für je zwei „Geigen, Bratschen“ (Schönberg) und Violoncelli. Uraufgeführt wurde das Werk am 18. März 1902 im Wiener

„Kleinen Musikvereinsaal“ (heute Brahmsaal) durch das erweiterte Rosé-Quartett, und dies vor einer zutiefst schockierten Zuhörerschaft, die das Neuartige der Komposition zwar erkannte, aber kaum schätzte. Heute hingegen gilt das Werk als eine der ersten Äußerungen der musikalischen Moderne sowie als Fanal des Aufbruchs in die (damalige) Zukunft; zudem war es einer der ersten Versuche, die Gattung der Programmkomposition auf das Gebiet der Kammermusik zu übertragen.

Den programmatischen Vorwurf der „Verklärten Nacht“ stellt das gleichnamige Gedicht von Richard Dehmel aus dem Gedichtband „Weib und Welt“, dem das Werk auch in seinem Aufbau genau folgt: den fünf Absätzen der Vorlage entsprechen die fünf Abschnitte der einsätzigen Komposition: Ein Liebespaar geht durch eine Mondnacht (1), da gesteht sie ihm, schwanger zu sein, da sie nicht mehr mit dem Glück einer Liebe gerechnet hat, aber doch „Muttermilch“ erfahren wollte (2). Das Paar geht weiter, „der Mond läuft mit“ (3), und der Mann verspricht in der ihm umglänzenden Nacht, ihr Kind als seines anzunehmen (4). „Er faßt sie um die starken Hüften. Ihr Atem küßt sich in den Lüften. Zwei Menschen gehn durch hohe, helle Nacht“ (5).

Zunächst wird über einem orgelpunktartig immer wieder erklingenden tiefen „D“ das düstere Eingangsthema exponiert, eine von tiefstem Leid getragene Melodie, die bis in die höchsten Lagen der Geigen aufsteigt. Sodann stimmt die 1. Bratsche einen zarten Gesang an, der sich jedoch nicht gegen die elegische Grundstimmung durchsetzen kann und kaum zu eigenständiger Entfaltung gelangt.

Der zweite Abschnitt beginnt mit leidenschaftlichen Selbstanklagen der Frau, hinter deren Bratschen-Motivik man die Worte „Ich trag ein Kind, doch nit von dir“ zu vernehmen scheint. Eine schmerzliche Zwiesprache zwischen dem 1. Violoncello sowie 1. Geige und 1. Bratsche beginnt und zeichnet den Dialog zwischen dem Liebespaar in ergreifender Form nach, bis sich ein neuer Gedanke entwickelt, der lebhaftere Fortspinnungen einleitet. Einer innigen Kantilene, die das Streben der Frau nach Muttermilch symbolisiert, folgt wieder ein Abschnitt von leidenschaftlicher Dramatik, der uns ihre Gewissenskonflikte mit expressionistischen Stilmitteln schildert.

Der dritte Abschnitt, den ein kurzer rezitativischer Gesang der 1. Geige einleitet, bringt die Wiederkehr des Anfangsthemas und des liebevollen Bratschen-Gedankens, dann erklingt im 1. Violoncello die ruhige, von tiefem Verstehen getragene Antwort des Mannes. Ein wunderbares Stimmungsbild („Oh sieh, wie klar das Weltall schimmert!“), durch Flageolett-Töne, gedämpfte Passagen und Pizzicati hervorgezaubert, folgt dieser Kantilene, wird aber von weiteren Selbstanklagen der Frau durchzogen, bis sich „innig, sehr zart und weich“ ein Gesang der 1. Geige sowie ein Anklang an das tragische Anfangsthema anschließen. Ein neuer Gedanke vertreibt aber die düsteren Reminiszenzen und leitet zur Wiederkehr des Themas des Mannes.

Der Schlußteil führt uns wieder in die Mondnachtstimmung; ein unendlich zartes Bild entsteht, wobei 1. Geige und 1. Violoncello einen Zwiegesang (von Mann und Frau) bilden, an dem sich bald auch die anderen Instrumente beteiligen. Den Abschluß initiiert dann das düstere Eröffnungs-Thema, das von chromatisch geführten Harmonien begleitet wird, die aber schließlich einer weltentrückten Stimmung Platz machen und das nun vollkommene Glück des Liebespaares symbolisieren.

Programmbuch Kammermusikfestival Schloss Laudon 2018,
ISBN 978-3-9504263-2-8.

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)

Felix Mendelssohn Bartholdy, sowohl im 19. als auch im frühen 20. Jahrhundert einer der populärsten deutschen Komponisten, wurde nach seiner sieben- bzw. zwölfjährigen „Verbannung“ aus den österreichischen bzw. deutschen Konzertsälen in den Jahren 1938 (bzw. schon 1933) bis 1945 in den letzten Jahrzehnten in breitem Maße „wiederentdeckt“, wenngleich bis heute auf gewissen Werken nach wie vor der Makel der Minderwertigkeit liegt. Das gilt einerseits für eine Reihe von Kammermusikwerken, das gilt andererseits aber für viele seiner Lieder und vor allem für seine Chorwerke, und dies insbesondere wegen Mendelssohns Vorliebe für schlichte, meist strophenförmig angelegte Gebilde, die bewußt volkstümlich gehalten sind und dabei „unmoderne“ Themen wie Natur, Heimat, Geselligkeit und naive Liebe behandeln. Zu-

dem wird auch Mendelssohns damals selbstverständliches Bekenntnis zu „deutschen“ Idealen (wie zum „deutschen Wald“ in seinem bekanntesten Chor) oft nicht mehr geschätzt – geradezu als Ironie der Geschichte erscheint es, daß der heute „gängige“ Publikumsgeschmack hier (zumindest in Bezug auf die Auswirkung) eines Sinnes mit den „besonders deutschen“ Nationalsozialisten ist, die die Werke des Komponisten ja als „undeutsch“ bezeichnet und verboten haben.

**Streichoktett in Es-Dur, op.20,
für 4 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelli (1825)**

Eines der frühesten Meisterwerke Felix Mendelssohn Bartholdys ist das 1825 geschriebene Oktett für Streichinstrumente Es-Dur, op.20, das trotz seiner kammermusikalischen Besetzung nahezu eine Symphonie darstellt, was die formalen Ausmaße und die klangliche Anlage betrifft. Auch der Komponist sah dies so, wie seine autographe Anweisung in der Partitur erkennen läßt: „Dieses Oktett muß von allen Instrumenten im Style eines symphonischen Orchesters gespielt werden. Pianos und Fortes müssen genau eingehalten und schärfer betont werden als gewöhnlich in Werken dieses Charakters.“ In diesem Sinne wurde das Werk bereits im 19. Jahrhundert oft „chorisch“ aufgeführt, also mit Streichorchester. – Das Scherzo des Oktetts bearbeitete Mendelssohn dann 1829 für die Londoner Erstaufführung seiner 1. Symphonie (die 1827 im Leipziger Gewandhaus zum ersten Mal erklingen war) tatsächlich für Orchester und ließ es anstelle des ursprünglichen Menuetts spielen, da ihm „das Menuett langweilig und wie ein Pleonasmus vorgekommen sei [...]. So habe ich das Scherzo aus dem Oktetto mitten hinein spielen lassen, und einige lustige D-Trompeten dazu gesetzt. Es war sehr dumm, aber es klang sehr nett.“

„Symphonisch“ erscheinen in dem Oktett auch die gesamtzyklischen thematischen Bezüge, die sich durch das Werk ziehen: Das Seitenthema des Stirnsatzes erfährt im Finale (in gleicher Funktion) eine Charakter-Variante, und das Thema des von Beginn an so begeistert aufgenommenen Scherzos taucht dort ebenfalls auf. So erweist sich der zum Zeitpunkt der Niederschrift des Werkes erst sechzehnjährige Mendelssohn als ein ganz bewußt an zyklische symphonische Strukturen anknüpfender

Meister, der Elemente der späten Wiener Klassik aufgriff, weiterführte und gleichsam in die eigene romantische Zukunft verwob. Darüber hinaus besticht in dem Oktett auf Schritt und Tritt das unbeschwertere Musizieren, die ungeheure Melodienfülle und die Vitalität der Rhythmen. Die acht Instrumente (vier Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncelli) werden dabei als einziges großes Kammerensemble behandelt und nicht, wie in ähnlichen Werken anderer Komponisten, als zwei Streichquartett-Blöcke, wodurch das Stimmengewebe besonders kunstvolle und polyphone Ausgestaltungen erfährt. Hier zeigt sich zudem bereits jene Vorliebe Mendelssohns für einen quasi neobarocken bzw. neoklassischen Stil, der sich später in seinen Oratorien sowie in seiner Chor-, Orgel- oder auch Klaviermusik noch deutlicher ausprägte. – Im übrigen spielte Mendelssohn bei etlichen Aufführungen seines Oktetts selber einen Bratschen-Part, „nicht ohne Herzklopfen“, wie in einem seiner Briefe zu lesen ist.

Weit geschwungen ist das aufsteigende Dreiklangszerlegungen aneinanderreihende Hauptthema des 1. Satzes (*Allegro moderato ma con fuoco*), dessen Bewegungscharakter nur in den Episoden des träumerisch „vor sich hin trällernden“ zweiten Gedankens unterbrochen erscheint, dann aber durch kunstvolle polyphone Ausgestaltungen noch gesteigert wird.

Innige Empfindung verströmt sodann das romantisch aussingende „Andante“, dessen c-Moll-Gesang durch ein gleichsam unendliches Verbinden von kleinen Elementen besonders persönlich gefärbt erscheint. Reiche, zum Teil außerordentlich kühne Modulationen verstärken diesen Eindruck zusätzlich, „Querstände, elliptische Phrasen, unaufgelöste Dissonanzen, freie Tonalität“ (Eric Werner) weisen dabei deutlich in die Zukunft und lassen uns diesen Satz als expressionistisches Ausdrucksstück *par excellence* erleben.

Das kapriziös und spielerisch dahinhuschende g-Moll-Scherzo (*Allegro leggierissimo*) besitzt laut Mendelssohns Schwester Fanny (spätere Hensel; sie war selbst eine bedeutende Komponistin) ein Programm, und zwar Verse der „Walpurgisnacht“-Szene aus dem 1. Teil von Goethes „Faust“:

*Wolkenflug und Nebelflor
Erhellen sich von oben.
Luft im Laub und Wind im Rohr;
Und alles ist zerstoben.*

Weiters führte Fanny Mendelssohn aus: „Das ganze Stück wird staccato und pianissimo vorgetragen, die einzelnen Tremulando-Schauer, die leicht aufblitzenden Pralltriller, alles ist neu, fremd und doch so ansprechend, so befreundet, man fühlt sich so nahe der Geisterwelt, so leicht in die Lüfte gehoben, ja, man möchte selbst einen Besenstiel zur Hand nehmen, der luftigen Schar besser zu folgen. Am Schlusse flattert die erste Geige federleicht auf – und alles ist zerstoben.“

Der 4. Satz (Presto) reißt sodann mit stürmischen Läufen, die ein brillantes Fugato initiieren, alle Verhaltenheit hinweg, verarbeitet das reich kontrastierende thematische Material mit kunstvoller Kontrapunktik, baut gegen Ende der Entwicklungen „Erinnerungen an die Zauberflöte“ ein und rundet das Geschehen mit einer Rückkehr zum Material des Beginns. Schließlich endet das Werk in ausgelassener, jugendlich unbeschwerter Heiterkeit.

Hartmut Krones





Ö1 Club. In guter Gesellschaft.

Mit Kunst, Kultur und Wissenschaft. Mit Menschen, die sich dafür interessieren. Mit Ermäßigungen für zwei bei 600 Kulturpartnern, dem monatlichen Ö1 Magazin *gehört*, Freikarten und exklusiven Veranstaltungen.

Seit 25 Jahren in guter Gesellschaft. Im Ö1 Club.

Alle Vorteile für Ö1 Club-Mitglieder auf oe1.ORF.at/club



Ö1 CLUB

Siebentes Konzert
Sonntag, 27. August 2023

Antonín Dvořák

Terzetto für zwei Violinen und Viola, op.74 (1887)

Introduzione. Allegro ma non troppo

Larghetto

Scherzo: Vivace - Trio: Poco meno mosso

Tema con Variazioni

Wolfgang Amadeus Mozart

Klavierquartett in g-Moll, KV 478

Allegro

Andante

Rondo. Allegro moderato



Erich Wolfgang Korngold

Streichquartett Nr.3, op.34

Allegro moderato

Scherzo - allegro molto

Sostenuto: Like a folk tune

Finale - allegro

aron quartett, Eloisia Cascio (Klavier)

Antonín Dvořák (1841-1904)

Terzetto für zwei Violinen und Viola, op.74 (1887)

Zwischen dem 7. und 18. Jänner des Jahres 1887 schrieb Antonín Dvořák kurz hintereinander zwei C-Dur-Terzette für zwei Violinen und Viola, die für eine private Hausmusikgruppe des Bratsche spielenden Komponisten gedacht waren: Neben diesem wirkten hier noch ein Mieter aus Dvořáks Haus sowie dessen Violinlehrer mit. Beim ersten Anspielen des ersten, am 14. Jänner vollendeten Terzett (op. 74) stellte sich allerdings heraus, daß der Violinpart für einen Dilettanten zu schwer war, und so komponierte Dvořák (am 18. Jänner) noch ein zweites Werk für dieselbe Besetzung („[Vier] Kleine Stücke“, op. 75a), das geringere Ansprüche an die geigerischen Fähigkeiten stellt. (Dieses zweite Terzett bearbeitete der Komponist unmittelbar danach noch zur Folge „Romantische Stücke für Violine und Klavier, op. 75, um.) Dennoch muß festgehalten werden, „daß wir in beiden Tonstücken einer satztechnisch einfachen und inhaltlich äußerst intim gehaltenen musikalischen Äußerung begegnen“ (Otakar Šourek).

Das erste der beiden Werke, das heute gespielte Terzett C-Dur, erschien noch im gleichen Jahr beim Berliner Verleger Simrock als Opus 74 des Komponisten und zählt seitdem zu den beliebtesten Hausmusikstücken des Meisters. Der 1. Satz (Introduzione. Allegro ma non troppo) ist knapp gehalten und hebt mit einem ruhigen, zunächst „espressivo“ aussingenden, dann aber brillante Dreiklangszерlegungen mit chromatischen Linien koppelnden ersten Abschnitt an, aus dem dann ein rhythmisch energischerer zweiter Teil erwächst, der sowohl das Figurenwerk als auch die Chromatik weiter fortspinnt; ein kurzer Rückgriff auf den Beginn schließt diesen Formteil, der als Einleitung zum 2. Satz (Larghetto) gedacht ist, in den er „attacca“ mündet.

Auch dieses „dolce“ aussingende E-Dur-Larghetto ist dreiteilig, und erneut kontrastiert ein lebhafter, mit scharf punktierten Rhythmen arbeitender Mittelteil gegen den „dolce“ und „molto espressivo“ aussingenden Beginn, in dem der 6/8-Takt ein „wiegendes“ Gepräge besitzt. Der Schluß-Abschnitt nimmt wieder den Charakter des Beginns auf. – „Schubertsche“ Züge besitzt nach der Meinung von Dvořák-Experten

das nun folgende a-Moll-Scherzo (3. Satz; Vivace), dessen 3/4-Takt im Sinne eines „böhmischen“ Furiant fast durchgängig hemiolisch rhythmisiert ist, während das eingebaute A-Dur-Trio (Poco meno mosso) einen „ungestörten“ tänzerischen Ländler-Wohllaut verströmt. – Als Finale (Poco Adagio) fungiert schließlich ein „Tema con Variazioni“, in dem ein eingängiger, aber erneut scharf punktierter C-Dur-Gedanke zehn kurze Variationen erfährt: Sie spannen ihren Bogen von einem „Molto Allegro“ (u. a.) über ein mit „quasi Rec.[itativo]“ charakterisiertes „Moderato“ sowie über weitere Moderato- und Allegro-Teile bis hin zu einem neuerlichen, jetzt gesteigerten „Molto Allegro“ samt brillantem Ausklang.

Hartmut Krones

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Klavierquartett in g-Moll, KV 478 (1787)

1785, mitten in der Arbeit an „Figaros Hochzeit“, erhielt Mozart von seinem Verleger Franz Anton Hoffmeister den Auftrag, drei Klavierquartette zu schreiben. Hoffmeister wollte sie in seinen regelmäßig erscheinenden Heften mit neuer Klaviermusik den Wiener Musikliebhabern zur Subskription anbieten. Nach seinem Verständnis und dem der meisten Zeitgenossen gehörten Klavierquartette wie Klaviertrios zur „begleiteten“ Klaviermusik, d. h. die Streicher spielten in ihnen eine untergeordnete Rolle, das Klavier führte. Unglücklicherweise hatte Mozart eine andere Vorstellung von der Gattung. Er strebte einen echten Dialog zwischen Streichern und Fortepiano an, was er in seinen beiden Klavierquartetten exemplarisch demonstrierte. Nachdem er das erste Quartett in g (KV 478) geliefert hatte, verkaufte es sich jedoch so schlecht, dass Hoffmeister den Komponisten bat, den Vertrag zu lösen, obwohl das zweite Quartett in Es (KV 493) schon fertig und ein Teil seiner Stimmen schon gestochen war. Doch Hoffmeister wollte es um jeden Preis loswerden und verkaufte die Druckplatten an seinen Konkurrenten Artaria. Ein drittes Klavierquartett hat Mozart nicht mehr geschrieben.

Vorfälle dieser Art waren schon in seinen ersten Wiener Jahren vorgekommen, doch sie häuften sich nach 1785, als er das Leistungsvermögen der

Musikliebhaber und ihre ästhetischen Ansprüche zunehmend außer Acht ließ. Werke wie das g-Moll-Klavierquartett oder das ebenso unverkäufliche g-Moll-Streichquintett von 1787 überforderten die Zeitgenossen nicht nur technisch, sondern auch im Verständnis.

Wie neuartig dieses Stück auf die Zeitgenossen gewirkt haben muss, wird noch heute in den ersten Takten spürbar. Das schroffe Hauptthema tritt unvorbereitet ein, mit einer Energie, die an Beethovens Fünfte Sinfonie erinnert. Es beherrscht den gesamten ersten Satz, wird ins Piano zurückgenommen, in die linke Hand des Klaviers versetzt, führt zu einer komplizierten Durchführung und einer wilden Coda. Über der Dynamik dieses Hauptthemas vergisst man fast, dass der Satz insgesamt vier Seitengedanken aufweist – eine verschwenderische Themenfülle, die für den Mozart der Figarozeit typisch ist.

Das Andante mildert den Ernst der Einleitung. Es ist ein lyrisches Intermezzo über zwei betont schlichte, liebliche Themen, die Klavier und Streicher im Dialog entfalten. Das Rondofinale wartet mit einer Fülle vitaler Tanzthemen auf. In der Durchführung klingt freilich die Erregung des ersten Satzes noch nach, und die Coda – nach einem dramatischen Trugschluss – entlockt dem Thema, wie im ersten Satz, ungeahnte Pointen.

Für Mozarts Zeitgenossen zählte seine Kammermusik zu den schwierigsten Erzeugnissen der damals Neuen Musik, was die Rezeptionsgeschichte des g-Moll-Klavierquartetts, KV 478, eindrucksvoll belegt. Mit KV 478 beginnt die Kammermusik als Konzertgenre.

<https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/1292>, gekürzt PW.

Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)

Erich Wolfgang Korngold wurde am 29. Mai 1897 in Brünn als Sohn des Musikkritikers Julius Korngold (1860–1945) geboren, der einige Jahre später nach Wien übersiedelte und von 1904 bis 1934 erster Musikreferent der „Neuen Freien Presse“ war. Erich Wolfgang erhielt seine ersten musikalischen Eindrücke in seinem Vaterhaus und fiel bereits im Kindesalter durch ein ungewöhnliches Talent auf. Im Alter von acht Jahren schrieb er seine ersten Kompositionen, zwei Jahre später begann er bei Robert Fuchs sein Kompositionsstudium; 1909 wechselte er zu

Alexander Zemlinsky. Die 1908 geschriebene Pantomime „Der Schneemann“ wurde, in einer Instrumentierung Zemlinskys, im Herbst 1910 durch Franz Schalk in der Wiener Hofoper zur Aufführung gebracht, 1916 gingen Korngolds Einakter „Der Ring des Polykrates“ und „Violanta“ in München über die Bühne, und bereits 1917 dirigierte der Komponist erstmals an der Wiener Hofoper.

Durchschlagende Erfolge wurden dann die Opern „Die tote Stadt“ (1920, Hamburg und Köln) und „Das Wunder der Heliane“ (1927, Hamburg), doch auch Instrumentalwerke, Lieder und Operetten-Arrangements trugen zum wachsenden Ruhm Korngolds bei. Ende der zwanziger Jahre erhielt er eine Berufung zum Leiter einer Opernklasse an der Wiener Musikakademie, 1934 ging er in die USA, wo die bereits 1929 begonnene Zusammenarbeit mit Max Reinhardt wieder aufgenommen wurde; Filmmusiken für die Warner Bros. Comp. folgten, weiters Dirigentengastspiele mit Operetten von Strauß und Offenbach, und 1943 wurde Korngold amerikanischer Staatsbürger, nachdem ihn die Ereignisse des Jahres 1938 dazu bewogen hatten, nicht mehr in seine Heimat zurückzukehren. 1949–1951 war Korngold wieder in Wien, weitere Europa-Reisen folgten, doch entschloß sich der Komponist schließlich doch, in Amerika zu bleiben, wo er am 29. November 1957 in Hollywood starb.

Erich Wolfgang Korngold war einer der letzten großen Vertreter einer traditionellen Spätromantik, die sich zwar schon neuer Ausdrucksmittel bediente, jedwede atonalen oder experimentellen Versuche aber ablehnte. Sein Sinn für schwelgerische Melodik und satte, farbenprächtige Harmonik ließ sein kompositorisches Oeuvre schnell populär werden, und nach einer Periode der Unterschätzung herkömmlicher Stilmittel erfreuen sich seine Werke heute wieder großer Beliebtheit.

Streichquartett Nr.3, op.34 (1945)

Zwei Streichquartette hatte Korngold bereits vollendet (1923 und 1935), als er Ende 1944, im amerikanischen Exil, ein neues Werk dieser Gattung skizzierte und die Entwürfe seiner Frau Luzi, als Geschenk verpackt, unter den Weihnachtsbaum legte. Im nächsten Jahr arbeitete er das Werk dann vollständig aus, 1946 wurde es in Los Angeles durch das Roth Quartet zur Uraufführung gebracht; die Widmung erging an den

Dirigenten Bruno Walter. – Kompositorische Grundidee des Werkes ist „die Frage nach dem Verhältnis von Chromatik zu verschiedenen Momenten des Tonsatzes: zur Tonalität (1. Satz), zu Rhythmik und Motorik (2. und 4. Satz) und zur Diatonik (3. Satz) [...] alles ist auf diesen den jeweiligen Satz bestimmenden Gedanken bezogen“ (Helmut Pöllmann). Formal bedient sich Korngold dabei möglichst einfacher Strukturen, um die je anders abgewandelte Grundidee umso besser und erkennbarer herausarbeiten und auch plastisch vermitteln zu können. Die fallweise auftauchende „wienerische“ Idiomatik (die ja auch sonst oft einer „süßen“, bisweilen aber eher elegisch-schmerzhaften Chromatik frönt) wirkt dabei nicht selten nahezu ironisch und durchsetzt die Entwicklungen mit ruhigen, besinnlichen Einschüben, die vielleicht auch etwas Heimweh verströmen.

Der Hauptgedanke des kunstvoll polyphon gebauten 1. Satzes ist ein Dreiachtelnoten-Motiv, das kleine Sekund und kleine Sept aneinanderreihet und aus diesem Kontrast von Schritt und Sprung die Impulse für die weiteren Entwicklungen schöpft. Zahlreiche Wechsel der Akzente und Taktarten sind weitere belebende Elemente dieses Stirnsatzes. – Im Scherzo intonieren Bratsche und Violoncello einen ostinaten Baß, der erneut auf einer Septime (hier aber einer großen) basiert; über ihm führen die Violinen in mannigfach rhythmisierter Weise einen hastigen Dialog aus, zu dem dann das ruhige Trio mit einem Thema aus der Filmmusik zu „Between two Worlds“ einen gesanglichen Kontrast einbringt. Auch der an 3. Stelle stehende langsame Satz wird von einer Film-Melodie des Komponisten geprägt, und zwar von einer aus dem Film „The Sea Wolf“; ihr etwas wehmütiger Charakter ist hier zusätzlich mit „like a folk tune“ beschrieben. Dementsprechend schlicht singt der Satz aus, wobei sich als einzige chromatische Schärfung ein Motiv aus dem 1. Satz einstellt. Ein dritter, Quinten und große Sekunden aneinanderreihender Gedanke ergänzt das Material. – Wie ein „Perpetuum mobile aus Sechzehnteln“ (Pöllmann) eilt schließlich das Finale, das zahlreiche Elemente der vorhergehenden Sätze in den Ablauf einbaut, an uns vorüber und beendet das Werk als einfach gebauter Kehraus.

Hartmut Krones

aron quartett

Ludwig Müller, Violine

Barna Kobori, Violine

Georg Hamann, Viola

Christophe Pantillon, Violoncello

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

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

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

Das aron quartett tritt auch gemeinsam mit Künstlern wie Bruno Canino, Oleg Maisenberg, Philippe Entremont, Elisabeth Leonskaja, Alexei Lubimov, Wenzel Fuchs, Daniel Ottensamer, Sharon Kam, Anna Caterina Antonacci, Ildikó Raimondi, Soile Isokoski, Adrian Eröd und Mitgliedern des Alban Berg Quartetts auf. 2002 war das aron quartett Gast im Zyklus des Alban Berg Quartetts im Wiener Konzerthaus.

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

Festival, Stresa Festival, Berliner Enescu Tage, Carinthischer Sommer u.a.).

Im Jahr 2001 debütierte das aron quartett in der Carnegie Hall in New York und 2002 in Londons Wigmore Hall sowie im Tschaikowsky-Konservatorium in Moskau. 2004 im Wiener Musikverein, wo das Quartett im Jahr 2007 in einem vierteiligen Zyklus alle Streichquartette Korngolds sowie dessen Klavierquintett zur Aufführung brachte. 2008 gründete das aron quartett das Kammermusikfestival Schloss Laudon. (www.schlosslaudonfestival.at) Das 10-Jahre-Jubiläum des Quartetts wurde im November 2008 mit einem sehr erfolgreichen Konzert im Wiener Konzerthaus gefeiert. 2009 wurde das aron quartett eingeladen, einen Haydn – Martinů – Zyklus im Wiener Musikverein sowie einen 3-teiligen Korngold-Zyklus an der Opéra Bastille in Paris und einen Schönberg - Zyklus in Wien zu gestalten. Die Jahre 2010 und 2011 waren besonders durch Auftritte bei Festivals in Finnland, Israel, Italien, Frankreich, der Schweiz, Slowenien, Rumänien, Deutschland und Argentinien geprägt.

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

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

Für Cascavelle wurden die Klavierquintette von Dvorak und Franck mit Philippe Entremont eingespielt. Im Herbst 2009 erschien eine Gesamtaufnahme der Streichquartette Erich Wolfgang Korngolds und seines Klavierquintetts (mit Henri Sigfridsson, Klavier) bei cpo/ORF sowie im

Frühjahr 2010 eine CD mit Werken von Ravel, Schostakowitsch, Chailou, Zaborov und Vassiliev bei Preiser Records. 2013 erschien ebenfalls bei cpo eine zweite CD mit Werken Korngolds (Streichsextett mit Th. Selditz und M. Diaz & Suite op. 23 mit H. Sigfridsson) und 2014 eine vom Kammermusikfestival Schloss Laudon veröffentlichte Aufnahme mit Werken von Schubert, Eisler, Schostakowitsch und Horowitz. Wiederum bei cpo erschienen 2015 die Klavierquintette von Mario Castelnuovo-Tedesco mit Massimo Giuseppe Bianchi am Klavier.

<https://www.aronquartett.at/>

Ludwig Müller, Violine

Ludwig Müller wurde 1964 in Leoben/Steiermark geboren und studierte 1976-78 an der Musikhochschule Graz bei Valery Gradov und Klaus Eichholz sowie 1979-89 an der Musikhochschule Wien bei Günter Pichler und Ernst Kovacic. Sein Diplom im Konzertfach Violine erhielt er 1989 mit einstimmiger Auszeichnung.

1986 wurde Ludwig Müller Konzertmeister des Wiener Kammerorchesters und 1991 auch des Orquestra de Cadaquès. In diesen Funktionen musizierte er regelmäßig mit international angesehenen Dirigenten wie Rudolf Barschai, Philippe Entremont, Adam Fischer, Heinz Holliger, Sir Neville Marriner, Lord Yehudi Menuhin, Krzysztof Penderecki, Günter Pichler, Gennadi Roschdestwenski, Heinrich Schiff, Peter Schreier und Sándor Végh. Im Bereich Alte Musik und authentischer Aufführungspraxis hat er mit Größen wie Jordi Savall und Thomas Hengelbrock zusammengearbeitet.

Als Solist und künstlerischer Leiter der beiden Orchester trat er in vielen renommierten Konzertzyklen u. a. in Wien (Konzerthaus, Musikverein), Salzburg (Mozarteum), Paris (Théâtre des Champs Elysées), Berlin (Schauspielhaus), New York (Carnegie Hall), Tokio (Suntory Hall) und Osaka (Symphony Hall) sehr erfolgreich in Erscheinung und spielte zahlreiche Werke für Rundfunk und auf CD ein.

1988 begründete Ludwig Müller das Klavierquintett "Arcus Ensemble Wien", mit dem er Konzerte in Österreich, Deutschland, in der Schweiz

und Tschechien, in Großbritannien, Frankreich, Spanien, Italien, Polen, Israel, Japan und in den USA gab.

Im Wiener Konzerthaus bestritt das Arcus Ensemble Wien in der Saison 1993/94 einen eigenen Abonnementzyklus. Als Mitglied dieses Klavierquintetts, der Solisten des Wiener Kammerorchesters und des Bell'arte Ensembles der Wiener Symphoniker unternahm Ludwig Müller Tourneen im In- und Ausland und wirkte bei zahlreichen internationalen Festivals (u. a. Styriarte Graz, Bregenzer Festspiele, Carinthischer Sommer, Wien modern, Casals-Festival Prades, Schleswig Holstein Musikfestival, Istanbul Festival, Menuhin-Festival Gstaad) mit. Weiters pflegt er seit 1990 eine regelmäßige Konzerttätigkeit im Duo Violine/Klavier mit dem Pianisten Rudolf Meister.

Ludwig Müller gibt jährliche Kurse für Violine und Kammermusik in Österreich und Japan und arbeitet regelmäßig mit den Streichern des Wiener Jeunesse Orchesters und des nationalen spanischen Jugendorchesters (JONDE). 1998 übernahm er als Vertretung eine Violinklasse an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien.

Anlässlich der Eröffnung des Arnold Schönberg Center gründete Ludwig Müller 1998 das aron quartett. Das Ensemble widmet sich neben der klassischen Literatur für Streichquartett besonders den Werken der Zweiten Wiener Schule. Das Wiener Debüt, das erste Zykluskonzert im Arnold Schönberg Center, wurde von Presse und Publikum mit Begeisterung aufgenommen.

Barna Kabori, Violine

Barna Kabori wurde am 12.11.1965 in Kronstadt (Brasov, Rumänien) geboren. Seit 1986 lebt er in Wien und ist seit 1988 österreichischer Staatsbürger. Das Violinstudium begann er mit 5 Jahren in Kronstadt, das Musikgymnasium schloß er in Klausenburg im Jahre 1984 ab. Seit dieser Zeit hatte er eine Stelle in der Kronstädter Philharmonie inne, in der er 2 Jahre als stellvertretender Konzertmeister mitwirkte. In dieser Zeit absolvierte er auch solistische Auftritte mit dem Orchester sowie zahlreiche Violinabende.

Im Jahr 1986 bestand er erfolgreich die Aufnahmeprüfung an die "Liszt Ferenc" Musikakademie in Budapest und gewann gleichzeitig ein Probe-spiel für eine Stelle als 1. Geiger im Ungarischen Staatsorchester (AHZ). 1987-1992 studierte er an der Musikhochschule Wien in der Klasse von Prof. Günter Pichler (Alban Berg Quartett).

1987 wurde er Mitglied - Stimmführer und Konzertmeister - des Wiener Kammerorchesters (ab 1996 Auftritte auch als Solist des Wr. Kammerorchesters). In dieser Zeit arbeitete er mit namhaften Künstlern wie Philippe Entremont, Sir Yehudi Menuhin, Sándor Végh, Sir Neville Marriner, Heinz Holliger u.v.a. zusammen und wirkte an zahlreichen Tourneen in Europa, USA, Japan und Südamerika mit.

Seit Juni 1998 ist er Mitglied des Royal College of Music in London. 1998 gründete er mit Ludwig Müller, Georg Hamann und Christophe Pantillon das aron quartett.

Georg Hamann, Viola

Der 1960 in Wien geborene Geiger und Bratschist studierte an der Musikhochschule seiner Heimatstadt zunächst bei Michael Frischenschlager sowie anschließend 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 war Konzertmeister der Haydn Sinfonietta Wien und erster Solobratschist des Wiener Kammerorchesters, leitet eine Begabtenklasse 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 (Alicante, Bukarest, 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 Kobori 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, Philippe Graffin, Erich Höbarth, Rudolf Koelman, Ernst Kovacic, Christian Tetzlaff, 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 zahlreichen 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 „Camerata“, eine Gesamtaufnahme

der Werke für Violine bzw. Viola und Klavier von Robert und Clara Schumann („Ars“) sowie eine CD mit Peter Seabournes G. Hamann gewidmeter „Pietà“ und Werken von Benjamin Britten. („Sheeva“)

Christophe Pantillon, Violoncello

Christophe Pantillon wurde 1965 in Neuchâtel geboren. Er erhielt seinen ersten Cellounterricht in Neuchtel und in Bern bei Elena Botez und studierte anschließend ab 1984 an der Musikakademie der Stadt Basel bei Heinrich Schiff. Nach dem Abschluss mit Lehrdiplom 1988 setzte er seine Studien bis 1990 an der Hochschule für Musik in Wien bei Valentin Erben (Alban Berg Quartett) und 1990-1991 am Royal Northern College of Music in Manchester bei Ralph Kirshbaum fort. 1991 erhielt er das Diploma in Advanced Studies in Musical Performance in Manchester. Es folgten Meisterkurse beim Amadeus Quartett, Vermeer Quartett, Beaux Arts Trio, bei Max Rostal und Jean Hubeau.

1982 Zweiter Preis beim Schweizer Jugendmusikwettbewerb in Luzern, 1990 Diploma di Merito der Akademie Chigi in Siena nach einem Meisterkurs bei Mischa Maisky, 1991 John Barbirolli Prize for the Cello in Manchester. Von 1992 bis 1994 unterrichtete Pantillon am Schubert-Konservatorium in Wien, er war Solocellist der Wiener Kammerphilharmonie und Stimmführer im Orchester der Wiener Volksoper.

1995 debütierte er im Großen Musikvereinssaal als Solist in Beethovens Tripelkonzert mit Klara Flieder, Violine und Rico Gulda, Klavier. 1993-1998 war er Mitglied des Arcus Ensemble Wien und des Ensemble Wien Tokyo. Seit der Gründung des Aron Quartetts 1998 ist er Mitglied dieses Ensembles.

Im Rahmen seiner Lehrtätigkeit gibt Christophe Pantillon Meisterkurse für Cello und Kammermusik in Japan, Chicago, in der Schweiz, Holland, Frankreich, Griechenland, Spanien und Österreich. Seine rege Konzerttätigkeit als Solist und Kammermusiker führte zu Auftritten in Wien, Salzburg, Zürich, Tokyo, Prag, New York, London, Paris, Moskau u.a. sowie zu zahlreichen Festivals, wie Menuhin Festival Gstaad, Styriarte

Graz, Wien modern, Intern. String Quartet Festival Prag, Mahler Fest Kassel, Aix-en-Musique, Festival International de la Roque-d'Anthéron, Flaneries Musicales de Reims, Festival de l'Epeau, Mostly Music Chicago, Festival Musical de Santo Domingo.

Eloisia Cascio

Nach ihrem klassischen Studium und Spezialkursen die sie mit Auszeichnung und besonderer Erwähnung mit einem Master abschloss, bekam sie Klavierunterricht als Studentin von Tina Babuscio (Benevento Konservatorium), Cembalo (Campobasso Konservatorium), Kammermusik und Chormusik und Chorleitung (Avellino Konservatorium) und Klavierkammermusik (Konservatorium von Neapel). Anschließend studierte Eloisa bei Pietro De Maria in der Musikschule von Fiesole, wo sie im Juni 2014 ihr Diplom für Klavierinterpretation erhielt. Sie studierte auch Klavier bei Massimo Bertucci in Neapel (Privatstudium) und klassische Praxis bei Emilia Fadini in Mailand. Sie besuchte Meisterklassen für Klavier u.a. bei Bruno Canino, Peter Lang, Henri Sigfridsson.

Im August 2012 nahm sie an einer Meisterklasse bei Gottlieb Jiracek von Armin im Wiener Musikseminar teil und erhielt den III Preis beim Dichler Wettbewerb. Im April 2016 erhielt sie den „University of South Florida Piano Series special award“. Diese Auszeichnung wird jedes Jahr vergeben, um außergewöhnliche Pianisten am Anfang ihrer beruflichen Karriere zu unterstützen.

Eloisa spielte als Klaviersolistin und bei Kammermusikfestivals in vielen europäischen und außereuropäischen Ländern. Konzertreihen führen sie u.a. nach Rom, Venedig, Paris und Salzburg, Als Cembalistin trat sie in Konzerten auf, als Pianistin mit einer Reihe von Ensembles, u.a. auch mit dem aron quartett, dem Apollon Quartett und den Estnischen Kammersolisten.

Eloisa ist Klavierlehrerin im Konservatorium Nicola Sala in Benevento (Italien).

Paul Gulda

Geboren 1961 in Wien als Sohn des Pianisten Friedrich Gulda und seiner Ehefrau Paola Loew, Schauspielerin am Wiener Burgtheater. Musikalische Früherziehung, Klavierspiel seit dem 8. Lebensjahr, (Fritz Pauer und Roland Batik; u.a. Improvisationsunterricht) Studium von Blockflöte und Klarinette an der MDW Wien. Ab dem 15. Lebensjahr Klavier bei F. Gulda; erste Konzertauftritte mit Kammermusik.

1982 Debut als Klavierduo Batik/Gulda, nationale und internationale Konzertauftritte.

Studium bei Leonid Brumberg (Assistent von H. Neuhaus) 1984 - 1987 abschliessende Studien bei Rudolf Serkin, USA. Danach Fortsetzung der Laufbahn mit Kammermusik (Heinrich Schiff, Hagen Quartett, Wolfgang Schulz, Ensemble Wien-Berlin u.a.) sowie als Solist. Orchester: Wiener Philharmoniker, Symphoniker, RSO u.a.. Dirigenten wie Masur, Mehta, Menuhin, Fedossejew. Ab 1996 zunehmend Ausweitung der musikalischen Interessen:

Erfahrungen als Improvisator, Ensembleleiter und Komponist. Konzeption von literarisch-musikalischen Abenden. (mit Peter Matic, Michael Dangel; Michael Köhlmeier, Peter Henisch)

Mehrmals Komposition von Bühnenmusik. "Stimmen im Widerhall" entstand zum 54. Jahrestag der Befreiung des Konzentrationslagers Mauthausen. Improvisationsperformances mit Jazzpianist Makoto Ozone, mit Kantor Shmuel Barzilai (Synagoge Wien), mit Oud-Spieler und Sänger Marwan Abado (Beirut), mit der Malerin Erdmuthe Scherzer-Klinger, mit der Wiener Sängerin Agnes Palmisano, dem Cellisten Erich O. Hütter und Jazzmusikern wie Harry Sokal und Fabian Rucker. Seine intensive Beschäftigung mit dem Werk von J.S. Bach schließt auch das Spiel auf Cembalo und Clavichord ein.

Rund 30 CD-Veröffentlichungen verschiedener Richtungen, u.a. bei Dt. Grammophon, MDG, JVC, Naxos, Gramola Wien.

Langjährige pädagogische Praxis, seit 1998 bis heute regelmäßig Meisterkurse in mehreren Ländern, 2001-03 Gastprofessor an der Musikuni-

versität Wien. 2013-2016 Dozent am privaten Musikinternat AMADEUS, Wien.

Gesellschaftliches Engagement in diversen zivilgesellschaftlichen Belangen, z.B. Mitgründer und Vorsitzender der Initiative REFUGIUS Rechnitz.

Hannes Heher

Der Komponist Hannes Heher (geboren 1964) ist neben seiner schöpferischen Arbeit in besonders vielseitiger Weise in der Wiener Musikszene verankert: als Musikwissenschaftler (Promotion mit einer Arbeit über Egon Wellesz und Hanns Eisler), der insbesondere für die Wiener Schule, und hier vor allem auch für Wellesz, als Experte zu gelten hat; als unentwegt Organisationsarbeit und Publicity für andere Komponisten und Komponistinnen leistender „Funktionär“; und schließlich in seinem „Hauptberuf“ als redaktioneller Mitarbeiter im ORF (Ö1/Musik) als wichtige Ansprechperson für alle Fragen, die mit Noten, ja insgesamt mit Musik, und hier vor allem mit Neuer Musik zu tun haben.

Neben seiner Tätigkeit im ORF nahm und nimmt Heher wichtige Positionen im Wiener und österreichischen Musikleben ein. Seit 1998 gehört er dem leitenden Komitee des Egon-Wellesz-Fonds bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien an, 2000-2006 war er Vorstandsmitglied und dann 2006-2014 Vizepräsident des Österreichischen Komponistenbundes sowie Leiter des Arbeitskreises E-Musik, 2004-2006 auch Vorstandsmitglied der IGNM/Sektion Österreich. Schließlich nimmt er seit vielen Jahren die Aufgaben eines Österreich-Vertreters der Internationalen „Hanns Eisler Gesellschaft“ (Berlin) wahr.

Hehers musikalisches Credo erscheint besonders anschaulich durch eine Äußerung Hanns Eislers wiedergegeben: „Der große chinesische Sozialethiker Mo-Ti hat schon vor mehr als 2000 Jahren eine wesentliche Unzulänglichkeit von Musik ganz richtig erkannt, wenn er schreibt: ‚Daß das Volk veranlaßt wird, Musikinstrumente zu gebrauchen, hat drei Nachteile zur Folge: die Hungrigen werden dadurch nicht satt, die Frierenden nicht gekleidet und die Müden nicht ausgeruht.‘ (aus Mo-Ti, 479-381 v.Chr.: ‚Über die Verdammung der Musik‘).“ Ganz in diesem Sinne ist

Musik für Hannes Heher keineswegs nur unverbindliche Erbauung, sondern vor allem ein Versuch, konkret in die Lebenswelt der Menschen einzugreifen, und somit weit mehr als bloßes „Spielen“ mit musikalischem Material oder ein Rückzug in die Hermetik avantgardistischer Elfenbeintürme. Gerade in letzter Zeit wird ihm aber – laut eigener Aussage – immer mehr klar, „dass Bertolt Brechts Ideal einer Epoche, in der der Mensch dem Menschen kein Wolf mehr sein möge“, leider Illusion bleiben wird“.

Shira Karmon

Die Sopranistin Shira Karmon, der in Kritiken „eine präzise Stimme voller Leuchtkraft“ attestiert wird gastierte in Deutschland am Staatstheater Saarbrücken, an der Komischen Oper und der Neuköllner Oper in Berlin, an der Kammeroper Hamburg, am Stadttheater Fürth, dem Internationalen Opernfestival Gut Immling und am Landestheater Niederbayern. Auf europäischen Opernbühnen war sie in Schottland bei den Festspielen in Aberdeen, in Frankreich an der Opera National de Rhin in Straßburg, am Teatro Comunale di Bolzano in Italien und in der Schweiz bei den Festspielen in Verbier zu erleben. Zu ihren Rollen zählen u. a. die „Mimi“ in *La Bohème*, die „Gräfin“ in Figaors Hochzeit, die „Donna Elvira“ in *Don Giovanni*, die „Fiordiligi“ in *Così fan tutte* und die „Giulietta“ in Hoffmanns Erzählungen, im Berliner Konzerthaus, Festspiele in Schwetzingen, Wien Modern, im Lincoln Center New York, bei der Styriarte Graz, in Mar del Plata und Bahia Blanca in Argentinien, der Villa Medici in Rom und den Europäischen Wochen in Passau.

Sie arbeitete mit Regisseuren wie Giancarlo del Monaco, John Cox, Federico Davia, Isabel Ostermann, Anette Leistenschneider und Michael Scheidl sowie mit Dirigenten wie Stuart Bedford, Bruno Rigacci, Hiroaki Masuda, Heiko M. Förster, Jeanpierre Faber, Walter Kobéra und Simeon Pironkoff zusammen.

Zu ihren Auftritten zählt die Solo-Sopran-Partie in Stravinskys „*Les Noces*“ und in Beethovens Choral-Phantasie im Rahmen des Eröffnungskonzerts des Arthur-Rubinstein-Klavierwettbewerbs in Tel Aviv. Dort musizierte sie u.a. mit Daniil Trifonov. Karmon konzertierte in New York,

Washington und an der Wiener Staatsoper/Studiobühne mit dem renommierten Pianisten Paul Gulda im Rahmen der „Yiddish Culture Festival Vienna“. Gemeinsam sind beide Künstler auch 2018 in Israel für das Austria Culture Center aufgetreten. Noch in dem Jahr war Karmon in Istanbul, Brucknerhaus Linz, und MuTh in Wien zu erleben.

Karmon und Gulda's CD „spirit of Hope“ ist am 9. November 2021 im Alten Wiener Rathaus vom Musiklabel Gramola veröffentlicht worden. Im Jubiläumskonzert des „Soundingjerusalem Festivals“ hat Karmon u.a. mit dem Artis Quartett musiziert und initiierte das „Viktor Ullmann Projekt“ im Rahmen dessen eine CD Aufnahme seiner Lieder beim Musiklabel Gramola erscheinen wird. Weitere neue Albums mit „Elias and the Yiddish Maidels“, und den Gitarren Duo „SHIRA“ werden in 2024 veröffentlicht. Sie ist Preisträgerin des Wettbewerbs „Lied des 20. und 21. Jahrhunderts“ des Kulturkreises der Deutschen Wirtschaft und erhielt den Preis für die beste Interpretation israelischer Musik.

Akari Komiya

wurde in Osaka, Japan geboren. Ersten Klavierunterricht erhielt sie 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 ihre Diplom erlangte.

Bereits vor ihrer Studienzeit gewann sie zahlreiche Wettbewerbe. Als Würdigung ihrer hervorragenden Leistungen erhielt sie ein Stipendium für Auslandsstudien in Europa. Seit Herbst 2010 studiert sie an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien beim international anerkannten österreichischen Pianisten Prof. Manfred Wagner-Artzt. Weiters besuchte sie auch Lehranveranstaltungen für Kammermusik bei Andrea Bischof (Mitglied des Quatuor Mosaiques).

Als anerkannte und vielseitige Korrepetitorin ist Akari Komiya an Wiens führenden Musikuniversitäten und Konservatorien für Meisterklassen, Prüfungen, Wettbewerbe, etc. sehr gefragt und hat auch als Ballettkorrepetitorin große Erfahrung. Darüber hinaus arbeitete sie auch als Orchesterpianistin mit diversen Orchester in Japan und Wien.

Neben ihrer Solokarriere ist sie auch eine begeisterte Kammermusikerin. Sie gründete ein Klaviertrio und Klavierquartett mit internationalen Musikerfreundinnen und Musikerfreunden, 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 hat ihre 2. CD "The Viola in Sonata" mit Roxanne Dykstra (Viola) bereits aufgenommen.

Sie war bei den Meisterkursen in Edelfhof, Bad Leonfelden und Oradea (Rumänien) als Korrepetitorin tätig und ist seit 2016 bei der "Kammermusikwoche Feldkirchen" eine Dozentin. Sie konzertiert in Österreich, Italien, Frankreich und Japan. Insbesondere mit Auftritten im Arnold Schönberg Center und der Österreichischen Nationalbibliothek mit Werken von Schönberg, Eisler, Schulhoff, Pisk, Britten u.a. erwarb Akari Komiya sich den Ruf als vielseitig versierte Musikerin. Seit 2017 ist sie in der Joe Zawinul Musikschule in Gumpoldskirchen als Klavierlehrerin und Korrepetitorin tätig.

Uta Korff

Uta Korff - Strassl (Violoncello), geboren in Ludwigshafen/Rhein (BRD), stammt aus einer Musikerfamilie. Ihren ersten Cellounterricht erhielt sie mit acht Jahren in ihrer Heimatstadt. Nach dem Schulabschluss führten sie verschiedene Studien von Mannheim über Düsseldorf nach Wien, wo sie den größten Teil ihrer Ausbildung bei Prof. Angelica May erhielt. Im Jahr 1991 schloss sie ihr Konzertfach-Studium mit Diplom und Auszeichnung an der Wiener Universität für Musik und darstellende Kunst ab. Zwischen 1993 und 2003 war sie als Assistentin von Frau Prof. A. May an ebendieser Institution tätig.

Neben ihrer Mitwirkung in verschiedenen Orchestern (Akademiestellung SW Funk, Radio -Tele - Luxemburg, ORF Wien, Volksoper Wien) ist Uta Korff seit 1992 Mitglied des Wiener Kammerorchesters. Sowohl als Orchester- als auch als Kammermusikerin tritt sie regelmäßig in ganz Europa, Japan, Nord- und Südamerika auf. Im Zuge ihrer kammermusikalischen Aktivitäten arbeitete sie mit verschiedenen Künstlern wie

Joji Hattori, Thomas Christian, Klara Flieder, Midori Ortner und Mitgliedern des aron quartetts zusammen.

Lehrtätigkeiten führten sie unter anderem nach Indien und in die Mongolei.

Trio vanBeethoven

Das Trio vanBeethoven (gegründet 2011) war unter anderem zu Gast im Wiener Konzerthaus, beim Brucknerfest Linz, bei den Festwochen Gmunden, den Musikwochen Millstatt, beim Steirischen Kammermusikfestival, beim Allegro Vivo Festival, beim Lisztfestival Raiding, beim Haydnfestival Brühl (DE), in London Kings Place, Glasgow und Edinburgh (GB), beim Pazaislis Festival in Kaunas (LT), bei der Haydn Biennale in Mechelen (BE), beim Festival Nuova Consonanza in Rom (IT), beim Festival Imago Sloveniae in Laibach (SL), beim International Chamber Music Festival in Esbjerg (DK) und beim Festival Rencontres Musicales en Artois (FR). 2014-2018 gestaltete das TrioVanBeethoven eine Konzertreihe im Schloss Kremsegg in Oberösterreich, seit 2017 bestreitet es einen Abo-Zyklus im MuTh in Wien.

Für das österreichische Label Gramola hat das Trio sämtliche Klaviertrios von Ludwig van Beethoven auf vier CDs eingespielt. Die Gesamtaufnahme wurde 2017 mit dem Ö1 Pasticciopreis ausgezeichnet. 2018 erschien ebenfalls bei Gramola eine CD mit schottischen, irischen und walisischen Volksliedbearbeitungen von Ludwig van Beethoven - mit den schottischen Sängern Lorna Anderson, Sopran, und Jamie MacDougall, Tenor.

Clemens Zeilinger, 2011/12 „artist in residence“ im Brucknerhaus Linz, zählt zu den führenden Pianisten Österreichs. Er gewann den 1. Preis des Europäischen Jugend-Musikwettbewerbs in Antwerpen, war Preisträger des Beethoven-Wettbewerbs in Wien und des Europäischen Kammermusikwettbewerbs in Den Haag. Als Solist arbeitete er mit renommierten Orchestern wie den Niederösterreichischen Tonkünstlern, dem Brucknerorchester Linz, dem Mozarteum Orchester Salzburg und dem Orchestra of the Royal Academy London zusammen. Er konzertierte in vielen Ländern Europas, in den USA, in Japan, Korea, Marokko,

sowie im Iran und im Oman.

2008 spielte Clemens Zeilinger sämtliche Sonaten von Ludwig van Beethoven im Brucknerhaus Linz, 2010 widmete er sich dort einem Schubert-Schwerpunkt mit einem eigenen Zyklus. Er lehrt an der Universität für Musik in Wien und an der Anton-Bruckner-Universität Linz.

Verena Stourzh war von 1998-2010 Geigerin des Haydn Trio Eisenstadt und hat weltweit eine umfangreiche Konzerttätigkeit absolviert.

Mit dem HTE hat sie rund 45 CDs aufgenommen, darunter international anerkannte Gesamteinspielungen der Klaviertrios von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert, sowie die weltweit erste Gesamteinspielung aller 429 Schottischen Lieder von Joseph Haydn (mit den schottischen Sängern Lorna Anderson, Sopran und Jamie MacDougall, Tenor).

Im Haydn-Jahr 2009 wurde ihr von der Österreichischen Nationalbank eine Violine von Antonio Stradivari, 1714, zur Verfügung gestellt.

Als Solistin trat Verena Stourzh mit dem Tonkünstlerorchester Niederösterreich, dem Bruckner Orchester Linz, dem Musikkollegium Winterthur sowie dem Symphonieorchester Brasilia auf.

Verena Stourzh spielt auf Violinen von Carlo Ferdinando Landolfi, 1770, und Patrick Robin, 2003.

Franz Ortner hat sich als Solist und Kammermusiker schon früh international einen Namen gemacht. Er war Preisträger des Internationalen Brahms Wettbewerbs 2004 und des Cellowettbewerbs „Gradus ad Parnassum“ 2005, außerdem war er zwei Jahre Stipendiat der Lucerne Festival Academy unter Pierre Boulez.

2006-2009 war Franz Ortner Solocellist des Metropolitan Chamber Orchestra in Lissabon, 2009-2014 war er Cellist des Esbjerg Ensembles in Dänemark. Derzeit ist er Mitglied des Musikkollegium Winterthur, Schweiz und des „Concert Olympique“, Belgien.

Als Solist trat er mit der Philharmonie Bad Reichenhall, dem Kammerorchester Rheinland-Pfalz, dem Estonian National Symphony Orchestra und mit dem Musikkollegium Winterthur auf.

2010 veröffentlichte Franz Ortner mit der Pianistin Caroline Boirot eine CD mit Werken von Brahms, Fuchs, Kirchner und Schumann, 2011 erschien eine Live CD mit dem Cellokonzert von Antonín Dvořák.

Franz Ortner spielt auf einem Violoncello von Jean Baptiste Vuillaume, 1856.

www.triovanbeethoven.at



aron quartett, 2015

15 Jahre Kammermusikfestival im Schloss Laudon



2016

ISBN 978-3-9504263-0-4



2017

ISBN 978-3-9504263-1-1



2018

ISBN 978-3-9504263-2-8



2019

ISBN 978-3-9504263-3-5



2021

ISBN 978-3-9504263-4-2



2022

ISBN 978-3-9504263-5-9

2019 fand das Kammermusikfestival in der Klimt-Villa statt,
2020 wurde es in Folge der Covid-Pandemie abgesagt.

1998 - 2023
25 Jahre Aron Quartett



Barna Kabori, Ludwig Müller, Georg Hamann,
Christophe Pantillon, Schloss Laudon 2021

Sponsoren 2023



Ö1 CLUB



Alexander Zemlinsky
Fonds

