



Kammermusikfestival Wien  
26. August - 1. September 2024



Das Jugendstiltheater im Otto Wagner-Areal

## **Impressum**

Kammermusikfestival Wien

Seilerstätte 10/1/1, 1010 Wien

[www.kammermusikfestival.wien](http://www.kammermusikfestival.wien)

Herausgeber: Univ.-Prof. Dr. Peter Weinberger

[office@kammermusikfestival.wien](mailto:office@kammermusikfestival.wien)

ISBN 978-3-9504263-7-3

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

Photos & Cover: Julia Wesely, [www.julia-wesely.com](http://www.julia-wesely.com)

## Zum Veranstaltungsort:

### Otto Wagners „Gesellschaftshaus“

Die große Krankenhausanlage am Steinhof wurde 1907 als Niederösterreichische Landes-Heil- und Pflegeanstalt für Nerven- und Geisteskranke eröffnet. Sie war damals eine der modernsten und größten Psychiatrischen Kliniken in Europa. Carlo von Boog plante sie, Otto Wagner, der führende Wiener Architekt seiner Zeit, überarbeitete und ergänzte die Pläne.

26 Krankenpavillons sind am Südhang des Gallitzinbergs terrassenförmig zu beiden Seiten einer Mittelachse errichtet. Auf der Mittelachse stehen das Verwaltungsgebäude, dahinter oberhalb einer Freitreppe das Gesellschaftshaus (das sogenannte Jugendstiltheater), oberhalb davon der breite Küchenbau und zuoberst die Kirche zum Hl. Leopold. Östlich und westlich sind auf jeder Terrasse drei Pavillons gruppiert, die in Rohziegelbauweise mit Anklängen an das Biedermeier und Rückgriffen auf den Klassizismus gestaltet sind. Einige Pavillons haben an der Südseite Gitterveranden.

Die Kirche am Steinhof prangt in 310 m Seehöhe als Krönung der gesamten Anlage und gilt als der bedeutendste sakrale Bau des Jugendstils und als Hauptwerk Otto Wagners. Er nahm hier Anleihen von Byzanz über das Wiener Barock bis zum Klassizismus. Die Verkleidung mit Marmorplatten steht für eine sparsame und zugleich hygienische Architektur. Zu den künstlerischen Höhepunkten des weiträumigen hellen Kirchenraums zählen die Glasmosaikfenster von Koloman Moser. Die gesamte Einrichtung wurde von Wagner und seinem Atelier entworfen.

Den Theaterkomplex, in dem die Konzerte des Kammermusikfestivals stattfinden, errichtete man in „barockem Jugendstil“. Mit der Prachtstiege wirkt das Theater wie ein italienischer Landsitz. Die Treppen und Rampen sind von gusseisernen Laternen flankiert. Das in den Plänen Otto Wagner als „Gesellschaftshaus“ bezeichnete Mehrzweckgebäude umfasst neben dem Theater mit 600 Plätzen eine Galerie mit Logen und einen kleinen Saal, unseren Konzertsaal.

1915–1919 war im Theater ein Reservelazarett untergebracht. Der westliche Teil der Anstalt war ursprünglich als Sanatorium für begüterte Kranke konzipiert (später Pulmologisches Zentrum). Entlang seiner Achse sind auf einer Anhöhe das Kurhaus mit Festsaal und Hallenbad und oberhalb davon das Küchengebäude angeordnet. Auf vier Terrassen sind zehn Pavillons symmetrisch gruppiert; das Verwaltungsgebäude ist Richtung Osten aus der Achse gerückt. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde die Anstalt an die Stadt Wien übergeben. Die Sanatoriumsabteilung für Privatpatienten wurde geschlossen und in ihrem Bereich eine von der psychiatrischen Anstalt unabhängige Lungenheilstätte errichtet.

In der Zeit des Nationalsozialismus war die Anstalt in die furchtbare Euthanasiepolitik des Regimes eingebunden. Eine große Zahl von als „erbkrank“ eingestuften Patienten wurde hier zwangssterilisiert. 1940 wurden aus der mit 4300 Patienten völlig überfüllt etwa 3200 Patienten in Vernichtungslager abtransportiert.

Neun der nun leergeräumten Pavillons wurden zur Jugendfürsorgeanstalt „Am Spiegelgrund“ umfunktioniert, zu der auch eine Einrichtung zur Kinder-Euthanasie gehörte.

Auf dem Grünareal unmittelbar vor dem Jugendstiltheater erinnern daher heute 772 Stelen des Mahnmals für die Opfer vom Spiegelgrund an die Kinder und Jugendlichen, die 1940 bis 1945 hier ermordet wurden. Die Dauerausstellung „Der Krieg gegen die Minderwertigen“ befindet sich im Pavillon V.

Im nordöstlich gelegenen Pavillon 23 wurde 1941 eine „Arbeitsanstalt für asoziale Frauen“ eröffnet, denen „Arbeitstherapie“ bis zu Kohletransporten oder Straßenpflasterung verordnet wurde. Bei Übertretung der rigiden Disziplinarregeln wurden den Frauen Übelkeit auslösende Apomorphin-Injektionen verabreicht oder sie in betonierte „Korrektionszellen“ gesperrt. Mehrere Insassinnen wurden auch in Konzentrationslager geschickt.

Ab Mitte 1943 wurden im Rahmen der sogenannten „Aktion Brandt“ systematisch zahlreiche Insassen der Anstalt getötet, um die Bettenka-

pazitäten für Lazarette „freizumachen“. Die Ermordungsmethoden waren die Verabreichung von Luminal oder die „Euthanasie-Kost“, das langsame Verhungernlassen in ungeheizten Räumen.

Nach 1945 entstand aus der Lungenheilstätte die Krankenanstalt mit dem Namen Pulmologisches Zentrum, aus der wichtige und innovative Entwicklungen in diesem Fachbereich hervorgingen. Das Gleiche gilt für die Orthopädische Abteilung, die sich aus einer Einrichtung zur Behandlung der Knochentuberkulose zu einer modernen Orthopädischen Abteilung mit einem Schwerpunkt im Bereich des Gelenkersatzes entwickelte. Aus der zentralen Heil- und Pflegeanstalt für Nerven- und Geisteskranke wurde in den 1960er Jahren das Psychiatrische Krankenhaus Baumgartner Höhe. Im Pavillon 23 wurde die forensische Psychiatrie untergebracht.

Für die Zukunft plant die Stadt Wien langfristig eine Entwicklung des Areals zu einem Wissenschafts-, Kultur- und Bildungsstandort. Auch soziale und gesundheitsbezogene Nutzungen sind denkbar, Teilflächen dienen dem Wohnbau und die denkmalgeschützte Substanz bleibt ebenso erhalten wie die ausgedehnten Grünflächen.

Dem Jugendstiltheater wird dabei sicher eine prominente Rolle zukommen. 1949–1964 spielte hier eine Theatergruppe von Anstaltsbediensteten. 1980 bis 1990 wurde ein Musiktherapie-Programm erprobt. Von 1990 bis 2009 stand das Haus unter Leitung von Alois Hofinger Freien Theatergruppen zur Verfügung, darunter das sirene Operntheater, die Neue Oper Wien und die Wiener Taschenoper. Nach 2009 stand das Haus leer und wurde erst 2021 wieder von den Wiener Festwochen und 2022 vom sirene Operntheater bespielt.

Manfred Matzka

# Dvora Barzilai

*The Israeli artist Dvora Barzilai was born in 1961 in Tel Aviv, where she spent the majority of her youth and drew inspiration from the nearby port town of Jaffa, home to many artists and fishermen. Her early passion for art led her to become a member of the editorial board of the school newspaper „Nizanim“.*

*Dvora Barzilai's formal education includes a degree in education from the Academy in Tel Aviv and a bachelor's degree in Education from the prestigious LCC of Vienna. She honed her skills in painting, graphics, illustration, and art print under the tutelage of renowned Israeli artists Michael Bloch, Dani Kehrman, and Hanna Goldschmidt. She also studied sculpture and print at the „Beit Haomanim“ in Tel Aviv while attending the Basis school in Netanya.*

*Drawing inspiration from her life as an observant Jew, Dvora Barzilai's paintings and sculptures center around religion and Jewish tradition. Her artwork has been exhibited in numerous exhibitions in Austria and worldwide, including Moscow, St. Petersburg, Toronto, Tel Aviv, Ruse, Varna, Sibiu and Arad. In addition, she has created several sculptures that are displayed in Austria.*

<http://www.dvorabarzilai.com>

## Ausstellung: „Starke“ Frauen im Tanach (übernommen im Alten Testament)

**Abigail**, eine der faszinierendsten Frauen im Tanach. Ohne sie hätte es David nicht geschafft, der erste und bedeutendste König über Judäa und Israel zu werden.

**Deborah**, selbstbewußte Frau Isaacs und Mutter von Jakob und Esau.

**Hannah**, die Mutter des Richters (Propheten) Samuel und Königsmachers von Saul und David.

**Ruth**, die Moabiterin (Ausländerin), die ihre Schwiegermutter Noemi in deren Heimat Judäa zurückbringt, Stammutter Davids.



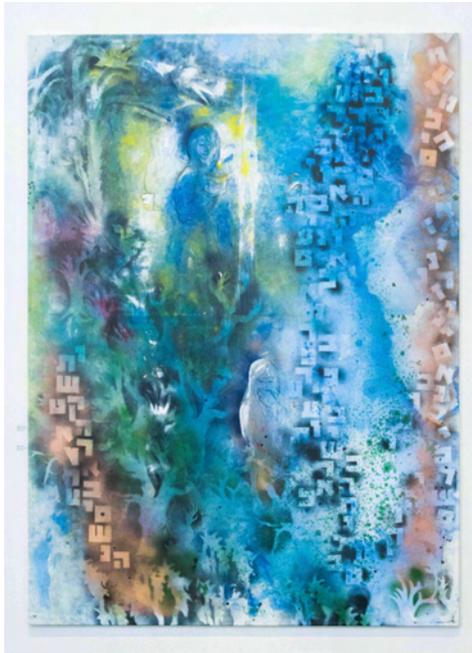
Ruth und Noemi, Öl, Acryl auf Leinwand, 95 x 75 cm



Hannah, Öl, Acryl auf Leinwand, 185 x 135 cm



Abigail, Öl, Acryl auf Leinwand, 140 x 130 cm



Deborah, Öl, Acryl auf Leinwand, 185 x 136 cm

# Programmübersicht

## Eröffnungskonzert, Montag, 26.8.2024, 19:30

### Eröffnung: Dr. Michael Häupl

Hugo Wolf, Italienische Serenade (1887)

Erwin Schulhoff, Streichquartett Nr. 2 (1925)

Bedřich Smetana, Streichquartett e-Moll „Aus meinem Leben“  
(1876)

**aron quartett**

## Zweites Konzert, Dienstag, 27.8.2024, 19:30

Béla, Bartók, Violinsonate Nr. 2, Sz. 76 (1922)

George Enescu, Violinsonate Nr. 2, op. 6 (1899)

Franz Schubert, Sonate in A-Dur für Klavier und Violine, D  
574 (1817)

**Barna Kobori (Violine), Janna Polyzoides (Klavier)**

## Drittes Konzert, Mittwoch, 28.8.2024, 19:30

Wolfgang A. Mozart, Adagio und Fuge, KV 546 (1788)

Arnold Schönberg, Kammer-symphonie Nr. 1, E-Dur, op. 9  
(1906)

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

**aron quartett, Gottlieb Wallisch (Klavier)**

## Viertes Konzert, Donnerstag, 29.8.2023, 19:30

Ignaz Pleyel, Streichquartett in f-Moll, op. 67/3 (1791)

Wolfgang Florey, Passacaglia (2023)

Arnold Schönberg, Ode an Napoleon (1942)

Ludwig van Beethoven, Streichquartett f-Moll op. 95, „Serioso“ (1810)

**aron quartett, Christos Marantos (Klavier) Assav Levitin (Sprechgesang)**

### Fünftes Konzert, Freitag, 30.8.2024, 19:30

Walter Bricht, Quintett in A Minor for Piano and Strings (1952)

Ludwig van Beethoven, Streichquartett a-Moll, op. 132 (1825)  
**aron quartett, David Hausknecht (Klavier)**

### Sechstes Konzert, Samstag, 31.8.2024, 19:30

Robert Schumann, Klaviertrio Nr. 1, d-Moll, op. 63 (1847)

Erwin Schulhoff, Duo für Violine und Violoncello (1925)

Richard Stöhr, Vier Phantasiestücke op. 17 für Violoncello und Klavier (1907)

**Klara Flieder (Violine), Christophe Pantillon (Violoncello), Marc Pantillon (Klavier)**

### Siebentes Konzert, Sonntag, 1.9.2024, 11:00

Giacomo Puccini, Crisantemi (1890)

Wolfgang A. Mozart, Streichquartett G-Dur KV 387 (1782)

Erich W. Korngold, Streichquartett Nr. 2 (1934)

**aron quartett**

Eröffnungskonzert  
Montag, 26. August 2024

**Hugo Wolf**

**Italienische Serenade für zwei Violinen, Viola  
und Violoncello**

*Molto vivo*

**Erwin Schulhoff**

**Streichquartett Nr. 2**

*Allegro agitato*

*Tema con variazioni: Moderato*

*Allegro gajo*

*Finale: Andante quasi introduzione - Allegro molto*



**Bedřich Smetana**

**Streichquartett e-Moll „Aus meinem Leben“**

*Allegro*

*Andante con moto*

*Scherzo. Allegro molto*

*Presto*

**aron quartett**

## Hugo Wolf (1860-1903)

### Italienische Serenade für zwei Violinen, Viola und Violoncello (1887)

Am 15. Oktober 1886 machte Hugo Wolf die schmerzlichste Erfahrung seiner gesamten Karriere: Als Zaungast musste er miterleben, wie die Wiener Philharmoniker unter Hans Richter seine sinfonische Ouvertüre Penthesilea zunächst einem schlampigen Probedurchlauf unterzogen, dann auslachten und schließlich mit der Bemerkung von einem potentiellen Konzertprogramm strichen, dass der Komponist solcher Musik nicht das Recht habe, Meister Brahms in der Presse zu attackieren. Da es für Wolf die erste Chance gewesen war, eines seiner Orchesterwerke überhaupt zu hören, fiel seine erste Reaktion entsprechend heftig aus. Mit größerer Distanz scheint er zu Beginn des folgenden Jahres aus der Erfahrung zwei Konsequenzen gezogen zu haben: einen Neuanfang als Instrumentalkomponist und das Ende seiner Kritikerlaufbahn. Mit der Anfang 1887 komponierten Italienischen Serenade wagte er sich auf neues Terrain: in das konzentrierte Milieu des Streichquartetts und auf das heitere Parkett einer ironischen Ständchenszene. Im April veröffentlichte er seine letzte Musikkritik im Wiener Salonblatt. Der Stürmer und Dränger Wolf dankte ab.

„Leichtfüßig und delikate“ nannte Frank Walker in seiner Wolf-Biographie jenen Serenadensatz, der bis heute noch jedes Quartettpublikum in Verzücken versetzt hat. Nach anfänglichem Stimmen überlassen sich die Spieler dem Perpetuum mobile eines scherzhaften Themas, das in immer neuen Varianten hervorsprudelt. Die Episoden der Rondoform vertiefen den Eindruck, dass es sich um quasi-szenische Musik handle. Im ersten Couplet scheint der Liebhaber sein Ständchen mit seiner sentimental Note würzen zu wollen; im zweiten erklärt er sich in Form eines Cellorezitativs deutlicher, während der Rest des Quartetts sich einen gewissen Spott nicht verkneifen kann. Dreimal bringt er sein Anliegen vor, dann zeigt ein neues Thema über bewusst monotoner Begleitung, dass sein Gesang nicht vom erhofften Erfolg gekrönt war. In wieder auflebender Tanzlaune zieht das kleine Ensemble von dannen.

<https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/2788>, PW

## **Erwin Schulhoff (1894-1942)**

Erwin Schulhoff wurde am 8. Juni 1894 in Prag geboren, studierte in Prag und Wien Klavier sowie Komposition und vervollständigte seine Ausbildung dann in Leipzig (u.a. bei Max Reger) und Köln. 1918 erhielt er für seine Klaviersonate op.22 den Mendelssohn-Preis, dann war er Klavierlehrer in Saarbrücken sowie freischaffender Musiker in Berlin und Dresden, ehe er nach Prag zurückkehrte und dort als Konzertveranstalter und Pianist wirkte. Daneben Lehrer am Prager Konservatorium, gelangte er durch zahlreiche Erfolge bei internationalen Festivals zu hohem Ansehen, hielt sich dann in den frühen dreißiger Jahren in der Sowjetunion auf (wo er auch die sowjetische Staatsbürgerschaft erwarb) und wurde schließlich 1935 Mitarbeiter des tschechischen Rundfunks.

In der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft des im März 1939 annektierten „Protektorats Böhmen und Mähren“ sehr bald inhaftiert, starb Schulhoff am 18. August 1942 im bayerischen Konzentrationslager Wülzburg an Tuberkulose.

Schulhoffs Œuvre besticht durch eine frühe Hinwendung zu modernen Tanzformen, zum Jazz und zu bewußt grotesken Klangzusammenstellungen, zudem experimentierte er mit Viertelton-Strukturen, bearbeitete alte böhmische Musik und ging auch ansonsten viele unorthodoxe Wege.

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

Für Streichquartett schuf Schulhoff „Fünf Stücke“, die er 1923 Darius Milhaud widmete, sowie 1924 und 1925 zwei Streichquartette, die beide vom „Tschechischen Quartett“ zur Uraufführung gebracht wurden: das erste am 3. September 1925 beim IGNM-Festival von Venedig,

das zweite am 12. November 1925 in Berlin; beide Werke wurden (1925 bzw. 1929) von der Wiener Universal-Edition gedruckt.

### **Streichquartett Nr. 2 (1925)**

Das 2. Quartett besitzt eine „klassische“ viersätzigige Form und beginnt mit einem „Allegro agitato“, in dem sich das von der 1. Violine vorgetragene, mit prägnantem Auftakt versehene Hauptthema über einem motorischen Untergrund der tiefen Streicher ausbreitet. Der Wechsel zwischen Achtelnoten, Sechzehntelnoten, Triolen und einem scharfen Schleifer verleiht ihm eine besondere Vitalität, die dann noch einen mit Oktavsprung anhebenden Gedanken initiiert, ehe sich „sempre sonore“ eine weit ausschwingende, mit einer Septim anhebende Kantilene einstellt. Verarbeitungen folgen, nehmen immer neue Gestalt an, und schließlich rundet nach einem Absinken in tiefe Regionen die deutlich verkürzte Reprise die Form mit dramatischer Unisono-Steigerung.

An die 2. Stelle setzte Schulhoff ein „Tema con variazioni“ (Moderato), in dem der von der Bratsche vorgetragene achttaktige „dolce“-Gedanke zunächst polyphon verarbeitet wird, dann in zarte Tonwiederholungen und Pendelmotive mündet und nach erneuter Polyphonie zu einem jazzigen „Fox“ mutiert. Enge „dolce“-Imitationen schließen sich an, setzen sich „dolcissimo“ fort und lassen das Thema schließlich im solistischen Violoncello verklingen.

Das vital vorwärtseilende „Allegro gajo“ des 3. Satzes ist deutlich folkloristisch inspiriert. Die Bezeichnung bedient sich des Esperanto-Wortes „gajo“, das soviel wie „fröhlich“ bzw. „heiter“ bedeutet und das Allegro, das ja wörtlich mit „lustig“ zu übersetzen ist, zusätzlich charakterisiert. Über pizzicato gespielten Bordun-Quinten erhebt sich eine ebenfalls bordunartig unterlegte Melodie der 1. Violine, die bald tänzerischen Kantilenen Platz macht, eine mit schlichter Melodik versehene Sektion initiiert, erneut vorwärtsdrängt, in ein geradezu hymnisches („jubilante“) „Poco maestoso“ mündet und schließlich nach einer freien Reprise in der Tiefe verklingt.

Das Finale wird von einer aus dem Baß aufsteigenden und nach polyphoner Ausbreitung auch im Baß verebbenden Einleitung (Andante quasi introduzione) eröffnet, der ein „Allegro molto“ folgt, dessen Themen

jeweils zwei oder mehrere Achtelnoten gegen einen langen Notenwert stellen und dazwischen motorisch drängendem Figurenwerk Raum geben. Nach kunstvollen Verarbeitungen und einer Unisono-Verdichtung hebt noch einmal das jetzt etwas variierte Andante an, dann rundet eine Teilreprise des „Allegro molto“ die Form mit brillant gesteigerter Dramatik, die in ein unisono gehämmertes „c“ mündet.

Hartmut Krones, Kammermusikfestival Wien, Programmbuch 2018, ISBN978-3-9504263-2-8.

### **Friedrich (Bedřich) Smetana (1824-1884)**

Bedřich Smetana war das achte Kind von František Smetana. Seine Mutter, dritte Ehefrau des Vaters, hieß Barbora Smetanová geb. Lynková (1792–1864). Sein Vater war Bierbrauer im Dienst von Familien aus böhmischen Adelsgeschlechtern, wie Waldstein oder Czernin. Bedřich Smetana wurde auf den Namen Friedrich getauft. Erst als Erwachsener entwickelte er ein tschechisches Nationalgefühl, erlernte die tschechische Sprache und änderte seinen Vornamen bewusst zur tschechischen Namensform Bedřich. Sein erster tschechischer Brief stammt aus dem Jahre 1856, in seinen Tagebüchern verwendete er jedoch bis 1861 die deutsche Sprache.

Smetana bekam schon mit vier Jahren Geigen- und Klavierunterricht. Ein Konzert Franz Liszts in Prag hatte ihn so begeistert, dass er darüber die Schule vergaß. Sein Vater schickte ihn deshalb auf das Prämonstratenser-Gymnasium in Pilsen, das er von 1840 bis 1843 besuchte. In dieser Zeit befreundete er sich mit Kateřina Kolářová, einer guten Pianistin, die seine erste Frau wurde. Von 1843 bis 1847 war er in Prag als Musiklehrer tätig und studierte Klavier bei Josef Proksch. Wie sein Vorbild Richard Wagner nahm Smetana an der Revolution von 1848/49 teil. In der gleichen Zeit eröffnete er in Prag seine eigene Musikschule.

1856 verließ Smetana aus politischen Gründen seine Heimat, um in Göteborg (Schweden) die Philharmonische Gesellschaft zu leiten. Hier traf er den berühmten Violinisten Ferdinand Laub, mit dem er gemeinsame Konzerte veranstaltete.

Mit der Milderung des österreichischen Absolutismus kehrte Smetana 1861 endgültig nach Prag zurück und arbeitete rastlos für die tschechische Nationalbewegung. Der neue Aufschwung führte 1861 zur Gründung des patriotischen Gesangvereins Hlahol, den er von 1863 bis 1865 leitete.

Smetana war von 1865 bis 1869 Dirigent der tschechischen Philharmonischen Konzerte, von 1864 bis 1865 Musikkritiker an der Zeitung *Národní listy*, von 1863 bis 1870 Vorsitzender der Musikabteilung des Vereins *Umělecká beseda* und von 1866 bis 1874 als Nachfolger Karl Komzák's Erster Kapellmeister des tschechischen Interimstheaters *České Prozatímní Divadlo*. Im Jahre 1874 erkrankte Smetana, ertaubte und zog sich aus der Öffentlichkeit weitgehend zurück. Smetana zog zu seiner Tochter Žofie und ihrem Mann Josef Schwarz, einem Förster, nach Jabkenice aufs Land. Dort arbeitete er als Komponist weiter.

Im Zuge der Entstehung der Festoper „Libusa“ entstand auch der Zyklus sinfonischer Dichtungen „Mein Vaterland“ (*Má Vlast*). Erst als vierteiliger Zyklus angelegt, wurde er 1878–79 durch die Stücke *Tábor* und *Blaník* erweitert. In den Jahren 1876 bis 1878 schuf Smetana mit der Librettistin Eliška Krásnohorská „Tajemství“ (Das Geheimnis).

Er litt unter starken Ohrgeräuschen. Tag und Nacht hörte er z.B. das „schrille Pfeifen eines As-Dur-Sextakkords in den höchsten Registern der Piccoloflöte“, das ihn beim Komponieren stark behinderte. So hat er seine Librettistin immer wieder gebeten, nicht so viele Ensembleszenen zu schreiben, da ihn das Komponieren solcher Szenen sehr viel Kraft und Konzentration kostete. Kurz vor seinem Tod wurde der mittlerweile psychisch und physisch stark angeschlagene Smetana noch in eine psychiatrische Klinik eingeliefert, wo er am 12. Mai 1884 verstarb.

### **Quartett Nr. 1 e-Moll für 2 Violinen, Viola und Violoncello, „Aus meinem Leben“ (1876)**

Das erste von zwei Streichquartetten des tschechischen Komponisten trägt den Titel *Aus meinem Leben*. Zu dieser Autobiographie in Tönen wurde Smetana durch sein „unabwendbares Schicksal“ gedrängt: die durch Syphilis ausgelöste Taubheit, die sich 1874 durch ein Pfeifen im

Ohr angekündigt hatte und 1876, im Entstehungsjahr des Quartetts, zur Gewißheit geworden war.

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

*Was ich beabsichtige. war den Verlauf meines Lebens in Tönen zu schildern. Erster Satz: Neigung zur Kunst in meiner Jugend, romantische Stimmung, unaussprechliche Sehnsucht. Gleichzeitig melden sich schon in diesem Beginn die Warnung vor dem künftigen Unglück und der langanhaltende Ton, das viergestrichene E, aus dem Finale; es ist dies jenes verhängnisvolle Pfeifen in den höchsten Tönen, das 1874 in meinen Ohren entstand und mir die beginnende Taubheit anzeigte. . . . Der zweite Satz. Quasi Polka, führt mich in der Erinnerung zurück in das lustige Leben meiner Jugendzeit, wo ich als Komponist meine Umwelt mit Tanzstücken überschüttete, selbst als leidenschaftlicher Tänzer bekannt war usw. . . . Der dritte Satz. Largo sostenuto, erinnert mich an das Glück der ersten Liebe zu einem jungen Mädchen, das später meine treue Gattin wurde. Der vierte Satz: Erkenntnis der elementaren Kraft der Nationalmusik, Freude über den Erfolg des eingeschlagenen Weges bis zum Augenblick der jähen Unterbrechung durch die ominöse Katastrophe: Beginn der Taubheit. Ausblick in eine freudlose Zukunft, ein kleiner Schimmer der Hoffnung auf Besserung, schließlich doch nur ein schmerzliches Gefühl. Das ist etwa der Inhalt der Komposition, die gleichsam privaten Charakter hat und deshalb absichtsvoll nur für vier Instrumente geschrieben wurde: sie sollen sich sozusagen im engsten Freundeskreis darüber unterhalten, was mich so bedeutungsvoll bewegt. Nicht mehr.*

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

[www.kammermusikfuehrer.de/werke/2442](http://www.kammermusikfuehrer.de/werke/2442), pw



Zweites Konzert  
Dienstag, 27. August 2024

**Béla Bartók**  
**Violinsonate Nr. 2, Sz. 76**  
*Molto moderato*  
*Allegretto*

**George Enescu**  
**Violinsonate Nr. 2, op. 6**  
*Assez mouvementé*  
*Tranquillement*  
*Vif*



**Franz Schubert**  
**Sonate in A-Dur für Violine und Klavier, D 574**  
*Allegro moderato*  
*Scherzo. Presto – Trio*  
*Andantino*  
*Allegro vivace*

**Barna Kobori (Violine), Janna Polyzoides (Klavier)**

## **Béla, Bartók (1881-1945)**

### **Violinsonate Nr. 2, Sz. 76 (1922)**

Béla Bartók, ein Opfer des Nazi-Terrors, vor dem er 1940 freiwillig in die Emigration ging („ins Ungewisse aus dem gewußt Unerträglichem“, wie er sagte) starb am 26. September 1945 in New York. Seine 2. Violinsonate schrieb er 1922, ein Jahr nach der ersten, und widmete sie wie diese der ungarischen Geigerin Jelly d'Arányi, einer Schülerin des Geigers Jenő Hubay, mit dem Brahms 1888 in Budapest seine d-Moll-Sonate uraufgeführt hatte. Während die Uraufführungen der beiden Sonaten von anderen Geigern bestritten wurden, spielte Bartók mit der Widmungsträgerin die Pariser und Londoner Erstaufführungen.

„Sie hat nur zwei Sätze, die thematisch miteinander zusammenhängen; der erste fast introduktionsmäßig, lose, dreiteilig, völlig ungebunden, der zweite ein tanzartiges Stück, sehr ausgedehnt in seinen Dimensionen. Dies Rondo ist bis zum Quodlibethaften entfesselt, oftmals reiht Lied sich an Lied, aber der nachhaltige Bewegungsantrieb kettet alles Einzelne erstaunlich; die schwebende Architektonik wird durch wiederholtes Zitat des Grundmotivs der Introduction gut gegliedert. Bartók neigt mutig sich ins Archaische, meidet nicht das Fragment, spitzt den Klang mit gehäuften Sekundreibungen zur wunderlichen Sprödigkeit; aber die Musik komponiert weiter für ihn, ohne daß er etwas dazutun müßte; jeder Rest schlechter Konvention ist abgefallen, er ist ganz offenbar geworden...“ Auch dem Klang hat Adorno ein charakteristisches Aperçu gewidmet: „Bartók neigt sich mutig ins Anarchische, meidet nicht das Fragment, spitzt den Klang mit gehäuften Sekundreibungen zur wunderlichen Sprödigkeit.“ (Theodor W. Adorno, 1925).

Unter dem unmittelbaren Höreindruck der Londoner Premiere beschrieb ein englischer Ohrenzeuge 1929 die Sonaten in bezeichnender Weise. Edwin Evans meinte, ihr Stil sei „purer Expressionismus“ und es sei „keine Frage des Verständnisses, sondern des Gefühls“, ob man diesen Stil akzeptieren könne. „Der eine versteht das Werk, der andere nicht. Jene, deren Sinne für diese Musik bereit sind, finden darin Tiefe des Gefühls im Wechsel mit elementarer Einfachheit. Sie ist zugleich der Natur nahe und in einem seltsam fernen Idiom geschrieben.“

Ungarische Bartók-Forscher hoben insbesondere die Parallelen zur ungarischen Volksmusik hervor. Die zwei Sätze der Sonate, die ohne Pause ineinander übergehen, erinnern an die zwei Teile einer ungarischen Rhapsodie (Lassù-Friss), wobei das einleitende Mottothema, eine rumänische Hora, auch zum Rondothema des schnellen Teils wird.

Neben dem Komponieren befasste Bartók sich wesentlich mit dem systematischen Sammeln von Volksliedern. Er unternahm dafür weitläufige Reisen durch Ungarn, Rumänien, die Slowakei, Siebenbürgen und den Vorderen Orient und sammelte dabei über 10.000 Lieder, die er phonographierte oder direkt schriftlich fixierte. Er sprach und schrieb mehrere Fremdsprachen, darunter Deutsch, Englisch, Französisch und Russisch.

<https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/137>, PW

### **George Enescu (1881-1955)**

George Enescu wurde am 19. August 1881 in Liveni Vîrnav (Moldau, Rumänien) geboren (nach dem damals in der orthodoxen Kirche üblichen julianischen Kalender war es der 7. August), begann im Alter von vier Jahren mit dem Geigenspiel und reiste dann als siebenjähriger Knabe nach Wien, um am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde (der Vorgängeranstalt der heutigen „Universität für Musik und darstellende Kunst Wien“) bei Joseph Hellmesberger (junior) Violine sowie bei Robert Fuchs Komposition zu studieren. Als Geiger machte er unter Hellmesbergers Anleitung Bekanntschaft mit den meisten Neuerscheinungen der Musik, lernte Johannes Brahms kennen und begann auch bald selbst zu komponieren. 1889 trat er erstmals solistisch auf und erhielt grandiose Kritiken, 1894 wirkte er bei einer Aufführung der 1. Sinfonie von Johannes Brahms unter der Leitung des Komponisten mit, über dessen Instruktionen er in einem Interview mit bewegten Worten berichtete (auf YouTube zu hören). 1895 übersiedelte Enescu nach Paris, war Schüler von Jules Massenet, Gabriel Fauré und (u. a.) André Gédalge am Conservatoire und startete von dort aus seine Virtuosen- und Dirigentenlaufbahn, die ihn um die ganze Welt führte, bis er am 4. Mai 1955 in der Seine-Metropole starb.

Über Enescus faszinierendes Violinspiel äußerte sich Yehudi Menuhin (der wie viele andere Unterricht bei ihm nahm) einmal folgendermaßen: *Da war etwas Zigeunerhaftes in seinem Spiel, ein wildes, gefühlsbeladenes Espressivo, fast eine Art Parlando. Er spielte, als ob er improvisierte, mit jener raschen Konzentration, jener Fähigkeit, die Töne hervorzubringen, als ob sie gerade erst aus dem namenlosen Nichts entstanden seien, wie Worte, die sich in ihrer Bedeutsamkeit dem Geist unmittelbar erschließen. [...] Alle Musiker, die ihn kennengelernt und mit ihm gespielt hatten, sagen das gleiche: Enescu war eine der größten Anregungen in ihrem Leben, nicht nur in musikalischer Hinsicht.*

Auch als Komponist erreichte Enescu eine ganz spezielle Popularität. In seiner Musiksprache bewußt klassischen Vorbildern nacheifernd, pflegte er (der u. a. die Oper „Ödipus“ sowie einige kantatenartige Werke verfaßte) in erster Linie Kammermusik bzw. klein besetzte Orchestermusik, auf welchen Gebieten wir aus seiner Feder interessante Werke für die verschiedensten Klangkörper besitzen – insbesondere seine Geigenkompositionen erfreuen sich hoher Beliebtheit. So auch seine drei Sonaten für Violine und Klavier, die in den Jahren 1897, 1899 und 1926 entstanden und uns nicht zuletzt einen Eindruck von den solistischen Fähigkeiten des Komponisten vermitteln.

### **Violinsonate Nr. 2, op. 6 (1899)**

Die heute gespielte, 1899 in Paris entstandene 2. Sonate f-Moll, op. 6, die einen Endpunkt der Ausbildung Enescus markiert, gelangte aber nicht durch Enescu, sondern (am 22. Februar 1900) durch den französischen Geiger Jacques Thibaud zur Uraufführung; Enescu begleitete am Klavier (!). Gewidmet wurde das Werk dann Jacques Thibaud und seinem Bruder Joseph, einem Pianisten, der viel mit Jacques musizierte.

Enescu betonte einmal selbst, in seiner 2. Violinsonate „zu mir selbst gefunden“ zu haben und seit ihrer Vollendung „auf eigenen Beinen“ gestanden zu sein. Zu diesen „persönlichen“ Stilelementen zählen eine zyklische Durchdringung durch Übernahmen bzw. Anklänge aus anderen Sätzen, „unorthodoxe“ Gliederungen der traditionellen Formen sowie eine gleichsam dramatische Stringenz, die nicht zuletzt auf Enescus vitaler Virtuosität gründet. – Alle diese Merkmale prägen gleich den 1.

Satz (*Assez mouvementé*), dessen von Violine und Klavier unisono vortragenes Hauptthema zwar leise, aber mit latenter Dramatik erklingt, bis sich aus einem Wechselspiel in hoher Lage eine grandiose Klangballung entwickelt. Die Dreiklangs-Aufstiege dieses Gedankens stehen auch den von der Violine „gesungenen“ Linien des in a-Moll anhebenden Seitensatzes Pate, doch setzt unentwegtes „Pochen“ des Klaviers bald dramatische Akzente; zu ihnen bringt allerdings ein mit aufwärts springender Oktave beginnender und danach absteigender Gesang kantablen Wohllaut ein. Kunstvolle Durchführungen schließen sich an, dann entwickelt Enescu in der Reprise aus dem Hauptthema weitere Steigerungen, die wieder in ein geradezu unheimlich leises Unisono (*Très vite*) münden, das einen leise verklingenden Abgesang initiiert.

Im ebenfalls in f-Moll stehenden 2. Satz (*Tranquillement*) trägt sofort die Violine das kantable Hauptthema vor, denen Seufzer folgen, die sich zu weitem Figurenwerk verdichten. Die Übernahme des Hauptthemas durch das Klavier ist ebenfalls von Figuren durchsetzt, und auch die Violine greift den Gedanken erneut auf, bis in einem etwas langsameren Abschnitt „*expressif, avec un sentiment intime*“ eine zarte Kantilene erklingt, der Elemente des Hauptthemas als kontrapunktische Einsprengsel beigegeben werden. Wieder wechseln die beiden Instrumente einander ab, bis sich die Form nach kadenzartigen Klavier-Arabesken durch eine sukzessive Rückkehr zum Hauptthema und somit zum ersten Teil des Satzes rundet. Das Geschehen mündet hier in eine Verdichtung der Seufzer-Motivik, wobei anschließende Dreiklangszерlegungen deutlich an Seitensatz-Elemente des 1. Satzes erinnern.

Mit „phrygischer“ Frage-Wendung wird das *attacca* losstürmende Finale (*Vif*) vorbereitet, eine Kombinationsform zwischen Rondo und Sonatenhauptsatz mit einem „*très léger et rythmé*“ in d-Moll hocheilenden Ritornell, das bald in virtuose Doppelgriffe mündet. Dabei berührt es F-Dur, g-Moll und e-Moll, bis es mit Dreiklangszерlegungen verklingt und einem „sehr trockenen“ Pochen des Klaviers das Feld überläßt. Zu ihm erklingt „*très vibrant et à plein son*“, jetzt als Seitenthema, eine kantable Variante des Hauptthemas aus dem 1. Satz, die nach und nach immer weiter ausschwingt und mannigfaltigen Fortspinnungen un-

terzogen wird, bis sich wieder das – nun etwas variierte – Ritornell einstellt. Als zweite Episode taucht dann – zu unentwegtem „Pochen“ des Klaviers – der kantable Gesang aus dem Seitenthema des 1. Satzes auf, und erneut schließt sich das Ritornell an: jetzt aber als markierter, mit einem „glockenartigen Klang“ verbreiteter Ges-Dur-Gesang, der nach und nach zum „originalen“ Charakter zurückfindet. Noch einmal greift Enescu das verbreiterte Hauptthema des 1. Satzes auf, das bald auch zu seiner raschen und zudem nach F-Dur aufgehellten Original-Form zurückfindet und nach kurzen Verbindungen mit der Motivik des Ritornells den Satz leise und mit verklingenden Klein-Elementen beschließt.

Hartmut Krones

## **Franz Schubert (1797-1828)**

### **Sonate in A-Dur für Klavier und Violine, D 574 (1817)**

Franz Schubert war – wie Mozart – ein gut ausgebildeter Geiger. Dies bezeugen seine Schulzeugnisse am k. k. Stadtkonvikt in Wien, wo er auch als Konzertmeister des Orchesters fungierte. Seine vier frühen Werke für Violine und Klavier – die drei „Sonatinen“ aus dem Jahre 1816 und die A-Dur-Sonate von 1817 – entstanden zwar nach dem Ausscheiden aus dem Konvikt, gehen letztlich aber auf die schulische Musizierpraxis zurück. Daneben zeugen sie von dem Versuch des jungen Komponisten, sich auf dem Wiener „Markt“ gegen die Klassiker Mozart und Beethoven zu behaupten.

Die A-Dur-Sonate, D 574, ist dafür ein besonders anspruchsvolles Beispiel. Ihre populäre Bezeichnung als „Duo“ verdankt sie der posthumen Erstausgabe von 1851. Für Schubert war sie eine Grande Sonate, mit der sich der 20-jährige vom früheren Vorbild Mozart lösen und den Anschluss an die großen Sonaten Beethovens und Hummels erreichen wollte. Nicht zufällig arbeitete er im Sommer 1817 zeitgleich an einem Zyklus großer Klaviersonaten. Der Impuls zur Grande Sonate ging vom Klavier aus, und auch in der A-Dur-Sonate mit Violine ist es das Klavier, das dem Genre neue Klangräume erschloss.

Die Ausweitung der Form in den vier Sätzen der Sonate hängt eng mit dieser neuen Rolle des Klaviers zusammen, wie der Beginn des Kopf-

satzes lehrt. Dem Hauptthema wird ein ostinater Klanggrund in der tiefen Klavierlage vorgeblendet, von dem sich die Kantilene der Violine in hoher Lage abhebt. Die zwanglose Antithese suggeriert zwei verschiedene Klangwelten, die sich auf geheimnisvolle Weise durchdringen, fast schon wie in Schuberts später C-Dur-Phantasie für Klavier und Geige. Neben diesem klanglichen Aspekt zeugen auch die Melodik und die harmonisch-formale Anlage von Schuberts gereifter Persönlichkeit. Die Themen kreisen um volkstümliche Wendungen und bezeugen damit seinen vom Lied geprägten, romantischen Ausdruckswillen. Die Sonatenform ist in weitem harmonischem Radius entworfen, der von A-Dur über e-Moll und H-Dur bis nach C-Dur führt.

Während der zweite Satz an die Scherzi Beethovens erinnert, setzt sich im langsamen Satz das harmonische Vexierspiel fort. Ein Menuett-Thema in C, das zweimal variiert wiederkehrt, wird von wuchtigen Fortestellen abgelöst, die nach Des-Dur, f-Moll und As-Dur modulieren. Die mittlere dieser Episoden ist durchführungsartig erweitert und enthält ein neues, kantables Thema. Das Finale in Sonatenform ist fast ein zweites Scherzo, so ruppig-tänzerisch gibt sich sein Thema mit den Doppelgriffen der Violine.

<https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/3606>, PW



# 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.at](https://schoellerbank.at)

Banking that matters.

 **Schoellerbank**  
Wealth Management

Member of  **UniCredit**

Drittes Konzert  
Mittwoch, 28. August 2024

**Wolfgang A. Mozart**  
**Adagio und Fuge, KV 546**  
*Adagio – Fuge*

**Arnold Schönberg**  
**Kammersymphonie Nr. 1, E-Dur, op. 9**  
*Langsam*  
*Sehr rasch*  
*Sehr langsam*  
*Schwungvoll*  
*Hauptzeitmaß*



**Johannes Brahms**  
**Klavierquintett f-Moll, op. 34**  
*Allegro non troppo.*  
*Andante, un poco adagio.*  
*Scherzo. Allegro.*  
*Finale. Poco sostenuto – Allegro non troppo – Presto non troppo*

**aron quartett, Gottlieb Wallisch (Klavier)**

## **Wolfgang A. Mozart (1756-1791)**

### **Adagio und Fuge, KV 546 (1788)**

Als der Wiener Baron Gottfried van Swieten 1777 vom Posten des Österreichischen Botschafters in Berlin abberufen wurde und in die Donaumetropole zurückkehrte, brachte er frische Eindrücke vom Wirken der Hofkomponisten Friedrichs des Großen und besonders der ältesten Söhne Johann Sebastian Bachs mit. Sie schlugen sich außer in einer Reihe von Bach-Handschriften, mit denen er die Wiener Komponisten bekannt machte, in den musikalischen Aktivitäten des Barons nieder, in die Mozart seit 1782 einbezogen war. Die preußische Vergangenheit und jene bachischen Kontakte des Barons erklären, warum Mozart sich im Jahr 1788 verschiedentlich der Kunst der Bachsöhne Carl Philipp und Wilhelm Friedemann näherte. Dies geschah zum einen durch die von ihm geleitete Aufführung des Oratoriums Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu des „Berliner Bach“ Carl Philipp, zum anderen durch die Komposition von Adagio und Fuge für Streicher.

Die Kopplung eines freien, expressiven Adagios mit einer Fuge für Streicher war in der Berliner Schule weit verbreitet. Prominente Beispiel finden sich etwa bei Wilhelm Friedemann Bach. Für Streichtrio und Streichquartett sind solche Doppelsätze aus dem Umfeld Mozarts überliefert: Klavierfugen von Johann Sebastian und Wilhelm Friedemann Bach, die entweder Mozart selbst oder ein anderer Meister des van Swieten-Kreises für Streicher arrangierte und mit nachkomponierten Präludien im Wiener klassischen Geschmack versah. Das gleiche tat Mozart im Falle von Adagio und Fuge, KV 546, nur dass er hier auf eine eigene Klavierfuge zurückgriff, sie für Streicher arrangierte und mit einem Adagio versah: die 1782 komponierte c-Moll-Fuge für zwei Klaviere. In seinem eigenhändigen Werkverzeichnis liest sich der betreffende Eintrag vom 26. Juni 1788 so: „Ein kurzes Adagio à 2 Violini, Viola, e Baßo, zu einer Fuge, welche ich schon lange für 2 Klaviere geschrieben habe“

Schon jenes „kurze Adagio“ ist Mozart kühn genug geraten, trotz der äußerlich „barocken“ Gestalt mit punktierten Rhythmen und pathetischen Gebärden. Im Detail herrscht hier jene radikale Konsequenz der Stimmführung, wie er sie in den Jahren 1787/88 entwickelte (siehe auch

die F-Dur-Klaviersonate, KV 533, das Streichtrio, KV 563, oder die Jupitersinfonie). Dazu passt wiederum kongenial die Fuge, ein Extrem an Chromatik, wie es selbst Mozart kein zweites Mal geschrieben hat, im übrigen die einzige vollendete der vielen Klavierfugen, die er 1782/83 studienhalber für den Baron van Swieten begonnen hatte.

Führt man Adagio und Fuge wie in unserem Konzert mit Streichquartett aus, so ist es ein Beitrag zur Wiener Tradition des sog. „Fugenquartetts“. Dieses von Kaiser Joseph II. besonders geschätzte Genre kombinierte ebenfalls eine Fuge mit einer langsamen Einleitung. Des Kaisers Hofkomponisten Albrechtsberger und Salieri waren darauf spezialisiert, und es ist durchaus möglich, dass Mozart mit seinen Kollegen in die Schranken treten wollte, um dem Kaiser seine Meisterschaft im Fugenschreiben zu beweisen. Andererseits deutet seine Besetzungsangabe für die Unterstimme – Basso anstelle von Violoncello – eher auf ein Werk für Streichorchester hin.

<https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/1240>, PW

## **Arnold Schönberg (1874-1951)**

### **Kammersymphonie E-Dur, op. 9, Bearbeitung für Klavierquintett von Anton Webern (1906)**

Arnold Schönberg, zusammen mit Alban Berg und Anton Webern Begründer der „2. Wiener Schule“, ging in seiner Musiksprache zunächst von spätromantischen Stilelementen aus, bevor er sich später immer mehr einem starken Expressionismus zuwandte, der bis an die Grenzen der herkömmlichen Tonalität und Ausdrucksmittel ging. Immer häufigere Chromatisierung sowohl in der melodischen Horizontale als auch in der akkordlichen Vertikale ließen ihm aber bald die vorgegebene Tonalität als starke Einengung seiner kompositorischen Möglichkeiten erscheinen, sodaß er schließlich im vierten Satz seines 1907 entstandenen 2. Streichquartetts, op. 10, jegliche Bindung an das Dur-Moll-System aufgab. Aber auch in den letzten Werken vor diesem Quartett ist die tonale Verankerung eigentlich nur mehr sporadisch vorhanden.

Zu den bedeutendsten Werken aus dieser Übergangszeit zählt die im Frühjahr und im Sommer des Jahres 1906 entstandene 1. Kammersymphonie für 15 Solo-Instrumente, op. 9, deren Tonart zwar mit E-Dur angegeben ist, bei der es sich aber keineswegs um ein tonales Werk im herkömmlichen Sinne handelt. Quartenschemata, Ganztonskalen und chromatische Gedanken sprengen im Gegenteil schon bei der Themenaufstellung die Tonart, und in den Durchführungsteilen geht Schönberg vollends neue Wege, die kurze Zeit später zwangsläufig zur völligen „Atonalität“ führen mußten. Der Komponist bezeichnete die Kammersymphonie selbst als den Höhepunkt seiner ersten Stilperiode, und zwar wegen der „vollkommenen Amalgamierung der Melodie mit der Harmonie, indem die eine wie die andere entferntere tonale Beziehungen einheitlich verschmelzen, [...] wobei gleichzeitig ein großer Fortschritt in die Richtung auf die ‚Emanzipation der Dissonanz‘ erfolgt“.

Aber nicht nur durch diese tonalen Besonderheiten, sondern auch aus formalen Gründen zählt die 1. Kammersymphonie zu den interessantesten Werken Schönbergs: Aus fünf Teilen bestehend, stellt sie gleichsam einen einzigen breit angelegten Sonatenhauptsatz dar, in den laut einer Analyse von Alban Berg zwei verschiedene Episoden eingeschoben werden, nämlich ein Scherzo und ein Adagio. Die Anordnung der fünf Teile ist also folgende: Exposition des Materials – eingeschobenes Scherzo – Durchführung des Materials des ersten Teiles – eingeschobenes Adagio – und schließlich Reprise und Coda des ersten Teiles. „Dadurch“, heißt es bei Berg, „daß im letzten Teil als auch in der großen Durchführung in der Mitte des Werkes und auch sonst innerhalb der Durchführungspartien jedes einzelnen Teiles immer wieder auf fast alle vorhergehenden thematischen Bestandteile zurückgegriffen wird“, wird hier eine Form geschaffen, die „zwar gegliedert“ ist, aber dennoch „wie ein aus einem Guß geschaffenes unteilbares Ganzes“ wirkt. Und auch Schönberg hat in späteren Lebensjahren immer wieder auf den hohen Verwandtschaftsgrad des gesamten musikalischen Materials dieser Symphonie hingewiesen.

Die Kammersymphonie Nr. 1, die sich laut Schönberg ganz bewußt von den gedehnten Strukturen der „Vorgänger Bruckner und Mahler“ abwendet, war durch die kleine Besetzung auch bezüglich der Klangfülle

gleichsam auf das Wesentliche konzentriert und enthielt sich jedweder Weitschweifigkeit. Das breite Ausdrucksspektrum des Werkes, der dramatische Impuls der Gestik und die klanglichen Verselbständigungen einiger Instrumentengruppen ließen in Schönberg sogar die Überzeugung reifen, daß die kammermusikalische Transparenz wichtiger Entfaltungsmöglichkeiten entbehrte: „Ich glaube, das ist doch ein Irrtum, diese Solobesetzung der Streicher gegen so viele Bläser. Es fehlt nämlich eine Möglichkeit: kein einziges Instrument, keine einzige Geige kann im vollen Tutti dominierend über dem Ganzen stehen. Die Musik ist so erfunden, daß das nötig wäre.“ Und so erstellte er 1922 eine Fassung für großes Orchester, die dann 1935 ihre endgültige Gestalt erhielt.

Den „umgekehrten Weg“ hatte Schönberg allerdings bereits unmittelbar nach der Uraufführung des Werkes versucht, als er mit der Bearbeitung des Werkes für Klavierquintett begann, die Arbeit aber bereits nach 15 Takten abbrach. Hier hätte das Klavier als klanglicher „Widerpart“ der Streicher fungieren sollen. Und im Zuge der zahlreichen Bearbeitungspläne für den von Schönberg 1918 gegründeten „Verein für musikalische Privataufführungen“ war es dann Anton Webern, der zwischen November 1922 und Jänner 1923 ein solches Quintett-Arrangement herstellte, um das Werk auch in kleinen Sälen vorführen zu können: Für „Geige, Flöte oder 2. Geige, Klarinette in A oder Bratsche, Violoncello und Klavier“ bestimmt, sind hier sowohl die solistischen Melodielinien als auch die klanglichen Ballungen besonders feinfühlig auf das kammermusikalische Instrumentarium verteilt. Allerdings kam es in dem damals bereits in großen finanziellen Schwierigkeiten schwebenden „Verein“ zu keiner Aufführung, und auch eine für Herbst 1924 geplante Tournee in das (damals noch von den Franzosen besetzte) Rheinland, in der das Quintett erklingen sollte, kam nicht zustande. Es wurde dann erst am 29. April 1925 in Barcelona im Rahmen eines von Schönbergs katalanischem Schüler Roberto Gerhard veranstalteten Festivals mit Wiener Musik realisiert.

Hartmut Krones

## Johannes Brahms (1833-1897)

### Klavierquintett in f-Moll, op. 34 (1864)

Unter den vielen Äußerungen von Brahms' Freunden, die dem Ausnahmerang seines Klavierquintetts gerecht zu werden versuchten, ist diejenige von Clara Schumann vielleicht die treffendste: „Mir ist nach dem Werk, als habe ich eine große tragische Geschichte gelesen.“ Das viersätzigige Werk entfaltet sich von Beginn an im Ton der Tragödie und in einem Spannungsbogen von nie nachlassender Intensität. Während Clara Schumann und mit ihr Joseph Joachim an anderen Kammermusikwerken von Brahms stets diesen oder jenen Satz weniger gelungen fanden, standen sie vor dem f-Moll-Quintett gewissermaßen in Ehrfurcht erstarrt. Kaum anders dürfte es den meisten Hörerinnen und Hörern heute ergehen.

„Es ist, soviel ist mir gleich klar, ein Stück von tiefster Bedeutung, voll männlicher Kraft und schwungvoller Gestaltung, alle Sätze bedeutend, sich ergänzend“, schrieb Brahms' Geigerfreund Joseph Joachim tief beeindruckt an den Komponisten. Und Hermann Levi, der sich erst später der Partei von Richard Wagner anschloss, meinte lakonisch: „Ein Meisterwerk von Kammermusik, wie wir seit dem Jahre 1828 [dem Tod Schuberts] kein zweites aufzuweisen haben.“

Bis das Werk diesen Grad an Vollendung erreicht hatte, musste es eine bei Brahms einmalige Klang-Metamorphose durchlaufen. Fast exakt die selbe Musik, die wir heute von Klavier und Streichquartett gespielt hören, war ursprünglich für Streicher alleine bestimmt: als Quintett für zwei Violinen, Viola und zwei Celli. Da diese erste Version aus den Jahren 1862/63 in privaten Proben und Voraufführungen nicht den erhofften Klangeffekt erzielte, zog sie Brahms zurück und arbeitete sie zu einer Sonate für zwei Klaviere um (in dieser Form hat er das Stück später auch veröffentlicht). Doch was für Streicher zu wild und ausladend erschien, wirkte auf zwei Klavieren zu monochrom. Für ein Streichquintett fehle dem Werk der „Klangreiz“, so Joseph Joachim, in der Fassung für zwei Klaviere gingen „eine Menge der schönsten Gedanken“ verloren, so Clara Schumann.

Brahms suchte darum nach einer dritten Klanglösung für das thematische Material, das Clara so „wundervoll großartig“ fand, dass man es „mit einem Füllhorn über das ganze Orchester ausstreuen“ müsste. Erst auf Anraten von Hermann Levi fand der Komponist jene Synthese aus Streicher- und Klavierklang, in der uns das Werk heute so selbstverständlich erscheint.

Clara Schumanns Verdikt vom symphonischen Charakter bestätigt vor allem der erste Satz. Das im Unisono vorgestellte Hauptthema entfaltet sich in einem fast erdrückend straffen, kompromisslosen Spannungsbogen – vom zaghaften Beginn über die rhythmische Verkürzung zu einer nervösen Sechzehntelfigur bis hin zur Entladung im kraftvollen Tutti-klang von Klavier und Streichern.

Darauf folgen: ein zweites f-Moll-Thema klagenden Charakters, ein gespenstisches Zwischenthema in cis-Moll, aus dem sich über Cis-Dur das gesangliche Seitenthema in Des-Dur entwickelt, sowie eine an Schubert erinnernde Schlussgruppe. Die Durchführung beruht wiederum auf einem scheinbar neuen synkopischen Motiv, das jedoch aus dem Kopfmotiv des Satzes abgeleitet ist. Letzteres beherrscht alle Formteile, indem es die symphonische Fülle der Themen bändigt und immer wieder auf den motivischen Kern zurückführt, gleichsam auf den Grund der Tragödie. In der Coda bricht sich das Hauptmotiv dann rücksichtslos Bahn – buchstäblich bis in den letzten Takt hinein.

Das Andante ist unverkennbar eine Hommage an Schubert. In schlichter dreiteiliger Liedform lösen ein Ländler des Klaviers und eine innige Melodie der Streicher einander ab.

Scherzo und Finale verweisen auf einen Komponisten, mit dem Brahms selten in Verbindung gebracht wird: Richard Wagner. Das hämmernde Motiv des Scherzos nimmt Wagners Darstellung der unterirdischen Kluft in der dritten Szene von „Rheingold“ vorweg. Bei Brahms entwickelt sich auf der Basis dieses pochenden Motivs ein Satz von verblüffender Motorik und grandioser Virtuosität. Als Vorbild für den formalen Aufbau dieses Satzes hat der britische Musikforscher Donald Tovey das Scherzo aus Beethovens Fünfter Symphonie erkannt. Dies kann man

beim Hören unmittelbar nachvollziehen, in den Steigerungen des Mollhauptteils ebenso wie im kurzen Dur-Mittelteil.

Die langsame Einleitung des Finales streift durch ihre exzessive Chromatik unwillkürlich die „Tristan“-Harmonik Wagners; Ludwig Finscher hörte hier Anklänge an Wagners „Faust“-Ouvertüre heraus. Tatsächlich geriet der knapp 30-jährige Brahms bei seinem ersten Aufenthalt in Wien 1862/63 kurzzeitig in den Bann Wagners, als er Zeuge der Vorbereitungen zu „Tristan und Isolde“ wurde. Sie endeten in einem Debakel: Nach weit mehr als 100 Proben wurde das Werk als unaufführbar beiseite gelegt. Brahms jedoch hatte aufmerksam zugehört, wie die damals komponierten Werke zeigen, neben dem Klavierquintett besonders die Tenorkantate „Rinaldo“. An die „wagnerianisch“ düstere Einleitung schließt sich ein Rondo an, dessen Thema ebenfalls von Wien inspiriert wurde: Es ist dem Rondothema aus Franz Schuberts „Grand Duo“ für Klavier zu vier Händen auffallend ähnlich. Trotz aller thematischen Bezüge erscheint Brahms jedoch gerade in diesem Finale als ein völlig selbständiger Meister spannungsreicher formaler Zusammenhänge, die mit äußerster Konsequenz entwickelt werden. Eine Stretta im Sechsstel-Takt führt das Quintett zum krönenden Abschluss.

<https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/343>, PW



# Viertes Konzert

Donnerstag, 29. August 2024

**Ignaz Pleyel**

**Streichquartett in f-Moll, op. 67/3**

*Allegro assai*

*Andante con moto*

Allegro assai: *Rondo*

**Wolfgang Florey**

**Passacaglia für Streichquartett**

**Arnold Schönberg**

**Ode an Napoleon**



**Ludwig van Beethoven**

**Streichquartett f-Moll op. 95, „Serioso“**

*Allegro con brio*

*Allegretto ma non troppo*

*Allegro assai vivace ma serio*

*Larghetto espressivo – Allegretto agitato – Allegro*

**aron quartett, Christos Marantos (Klavier)**

**Assav Levitin (Sprechgesang)**

## **Ignaz Josef Pleyel (1757-1831)**

Pleyel wuchs in bescheidenen Verhältnissen als Sohn des Schulmeisters, Mesners und Chorleiters von Ruppersthal, Niederösterreich auf. Er war Schüler Joseph Haydns: Die Grafen Erdödy bezahlten ihm die fünfjährige Ausbildung und den Aufenthalt ab dem Jahre 1772 in Haydns Haushalt. Während der Lehrzeit bei Haydn, mit dem ihn eine enge Freundschaft verband, komponierte der 19-jährige Pleyel zwei Opern, eine Symphonie und ein Violoncello-Konzert.

Er vollendete seine Ausbildung in Italien und übersiedelte 1783 nach Straßburg und nahm die französische Staatsbürgerschaft an. Während der Französischen Revolution komponierte er aus Anlaß der Proklamation der neuen Verfassung im Jahre 1790 die „Hymne à la Liberté“ nach einem Text von Claude Joseph Rouget de Lisle. Von Dezember 1791 bis Mai 1792 kam er auf Einladung von Wilhelm Cramer nach London, um an dessen Professional Concerts mitzuwirken, zeitgleich wirkte sein früherer Lehrer Haydn in London.

Ab 1795 lebte er in Paris, wo er 1796 eine Musikalienhandlung und 1807 die bis zum Ende des Jahres 2013 unter der Firma Pleyel, Wolff et Comp. bestehende Klavierfabrik gründete. Im Verlag „Chez Pleyel“ erschienen innerhalb von 39 Jahren etwa 4000 Werke, von Komponisten wie Beethoven, Boccherini, Dussek, Clementi, Haydn, Hummel, Mozart, Onslow und anderen. Eine von Pleyels Innovationen war die sogenannte *Bibliothèque musicale*, die 1802 mit der Veröffentlichung von vier Symphonien Haydns im Taschenpartiturformat begann. Pleyel erwarb am 24. Januar 1827 die Vermarktungsrechte (für Frankreich) für die opp. 130, 133 und 134 von Ludwig van Beethoven.

1827 gründete Pleyel einen kleinen Musiksalon in der Rue Cadet Nr. 9, in dem neben anderen Künstlern und Virtuosen Clara Wieck, die spätere Frau von Robert Schumann, auftrat. Sein Sohn, Camille Pleyel, übernahm u.a. diesen Salon und übersiedelte ihn in ein von ihm entworfenes Gebäude. Aus diesem Musiksalon entwickelte sich der größte Konzertsaal von Paris, „La Salle Pleyel“, der im Jahre 1927 erbaut wurde.

Pleyel hinterließ zahlreiche Kompositionen (zumeist Instrumentalwerke), welche zeitweilig an Beliebtheit selbst mit Haydn wetteifern konnten, jedoch noch zu Lebzeiten ihres Autors in Vergessenheit gerieten. Von seiner Kammermusik ragen die Streichquartette, über die Mozart am 24. April 1784 in einem Brief an seinen Vater meinte: „Sie sind sehr gut geschrieben, und sehr angenehm; Sie werden auch gleich seinen Meister [Haydn] herauskennen. Gut – und glücklich für die Musik, wenn Pleyel seiner Zeit imstande ist, uns Haydn zu remplacieren!“

1959 wurde die Ignaz-Pleyel-Gasse in Wien-Favoriten nach ihm benannt, 1998 sein Geburtshaus gerettet und als Museum eingerichtet.

[http://de.wikipedia.org/wiki/Ignaz\\_Josef\\_Pleyel](http://de.wikipedia.org/wiki/Ignaz_Josef_Pleyel), PW

## **Wolfgang Florey**

### **Passacaglia für Streichquartett(2023)**

Wolfgang Florey, am 18. März 1945 in Salzburg geboren, studierte am Salzburger Mozarteum, an der Wiener Musikakademie (heute Universität) sowie an der Hamburger Musikhochschule (bei Wilfried Boettcher) Violoncello. 1961 initiierte er eine kirchenmusikalische Konzertreihe in Salzburg, die er bis 1965 leitete; Schwerpunkt war die Auseinandersetzung mit dem Werk J. S. Bachs und Werken der zeitgenössischen Musik. In Hamburg gründete Florey 1968 u. a. zusammen mit den Komponisten Jens Peter Ostendorf und Thomas Jahn die Gruppe „Hinz&Kunst“, die sich zunächst mit Formen freier Improvisation beschäftigte, sich aber bald mit den Möglichkeiten kollektiven Komponierens auseinandersetzte und sowohl neue Vermittlungsformen von Musik als auch die Aufhebung der Arbeitsteilung zwischen Komponist und Interpret erprobte. Das Ensemble entfaltete eine rege internationale Konzerttätigkeit, war zu Gast auf zahlreichen Festivals und erhielt 1976 den Deutschen Schallplattenpreis sowie 1979 den Preis der Jury des Internationalen Komponistenseminars in Boswil (Schweiz). Für „Hinz&Kunst“ schrieb Hans Werner Henze mehrere Werke und lud das Ensemble zu seinem Festival ins toskanische Montepulciano ein. Ab 1968 engagierte sich Florey in der studentischen Politik und war an der Formulierung kulturpolitischer Zielsetzung und Koordinierung konkreter künstlerischer Projekte

beteiligt. Als Lehrbeauftragter an der Hamburger Musikhochschule für die Fächer Violoncello sowie Methodik und Didaktik des Instrumentalunterrichts führte er einen Modellversuch im Rahmen der Schulmusikausbildung durch, um die „theoretischen“ Fächer stärker auf eine eigene schulpraktisch-kompositorische Tätigkeit auszurichten.

1980–2000 arbeitete Florey für das Wiener Theater „Gruppe 80“, 1983–1991 war er zudem musikalischer Leiter des Ensembles der Ruhrfestspiele Recklinghausen. Insgesamt schrieb er etwa 80 Bühnenmusiken für die verschiedensten deutschsprachigen Bühnen sowie Musik für mehr als 40 Hörspielproduktionen. Daneben entstanden Lieder, Kammermusik, Chor- und Orchesterwerke sowie Werke für das Musiktheater: „Prärie“ (1993; nach Bert Brecht), „In Feuer getaucht“ (2003; nach Hölderlin), „wahr.haft.ich.“ (2005, über Dürers „Melencolia I“) sowie „Doppler – oder das farbige Licht der Doppelsterne“ (2018, Libretto Friedrich Danielis). Florey lebt in Berlin und Wien.

Die heute gespielte Passacaglia für Streichquartett, „eine arkadische Botschaft für meinen Freund Peter Kees“, stellt eine kurze Fassung des Quartetts „Lasciate in pace il nostro mondo“ dar, das über Auftrag des Kunstvereins von Ebersberg entstand und dort im Rahmen des 3. Arkadischen Festivals (2023) vom Münchener Diogenes-Quartett uraufgeführt wurde. Florey hat uns zu dem Werk die folgenden Bemerkungen überlassen:

*Passacaglia als bestimmendes Formprinzip dieses Quartettsatzes verweist auf eine musikhistorische Variationsform, deren Entwicklung auf einer stets gleichbleibenden, harmoniebegründenden Baßlinie gründet. Diese in der Barockzeit zur Hochform gebrachte kompositorische Gattung hat ihre eigentlichen Wurzeln – so stelle ich mir vor – in der Praxis der musikantischen Straßenbettelei. Das repetitive Grundmuster erweist sich dabei, bedenkt man, daß Passanten – im wörtlichen Sinn – ein vorbei- und vorübergehendes Publikum sind, als äußerst zweckdienlich. Allfällig notwendige Kürzungen und opportune Verlängerungen liegen in der Natur dieser Form. Ihre Ökonomie macht doppelt Sinn: sie erweist sich also sowohl in ästhetischer, als auch in praktischer Hinsicht durchaus als zielführend.*

*In meiner Komposition beginnt das grundlegende Thema des ostinaten Basses mit einem „Kreuzmotiv“ (die ersten vier Töne). Die Tonfolge schließt zwar tonal mit einem a-Moll-Dreiklang, ist aber insgesamt ganz konservativ 12-tönig. Diese musikalische Reihe bildet den Grund des ganzen Stücks. Sie erscheint nicht nur anfangs als Baßlinie, sondern wandert bald frei durch alle Stimmen. Das deutlich erkennbare Zitat aus Bachs Kirchenkantate „Warum betrübst du dich, mein Herz“ (BWV 138) enthält sich hier jedoch der tröstlichen Antwort. Die Frage wird in der Folge zunehmend resignativer gestellt. Die kurzen, etwas ungehobelt jazzartigen Passagen möchten nur einen scharfen Kontrast bilden zu dem 4-stimmigen Kanon, zu dem das Grundthema einlädt.*

*Als ich dem Quartett als Motto „lasciate in pace il nostro mondo!“ (laßt unsere Welt in Frieden!) vorangestellt habe, habe ich an beides gedacht: an unsere Welt der Musik und natürlich auch an unsere von Kriegen bedrohte Welt.*

*Unsere abendländische Musikkultur ist heute sowohl philosophisch diskursiv, als auch ästhetisch und ökonomisch in Frage gestellt durch eine Technologie, die verharmlosend ‚digital‘ genannt wird, aber längst unser ganzes Leben kybernetisch in den Griff genommen hat. Es ist keine Frage: die schlimmste Bedrohung für unsere Welt ist der allgegenwärtige Krieg. Frieden wäre eine Alternative. Aber das setzte voraus, daß endlich Vernunft einkehrte und das Zusammenleben der Völker bestimmte.*

Ergänzt sei, daß das „Kreuzmotiv“, mit dem Floreys Baß-Thema beginnt (H–B–d–cis), seinen „Grundduktus“ aus dem B–A–C–H-Motiv bezieht, jenem „Namens-Motiv“ des großen Thomaskantors, das als „Mitte-Intervall“ eine kleine Terz (a–c) aufweist (im Gegensatz zu dem Motiv bei Florey, das eine große Terz einbaut: B–d).

Ein zusätzlicher (zudem köstlicher) „Witz“ dabei ist die Tatsache, daß der „deutsche“ Anfangston Ton „H“ im Englischen als „B“ bezeichnet wird, was musikgeschichtlich sogar „richtig“ ist, weil der Ton auch im Deutschen – bzw. im „richtigen“ Lateinischen – ursprünglich „b“ hieß: Die Namen der (mit „a“ beginnenden) Töne der Oktav lauteten a–b–c–d–e–f–g. Aus dem „b“ wurde dann nur durch eine schlampige

Schreibweise des Buchstabens „unser“ „h“).

Hartmut Krones

## **Arnold Schönberg (1874-1951)**

### **Ode an Napoleon, op.41 (1942)**

Arnold Schönberg, angesichts seiner radikal modernen Tonsprache zum Außenseiter (ja, bisweilen Feindbild) gestempelt, erhielt in Wien nie eine seiner Bedeutung entsprechende Position, sodaß er 1926 dem Ruf folgte, an der Berliner Akademie der Künste eine Professur für Komposition zu übernehmen. Doch 1933 wurde er von den Nationalsozialisten entlassen, und er emigrierte über Frankreich in die USA, wo ihm eine zwischen Boston und New York aufgeteilte Theorieklasse angeboten worden war. Diese Stellung gab er schließlich zugunsten einer Professur in Los Angeles auf, wo er auch seinen Lebensabend verbrachte, nachdem er im Jahre 1944 die Altersgrenze für Professoren, die für ihn ausnahmsweise um fünf Jahre verlängert worden war, endgültig erreicht hatte.

In Amerika entstanden nun alle Werke Schönbergs ab der Opuszahl 36; zunächst das Violinkonzert (op. 36), dann das 4. Streichquartett (op. 37), die zweite Kammersymphonie (op. 38), das Chorwerk „Kol nidre“ (op. 39), die „Variationen für Orgel“ (op. 40) und schließlich im Jahre 1942 die „Ode to Napoleon Buonaparte“, op. 41, nach einem Text des englischen Romantikers Lord Byron. Byron gibt hier seiner Verachtung für den früher bewunderten französischen „Helden“ Ausdruck, der 1814 in Fontainebleau abgedankt hatte. Der Stoff von Glanz und Elend eines gescheiterten Staatsmannes schien Schönberg zeitlich besonders aktuell zu sein, da er hier wohl auch Hitlers Karriere und Schicksal abgebildet zu sehen vermeinte. (Die letzten drei Strophen sind von Byron später verfaßt worden und stellen eine Verherrlichung George Washingtons dar, dessen demokratisches Wesen er dem Diktator Napoleon entgegenstellte.)

Die 16 neunzeiligen Strophen des Gedichtes vertonte Schönberg im englischen Original und gab ihnen ein Streichquartett und ein Klavier bei; als Solist fungiert ein Sprecher, der allerdings ein geschulter Sänger sein muß. Diesbezüglich schrieb Schönberg später einmal an den Musik-

wissenschaftler Hans Heinz Stuckenschmidt: „Ich glaube, als Sprecher für die Ode kommt nur ein sehr musikalischer Sänger in Betracht. Die Deklamation ist nicht so schwierig wie die des Pierrot [lunaire, op. 21]. Aber doch ist es nötig, daß der Sprecher überall dort, wo er nicht ‚colla parte‘ ist, sehr genau im Takt bleibt. Vieles in der Musik, die ununterbrochen untermalt, unterstreicht und illustriert, bliebe unverständlich, ja sinnlos, wenn nicht Wort und Ton zur rechten Zeit aufträten [...].“

Musikalisch basiert das gesamte Werk auf einer Zwölftonreihe (e-cis-gis-f-c-a—h-d-g-b-es-ges), deren zweiter Teil die Umkehrung des ersten in der Unterquart darstellt. Die Reihe koppelt in ihrem Ablauf vier Dreiklänge (e-cis-gis: cis-Moll; f-c-a: F-Dur; h-d-g: G-Dur; b-es-ges: es-Moll), wodurch sich zahlreiche tonale Anklänge ergeben, die nicht zuletzt die „historischen Bezüge“ zur Zeit um 1800 herstellen sollen. Diese Anklänge ermöglichten es Schönberg unter anderem, gleichzeitig Zitate wie die „Marseillaise“ oder das Hauptmotiv von Beethovens 5. Symphonie in den Ablauf einzubauen, wenn von Triumph und Sieg die Rede ist („The triumph, and the vanity, the rapture of the strife, the earthquake voice of victory, to thee the breath of life“), sowie als Schlußakkord einen dodekaphonisch erreichten Es-Dur-Dreiklang einzusetzen, der wohl eine Anspielung auf Beethovens „Eroica“ sein soll, die ja ursprünglich Napoleon zugeordnet war. Zahlreiche instrumentale Abschnitte lockern das Gefüge aber stark auf und verleihen dem Werk eine überaus abwechslungsreiche Gestalt.

Hartmut Krones

## Ludwig van Beethoven (1770-1827)

### **Streichquartett f-Moll op. 95, „Serioso“ (1810)**

„Die Kontributionen fangen mit dem heutigen Tage an. Welch zerstörendes, wüstes Leben um mich her, nichts als Trommeln, Kanonen, Menschenelend in aller Art.“ So beschrieb Ludwig van Beethoven Ende Juli 1809 seinem Verleger Breitkopf die Lage im französisch besetzten Wien wenige Wochen nach der Schlacht bei Wagram. Im Mai hatte alles noch hoffnungsvoll ausgesehen: Nach der blutigen Schlacht bei Aspern war Napoleon nicht Herr der Lage gewesen. Doch die Österreicher

hatten die Gelegenheit versäumt, den auf einer Donauinsel fest sitzenden Kaiser der Franzosen gefangen zu nehmen. Nun wendete sich das Blatt: In der kaiserlichen Hauptstadt hatte sich Napoleon für den Gegenschlag gerüstet und ihn bei Wagram am 5. und 6. Juli mit tödlicher Grausamkeit ausgeführt. Der 5. Koalitionskrieg war verloren, Österreich musste einen demütigenden Frieden schließen, und die Wiener zahlten an den Sieger ihre Kontributionen.

Noch nie hatte Beethoven den Krieg so hautnah miterlebt wie im Sommer 1809. Die Erschütterungen dieses Kriegsjahres wirkten in ihm bis zum folgenden Sommer fort, als er sie in zwei bedeutenden Werken verarbeitete: in der Schauspielmusik zu Goethes Egmont und im Streichquartett f-Moll, dem Quartetto serioso. Während sich im Streichquartett die aufgestauten Affekte explosionsartig Luft machen, zeichnet die Egmont-Musik den Weg aus den Blutopfern des Befreiungskampfes zum Sieg über die Tyrannei vor und damit die „Befreiungskriege“ der Deutschen.

Nie hat Beethoven lakonischer geschrieben, nie knapper und härter als im Opus 95. Das Werk besteht aus Explosionen ungehemmter Leidenschaft auf engstem Raum. Ob diese Emotion eher privater Natur war oder das Leid der Wiener Bevölkerung widerspiegeln sollte, lässt sich kaum entscheiden. Fest steht, dass Beethoven durch den abgewiesenen Heiratsantrag an Therese Malfatti im Sommer 1810 in eine tiefe Krise gestürzt wurde. Er hatte sich in die Tochter seines Hausarztes verliebt, die mit den Avancen des 39-jährigen Jungesellen und Eigenbrötlers völlig überfordert war. Ohne Verständnis für das junge Mädchen aufzubringen, stürzte sich Beethoven in das Leiden am eigenen Elend. Die Einsamkeit seines Daseins wurde ihm schonungslos bewusst, wie seine Briefe jenes Jahres verraten: „Nichts als Wunden hat die Freundschaft und ihr ähnliche Gefühle für mich. So sei es denn, für Dich armer Beethoven gibt es kein Glück von außen, Du musst Dir alles in Dir selbst erschaffen, nur in der idealen Welt findest du Freunde“. (Brief vom April 1810) Im f-Moll-Quartett machte er seinen verletzten Gefühlen Luft und schuf zugleich eine Musik, in der seine Landsleute ihre Ängste und Bedrückungen in kriegerischer Zeit wieder erkennen konnten.

Das Allegro con brio („feuriges Allegro“) des ersten Satzes platzt in

die Stille hinein wie ein Kanonenschuss. Es ist ein hartes, kantiges Unisono aller vier Stimmen, angeführt von jener Drehfigur, die den ganzen, knappen Satz in vielfachen Wandlungen durchzieht. Die punktierten Rhythmen, die folgen, scheinen das Thema aufplatzen zu lassen, bevor das Unisono unerbittlich wiederkehrt. Eine zart flehende Violinweise stellt sich dem Hauptthema entgegen – vergeblich. Auch das sehnsüchtige Seitenthema bleibt Episode und wird von dissonanten Akkorden hinweggefegt. Der Unisono-Wirbel des Hauptthemas legt sich als bedrohliches Donnern unter die Schlussgruppe und bricht in der Durchführung unerbittlich wieder hervor. In nur 22 Takten wird das Hauptthema zu peiniger Intensität gesteigert, bevor die Reprise einsetzt. Nur vier Takte werden dem Hauptthema gegönnt, dann folgen ohne jede Überleitung Seitenthema und Schlussgruppe. Sie stehen nun in F-Dur statt zuvor in Des-Dur, der Satz könnte also auf einen versöhnlichen Durchschluss zusteuern. Diese Illusion hat Beethoven in der Coda auf unerbittliche Weise zerstört: Fettsige Sforzati und jazzige Synkopen legen sich über das Hauptthema, das sich zu atemloser Raserei steigert. Am Ende versinkt es in der Versenkung eines gespenstischen Pianissimo. Nach nur vier Minuten ist der Spuk vorüber – der kürzeste Kopfsatz in Sonatenform, den Beethoven jemals geschrieben hat.

Der langsame Satz ist zum Allegretto beschleunigt, wie in der wenig später begonnenen Achten Sinfonie. Er steht nicht in der Tonart Des-Dur, die eigentlich zu erwarten wäre, sondern einen Halbton höher, in D-Dur. Schon dadurch ist er aus den Stürmen der drei schnellen f-Moll-Sätze herausgehoben. Fast unwirklich zart setzt ein absteigender Bass von vier Takten ein, wie zu Beginn einer barocken Passacaglia. Obwohl dieser Bass zunächst wieder verschwindet, um erst in der Durchführung wiederzukehren, prägt er auf verborgene Weise den harmonischen Ablauf des süßen Hauptthemas, das die erste Geige anstimmt. Es schwankt wehmütig zwischen Dur und Moll und bleibt ganz dem gehenden Duktus des Allegretto verhaftet. Danach eröffnet die Bratsche eine düstere chromatische Fuge. Sie moduliert auf kunstvolle Weise von D-Dur nach As-Dur. In dieser Tonart kehrt der absteigende Bass vom Anfang wieder und wird nun tatsächlich in Art einer Passacaglia behandelt. Doch die chromatische Fuge drängt sich wieder ins Bild, nun noch dissonanter als

zu Beginn, da auch die Umkehrung verarbeitet wird (das aufsteigende statt absteigende Thema). Unweigerlich führt die aufgestaute Spannung zu einem Ausbruch im Forte, bevor der absteigende Bass in D-Dur wiederkehrt und zum seligen Hauptthema zurücklenkt. Freilich spürt man nun die unterschwellige Erregung unter der süß singenden Oberfläche. Wenn das Fugenthema zum dritten und letzten Mal wiederkehrt, wird es mit den Motiven des Hauptthemas kombiniert, die es gleichsam zähmen. Dennoch bleibt die Seligkeit des Dur bis zum Schluss des Satzes gefährdet, selbst noch unter dem letzten Triller der ersten Geige. Nach ein paar Takten Überleitung setzt *attacca* das Scherzo ein.

Dieses *Allegro assai vivace ma serio* ist ein unruhig hastender Satz, eine wilde Jagd in punktierten Rhythmen, die fast ständig in Gegenbewegung auseinander streben – Ausdruck äußerster Verwirrung des Gemüts. In nur 30 Sekunden bzw. 30 Takten verdichtet sich der wilde Trotz bis zu einem unerbittlichen *Fortissimo*. Zweimal wird dieser lakonisch knappe Hauptteil von einem zarten Trio unterbrochen, einer zarten Vorahnung von Schubert. Im Laufe des freundlichen Dur-Gesangs legen sich allmählich düstere Schatten über die Idylle, die zwingend in die Reprise des wilden f-Moll-Hauptteils münden.

Das Finale beginnt mit einer langsamen Einleitung (*Larghetto espressivo*), die aus lauter schüchternen Schmerzensgesten besteht. Aus einem Seufzer der beiden Geiger entwickelt sich unversehens das erregte Hauptthema des *Vivace agitato*. Mit seinen sich überstürzenden Terzfiguren, die von oben und von unten permanent aufeinanderprallen, zeichnet es das Bild eines Menschen „der sich im Sturm befindet“ – so Beethovens eigener Ausdruck in einem seiner Briefe von 1810. Dazu passen die ständigen verminderten Septakkorde und die erregten Tremoli. Doch ganz am Ende, nachdem der leidende Held quasi ins Grab gesunken ist, erhebt wie aus dem Nichts eine orgiastische Musik in Dur, eine „Siegessymphonie“ für vier Streicher. Auch hier, wie im *Egmont*, hat Beethoven eine Vision der Hoffnung und des Aufbruchs ans Ende gestellt.

<https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/167>, PW

Fünftes Konzert  
Freitag, 30. August 2024

Walter Bricht  
Quintett in A Minor for Piano and Strings



Ludwig van Beethoven  
Streichquartett a-Moll, op. 132

*Assai sostenuto – Allegro*

*Allegro ma non tanto*

*Canzona di ringraziamento. Molto adagio (Heiliger Dankgesang eines  
Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart)*

*Alla marcia, assai vivace*

*Allegro appassionato*

aron quartett, David Hausknecht (Klavier)

## **Walter Bricht**

Walter Bricht wurde am 21. September 1904 in Wien als Sohn eines Musikkritikers und einer Konzertsängerin geboren, lernte früh Klavier und begann im Alter von 12 Jahren zu komponieren. Nach der Schulzeit studierte er an der Wiener Musikakademie Komposition (bei Franz Schmidt), Dirigieren und Klavier, schloß diese Studien 1928 ab und unterrichtete dann am „Wiener Volkskonservatorium“ sowie am „Horak-Konservatorium“ Gesang, Klavier und Musiktheorie. 1938 verließ Bricht Österreich aus „rassischen Gründen“, nachdem er den angebotenen „Arier-Ehrenstatus“ ausgeschlagen hatte, der ihn zur Unterstützung der NSDAP verpflichtet hätte. Zunächst arbeitete er in New York als Lehrer, Kirchenorganist und Klavierbegleiter, ab 1939 unterrichtete er am „Masos College of Music“ in Charleston (West Virginia), wo er ein Jahr später die Leitung der Musikabteilung übernahm. 1944 ging er nach New York zurück, lehrte dort bis 1963 und unterrichtete zudem in Washington Mitglieder des Chores der „U. S. Army“. 1963 wurde er zum Professor an der „Indiana University School of Music“ berufen und war dort zunächst Leiter einer Meisterklasse für Tasteninstrumente, dann unterrichtete er ab 1967 Gesang und Liedliteratur, starb aber bereits am 20. März 1970 in Bloomington (Indiana).

Walter Bricht hinterließ ein reiches Œuvre, in dem er einer spätromantischen Sprache huldigt, die die Grenzen einer weitgefaßten Tonalität selten sprengt. Vor allem verschrieb er sich seinem eigenen Instrument, dem Klavier, und verfaßte hier 7 Klaviersonaten, zwei Klavierkonzerte sowie kleinere Vortragsstücke (auch für zwei Klaviere), aber auch zahlreiche Lieder „für Gesang und Klavier“. Klavierbegleitete Sonaten schrieb er für Flöte und für Violoncello, an Kammermusik mit Klavier besitzen wir ein Quintett sowie ein Trio; symphonische Werke (u.a. eine Symphonie und eine Suite), Chor-Orchester-Kompositionen, zwei Streichquartette und eine „Chaconne“ für Streichquartett ergänzen seine Werkliste.

### **Quintett in A Minor for Piano and Strings (1952)**

Das heute gespielte Klavierquintett (für Klavier und Streichquartett) wurde 1952 in seiner heute gespielten Letztfassung vollendet und fir-

miert, weil es zu Lebzeiten des Komponisten nicht im Druck erschien, als „Werk 22 ohne Opus-Nummer“. Gewidmet ist es „Natasha Magg und dem Berkshire Quartet“. Die Pianistin Natasha Magg war unter ihrem ersten Namen Ella Kugel mit Bricht verheiratet und heiratete später den Cellisten des Berkshire Quartett, Fritz Magg.

Dreisätzig angelegt, vertritt das Werk einen „frühklassischen“ Typus, in dem das Finale (eine Variationenfolge) die Charaktere von langsamem Satz und Schluß-Allegro vereint. Den in chromatisch durchzogenem a-Moll stehenden 1. Satz (Allegro molto moderato) eröffnet die 1. Violine sofort mit dem weit ausschwingenden Hauptthema, dessen zweiter Teil schon zuvor als Klavier-Begleitung eingesetzt wurde. Ein synkopisch anhebender und dann in eine aufsteigende, chromatisch geschärfte Linie mündender Gedanke führt die Exposition fort, ehe nach einem Klavier-Zwischenspiel ein an Bachs „Brandenburgische Konzerte“ gemahnender Einfall die Führung übernimmt. Mit einer plötzlichen Wendung nach des-Moll bringt das Klavier schließlich noch einen Gedanken ein, dessen vorwärtsdrängende Vitalität (agitato) auf dem Kontrast von triolischer Bewegung und Sechzehntelnoten-Figuren basiert. In mannigfacher Verschränkung und Verarbeitung variiert Bricht nun dieses thematische Material, bis eine Klavier-Kadenz eine Zäsur setzt und in die durchführungshafte gestaltete Reprise leitet.

Scherzo-Stelle vertritt der 2. Satz (Allegretto con moto), dessen bewegten 6/8-Takt Pizzicati des Violoncellos eröffnen; über ihnen setzen hochstrebende Kleinmotive sowie Staccato-Akkorde des Klaviers das Geschehen fort, bis „a tempo“ der Hauptteil anhebt. Hier bildet ein zunächst staccato, dann legato absteigender und danach hochschnellender Gedanke das Hauptthema, dem eine birhythmisch ablaufende Doppelfigur (Quartolen gegen sechs Achtelnoten) als Kontrast folgt; doch auch das Material der Einleitung meldet sich immer wieder zu Wort. Ein kurzer Mittelteil im 9/8-Takt verlängert den Staccato-Abstieg zu weiten Folgen, dann rundet sich die Form durch eine durchführungshafte Erweiterung des Hauptteils, in dem die Polyrhythmik weitere Varianten ausgestaltet, aber auch die 9/8-Bewegung noch einmal einbezogen wird. Schließlich „siegen“ die Quartolen und die Pizzicati der Streicher.

Als Finale fungiert die Folge „Introduzione, Tema e Variazioni“ (Lento), die mit weiten Linien anhebt und in ihre „expressive“ Fortsetzung bereits Motiv-Partikel aus dem bald erklingenden liedhaften Thema (Andante) einbaut; insbesondere eine sich drehende Triolen-Figur erhält hier wie dort eine bedeutende Funktion. Danach wird das polyphon durchwirkte Thema vom Klavier vorgetragen und sechs äußerst unterschiedlichen Variationen zugeführt, deren erste (Andante tranquillo) die Triolenbewegung des Klaviers gegen ruhige Streicher-Linien stellt. Variation II (Allegro agitato) läßt die beiden Klangkörper fast konzertierend gegeneinandertreten, Variation III (Allegretto con moto, poco rubato) ordnet vor allem dem Klavier virtuose Aufgaben zu, bis sich auch die Streicher an dem effektvollen Figurenwerk beteiligen. Das Geschehen verebbt nun ins Pianissimo und leitet in eine „Cadenza“ des Klaviers, nach der Variation IV (Allegro energico) das Thema in Staccato-Ketten auflöst. Variation V (Andante espressivo) baut das Thema zunächst in den Streichern und dann vor allem im Klavier in weite Figurenketten ein, und schließlich wird die Variation VI (Allegro comodo) zu einem polyphonen Feuerwerk sondergleichen, dessen Steigerung noch eine Presto-Stretta auf den Plan ruft.

Hartmut Krones

## **Ludwig van Beethoven (1770-1827)**

### **Streichquartett a-Moll, op. 132 (1825)**

„Sie ist doch gar zu rührend u. eindringlich“, meinte Fanny Mendelssohn über die Manier des späten Beethoven. Die Geschwister Mendelssohn in Berlin gehörten zu den wenigen Zeitgenossen, die die späten Streichquartette des Wiener Meisters begeistert aufnahmen und intuitiv nachahmten, während ihr eigener Vater und andere auf „Beethoven und alle Fantasten“ schimpfte. „Chinesisch“ kamen vielen Rezensenten die Klänge dieser Werke vor. Den keiner Formkonvention gehorchenden Zusammenhang der Sätze wussten sie ebensowenig einzuordnen wie den oft eigenwilligen Charakter der einzelnen Sätze, kurzum: die späten Beethoven-Quartette erschienen ihnen als „Neue Musik“ in einem ganz emphatischen Sinne, und sie haben diesen Nimbus bis heute nicht eingebüßt.

Das a-Moll-Quartett, op. 132, komponiert 1825 und noch in diesem Jahr vom Schuppanzigh Quartett in Wien uraufgeführt, stellt die irritierenden Elemente im Spätstil Beethovens zurück gegenüber einer unmittelbar eingängigen Dramatik der Themen und des Formverlaufs. Eher unterschwellig kommen abstrakte Momente zum Tragen, so etwa in dem Viertonmotiv, das die langsame Einleitung in einem geheimnisvollen Kanon vorstellt und das dann auch dem Hauptthema des Allegros zugrundeliegt. Es handelt sich um eine Art „Motto“ der späten Quartette Beethovens, das bis hin zur Großen Fuge in immer neuer Gestalt wiederkehrt. Die Brücke zwischen Einleitung und Allegro, eine dramatische Violinkadenz, wirkt ausgesprochen rhetorisch. Vagierende Sechzehntelläufe und Rückgriffe auf die Einleitung durchziehen das gesamte Allegro, das ansonsten ganz von seinem klagenden Hauptthema beherrscht wird. Marschartige Episoden und der fast schuberthafte Seitensatz wirken eher als Intermezzi in einem schmerzlich bewegten, fast in jeder Phrase „sprechenden“ Satz. Der Formverlauf verzichtet auf die übliche lange Durchführung in der Mitte und spiegelt so die Sehnsucht des späten Beethoven nach Vereinfachung der Formen bei extremer Verdichtung im satztechnischen Detail wider.

Der zweite Satz ist voll der satztechnischen Scherze, die auch andere Binnensätze der späten Quartette zeigen: zwei Motive bilden immer neue, mehr oder weniger ernst gemeinte kontrapunktische Kombinationen. Die Fülle der satztechnischen Varianten spottet jeder Beschreibung. Im Trio hat Beethoven dann sozusagen demonstrativ auf Anspruch verzichtet und ein liches Gesangs- und Klangstück über Trommel-bässen geschrieben, in das unvermittelt eine bärbeißige Episode einbricht.

Höhepunkt des Quartetts ist der langsame Satz, der berühmte Heilige Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart. Es handelt sich um einen Choral, der nicht nur im Gebrauch des lydischen Kirchentons, sondern auch in der Satztechnik der alten Kirchenmotette und im ganzen schwebend-gesanglichen Duktus an ein chorisches Gebet der alten Zeit denken lässt. Zwei „moderne“ Episoden unterbrechen den Dankgesang; „neue Kraft fühlend“, sind sie von Tanzrhythmen und den typischen Motiven des späten Beethoven

geprägt. Nach dem vierten Satz, einem mehr als ironischen Marsch in A-Dur, folgt das Appassionato-Finale, das auf die drängend-bewegten Finalsätze der Romantiker (Schubert, Mendelssohn, Brahms) vorauszuweisen scheint.

<https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/148>, pw



Sechstes Konzert  
Samstag, 31. August 2024

**Robert Schuman**

**Klaviertrio Nr. 1, d-Moll, op. 63**

*Mit Energie und Leidenschaft*

*Lebhaft, doch nicht zu rasch*

*Langsam, mit inniger Empfindung*

*Mit Feuer*

**Erwin Schulhoff**

**Duo für Violine und Violoncello**

*Moderato*

*Zingaresca. Allegro giocoso*

*Andantino*

*Moderato – Presto fantastico*



**Richard Stöhr**

**Vier Phantasiestücke op. 17 für Violoncello und Klavier**

*Andante espressivo*

*Andantino grazioso*

*Andante con moto*

*Prestissimo*

**Klara Flieder (Violine), Christophe Pantillon (Violoncello),  
Marc Pantillon (Klavier)**

## **Robert Schumann (1810-1856)**

### **Klaviertrio Nr. 1, d-Moll, op. 63 (1847)**

Erst im Sommer 1847 schreibt Robert Schumann in Dresden das erste seiner drei zu Lebzeiten veröffentlichten und auch so bezeichneten Klaviertrios. Nach einigen Überarbeitungen kann er das vollendete Werk seiner Frau Clara zu deren 28. Geburtstag am 13. September 1847 als Geschenk überreichen. Noch am selben Abend spielt sie es im privaten Kreis mit zwei befreundeten Konzertmeistern aus der Dresdner Hofkapelle. Voller Begeisterung äußert sie in ihrem Tagebuch über dieses Stück: „Es klingt [...] so jugendfrisch und kräftig, dabei doch in der Ausführung so meisterhaft!“ Tatsächlich gehört dieses erste Werk in Trio-Besetzung aus Schumanns Feder von Anfang an zu den kammermusikalischen Perlen seines Œuvres. Schon alleine die Tatsache, wie treffend er durch die voran gestellten deutschen Satzbezeichnungen Ausdruck und Charakter der nachfolgenden Sätze umreißt, beeindruckt den Hörer.

Clara Schumann schätzte besonders den fulminanten, am Modell der Sonatenhauptsatzform orientierten Eröffnungssatz dieses Klaviertrios, für sie „einer der schönsten, die ich kenne“. Stürmisch drängt das Hauptthema vorwärts, steigert sich sequenzierend unter Aufbau rhythmischer Spannungen bis hin zu einer kleinen Erholungspause, die letztlich in das motivisch daraus entwickelte, nicht minder schwungvolle Seitenthema überleitet. Polyphone Strukturen und kühne Synkopenbildungen verstärken den besonderen Reiz dieses Kopfsatzes. Die ungewöhnlich umfangreiche Durchführung kombiniert motivische Materialien der Exposition mit neuen thematischen Einfällen. Der stets präsente Gegensatz zwischen spannungsgeladener und eher lyrischer Atmosphäre wird noch deutlicher ausgestaltet. Nach einer ziemlich mit der Exposition übereinstimmenden Reprise greift die energische Coda ein letztes Mal jene den Satz prägende Ausdrucksdialektik auf.

Wesentlich schlichter und nicht so vielschichtig gegliedert folgt der zweite Satz, ein dreiteiliges Scherzo mit lebhaften, rhythmisch pointierten Bewegungen. Hoch expressiv und vor allem satztechnisch äußerst kompliziert angelegt, tritt dem gegenüber der dritte Satz auf. Schumann

entwickelt hier ein subtiles Geflecht aus polyphoner Melodien- und Stimmenvielfalt, um das gesangliche Ausgangsthema auf immer kühnere Weise zu variieren. Eine überraschende Wendung zur gelösteren Dur-Atmosphäre bereitet schließlich den Boden für das feurige Finale in Rondoform. In Harmonik und Melodik einfach gestaltet, aber um so temperamentvoller im Duktus, lässt das einprägsame Hauptthema dieses Schluss-Satzes keinen Moment der Ruhe zu. Die strahlende Stimmung, ein Hauptmerkmal dieses Satzes, bleibt bis zum Verklingen der kraftvoll zupackenden Coda ungetrübt.

Schumanns Klaviertrio op. 63 erlebte in rascher Folge mehrere Aufführungen im privaten Kreis, bis es am 13. November 1848 bei einer Musikalischen Unterhaltung im Leipziger Tonkünstlerverein öffentlich uraufgeführt wurde. Noch im selben Jahr erschien es im Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig und schon am 20. Januar 1849 spielte man es im Leipziger Gewandhaus, wobei Clara Schumann den Klavierpart übernahm. Es zählt bis heute zu den bedeutendsten und populärsten Werken Schumanns, nicht zuletzt wegen seiner Umsetzung von Beethovens Gedanken „Durch Nacht zum Licht“: Vom aufwühlenden d-Moll des Eröffnungssatzes bis zum triumphierend-strahlenden D-Dur im Finale.

Irmgard Knechtges-Obrecht, <https://www.schumann-portal.de/op-63.html>

## **Erwin Schulhoff (1894-1942)**

In den 20er-Jahren hatte Schulhoff zu den schillerndsten Figuren im Aufbruch zur Moderne gehört. Er hatte auf Empfehlung von Dvorák in seiner Heimatstadt Prag bei Kaan studiert, später auch kurze Zeit bei Reger und Debussy. Nach dem Ersten Weltkrieg, in dem er in Italien gekämpft hatte, ging er zunächst nach Dresden, wo er eine Konzertreihe mit Werken der Wiener Schule ins Leben rief. Daneben experimentierte er gemeinsam mit Dadaisten und Kubisten, wandte sich als einer der ersten dem Jazz zu und setzte sich als hervorragender Pianist für die neusten Errungenschaften wie die Vierteltonexperimente Hábas ein.

Seine eigenen Werke wurden auf den wichtigsten Festivals der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik in Salzburg, Genf,

Venedig und Donaueschingen gespielt. Dabei nahm seine Kammermusik einen zentralen Platz ein.

### **Duo für Violine und Violoncello (1925)**

Das Duo für Violine und Violoncello komponierte Schulhoff 1925, zwei Jahre nach seinem internationalen Durchbruch mit den Fünf Stücken für Streichquartett. Es zeigt den expressiven Reichtum und die große Originalität seiner Musik. Von den vier Sätzen sind der erste und der letzte subtil aufeinander bezogen: Im einleitenden Moderato kehrt das Anfangsthema der Violine rondoartig wieder. Es wird im Finale wieder aufgegriffen und dabei auf originelle Weise verändert, denn es steht nicht mehr im Fünfertakt, wie im ersten Satz, sondern im Vierertakt, und ist melodisch durch leichte Abweichungen in eine pentatonische Melodie verwandelt. Diese feinsinnige Reprise legt eine unaufdringliche Klammer um das Werk, das ansonsten vor allem durch seine spieltechnischen Raffinessen fesselt.

Im ersten Satz unterbrechen wechselnde Episoden den Fluss des Moderato: ein Allegretto, eine volkstümliche Melodie, die die Geige sul ponticello bzw. im Flageolett über einem Bordun des Cellos spielt, sowie ein virtuoser Ausbruch. Der zweite Satz vertritt die Stelle eines Scherzos und bemüht den dafür schon bei Haydn und Brahms beliebten Topos der Zingaresca. Im Andantino trägt die Violine eine einfache Melodie mit Dämpfer vor, gestützt vom Pizzicato-Bass des Cellos; später tauschen die Instrumente mehrmals die Rollen. Das Finale beginnt mit der schon erwähnten Wiederaufnahme aus dem ersten Satz, läuft dann aber in einem wilden Presto fanatico aus, in dem Schulhoffs Streichersatz Bartóksche Härten erreicht.

Schulhoffs Duo für Violine und Violoncello kann sich neben den Klassikern des Genres, Kodálys Duo von 1914 und Ravels Sonate von 1920/22, behaupten. Die Synthese aus Kunst- und Volksmusik gelang ihm ebenso mühelos wie den großen Vorbildern, deren ungarische bzw. französische Färbung hier durch einen tschechischen Ton ersetzt wird.

<https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/1644>, pw

## **Richard Stöhr (1874-1967)**

Richard Franz Stöhr (eigentlich Stern) wurde am 11. Juni 1874 in Wien geboren, lernte früh Klavier und begann im Alter von sechs Jahren zu komponieren; er studierte dann aber über Wunsch seines Vaters zunächst an der Wiener Universität Medizin, in welchem Fach er 1898 promovierte. Erst dann wandte er sich endgültig der Musik zu, der er sich seit vielen Jahren primär hingezogen gefühlt hatte, und erhielt am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde Unterricht in Klavier, Orgel sowie (bei Robert Fuchs) Komposition. Schließlich unterrichtete er ab 1904 selbst an diesem Institut: zunächst als Korrepetitor, dann ab 1908 als Lehrer für Musiktheorie, Kontrapunkt, Formenlehre sowie Klavier-Kammermusik. Nach der 1909 erfolgten „Verstaatlichung“ des Konservatoriums zur „Akademie für Musik und darstellende Kunst“ 1915 zum Assistenzprofessor in diesem Fachbereich ernannt, lehrte er ab 1929 zudem das Fach „Didaktik des musiktheoretischen Unterrichts“ am musikpädagogischen Seminar. – Zu seinen Schülern zählten (u. a.) Samuel Barber, Alois Hába, Herbert von Karajan, Erich Leinsdorf, Rudolf Serkin, Egon Wellesz und Erich Zeisl, aber auch Marlene Dietrich oder der Musikwissenschaftler Helmut Federhofer.

Am 15. März 1938 war Stöhr einer der ersten acht Lehrkräfte der Akademie, die von den Nationalsozialisten aus „rassischen“ Gründen „beurlaubt“ wurden, worauf er 1939 er in die USA emigrierte und zunächst am „Curtis Institute of Music“ in Philadelphia lehrte (wo Leonard Bernstein zu seinen Schülern zählte), ehe er 1942/43 an das Cincinnati Conservatory (Ohio) wechselte. Schließlich unterrichtete er bis 1950 am „St. Michael's College“ in Winooski (Vermont) Deutsch sowie Musik und gehörte als „Professor emeritus“ noch bis 1960 dem Institut an. Am 11. Dezember 1967 starb er in Montpelier (Vermont).

Stöhrs Œuvre ist ungemein imponierend, er schrieb drei Opern („Ilse“, „Der Gürtelspanner“), zwei Oratorien (u. a. „Der verlorene Sohn“), vier Symphonien, die symphonische Dichtung „Vom Leben“, Kammermusik unterschiedlichster Besetzung (u. a. 15 Violinsonaten), zahlreiche Klavierwerke sowie Chorkompositionen und Lieder. Eine besondere Bedeutung besaßen seine Lehrbücher, nach denen an der Musikakademie

(bzw. -hochschule) bis 1938 und dann wieder nach 1945 (z.T. bis in die 1970er Jahre) unterrichtet wurde: „Praktischer Leitfaden der Harmonielehre“ (1906), „Musikalische Formenlehre“ (1911), „Praktischer Leitfaden des Kontrapunktes“ (1911), „Praktische Modulationslehre“ (1915) sowie „Über die Grundlagen musikalischer Wirkungen“ (1924).

### **Vier Phantasiestücke op. 17 für Violoncello und Klavier (1907)**

Die „Vier Phantasiestücke für Violoncello und Pianoforte“, op. 17 entstanden 1907 und wurden vom Komponisten „Frau [Adele] Radnitzky-Mandlick in Verehrung zugeeignet“, einer Pianistin und Klavierpädagogin (1864–1932), die gemeinsam mit ihrem Gatten, dem Geiger Franz Radnitzky, in ihrem Haus zahlreiche Privatkonzerte veranstaltete. Bekannt wurde sie als Klavierlehrerin von Alma Schindler (Mahler), die sie ab 1892 unterrichtete, und in ihrem Salon könnten auch die „Phantasiestücke“ zur Uraufführung gebracht worden sein. Stöhr hat ihnen den Untertitel „(Suite)“ beigegeben, wohl, weil es sich nicht um vier völlig selbständige Stücke handelt, sondern um eine zyklisch angelegte Gesamtkonzeption, wobei Satzabfolge (Andante espressivo – Andantino grazioso – Andante con moto – Prestissimo) und motivische Verwandtschaften auch an Frühformen der Sonate erinnern.

Das 1. Stück ist dreiteilig angelegt und kombiniert weit ausschwingende Varianten der Intervall-Folge klein–groß–klein (der auch Beethovens späte Streichquartette verpflichtet sind) mit einem Quint-Aufstieg, während der Mittelteil triolische Dreiergruppen, darunter ein Pendelmotiv, gegen Oktav-Sprünge stellt.

Im scherzohaften 2. Stück wird das über Klavier-„Seufzern“ erklingende Pendelmotiv punktiert rhythmisiert, dann treten auch die triolischen Einheiten hinzu, bis sie im Klavier vollends die Führung an sich reißen und die Kantilenen des Violoncellos fast überdecken; eine Rückkehr zum „grazioso“-Geschehen des Beginns rundet die Form.

Das lyrische 3. Stück läßt Klavier und Violoncello zunächst weit aussingen und gemahnt mit seinen Linien deutlich an das Geschehen des 1. Stücks, dann treten auch hier triolische Pendel-Motive hinzu und gestalten den Ablauf „immer bewegter“, bis die Kantabilität „appassionato“

obsiegt; sie drängt vorwärts und gipfelt in einem schnellen, von breiten „Liegetönen“ und Klavier-Arpeggien gestalteten „Grandioso“.

Das abschließende „Prestissimo“-Stück ist dann endgültig den Pendelmotiven und Dreier-Gruppen verpflichtet, und selbst die „pochenden“ Tonwiederholungen gehen dreifach vor sich; kurze Kantilenen des Violoncellos können sich nicht entscheidend durchsetzen. Ein eingebautes „Andante espressivo“ polt das Material lyrisch um, ehe sich wieder das Geschehen des Beginns einstellt und die Form „leggierissimo“ verklingen läßt.

Hartmut Krones

## 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



<https://www.swr.de/swrkultur/leben-und-gesellschaft/swr2-leben-2020-01-24-100.html>

Siebentes Konzert  
Sonntag, 1. September 2024

**Giacomo Puccini**

**Crisantemi**

*Andante mesto*

**Wolfgang A. Mozart**

**Streichquartett G-Dur KV 387**

*Allegro vivace assai*

*Menuetto. Allegro*

*Andante cantabile*

*Molto allegro*



**Erich W. Korngold**

**Streichquartett Nr. 2**

*Allegro*

*Intermezzo*

*Larghetto*

*Waltz*

**aron quartett**

## **Giacomo Puccini (1858-1924)**

### **Crisantemi (1890)**

Wie fast alle Operisti, die großen Opernkomponisten Italiens, hat auch Giacomo Puccini nur kursorisch Ausflüge in den Bereich der Instrumentalmusik unternommen. Seine Beiträge zur Gattung des Streichquartetts blieben entsprechend spärlich und stehen fast durchweg im Schatten seiner Opern. So dürfte die Musik der *Crisantemi*, eines einzelnen *Andante mesto* für Streichquartett, Opernfreunden aus dem vierten Akt von *Manon Lescaut* vertraut sein, wo sie die Sterbeszene der Titelheldin begleitet. Schon die instrumentale Urfassung war eine Trauermusik, komponiert 1890, drei Jahre vor der Vollendung der Oper, zum Gedenken an Herzog Amadeo von Savoyen. Die Chrysanthenen als traditionelle Trauerblumen gaben dem dreiteiligen *Andante*-Satz seinen Titel.

<https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/2015, pw>

## **Wolfgang A. Mozart (1756-1791)**

### **Streichquartett G-Dur KV 387 (1782)**

Mit seinen sechs Streichquartetten KV 387, 421, 428, 458 sowie 464-465 hat Mozart seinem verehrten Komponistenfreund Joseph Haydn ein Denkmal gesetzt. Angeregt durch dessen sechs Streichquartette Opus 33, die 1782 im Druck erschienen waren, begann Mozart zu Weihnachten 1782 einen eigenen Quartettzyklus, dessen sechs Werke freilich erst drei Jahre später vollendet waren. Den 1785 im Verlag Artaria publizierten Druck widmete er „seinem lieben Freund Joseph Haydn“. Seitdem werden die sechs Werke volkstümlich Mozarts „Haydn-Quartette“ genannt, was auch musikalisch zutrifft, denn unschwer kann man in ihnen Anspielungen auf frühere Quartette Haydns ausmachen, besonders natürlich auf dessen Opus 33. In den bewegenden Worten seiner Zueignung „al mio caro amico Haydn“ betonte Mozart, wie sehr ihm Haydns Streichquartette Leitstern und Inspiration gewesen waren. Seine eigenen Quartette nannte er Kinder, die er unter dem Schutz des großen Mannes in die Welt entlasse. Zugleich unterstrich er, wie sehr seine Quartette „il frutto di una lunga, e laboriosa fatica“ seien, die Frucht einer langen,

mühsamen Arbeit. Ausführliche Skizzen zu den Quartetten und der für Mozart ungewöhnlich langwierige Entstehungsprozess lassen jene mühsame kompositorische Detailarbeit erahnen.

Da Mozart selbst ein leidenschaftlicher Quartettspieler an Geige oder Bratsche war, kam er in seiner Vorrede auch auf die ersten Aufführungen der Quartette in Wien zu sprechen. Haydn selbst habe ihm nach diesen Aufführungen „bei seinem letzten Aufenthalt in Wien“ seine Zufriedenheit mit den Stücken ausgedrückt. Mozart spielte damit auf zwei denkwürdige Quartettabende in seinem Hause an: Am 15. Januar und am 12. Februar 1785 hatte er den Freund zu sich eingeladen, um ihm zuerst die früheren drei Quartette, dann die erst jüngst komponierten vorzuspielen. Leopold Mozart spielte die erste, sein Sohn die zweite Geige, Viola und Cello lagen in den Händen der Freiherren Anton und Bartholomäus Tinti. Das Es-Dur-Quartett und seine Schwesterwerke beeindruckten damals Haydn so sehr, dass er Vater Mozart sein berühmtes Kompliment über den Sohn machte: „Ich sage Ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und dem Namen nach kenne; er hat Geschmack, und überdieß die größte Compositions-wissenschaft.“

Am Silvestertag des Jahres 1782 vollendete Mozart in Wien sein G-Dur-Streichquartett, KV 387. Es war der letzte Tag eines Jahres, das mit der Uraufführung von Schillers *Räubern* im Mannheimer Nationaltheater am 13. Januar symbolträchtig begonnen hatte. Mozart dirigierte die Uraufführung seiner Entführung aus dem Serail und begann mit dem G-Dur-Quartett seine erste klassische Serie von Streichquartetten, Schiller brachte Die Räuber heraus und schrieb an *Kabale und Liebe*, Haydn publizierte seine Streichquartette Opus 33, und Goethe dichtete den *Erlkönig*. In diesem Kontext muss man Mozarts G-Dur-Quartett hören: als musikalisches Pendant zum dichterischen Höhenflug eines neuen Zeitalters, als Aufbruch zu einer neuen Dramatik des musikalischen Dialogs und einer emotional gesteigerten Beredsamkeit auch in der reinen Instrumentalmusik.

Im ersten Satz des G-Dur-Quartetts schlägt sich diese Beredsamkeit im Hauptthema nieder. Sein geradlinig zupackender Gestus weicht im

jeweils zweiten Takt ins Chromatisch-Empfindsame aus. Jede seiner Phrasen mündet in einen empfindsamen Vorhalt, eine sogenannte „Apoggiatur“. Die gleichsam gestische Sprache der einzelnen Phrasen, von Takt zu Takt changierend, verleiht dem Thema eine überaus sprechende, ausdrucksvolle Note. Seine unterschwellige Chromatik tritt in der Überleitung auf dramatische Weise, wenn auch nur kurz hervor, um im Seitenthema einer wundervoll inspirierten, eingängigen Tanzweise Platz zu machen. Die erste Geige greift den Tanzrhythmus des Rigaudon auf und umspielt ihn in Sechzehnteln, die sich allmählich über das Ensemble ausbreiten. Die Schlussgruppe lässt noch einmal kurz die empfindsamen Zwischentöne des Anfangs anklingen. In der Durchführung gerät das Hauptthema ins Stocken, es verfängt sich sozusagen in Zweifeln über den weiteren Fortgang, bis ein Synkopenmotiv kraftvolle neue Akzente setzt. Immer wieder von neuem setzt die Durchführung zu melodischem Schwung an und bleibt doch immer wieder stecken. Ebenso changierend zwischen Zuversicht und Zweifel – Schillers Dramenfiguren durchaus vergleichbar – mutet der Rest des Satzes an.

Im Menuett hat Mozart seinem Hang zur chromatischen Melodik freien Lauf gelassen: absteigende gebrochene Dreiklänge und aufstrebende chromatische Linien bilden das Spannungsfeld eines Satzes, der mit der höfisch-galanten Aura früherer Menuette nichts mehr gemein hat. Im düsteren g-Moll-Trio wird dies noch deutlicher: Dem „Sturm und Drang“ seines Unisono-Beginns antworten zaghaft-stockende Viertel in „gesuchten“ harmonischen Ausweichungen.

Ruhe kehrt erst im *Andante cantabile* ein, einem der schönsten langsamen Sätze, die Mozart geschrieben hat. Aus tiefer Lage erhebt sich der Gesang der ersten Geige im *Crescendo* zu blühender Höhe und sinkt sofort wieder in die Tiefe und ins *Piano* hinab, vom Echo der übrigen Stimmen beantwortet. Das Cello greift die Schlussfloskel auf, und nun entspinnt sich im singend-erfüllten Kontrapunkt der vier Instrumente ein Dialog, wie ihn das Genre Quartett bis dahin selbst bei Haydn noch nicht erlebt hatte: Volle Akkorde der Oberstimmen über wogenden Triolen des Cellos wechseln mit raumgreifenden Violinsoli ab. Mollzweifel in Form eines Triolenmotivs breiten sich über das gesamte Ensemble aus,

bis die erste Geige in tiefer Lage eines der schönsten Themen Mozarts anstimmt, einen feierlichen Gesang, der in förmlichen Seufzern seinen Höhepunkt erreicht und in eine überaus bewegte Schlussgruppe mündet. Nach einer Kürzest-Durchführung von vier Takten wird dieser gesamte überreiche erste Teil harmonisch und melodisch gesteigert wiederholt.

Spätestens mit diesem Satz hatte Mozart eine Stilhöhe erklommen, die ein simples Finale in Rondoform ausschloss. Stattdessen stellte er an den Beginn des Finales eine Fuge. Ein klassisches Fugenthema kirchlich-gelehrten Kontrapunkts wandert von der zweiten Geige aus durch die Stimmen, so als handle es sich um die Amen-Fuge aus einer Messe. Die Schlussfugen in Haydns Quartetten Opus 20 dürften Mozart zu diesem Beginn inspiriert haben, und wie Haydn ging es ihm dabei um die Synthese zwischen gelehrtem und galantem Stil. Denn schon nach 18 Takten löst sich der erhabene Fugenbeginn in Wohlgefallen auf: der Kirchenstil macht dem Stil der Opera buffa Platz, einer nonchalant trällernden Tanzmelodie. Ebenso unversehens verbinden sich beide Elemente, die Vorhalte der Fuge und die Tanzweise, zu einer Überleitung von geballtem Kontrapunkt, die in einen Halbschluss mündet. Ein zweites Fugenthema tritt auf den Plan. Synkopisch und ebenso gelehrt wie das erste wandert es vom Cello aus durch die Stimmen und verbindet sich danach sogleich mit dem Hauptthema zum Doppelfugato. Wieder geht aus dieser gelehrten Episode die galante hervor: das eigentliche Seitenthema, ein alpenländischer Jodler. Von seiner guten Laune lässt sich das ganze Quartett anstecken und rundet mit einem fünften, wiederum buffonesken Thema die überaus kunstvolle Exposition ab. Sie mündet in eine noch kunstvollere Durchführung, in der sich zum Fugenthema die Chromatik hinzugesellt. Bis nach b-Moll weicht die Modulation aus, bevor das Quartett mit der Tanzweise wieder festen Grund unter den Füßen gewinnt. Es folgen Überleitung und Doppelfuge, gekrönt von einer langen Coda, die die Chromatik aus der Durchführung nochmals aufgreift und in der Engführung des ersten Themas gipfelt. Buchstäblich bis zum letzten Takt wurde Mozart nicht müde, seinem Fugenthema immer wieder neue Nuancen abzulauschen.

<https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/1294>, pw

## **Erich W. 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 am Dirigenten-Pult 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. 2 (1934)**

Diese stilistischen Elemente durchziehen in besonderem Maße auch die Kammermusik Korngolds, was in seinem 2. Streichquartett Es-Dur, op. 26, vor allem zu einer sehr persönlichen, klar strukturierten und auch in den kunstvollsten Abwandlungen immer ins Ohr gehenden Thematik führt. 1933 größtenteils in Gmunden am Traunsee komponiert und am 16. März 1934 vom Rosé-Quartett in Wien uraufgeführt, scheint das viersätzig Quartett in seiner melodischen Idiomatik bisweilen volkstümliche Elemente und somit „Charakterzüge“ des Ambientes der Entstehung aufgenommen zu haben.

So basiert der 1. Satz (Allegro) auf einem schlichten, immer mehr ausschwingenden Thema, das nach und nach kunstvolle Verarbeitungen erfährt, einen „tranquillo“ fließenden Gegensatz auf den Plan ruft, das Geschehen schließlich dramatisiert und dann doch „sempre calando“ verklingt. – Die Rolle des Scherzos nimmt das spielerisch dahineilende, bald aber auch ausdrucksvoll aussingende Intermezzo (Allegretto von moto) ein, dessen zwei „Scherzo“-Themen in dem Trio-Gedanken sowohl eine Fortführung als auch einen Kontrast finden. – An 3. Stelle steht dann ein „Larghetto“ (Lento) von außerordentlicher Schönheit, das an seinem Höhepunkt äußerst expressiv und „con molto sentimento“ das gesangliche Element betont. – Die Abrundung bringt schließlich der mit „Waltz (Finale)“ überschriebene 4. Satz (Tempo di Valse), der verhalten anhebt und uns danach in eine fröhliche „ländliche“ Kehraus-Stimmung versetzt, durch einen chromatischen Seitengedanken sowie durch dramatische Verdichtungen aber auch für spannungsreiche Entwicklungen sorgt, bis ein „grandioso“ auftrumpfender Schluß dem Ende entgegeneilt.

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](http://oe1.ORF.at/club)



**Ö1 CLUB**

## **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 Wiener Schule zu widmen, führte noch im Gründungsjahr zur Einladung, im Arnold Schönberg Center in Wien als Quartett 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](http://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 Cascavalle wurden die Klavierquintette von Dvorak und Franck mit Philippe Entremont eingespielt. Im Herbst 2009 erschien eine Gesamtaufnahme der Streichquartette Erich Wolfgang Korngolds und seines Klavierquintetts (mit Henri Sigfridsson, Klavier) bei cpo/ORF sowie im

Frühjahr 2010 eine CD mit Werken von Ravel, Schostakowitsch, 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 Wiener Schule. Das Wiener Debüt, das erste Zykluskonzert im Arnold Schönberg Center, wurde von Presse und Publikum mit Begeisterung aufgenommen.

### **Barna Kobori, Violine**

Barna Kobori 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 and 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 Kabori und Christophe Pantillon das aron quartett, das vom Arnold Schönberg Center in Wien als "Quartet in Residence" eingeladen wurde, eine eigene Abonnementreihe zu gestalten. Bereits wenige Wochen nach seiner Gründung gab das Quartett sein "Glänzendes Debut" (Der Standard) in Wien und zählt seither zu den führenden Quartetten Österreichs.

Darüber hinaus ergaben sich vor allem auf dem Gebiet der Kammermusik immer wieder neue Kontakte zu Partnern wie z.B. Bruno Canino, Philippe Entremont, Elisabeth Leonskaja, Oleg Maisenberg, 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 Violamusk 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 Neuchâtel 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 Diplomo 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 Rheims, Festival de l'Epeau, Mostly Music Chicago, Festival Musical de Santo Domingo.

### **Klara Flieder, Violine**

In eine Wiener Musikerfamilie geboren. Violinstudium bei Grete Biedermann am Konservatorium der Stadt Wien, Christian Ferras (Paris) und Arthur Grumiaux (Brüssel). Meisterkurse bei Henryk Szeryng, Nathan Milstein und Augustin Dumay. Konzerttätigkeit als Solistin und Kammermusikerin in ganz Europa.

Auftritte bei internationalen Festivals (Kuhmo Festival, Finnland, Carinthischer Sommer, Midsummer Music Festival, Schweden u.a.) und in renommierten Konzertsälen (Wiener Musikverein, Wiener Konzerthaus, Berliner Philharmonie, Théâtre des Champs-Élysées (Paris), South Bank Center (London), u.a.).

Zusammenarbeit mit Künstlern wie Pierre Amoyal, Roberto Benzi, Ernst Kovacic, Vladimir Mendelssohn, Ludwig Streicher u. a. Langjähriges Mitglied des Flieder-Trios, Mitglied des „Leschetizky-Trio Wien“.

CD-Einspielungen für EMI, Dabringhaus & Grimm, Extraplatte und Preiser Records.

Lehraufträge und Gastprofessuren an den Universitäten für Musik in Wien und Graz. Ab Oktober 2005, Professur an der Universität Mozarteum Salzburg. Weitere Lehrtätigkeiten bei Meisterkursen in Österreich, Schweden, Spanien, Italien und den USA.

### **Assav Levitin**

Assav Levitin bekleidet gegenwärtig die Position des Chazzan (Kantors) in der Reform-Synagoge in Hamburg. Ursprünglich aus Israel stammend, startete Assaf seine musikalische Entwicklung mit Schlagzeug, Saxophon und Klarinette. Während seines Militärdienstes als Redakteur beim IDF-Wochenmagazin „Bamachane“ schloss er sich dem Rinat National Choir of Israel an.

Assav Levitins musikalischer Werdegang erstreckt sich über das Komponieren, Arrangieren, das Leiten von Chören bis hin zum Unterrichten. Im Jahr 2016 schloss er seine Ausbildung zum Kantor am Abraham-Geiger-Kolleg der Universität Potsdam ab und verfasste seine Masterarbeit über die liturgische Musik von Alberto Hemi. Später brachte er die erste umfassende Aufnahme von Hemis Vokalmusik auf den Markt, veröffentlicht als Dreifach-CD.

Seit 2014 ist Assav mit seinem Ensemble „Die Drei Kantoren“ Teil des offiziellen Kulturprogramms des Zentralrats der Juden in Deutschland. Im Jahr 2017 gründete er das Kolot Vocal Quintet, ein Ensemble für jüdische und israelische Musik, dessen Repertoire auf Arrangements von Assav Levitin basiert.

Seine Aufnahme des Mainzer Nusachs (Schott, Mainz 2004) wird als Maßstab für die süddeutsche liturgische Tradition betrachtet und findet häufig Erwähnung in Fachkreisen. Weitere CD-Aufnahmen umfassen Synagogalmusik mit Orgel, einen Sabbatabend-Gottesdienst von Samuel Lampel, ein israelisches Jazzalbum, liturgische Musik von Assaf Levitin und vieles mehr.

Im Jahr 2016 trat er im Rahmen des Projekts „Mekomot“ (Orte) in zahlreichen alten Synagogen in Deutschland und Polen auf, debütierte mit fünf Werken und präsentierte verschiedene klassische Chazzanut. 2021 tourte er mit dem Deutschen Kammerchor durch ganz Deutschland und präsentierte liturgische Musik deutsch-jüdischer Komponisten, die größtenteils seit der Shoah nicht mehr aufgeführt wurde.

<http://www.assaflevitin.com/>

## **Christos Marantos**

Christos Marantos ist 1980 in Athen geboren, lebt in Wien und ist Vater einer Tochter. Schon in jungen Jahren begann Christos Marantos seine Karriere als Pianist und gewann bereits im Alter von 15 Jahren den 1. Preis beim nationalen Wettbewerb „XON“ in Athen.

Er studierte Klavier bei Georgios Platon und dann mehrere Jahre in der Klasse von Max Hallecker, wo er das Studium des Konzertsfachs Klavier

am Konservatorium „Ellinikon Odeion“ mit Auszeichnung im Jahr 1999 absolvierte. Daraufhin folgte die vertiefende Arbeit mit Alexander Jenner in Wien.

Anschließend durchlief er das Studium der Instrumentalpädagogik an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien bei Prof. Harald Ossberger und absolvierte mit dem Bachelor- und Master-Titel mit Auszeichnung. Bei seiner öffentlichen Abschlussprüfung für Klavier Master IGP spielte Marantos die „Hammerklaviersonate“ op. 106 in B-Dur von L. v. Beethoven. Seine Bachelor-Diplomarbeiten behandeln folgende Themen: „Josef Dichler: Intellekt und Emotion in der Musik“ und „Theodor Leschetizky- Leben, Persönlichkeit und Lehrergestalt: gespiegelt in den Aussagen und der künstlerischen Eigenart einiger seiner Schüler. Thema seiner Master-Diplomarbeit: „Die Musik in den Wahlkämpfen in Griechenland in den 80er und 90er Jahren“.

Im Laufe des Studiums wurde Marantos das Stipendium der Tokyo Foundation anerkannt. Teilnahme an Meisterkursen von Bruno Canino, Erik Tawaststjerna, Francesco Mario Possenti, Grzegorz Kurzynski, Vinia Tsopela, Michael Lipp, Georges Pludermacher und Jesper Christensen. Im Mozartjahr 2006 gestaltete er auf Einladung von Dr. Christian Ehalt mehrere Male das musikalische Programm bei den „Wiener Vorlesungen“.

Gründung des Klavier Duos Christos Marantos-Harald Ossberger im Jahr 2006. Zahlreiche Auftritte des Duos in Europa und Asien. Unter anderem im Jahr 2012 die Gestaltung des 50-jährigen Jubiläums der Griechischen Orthodoxen Metropolis. Ausarbeitung und Aufführung eines Konzerts zu 4 Händen für den Ökumenischen Patriarchen Bartholomaios I. von Konstantinopel.

Zusammenarbeit mit Topsy Küppers bei Projekten über Chopin und Haydn, die in Österreich, Deutschland, Slowakei und Israel präsentiert wurden. Weitere Projekte mit Schauspieler Bernhard Majzen und Burgschauspieler Karlheinz Hackl in Wien. Künstlerische Zusammenarbeit mit dem Opernsänger Hans Peter Kammerer und als Kammermusiker mit den Geigern Mario Hossen, Alexander Steinberger, Erich Schagerl und Christian Altenburger.

Auftritte als Solist und Kammermusiker bei verschiedenen Festivals in Griechenland und Österreich, wie "Musikforum Klagenfurt – Viktring", "Naxos – Festival" und „Aegina International Music Festival“. Juror im bundesweiten „Wendl und Lung – Klavierwettbewerb 2008“ für Kinder. Im Jahr 2011 CD mit vierhändigen Klavierwerken von Robert Schumann (gemeinsam mit Harald Ossberger), produziert von „Gramola“.

Rundfunk - und Fernsehaufnahmen in Österreich und Griechenland: unter anderem Einladung der Journalistin Renate Burtscher im Jahr 2012 in der Sendung Ö1 Klassik-Treffpunkt des Österreichischen Rundfunks und Interview in der Österreichischen Musik Zeitschrift (ÖMZ) im Jahr 2014. Mitwirkender im Ensemble „exxj“ für zeitgenössische Musik von Prof. Peter Burwik.

Tätig als Dozent in Masterklassen in der vom Piano Duo Marantos-Ossberger entwickelten Form des „Team Teaching“ wie z.B. an der „Anton Bruckner Privatuniversität für Musik, Tanz und Schauspiel“, dem „Kärntner Landeskonservatorium“ Klagenfurt, dem „Musikum Salzburg“, der „Aswara Academy of Arts“ Kuala Lumpur und dem „College of Music Mahidol University“ Thailand.

Christos Marantos unterrichtet seit 2009 Klavier an der J.S.Bach – Musikschule der Diakonie in Wien sowie als Privatlehrer.

<http://www.christosmarantos.at/>

### **Marc Pantillon**, Klavier

In eine bekannte Neuenburger Musikerfamilie hinein geboren, lernt er unter der Führung seiner Eltern schon als kleines Kind das Klavierspiel – diese werden seine einzigen Lehrer bis zum Diplom sein, das er mit zwanzig Jahren erlangt. Danach geht er nach Wien, um seine Studien an der Hochschule für Musik bei Hans Petermandl fortzusetzen, bei dem er 1983 die Konzertreife mit Auszeichnung erlangt.

Er hat das Glück, sein Spiel beim großen Pianisten Paul Badura-Skoda weiterentwickeln und perfektionieren zu können. Den Auftakt dazu bildet 1987 der Solistenpreis der Schweizer Musikervereinigung. Seither tritt er regelmäßig als Konzertist und Orchestersolist auf; auch als

Kammermusiker ist er sehr gefragt. Daneben führt Marc Pantillon eine Diplom- und Meisterklasse am Haute Ecole de Musique von Neuenburg und eine Klasse für Klavierbegleitung am HEMU von Lausanne.

Er nahm zahlreiche CDs für Claves auf darunter ein Album mit dem Klavierwerk des deutschen Komponisten Stephen Heller, eine CD mit Musik aus der Romantik für Bratsche mit Anna Barbara Dütschler und ein Doppelalbum, das den Sechs Trios von Ignaz Lachner gewidmet ist. Als leidenschaftlicher Botaniker und Ornithologe hat Marc Pantillon sich in Môtiers im Neuenburger Jura niedergelassen, wo durch eine noch natürliche Umgebung Lebensqualität gewährleistet ist.

### **Janna Polyzoides**

Janna Polyzoides wurde als Tochter des Musikerpaares Christos und Katherina Polyzoides in Graz geboren und lebt in Wien. Sie studierte an der Musikuniversität ihrer Heimatstadt bei Sebastian Benda; weitere einflussreiche Lehrer waren Rudolf Kehrer, Alexander Jenner, Eliane Richepin und György Kurtág.

Ihre Karriere als Pianistin führte sie zu Festivals wie Wien modern, Menuhin-Festival Gstaad, „styriarte“ Graz und den Wiener Festwochen. Sie wurde in Konzerthäuser wie die Kölner Philharmonie, Wigmore Hall London, Hamburger Musikhalle, Athens Music Hall, Warschauer Philharmonie, Wiener Konzerthaus, Wiener Musikverein und das Mozarteum Salzburg (mit der Deutschen Kammerakademie Neuss am Rhein und dem Haydn Orchester Bozen) eingeladen. Zuletzt unternahm sie Tourneen in die Schweiz, nach Deutschland, Norwegen, Dänemark, England, Polen, Israel, China, Japan, in den Oman und in die USA.

Als Kammermusikerin trat sie als Mitglied des „Arcus Ensemble Wien“ (mit Erich Oskar Huetter, Violoncello und Andreas Schablas, Klarinette) auf und konzertierte mit der „Camerata Polyzoides“, die sich aus Mitgliedern ihrer Familie zusammensetzt. Mit ihrem Bruder, dem Geiger Demetrius Polyzoides, bildet sie das Duo Polyzoides. Eine langjährige musikalische Partnerschaft (1998-2009) verband sie mit dem Cellisten Martin Hornstein.

Im Laufe der Jahre konzertierte sie mit Künstlern wie Erich Höbarth, Rainer Honeck, Christian Altenburger, Daniel Sepec, Ernst Kovacic, Christophe Coin, Franz Bartolomey, Reinhard Latzko, François Benda, Gerald Pachinger, Matthias Schorn, Mitgliedern des Artis Quartetts, Aron Quartetts, Klangforum Wien, Gürzenich Quartetts und Kölner Streichsextetts u.v.a.

Janna Polyzoides nützt jede Gelegenheit, auf der Spur des originalen Klanges historische Instrumente zu spielen (Hammerklaviere bzw. Fortepiani, Instrumente 1790 bis 1850). Sie ist im Besitz eines Wiener Hammerflügels aus dem Nachlass von Martin Hornstein, der von Johann Baptist Streicher & Sohn 1863 gebaut und 2012 restauriert wurde. Auf diesem Hammerflügel gibt sie regelmäßig Konzerte.

Andererseits führte ihre intensive Beschäftigung mit zeitgenössischer Musik und ihre stetige Zusammenarbeit mit Komponisten wie Friedrich Cerha, Christian Ofenbauer, Yannis Xenakis, György Ligeti und Iván Eröd, zu zahlreichen Uraufführungen und CD-Einspielungen von neuen Werken, die ihr gewidmet wurden.

Sie ist künstlerische Leiterin und Dozentin bei den Meisterkursen der „49. Internationalen Musiktage 2022“ in Rohrbach in Oberösterreich ([www.internationale-musiktage.com](http://www.internationale-musiktage.com)).

Die solistische und kammermusikalische Diskographie von Janna Polyzoides enthält mittlerweile 38 zum Teil preisgekrönte CDs. Es erschienen Produktionen mit Christian Ofenbauers 1. Klavierkonzert mit dem Radio-Symphonieorchester Wien (ORF) und seinem 2. Klavierkonzert mit dem Ensemble „die reihe“ (paladino music 2021), eine CD mit dem „Arcus Ensemble Wien“ mit Trios von Carl Frühling, Johannes Brahms und Alexander Zemlinsky (SKF) und eine mit Werken von Friedrich Cerha (Neos) und Vol. I (von dreien) einer Live-CD-Produktion des Gesamtwerks für Violine und Klavier von Eugène Ysaÿe mit dem Duo Demetrius & Janna Polyzoides (paladino music 2021).

<http://www.jannapolyzoides.com/>

## **Gottlieb Wallisch, Klavier**

Der aus Wien stammende Pianist ist Sohn einer Musikerfamilie. Mit vier Jahren begann Gottlieb Wallisch mit Klavierspielen und wurde im Alter von sechseinhalb Jahren als damals jüngster Student in die Begabtenklasse der Universität für Musik und darstellende Künste in Wien aufgenommen. Mit sieben Jahren stand er zum ersten Mal auf der Konzertbühne um im Alter von zwölf Jahren im Goldenen Saal des Wiener Musikvereins zu debütieren. Lehrer wie Heinz Medjimorec, Pascal Devoyon oder Oleg Maisenberg haben seinen musikalischen Weg mitbestimmt.

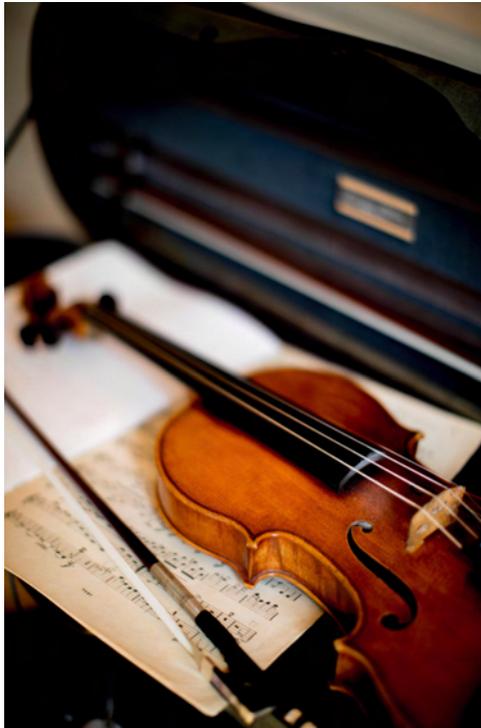
Ein Konzert unter der Leitung von Lord Yehudin Menuhin gab 1996 den Startschuss zu Wallischs internationaler Karriere: Mit der Sinfonia Varsovia führte der damals 17-Jährige in Wien das 5. Klavierkonzert von Beethoven auf. Seitdem ist Wallisch mit seinem weit gefächerten Konzertprogramm in den wichtigsten Sälen und Festivals der Welt zu Gast: in der Carnegie Hall in New York, der Wigmore Hall in London, dem Musikverein Wien, der Kölner Philharmonie, der Tonhalle Zürich und im NCPA Beijing, aber auch beim Klavierfestival Ruhr, dem Beethovenfest Bonn, dem Lucerne Festival, den Salzburger Festspielen, den Dezember-Nächten in Moskau und dem Singapore Arts Festival. Unter den Dirigenten, mit denen er als Solist bereits auftrat, sind Giuseppe Sinopoli, Sir Neville Marriner, Dennis Russell Davies, Kirill Petrenko, Louis Langree, Lawrence Foster oder Bruno Weil.

Auch die Liste der Orchester, mit denen er spielte, führt große Namen, darunter die Wiener Philharmoniker, die Wiener Symphoniker, das London Philharmonic Youth Orchestra, das BBC National Orchestra of Wales, das Gustav Mahler Jugendorchester, das hr-sinfonieorchester, die Festival Strings Lucerne oder das Stuttgarter Kammerorchester. Ein Teil von Wallischs Aufführungen ist bereits in einer Reihe von Rundfunkaufnahmen dokumentiert; unter anderem haben der Deutschlandfunk, die Deutsche Welle, der ORF, Radio France und die BBC seine Konzerte mitgeschnitten. Hinzu kommen zahlreiche CD-Einspielungen seines breit gefächerten Repertoires, die für Labels wie „Deutsche Grammophon“, „alpha-music“ oder „LINN records“ entstanden sind.

Neben seiner Konzerttätigkeit auf dem modernen Flügel widmet sich Gottlieb Wallisch seit einigen Jahren vermehrt auch der Interpretation auf historischen Klavieren. Auf diesem Gebiet konnte er z.B. mit Christopher Hogwood und der Camerata Salzburg, dem Musica Angelica Baroque Orchestra Los Angeles oder dem Orchester Wiener Akademie unter Martin Haselböck zusammenarbeiten.

Von 2010 bis 2016 leitete Gottlieb Wallisch eine Klavierklasse an der Haute École de Musique de Geneve, 2013 war er zudem als Gastprofessor an der Franz-Liszt-Musikakademie in Budapest tätig. 2016 folgte er einem Ruf auf eine Professur an die Universität der Künste Berlin. Er gab Meisterkurse an der University of Illinois, dem Nagoya College of Music oder dem Konservatorium in St. Petersburg. Anfang 2012 wurde er in die Liste der „Steinway Artists“ aufgenommen.

<http://www.gottliebwallisch.com/>





## Die heuer aufgeführten vertriebenen Komponisten



**Béla, Bartók**

Geboren 25. März 1881 in Nagyszentmiklós, Siebenbürgen; verstorben  
26. September 1945 in New York City.



**Walter Bricht**

Geboren 21. September 1904 in Wien; verstorben 20. März 1970 in  
Bloomington, Indiana.



**Erich W. Korngold**

Geboren 29. Mai 1897 in Brünn; verstorben 29. November 1957 in  
Los Angeles.



**Arnold Schönberg**

Geboren 13. September 1874 in Wien; verstorben 13. Juli 1951 in  
Los Angeles.



**Erwin Schulhoff**

8. Juni 1894 in Prag; ermordet („verstorben“) 18. August 1942 im NS-Anhaltelager auf der Wülzburg / Weißenburg in Bayern.



**Richard Stöhr**

Geboren als Richard Franz Stern 11. Juni 1874 in Wien; verstorben 11. Dezember 1967 in Montpelier, Vermont.

# Aufgeführte vertriebene Komponisten 2008 - 2023

Arlen, Walter ◦ Bartók, Béla  
Castelnuovo-Tedesco, Mario  
Domazlicky, František ◦ Eisler, Hanns  
Eröd, Iván ◦ Fürstenthal, Robert  
Gál, Hans ◦ Graetzer, Guillermo  
Greif, Olivier ◦ Haas, Pavel  
Herschkowitz, Philip ◦ Hindemith, Paul  
Horovitz, Joseph ◦ Klein, Gideon  
Korngold, Erich Wolfgang ◦ Krása, Hans  
Krenek, Ernst ◦ Lajtha, László  
Laks, Szymon ◦ Mahler, Alma  
Martinů, Bohuslav ◦ Milhaud, Darius  
Rubin, Marcel ◦ Schönberg, Arnold  
Schönberg, Georg ◦ Schönthal, Ruth  
Schulhoff, Erwin ◦ Schwartz, Richard  
Sinigaglia, Leone ◦ Stutschewsky, Joachim  
Tailleferre, Germaine ◦ Tansman, Alexandre  
Tauský, Vilem ◦ Toch, Ernst  
Ullmann, Viktor ◦ Walter, Bruno  
Weigl, Karl ◦ Weigl, Vally  
Weill, Kurt ◦ Weinberg, Mieczyslaw  
Wellesz, Egon ◦ Zeisl, Erich  
Zemlinsky, Alexander

# Sponsoren 2023



Ö1 CLUB



# Bösendorfer

