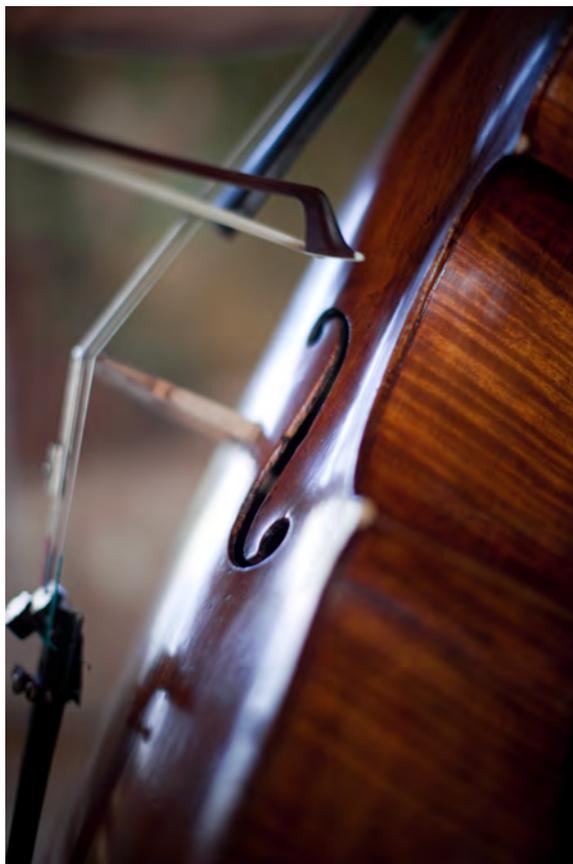




12. Kammermusikfestival
Klimt Villa



Kammermusikfestival
Klimt Villa 2019



Impressum

Kammermusikfestival Klimt Villa

Seilerstätte 10/22, 1010 Wien

www.klimtvillafestival.at

Herausgeber: Univ.-Prof. Dr. Peter Weinberger

office@klimtvillafestival.at

ISBN 978-3-9504263-3-5

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

Cover: Julia Wesely

Die „Klimt Villa“

Das Gebäude ist eine in den Zwanzigerjahren des letzten Jahrhunderts gebaute Villa, die zwischen 1911 und 1918 im heutigen Erdgeschoss das letzte Atelier Gustav Klimts beherbergte. Der Maler hat hier nie dauerhaft gewohnt und als er das Haus nutzte, war es auch bei weitem nicht so repräsentativ wie heute, sondern nur ein kleines ebenerdiges Landhäuschen mit einem Atelierraum. Es gehörte dem Möbelfabrikanten Hermann, von dem es der 49jährige und bereits sehr berühmte Gustav Klimt mietete; gleich um die Ecke hatte auch sein Freund und Kollege Egon Schiele sein Atelier und vielleicht zog es Klimt auch in die Nähe seiner Kindheit, war er doch gleich drüben in der Linzerstraße 247 aufgewachsen.

Jedenfalls hat Klimt das Biedermeierhaus in der Feldmühlgasse intensiv genutzt. Hier entstanden zumindest 12 Bilder, unter anderem auch „Litzlberg“, das 2011 in New York um 40,4 Mio \$ gekauft wurde, und hunderte Zeichnungen. Hier empfing er einige seiner Modelle – wahrscheinlich nicht nur des Malens wegen – und hier haben im Garten wahrscheinlich auch zwei seiner Kinder mit der blutjungen Consuela Camilla Huber, nämlich Gustav und Wilhelm gespielt.

Zur Musik hatte das Häuschen - und wohl auch Klimt selbst – keine besondere Beziehung. Der Beethoven Fries und das Bild „die Musik“ für das Palais Dumba hatte er ja schon mehr als ein Jahrzehnt zuvor gemalt. Im Wiener Musikleben dieser Zeit hat sich allerdings viel getan: 1911, als Klimt einzog, wurde der Rosenkavalier uraufgeführt, Gustav Mahler starb und Lehar brachte noch einmal eine Operettenproduktion heraus. Ein Jahr später hat Ariadne von Richard Strauss Premiere. 1913 kommt es bei einem Schönberg-Konzert im Musikverein zur berühmten handfesten Rauferei, was im übrigen auch Strawinski in Paris mit Sacre du Printemps passiert. Kaiser Franz Josef eröffnet derweil das Konzerthaus. Im Kriegsjahr 1915 erscheinen Strauss Alpensymphonie und Kalmans Csardasfürstin. Danach ist dann Schluss mit „Musi“, aber Klimt verkauft seine Bilder nach wie vor zu Höchstpreisen.

Als Gustav Klimt am 6. Feber 1918 stirbt, bemüht sich Egon Schiele darum, das Atelier zu übernehmen, aber die spanische Grippe macht den Plan zunichte.

Das heutige Bauwerk wurde ab 1922 um dieses Gartenhaus „herumgebaut - man beließ das Erdgeschoss in seiner ursprünglichen Form, baute davor einen Galeriegang, fügte links einen kleinen Flügel an, stockte auf und verzierte das Ganze an der Gartenseite mit einer prächtigen Freitreppe. Bauherr war die Familie Hermann, die es allerdings nicht fertigstellte, sondern noch im Rohbau an die Familie des Weingroßhändlers Felix Klein verkaufte. Sie stellte dann das Haus in dem bei Großbürgern damals beliebten Neobarock fertig.

Die jüdische Familie Klein musste 1939 fliehen, das Haus wurde arisiert, 1948 aber zurückgegeben und 1954 verkaufte die Familie – die später als „Almdudler“-Produzenten sehr populär wurde – die Liegenschaft an die Republik Österreich. Der Bund nützte es fortan für Schulzwecke und errichtete dafür auch im Garten noch mehrere ebenerdige Pavillons.

2000 entschied der Wirtschaftsminister, die Liegenschaft aufzugeben, doch eine Bürgerinitiative organisierte dagegen einen beträchtlichen Widerstand. Der Plan wurde also nicht umgesetzt und 2002 erhielt die Initiative ein Prekarium am Gebäude mit der Auflage, hier eine Kultureinrichtung zu betreiben.

Nach einigen nicht sehr erfolgreichen Jahren übernahm 2007 die Österreichische Galerie Belvedere das Haus, um es radikal in den früheren Zustand des Ateliers zurückzuführen. Diese Absicht stieß aber wiederum auf breiten Protest. Auch der Denkmalschutz engagierte sich und so wurde das Gebäude entsprechend dem Zustand von 1923 renoviert.

2008 übertrug die Republik das Gebäude in den Fruchtgenuss des Comenius-Instituts, das in den Nebengebäuden eine Behindertenwerkstatt führt, mit der Auflage, das Haus als Klimt-Gedenkstätte zu erhalten. 2011 wurde diese fertiggestellt und ab 2012 in Betrieb genommen. Neben dem Klimt-Museum ist das Haus seither auch Veranstaltungsort von Kammermusik und private Feiern.

Die Räume im Erdgeschoss wurden so renoviert, dass sie einen Eindruck von der Nutzung durch Gustav Klimt vermitteln. Detailgenau wurden nach alten Fotos auch die Möblierungen nachgebaut, Textilien und Teppiche repliziert und Utensilien zusammengetragen. Im vorderen Teil befindet sich das Empfangszimmer mit der Einrichtung von Josef Hoffmann, vier kleinere Räume flankieren das Atelier an der Nordseite. Dort sind – wie auf einem Foto aus 1918 – die unvollendeten Bilder „Dame mit dem Fächer“ und „die Braut“ ausgestellt. Die drei ineinander gehenden Salons im Obergeschoss, in dem unsere Konzerte stattfinden, mit der davorliegenden Terrasse sind der Kern der Umgestaltung von 1923.

Manfred Matzka





**Worauf wir in keinem
unserer Portfolios setzen:
Glück.**

Denn bevor ein Investment in unser Portfolio aufgenommen wird, durchläuft es den strengsten Selektionsprozess, den nur wenige überstehen. Schließlich verdient Ihr Vermögen nur die sichersten und allerbesten Anlagen. Investieren statt Spekulieren. Eine Philosophie, die in den letzten Jahren mit allen wichtigen Auszeichnungen der Finanzbranche prämiert wurde.



 **Schoellerbank**
Private Banking

Programmübersicht

Eröffnungskonzert, Montag, 26.8.2019, 19:30

Eröffnung: Peter Huemer

Joseph Haydn, Streichquartett op. 76/2 in d-Moll, „Quintenquartett“

Ruth Schönthal, Streichquartett Nr. 1

Ludwig van Beethoven, Streichquartett in B-Dur, op. 18/6

aron quartett

Zweites Konzert, Dienstag, 27.8.2019, 19:30

Maurice Ravel, Streichquartett

Germaine Tailleferre, Streichquartett

Lili Boulanger, Zwei Stücke für Violine und Klavier; D'un
Matin de Printemps (für Violine und Klavier)

Ernest Chausson, Concert op. 21 für Violine, Klavier und
Streichquartett

aron quartett, Sandrine Cantoreggi, Violine, Gottlieb Wallisch, Klavier

Drittes Konzert, Mittwoch, 28.8.2019, 19:30

Alexander Borodin, Streichquartett Nr. 2, D-Dur

Sofia Gubadulina, Streichquartett Nr. 2

Dmitri Schostakowitsch, Klavierquintett op. 57 in g-Moll

aron quartet, Juan Carlos Rodríguez, Klavier

Viertes Konzert, Donnerstag, 29.8.2019, 19:30

Vorgespräch: Oliver Rathkolb, Zwei Schwestern: Vally Weigl und Käthe Leichter

Karl Weigl, 5 Lieder op. 40 für Sopran und Streichquartett

Arnold Schönberg, Streichquartett Nr. 2 op. 10 (mit Sopran)

Vally Weigl, „To Emily“ Adagietto für Streicher

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

aron quartett,

Anna Maria Pammer, Sopran

Fünftes Konzert, Freitag, 30.8.2019, 19:30

Ludwig van Beethoven, Trio in G-Dur op. 1/2

Germaine Tailleferre, Piano Trio

Fanny Mendelssohn, Klaviertrio op. 11

Trio Van Beethoven

Sechstes Konzert, Samstag, 31.8.2019, 19:30

Erich Zeisl, Kinderlieder

Iván Eröd, Milchzahllieder; Krokodillieder

Robert Schumann, Dichterliebe, op. 48

Lydia Rathkolb, Sopran, Norbert Ernst, Tenor, Kristin Okerlund, Klavier

Siebentes Konzert, Sonntag, 1.9.2019, 11:00

Bruno Walter, Frisch (1. Satz aus dem Streichquartett in D-Dur, wieder aufgefunden 2018)

Vally Weigl, Andante for Strings

Franz Schubert, Streichquartett a-Moll, D 804 „Rosamunde“

aron quartett

Eröffnungskonzert
Montag, 26. August 2019

Joseph Haydn
Streichquartett op. 76/2 in d-Moll, „Quintenquartett“

Allegro
Andante o più tosto allegretto
Menuetto – Trio
Finale. Vivace assai

Ruth Schönthal
Streichquartett Nr. 1



Ludwig van Beethoven
Streichquartett in B-Dur, op. 18/6

Allegro con brio
Adagio ma non troppo
Allegro moderato
Scherzo . Allegro
La Malinconia. Adagio – Allegretto quasi Allegro

aron quartett

Joseph Haydn (1732-1804)

Streichquartett op. 76/2 in d-Moll, „Quintenquartett“, 1797/98

„Vor einigen Tagen war ich wieder bei Haydn. Bei dieser Gelegenheit spielte er mir auf dem Clavier vor, Violinquartette, die ein Graf Erdödy für 100 Dukaten bei ihm bestellt hat und die erst nach einer gewissen Anzahl von Jahren gedruckt werden dürfen.“ So berichtete der schwedische Musikfreund F. S. Silverstope im Juni 1797 aus Wien. Das zweite jener neuen „Violinquartette“, die tatsächlich erst zwei Jahre später als Opus 76 gedruckt wurden, war das d-Moll-Quartett. Nach dem Thema des ersten Satzes, das aus fallenden Quinten besteht, nennt man es auch „Quinten-Quartett“, das gesamte Opus 76 nach dem ungarischen Auftraggeber auch die „Erdödy-Quartette“.

Als Eigenart dieser letzten sechsteiligen Serie von Streichquartetten, die Haydn vollendete, gilt einerseits die quasi-sinfonische Anlage der schnellen Sätze, andererseits die Tiefgründigkeit der Adagios. Die Tiefgründigkeit wie auch der Ernst manches Allegro hängt mit seinen bedrückenden Erfahrung der Revolutionskriege zusammen und die er auch in seinen sechs späten Messen (besonders in der „Paukenmesse“ und „Nelsonmesse“) verarbeitete.

Das erste Allegro des d-Moll Quartetts mag in seinem hermetischen Tonfall diesen Hintergrund widerspiegeln. Typisch für Haydn ist, dass auf das düstere d-Moll bald helles Dur folgt. Von äußerster Konsequenz ist die Verarbeitung der Quinten aus dem Hauptthema. Sie durchziehen alle Formteile, mal als weitgespannte Quintenmelodie wie zu Beginn, mal als spielerisches Tanzmotiv oder als Kontrapunkt zu einem fugierten Abschnitt, mal als volkstümlicher Bordunbass oder, wie in der Durchführung, als Kanon, auch in Umkehrung. Haydns Kunst der Überraschung feiert Triumphe. Nach einer fandangoartigen Stelle in der Durchführung kommt die Bewegung mehrmals in Fermaten mit Generalpausen zum Erliegen, um danach, quasi mit einem Ruck, eine neue überraschende Wendung zu nehmen. In der Reprise bleibt kein Stein auf dem anderen.

Das Andante in D-Dur gibt sich danach lyrisch schlicht und unkompliziert: als Liedmelodie der ersten Violine zu serenadenhafter Pizzicato-Begleitung. Es handelt sich nur zum Schein um Naivität, die sich im Verlauf des Satzes in Doppelbödigkeiten und abgründigen Modulationen verliert.

Das Menuett hat man wegen seines bärbeißigen Oktavkanons zwischen Violinen und Unterstimmen „Nachtwächter“ - oder auch „Hexen-Menuett“ genannt. Der Unterschied zwischen den beiden Titeln dürfte sich aus den extrem unterschiedlichen Tempi erklären, in denen man noch heute Haydns Menuette im Allgemeinen und dieses im Besonderen hören kann.

Das Trio in D-Dur zählt zu Haydns populärsten Tanzmelodien, ein Paradestück für den ersten Geiger und ein auskomponierter Witz über repetierten Akkorden.

Vom Finale hat sich Haydns damaliger Schüler Beethoven hörbar zum Finale seines c-Moll Klavierkonzerts inspirieren lassen. Es ist weit weniger volkstümlich als manches andere Haydn-Rondo. Formal vielschichtig spielt es mit verschiedenen Melodien im Volkston in Moll und Dur, wobei die düster-dramatischen Töne vorherrschen.

<https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/800>, PW

Ruth Schönthal (1924-2006)

Ruth Schönthal wurde am 27. Juni 1924 in Hamburg als Tochter von aus Wien stammenden Eltern geboren, lernte früh Klavier und begann bereits im Alter von fünf Jahren zu komponieren. Sie erhielt dann 1930–1935 Ausbildungen in Klavier, Musiktheorie und Komposition am Berliner Sternschen Konservatorium und galt dort als „Wunderkind“, ehe sie 1935 aus diesem „entfernt“ wurde. 1938 emigrierte sie mit ihrer Familie nach Stockholm, wo sie an der Musikakademie studierte und mit einer Klavier-Sonatine ihr erstes Werk publizierte, 1941 floh die Familie über Moskau (wo Ruth sogar die Aufnahmeprüfung des Konservatoriums bestand) nach Mexiko. Dort nahm Schönthal noch Unterricht bei Manuel M. Ponce, war als Pianistin sowie Komponistin erfolgreich und

lernte Paul Hindemith kennen, bei dem sie dann 1946–1948 an der Yale University studierte. Danach zunächst u.a. als Komponistin von Werbe-Jingles tätig, wurde sie nach freiberuflichen Jahren, in denen sie weiterhin als Interpretin eigener Werke auftrat, 1976 Dozentin am Westchester Conservatory of Music sowie 1977 Professorin für Komposition an der New York University, welche Positionen sie bis zu ihrem Tod am 11. Juli 2006 in Scarsdale beibehielt. Ihre berühmteste Schülerin ist wohl die Pop-Größe „Lady Gaga“, doch auch der Komponist Lowell Liebermann war einer ihrer Studenten.

Ruth Schönthal, die sich ab 1946 „Schonthal“ schrieb, trat 1980 auch wieder in Deutschland auf, wo an der Berliner Akademie der Künste 1999 in Anwesenheit der Komponistin das „Ruth-Schönthal-Archiv“ eingerichtet wurde und jetzt ihr Nachlaß aufbewahrt ist. Er besteht u. a. aus drei Opern („The Courtship of Camilla“, „Jocasta“ und „Princess Maleen“), zahlreichen Orchesterwerken, Balletten, Kammermusik (darunter das Streichquartett „In Memoriam Holocaust“), Klavierkompositionen und Liedern. Stilistisch gilt ihr Œuvre als „Mischung von europäischer Musiktradition, mexikanischer Volksmusik, Aleatorik und Minimal Music“.

Streichquartett Nr. 1, 1962

Das heute gespielte Streichquartett Nr. 1 entstand 1962 und wurde zwei Jahre später in New York zur Uraufführung gebracht. Es ist schon von seiner Anlage her höchst eigenwillig: Zehn knappe Teile, die durch keine Hauptthemen, sondern durch mehrere charakteristische motivische Partikel zusammengehalten werden, ergeben einen rhapsodischen Bogen, der zutiefst ernste, ja elegische Gedanken mit figurativen Einsprengseln mischt. Doch auch diesen fehlt die spielerisch-unbeschwerte Komponente, sodaß man nicht fehlgehen wird, wenn man in dem Werk zutiefst autobiographische Botschaften vermutet. „Very slow, expressive“ hebt der I. Teil mit seufzerhaften Motiven in tiefen Lagen an, die sich schnell zu chromatischer Totale summieren, ohne zwölftönige Strukturen zu entwickeln. Das Geschehen steigt in die Höhe und mündet mit vorwärtsdrängenden punktierten Motiven in einen statisch „pochenden“ Abschnitt, aus dem einzelne „Rufe“ der 1. Violine in den II. Teil

führen. Hier wird eine intensiv aussingende Kantilene des Violoncellos von „atemlosen“ Pizzicati überlagert, ehe die 1. Violine zu rasenden Sprüngen ansetzt und das Geschehen in tiefe Lagen des Cellos absinkt. Auch in der Nr. III, einem von wilden Auftakten angerissenen „Tempo di Recitativo“, „erzählt“ uns das Cello eine in tiefen Regionen angesiedelte Geschichte, aus der uns dann die „un poco scherzando“ (Allegro molto) dahineilende Nr. IV zieht; doch auch hier mündet der Bogen in die nach unten strebenden Cello-Figuren.

Aus synkopischen Bordun-Bässen steigende Linien wechseln in der Nr. V. mit akkordisch-synkopischen Verdichtungen und brillantem Figurenwerk, „col legno“ produzierte pochende Tonwiederholungen in der Nr. VI mit zart aussingenden Seufzern, bis sich erneut die nun von Trillern aus abwärtsdrängenden Figuren einstellen. „Agitato“ hebt sodann in der Nr. VII ein aus der Tiefe steigendes Fugato an, mündet in ein dichtes polyphones Geschehen und bezieht aus diesem schließlich „überbleibende“ Seufzer, die dann die Nr. VIII eröffnen. Flageolett-Töne lassen uns diese geradezu „geisterhaft“ empfinden, bis ein „dolce“ aussingendes Gewebe die Emotion verdichtet und auch hier in die Tiefe versinkt. „Allegro con spirito“ eilt die Nr. IX mit „kreisenden“ Figuren vorwärts, immer wieder mit weitgespannten absteigenden Linien zu schmerzlichen Aussagen findend, bis die Nr. 10 die wichtigsten Elemente des Werkes zusammenfaßt: Einer kantablen Cello-Melodie treten Seufzer-Motive des 1. Violine entgegen, dann folgen der Abstieg in die Tiefe sowie die synkopischen Bordunbässe samt darübergestellten zarten Gedanken, bis die drängenden, scharf punktierten Rhythmen im Verein mit den „wilden“ Auftakten für eine letzte dramatische Steigerung sorgen.

Hartmut Krones

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Streichquartett in B-Dur, op. 18/6, 1798-1800

Beethoven schrieb sein Opus 18, die ersten sechs Quartette, die er publizierte, zwischen 1798 und 1800. In dieser kurzen Spanne von nur zwei Jahren entwickelte sich entscheidend sein Bewusstsein für den besonderen Anspruch der Gattung, wie er durch Mozarts und Haydns Streich-

quartette vorgegeben wurde. Dies belegen die grundlegenden Neufassungen, die er von den ersten drei Quartetten in F, G und D im Sommer 1800 anfertigte. In Bezug auf das F-Dur-Werk schrieb er an Karl Amenda: „Dein Quartett gieb ja nicht weiter, weil ich es sehr ungeändert habe, indem ich erst jetzt recht Quartetten zu schreiben weiss.“

Eine Frühfassung des B-Dur-Quartettes, op. 18,6, ist nicht erhalten, es ist wohl gleich in der heute geläufigen Version komponiert worden. Aus den durchweg viersätzigen Werken des Opus fällt es durch die langsame Einleitung des Finales heraus. Deren Überschrift *La malinconia* und die fahle Stimmung, die den Gemütszustand des Melancholikers treffend beschreibt, verleihen dieser Introduction den Charakter eines eingeschobenen fünften Satzes. In krassm Gegensatz dazu steht die fast übertriebene Ausgelassenheit des Presto-Finales. Da sich die beiden Satzcharaktere mehrmals ablösen, könnte man an ein ähnliches “Programm” denken wie in einer Streichersonate Carl Philipp Emanuel Bachs, in der das melancholische und sanguinische Temperament einander gegenübergestellt werden.

Die ersten drei Sätze des B-Dur-Quartetts kommen ohne solche außermusikalische Assoziationen aus. Der Kopfsatz gehört mit seinem haydn-esken Hauptthema, das im Dialog zwischen Violine I und Cello entwickelt wird, und dem liedhaften, frühromantischen Seitenthema zu den überzeugendsten Sonatensätzen des frühen Beethoven. Das Es-Dur-Adagio vermeidet allzu pathetische Töne und bewegt sich im Ausdrucksbereich einer lyrischen Arie. Das Scherzo steckt voller rhythmischer und motivischer Zweideutigkeiten – eine Reverenz Beethovens an seinen Lehrer Haydn.

<https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/149>, PW

Zweites Konzert
Dienstag, 27. August 2019

Maurice Ravel
Streichquartett in F-Dur

Allegro moderato.
Très doux Assez vif.
Très rythmé
Très lent
Vif et agité

Germaine Tailleferre
Streichquartett

Modéré
Intermède
Finale. Vif

Lili Boulanger
Zwei Stücke für Violine und Klavier

Cortége
Nocturne

D'un Matin de Printemps
(für Violine und Klavier)



Ernest-Amédée Chausson
Konzert für Klavier, Violine und Streichquartett, op. 21

Décidé – Calme – Animé
Sicilienne: Pas vite
Grave
Très animé

aron quartett, Sandrine Cantoreggi (Violine),
Gottlieb Wallisch (Klavier)

Maurice Ravel (1875-1937)

Streichquartett in F- Dur, 1902/1910

Ravel wurde am 7. März 1875 im Department Pyrénées-Atlantique geboren. Bis 1897, als er an das Pariser Conservatoire ging und bei Gabriel Fauré zu studieren begann, komponierte er autodidaktisch. 1900 wurde er dort wegen „kompositorischer Ungenauigkeiten“ und schlechter Noten ausgeschlossen, Fauré behielt ihn allerdings als nicht registrierten Schüler bis 1905. Seine andauernden Schwierigkeiten mit dem Pariser Musikestablishment wurden dadurch verschärft, dass es ihm nicht gelang, den ersten Preis bei dem wichtigen Musikwettbewerb Prix de Rome zu gewinnen. 1905 wurde er als zu alt befunden, um an dem Wettbewerb teilzunehmen, wobei die beleidigende Haltung der unbarmherzig konservativen Jury einen kleinen Skandal hervorrief. Er war schon allgemein anerkannt mit Werken wie Pavane pour une infante défunte (1899), Jeux d'eau (1901) und seinem Streichquartett (1903), das veröffentlicht und oft und erfolgreich aufgeführt worden war.

Ravels Streichquartett in F-Dur ist seinem Lehrer gewidmet: „Meinem lieben Meister Fauré“. Ravel schrieb über das Werk: „Mein Quartett in F stammt aus der Idee einer musikalischen Konstruktion, wahrscheinlich nicht perfekt ausgeführt, aber doch klarer als meine früheren Kompositionen scheinen“. Obwohl es seinem Lehrer Fauré gewidmet ist, ist die wahre Vorlage offensichtlich Debussys Quartett aus dem Jahr 1893. Das Quartett in F wurde am 5. März 1904 durch das Heyman Quartett in einem Konzert der Société Nationale uraufgeführt und im selben Jahr bei Astruc veröffentlicht. Vor der Neuveröffentlichung 1910 überarbeitete er die Partitur.

Michael Haas, Programmheft Kammermusikfestival
Schloss Laudon, 2015

Germaine Tailleferre (1892-1983)

Streichquartett, 1919

Von den zahlreichen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts tätigen französischen Komponistinnen ist neben der allzu früh verstorbenen Lili Boulanger Germaine Tailleferre die bekannteste – auch wenn

man ihre Musik kaum kennt. Die Bekanntheit rührt von ihrer Verbindung zum vom Musikjournalisten Henri Collet 1920 so benannten, doch letztlich kaum je geschlossen auftretenden „Groupe des Six“ (mit Auric, Cocteau, Honegger, Milhaud, Poulenc) her. Eigentlich gehörte sie gar nicht in diesen Herrenclub; einige wenige Konzerte zwischen 1919 und 1925 waren die einzigen Gemeinsamkeiten. Ihre Randstellung war typisch für die der anderen Komponistinnen dieser Zeit. Die Radikalität ihres eigenwilligsten Werkes «Image pour huit instruments» (1918) mit seiner Polytonalität gibt sie bereits im folgenden Jahr im Streichquartett wieder auf. Die beiden ersten Sätze basieren zudem auf einer bereits 1917 komponierten „Sonatine pour cordes“. Das neue, rhythmisch bestimmte Finale beginnt in ungewohntem Sechs-Sechzehnteltakt und verbindet den expressiven Sologesang der 1. Violine über einem Orgelpunkt mit geräuschhafter Begleitung. Das knappe, gerade elf Minuten dauernde Werk ist dem Pianisten Artur Rubinstein gewidmet, der sich immer wieder für ihr Schaffen eingesetzt hatte, siehe auch Seite 47. <https://kammermusik.org/werk.asp?kompn=Tailleferre&kompv=Germaine&werk=Streichquartett, PW>

Lili Boulanger (1893-1918)

Zwei Stücke für Violine und Klavier, 1911/14

D'un Matin de Printemps, 1917

(für Violine und Klavier)

Die Boulangers waren seit Ende des 18. Jahrhunderts in Paris als Musikerfamilie bekannt. In ihrem offenen Haus hatten die Kinder von klein auf die Gelegenheit, von Schauspielern, Musikern, Dichtern, Schriftstellern und bildenden Künstlern umgeben zu sein. Zu den engen Freunden der Familie gehörten u. a. Charles Gounod, Jules Massenet und Camille Saint-Saëns.

Ihr erster öffentlicher Auftritt als Violinistin fand am 5. September 1901 statt. Um diese Zeit besuchte Lili auch den Kompositionsunterricht von Gabriel Fauré, traf in diesem Umfeld Charles Koechlin, Florent Schmitt und Maurice Ravel. Durch ihr Sprachtalent, das sie von ihrer

Mutter geerbt hatte, sprach und verstand sie auch Russisch, Deutsch und Italienisch.

Im Alter von sechzehn Jahren fasste Lili den Entschluss, Komponistin zu werden und, wie zuvor ihr Vater Ernest, den Grand Prix de Rome zu gewinnen. Zunächst befasste sie sich – aufgrund der Eindrücke in ihrem Umfeld – mit religiöser Musik, da sie auch durch die Arbeit ihrer Schwester Nadia als professionelle Orgelspielerin inspiriert wurde.

Bereits 1912 versuchte Lili Boulanger, am Grand Prix de Rome teilzunehmen, zog sich aber wegen gesundheitlicher Probleme aus dem Wettbewerb zurück. Nach nur einem Jahr intensiver Studien nahm Lili nochmals am Wettbewerb 1913 um den „Rom-Preis“ teil und gewann denselben als erste Frau überhaupt für ihre Komposition „Faust et Hélène“, eine Kantate für Tenor, Bariton, Mezzosopran und Orchester. Der Preis bestand in einem Aufenthalt in der Villa Medici in Rom und einem Stipendium. Außerdem schloss sie mit Ricordi einen Verlagsvertrag ab, der ihr künftig ein jährliches Gehalt sicherte. Quasi über Nacht wurde Lili Boulanger so zu einer internationalen Berühmtheit. Ihr Auftritt und ihre Leistung hatte eine Sensation ausgelöst, denn ab sofort durften in der Villa Medici auch Komponistinnen leben und arbeiten. 1913 gewann Lili Boulanger nicht nur ein Arbeitsstipendium dort, sondern auch in Paris ein Stipendium und den Prix Lepaulle für ihre Kompositionen „Renouveau“ und „Pour les Funérailles d’un Soldat“.

Im Winter 1913 steckte sie sich bei Nadia Boulanger mit Masern an, sie erkrankte zusätzlich an einer bereits früher in Erscheinung getretenen Magen-Darm-Erkrankung und an einer schweren Lungenentzündung. In dieser Zeit erkannte sie, wie sehr ihr Leben an einem seidenen Faden hing – fortan komponierte sie wie in fieberhafter Eile, weil sie das Gefühl hatte, nicht alt zu werden. Zwar konnte Lili Boulanger ihr Stipendium in Rom noch antreten, ihr Leben dort aber infolge der gesundheitlichen Schwankungen nicht fortführen. Mit der Mobilmachung am 1. August 1914 zum Ersten Weltkrieg zerstreute sich die Schar der Studierenden in Rom im Oktober 1914.

1916 erfuhr Lili Boulanger von ihrem Arzt, dass ihre Krankheit sehr weit fortgeschritten sei und sie wohl nur noch knapp zwei Jahre zu

leben hatte. Immer wieder überfielen sie große Schmerzen und Fieberschübe; eine Blinddarmoperation am 31. Juli 1917 sollte Linderung der Beschwerden bringen, aber das Gegenteil war der Fall: während der Operation stellten die Ärzte fest, dass ihr Darm bereits zu zerstört sei. Nur noch mit größter Mühe konnte sie sich einigermaßen aufrecht halten. Während dieser Zeit vollendete sie eines ihrer größten und bedeutendsten Werke, das „Pie Jesu“ – gleichsam ihr eigenes Requiem – für Sopran, Streichquartett, Harfe, Orgel und Orchester, ihre Lieblingsinstrumente. Boulanger war körperlich so schwach geworden, dass sie die letzten Zeilen ihrer Schwester Nadia nur noch diktieren konnte. Auf diese Weise entstanden auch noch „D’un soir triste“ und kleine Teile von „La Princesse Maleine“. Da Paris zu dieser Zeit im Norden und Osten unter starkem Artilleriebeschuss stand, beschlossen die Boulangers, Lili nach Mézy-sur-Seine zu bringen, wo sie von ihrer Freundin Miki Piré und Nadia Boulanger gepflegt wurde. Lili Boulanger starb am 15. März 1918.

Erst in den 1960er-Jahren wurden Lili Boulangers Werke mit Hilfe von Schallplattenaufnahmen wieder öffentlich bekannt. Nadia Boulanger führte die Werke ihrer Schwester 1962 mit dem New York Philharmonic Orchestra auf, das sie bereits 1939 als erste Frau überhaupt dirigiert hatte. Mittlerweile gilt Lili Boulanger als meistaufgeführte Komponistin und als eine der Hauptfiguren des französischen Impressionismus.

https://de.wikipedia.org/wiki/Lili_Boulanger, PW

Ernest-Amédée Chausson (1855-1899)

Konzert für Klavier, Violine und Streichquartett, op. 21, 1889-1891

Ernest-Amédée Chausson wurde am 21. Jänner 1855 in Paris geboren, studierte nach seiner Schulzeit zunächst Jus und widmete sich der Musik in dieser Zeit ausschließlich als Dilettant. Einige wenige Gelegenheitskompositionen riefen allerdings das Interesse Jules Massenets hervor, der ihn daraufhin in seine Kompositionsklasse einlud.

Bald schuf sich Chausson einen bedeutenden Namen als Komponist, seine finanziellen Mittel ermöglichten es ihm dabei, ausschließlich seinem

Schaffen zu leben. Bei César Franck setzte er sein Studium fort, empfing sowohl durch diesen als auch durch Richard Wagner, dem zeit seines Lebens seine große Liebe galt, seine tiefsten musikalischen Eindrücke und fand mit seinen Werken sowohl Aufnahme in das Repertoire der großen Pariser Salons als auch der Konzertvereinigungen.

Die 1870 durch Saint-Saëns gegründete Société Nationale de Musique wählte Chausson bald zu ihrem Generalsekretär (nachdem sich Saint-Saëns, über die Zulassung von ausländischen Komponisten verstimmt, zurückgezogen hatte). Als solcher wirkte Chausson nun unermüdlich für die Belange der französischen Musik, bis ihn ein Radunfall am 10. Juni in Limay (bei Mantes) aus seinen organisatorischen und kompositorischen Plänen riss.

Chaussons Hauptwerke sind die Oper „Le Roi Arthur“, einige Bühnenmusiken, konzertante Stücke sowie zahlreiche Kammermusik und Lieder. Der Komponist erweist sich in diesen als bedeutendes Bindeglied zwischen der französischen Romantik eines Berlioz oder Franck einerseits und dem frühen Impressionismus eines Debussy andererseits. Farbigkeit der Instrumentation, weite Melodik und eine gewisse Schwermut der Atmosphäre prägen seine Werke, die als typische Beispiele für Frankreichs Musik des späten 19. Jahrhunderts zu gelten haben und insbesondere eine starke Verwandtschaft zu Gabriel Fauré aufweisen.

Das heute gespielte „Concert pour piano, violon et quatuor à cordes“ D-Dur, op. 21, entstand in den Jahren 1889 bis 1891. Zunächst (Mai 1889) vollendete Chausson den 3. Satz, dann folgte (1890) die an 2. Stelle stehende Sicilienne, und schließlich ergänzten der 1. und der 4. Satz das Werk im Juni bzw. Juli 1891. Die Uraufführung fand am 4. März 1892 in Brüssel in einem Konzert der „Association des XX“ statt, in Paris erklang das Werk einige Wochen später im Rahmen der Konzerte der Société Nationale de Musique. Der große belgische Geiger Eugène Ysaÿe, dem das Werk zugeeignet ist, nahm sich des Konzerts dann erst später an; ihm schrieb der Komponist im Zuge der Widmung: „Ich verheimliche Ihnen übrigens nicht, daß ich dabei an Sie gedacht habe [...], und für den einwandfreien Vortrag, den ich erhoffen kann,

habe ich dieses Konzert geschrieben. Es ist Ihnen ja doch ein wenig verwandt, und ohne Sie hätte ich es kaum geschrieben“.

Das Werk fand bei Publikum und Kritik großen Anklang; insbesondere fand man die unorthodoxe Besetzung, die an barocke Vorbilder eines François Couperin erinnert, interessant. Was Form und Verarbeitungstechnik betrifft, hielt sich der Komponist allerdings ausschließlich an Vorbilder des 19. Jahrhunderts. So lässt die „entschlossene“ Einleitung des 1. Satzes sofort drei Akkorde erklingen, die sich als thematische Zelle des gesamten Werkes erweisen und auch von Beginn an jene dunkle Atmosphäre einbringen, die den Ablauf trotz der Grundtonart D-Dur prägt. Im Hauptteil exponiert Chausson zwei kontrastierende Themen, deren erstes lebhaften Charakter besitzt und nacheinander von allen Klangkörpern vorgestellt wird; in fragender, fast träumerischer h-Moll-Atmosphäre bewegt sich sodann der zweite Gedanke, der auch die folgenden Verarbeitungen immer wieder mit Verhaltenheit durchzieht.

An 2. Stelle steht eine a-Moll-Sicilienne, eines der schönsten Stücke, das der Komponist je schrieb. Auch sie ist von zart-verträumtem Charakter und erscheint zudem durch „funkelnde“ Arabesken beinahe schemenhaft durchwoben. Als 3. Satz folgt ein „Grave“ von ungemein schmerzhaftem Duktus, das uns wie eine Klage anspricht und von kühner Chromatik durchzogen wird, bis sich mit dem Finale („Très animé“) optimistischere Töne einstellen. Mit virtuoser Brillanz und synkopisch angereicherter Thematik führt hier zunächst das Klavier die Szenerie an, doch bald erfährt auch der Violinpart immer effektvollere Ausgestaltung. Zyklische Wirkung stellt sich durch Zitate aller wichtigen Themen des Werkes ein, und schließlich verdichtet sich das Geschehen durch rhythmische Varianten des Materials, die zu strahlendem D-Dur-Glanz führen.

Hartmut Krones, Programmheft Schloss Laudon, 2015



Stilmittel.

Die Ö1 Club-Kreditkarte von Diners Club

Exklusiv und kostenlos* für Ö1 Club-Mitglieder
und alle, die es werden wollen.

Anmeldung und Umstieg jederzeit möglich!

* Voraussetzungen und Bestellungen in oe1.ORF.at/kreditkarte



Drittes Konzert
Mittwoch, 28. August 2019

Alexander Borodin
Streichquartett Nr. 2, D-Dur

Allegro

Scherzo

Notturmo: Andante

Finale: Andante - Vivace

Sofia Gubadulina
Streichquartett Nr. 2



Dmitri Schostakowitsch
Klavierquintett op. 57 in g-Moll

Präludium. Lento

Fuge. Adagio

Scherzo. Allegretto

Intermezzo. Lento

Finale. Allegretto

aron quartett
Juan Carlos Rodríguez (Klavier)

Alexander Porfirjewitsch Borodin (1833–1887)

Alexander Borodin war der uneheliche Sohn eines georgischen Fürsten und dessen 24-jähriger Mätresse. Da der Fürst verheiratet war, ließ er das Kind als den Sohn seines Dieners Porfiri Borodin registrieren. Kurz vor seinem Tod bekannte der Fürst sich allerdings zu seinem Sohn.

Borodin wuchs bei seiner Mutter in St. Petersburg auf. Dort erhielt er eine gute und umfassende Ausbildung. Im Jahre 1863 heiratete Borodin. Er hatte drei Töchter. Versehen mit einem Erbteil des leiblichen Vaters, begann er 1850 seine Ausbildung an der 1798 gegründeten Militärakademie für Medizin und Chirurgie in St. Petersburg. An der Akademie entdeckte er bald seine lebenslange Leidenschaft für die experimentelle Chemie.

In seiner Doktorarbeit befasste er sich mit den chemischen und toxikologischen Eigenschaften der Phosphor- und Arsensäuren. Daneben nutzte er jede freie Minute für das Klavierspiel und das Komponieren. Er wurde Hauschirurg an dem 2. St. Petersburger Militärlazarett wo er dem Offizieranwärter Modest Mussorgski begegnete.

Als bester Absolvent der Akademie wurde er 1859 zur Vervollkommnung seiner Kenntnisse der experimentellen und klinischen Chemie für zwei Jahre ins Ausland geschickt, wo er auch seine spätere Frau traf. An Tuberkulose und Asthma erkrankt, weilte sie zur Kur in Deutschland. Im Nationaltheater Mannheim beeindruckte ihn die Musik Richard Wagners nachhaltig. Mit dem nach zwei Jahren verlängerten Stipendium ging er zu Sebastiano de Luca nach Pisa. Nach seiner Rückkehr an die Akademie in St. Petersburg erhielt er im Jahre 1862, im Alter von 29 Jahren, eine Professur für organische Chemie.

In einem Vierteljahrhundert als Wissenschaftler und Hochschullehrer förderte Borodin das Frauenstudium wie kein anderer im Zarentum Russland.

Weltweit bekannt wurde Borodin allerdings weniger als Wissenschaftler, sondern als Komponist. Von einer 1885 durchgemachten Cholera verblieben Konzentrationsstörungen, Schlaflosigkeit, Apathie und Herzschwäche.

Am 27. Februar 1887 nahm er an einem Faschingsball teil, auf dem er gegen Mitternacht zusammenbrach und starb.

http://de.wikipedia.org/wiki/Alexander_Porfirjewitsch_Borodin

Streichquartett Nr. 2 in D-Dur, 1880/1

Borodín, der Amateurcellist war, lässt den ersten Satz mit einem zu Herzen gehenden Cellosolo beginnen; die Melodie wird von der ersten Violine eine Quart höher wiederholt und diese beiden Instrumente bleiben fast den ganzen Satz, der durchgehend lyrisch ist, obwohl er in den Konturen einer Sonate entspricht, mit einem eng verbundenen zweiten Thema (das in der Reprise auf die Viola übergeht) und einem knappen Entwicklungsteil, wie ein Soloduet. Der melodische Reichtum dieses Satzes charakterisiert das gesamte Quartett. Der zweite Satz ist ein brillantes Scherzo, mit Leichtigkeit und sicherem rhythmischem Instinkt komponiert. Die belebten Achtel des ersten Themas kontrastieren mit der entzückenden Walzermelodie, die in eleganten legato Terzen von der Violine gespielt wird; bald werden sie zur Begleitung des Walzers.

Der Trioteil ist eine ähnliche Variante des ersten Themas; der Satz endet in einem zarten Pizzicato. Der dritte Satz Notturmo ist einer der bekanntesten in der Kammermusik und wurde vielfach für unterschiedlichste Medien adaptiert und arrangiert. Es ist die Vorlage für das Lied „And this is my Beloved“ des Broadway Musicals Kismet (1953) von Robert Wright und George Forrest; dadurch ist wahrscheinlich Borodin einem größeren Publikum bekannt geworden als durch irgendeine andere Komposition. Die Popularität ist wohl verdient, wie die Schöpfungskraft und Originalität Borodins bei der Komposition des Quartetts beweist. Das Cello, bringt im *cantabile ed espressivo* sofort das Hauptthema (Kismet), welches von der zweiten Violine in einer höheren Tonlage übernommen und wiederholt wird. Ein kontrastierendes Thema, das mit wiederholten Noten und Trillern eine Tonleiter abwärts beschreibt, wird im Hauptteil eigenständig; im abschließenden Teil des Satzes wird das Anfangsthema als Kanon, erst zwischen der Violine und dem Cello, dann zwischen den beiden Violinen geführt und endet in einer Coda voller Imitationen. Hervorzuheben ist die reiche Harmonik Borodíns und seine Ideenvielfalt in der Behandlung von Thema und Begleitung.

Nach so viel Süße wird das Finale zum lebhaften Kontrapunkt. Es beginnt mit einem ernsten, fragenden Andante, das wie allgemein angenommen wird eine Anspielung auf „Muss es sein?“ im Finale von Beethovens Streichquartett op. 135 ist. (Zugegebenermaßen wurde Borodins Erstes Streichquartett durch ein Thema eines anderen Streichquartetts Beethovens inspiriert). Die zwei Teile der Frage werden genutzt, um in eine lebhafte Doppelfuge zu münden, die zu einer langen, kontrastierenden dolce cantabile Melodie führt. Die Frage wird noch einmal gestellt, aber die Antwort ist auf jeden Fall positiver und energiegeladener als das erste Mal und bringt das Werk zu einem strahlenden Ende.

Malcolm MacDonald, Programmheft, Kammermusikfestival Schloss Laudon 2012

Sofia Gubadulina

Sofia Gubaidulina wurde am 24. Oktober 1931 in Tschistopol (in der „Tatarischen Autonomen Sowjetrepublik“) als Tochter eines Tataren und einer Russin geboren, studierte am Konservatorium von Kasan Klavier und vervollständigte sich dann ab 1954 am Moskauer Konservatorium bei Nikolaj Pejko (einem Schüler Schostakowitschs) und Wisarion Schebalin. Seit 1963 in Moskau als freischaffende Komponistin lebend, gründete sie 1975 zusammen mit zwei Kollegen die Gruppe „Astreja“, die auf russischen, kaukasischen und asiatischen Folklore-Instrumenten improvisierte, und gewann dabei zahlreiche interessante Ergebnisse für ihre weitere schöpferische Arbeit. Gubaidulina widmete sich zunächst in erster Linie der Vokalkomposition und beschäftigte sich intensiv mit östlicher Lyrik, später verwob sie auch in ihre Instrumentalmusik zahlreiche Elemente der Volksmusik, ohne sie im Sinne einer romantischen „Nationalmusik“ eindimensional koloristisch einzubeziehen; vielmehr gelangte sie zu einer Synthese von traditionellem Idiom und Avantgarde, die zu den interessantesten der Gegenwartsmusik zählt. 1981 gelang ihr mit ihrem von Gidon Kremer gespielten 1. Violinkonzert der internationale Durchbruch, seitdem erfreut sie sich einer weltweiten Wertschätzung. 1992 übersiedelte sie nach Deutschland, wo sie, mit vielen Preisen und Ehrungen ausgezeichnet, in der Nähe von Hamburg ihrem Schaffen lebt.

Ihre kompositorischen Position umriß die Komponistin folgendermaßen: „Das wichtigste Ziel eines Kunstwerkes ist meiner Ansicht nach die Verwandlung der Zeit; und die Kompositionstechnik, die ich manchmal anwende, könnte man als Technik der Raum-Zeit-Proportionen bezeichnen. Sie besteht darin, daß nicht diese oder jene Tonhöhenkonstellation zum Gestaltungsmaterial des Werkes wird, sondern das Verhältnis der Dauern einzelner Formabschnitte zueinander.“ Zudem basieren ihre Werke „inhaltlich“ oft auf „offiziellen“ oder auch verborgenen Programmen, wobei mystisches und christliches Gedankengut die Hauptelemente der Hinweise darstellen.

Streichquartett Nr. 2

Gubaidulinas 2. Streichquartett entstand über Auftrag des Kammermusikfestivals von Kuhmo und wurde dort am 23. Juni 1987 durch das Sibelius-Quartett uraufgeführt, dem das Werk auch gewidmet ist. In jenen Jahren arbeitete die Komponistin in vermehrtem Maße mit dem Prinzip der Transformation von Klängen, und dies ist hier vor allem im Nach- und Ineinander von mit dem Bogen gespielten, als Flageolett erzeugten und vibrierenden Tönen gegeben, was ihr zum Sinnbild für Übergänge in der Blickrichtung und im Leben insgesamt wird: „Wir sprechen miteinander über viele Probleme, die uns beunruhigen. Aber wenn wir unseren Blick wenden, dann befinden wir uns schon in einer ganz anderen, irrationalen Welt, die um uns herum existiert, die wir aber dennoch nicht bemerken oder spüren.“

Das Quartett ist zweiteilig angelegt, wobei sich der 2. Teil wieder in zwei Abschnitte gliedert. Im gesamten 1. Teil spielt die 2. Violine den Ton „g1“, aber immer wieder anders charakterisiert, vor allem mit mehr oder weniger Vibrato, während die anderen Instrumente vom „g“ ausgehend nach und nach höhere und tiefere Töne intonieren, aber auch diese häufig durch spieltechnische Unterschiede anders färben. Schließlich ergibt sich ein immer weiterer Ambitus der Umspielungen. – Der 2. Teil basiert dann, ausgehend von einem D-Dur-Dreiklang, auf Quintklängen, wobei zunächst der Ton „a“ die zentrale Bedeutung erhält. Um ihn herum sowie weiter aufbauend erklingen Quinten, bisweilen aber auch Halbtöne und Terzen, und auch hier sind die Transformationen des Klanges durch

unterschiedliche Tonerzeugungen wichtiges Grundprinzip. Schließlich ergeben sich immer weitere Intervalle, deren Oberstimmen sich sogar zu chromatisch gebauten Melodien entwickeln, bis das Werk mit weitgespannter Akkordik verklingt.

Hartmut Krones

Dmitri Schostakowitsch (1906-1975)

Klavierquintett op. 57 in g-Moll, 1940

Dimitri Schostakowitsch wurde 1906 im zaristischen St. Petersburg geboren, begann sein Studium zwei Jahre nach der Oktoberrevolution 1919 in der selben Stadt unter ihrem neuen Namen „Petrograd“ und setzte ihr schließlich 1941 mit der „Leningrader Symphonie“ das eindrucksvollste Denkmal. Die Namensänderungen „seiner“ Stadt mögen andeuten, wie sehr Schostakowitschs Musik mit den großen Veränderungen der russischen Gesellschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zusammenhängt. In jedem seiner reifen Werke ist dieser Hintergrund zu spüren, auch in seinem einzigen Klavierquintett, op. 57.

Es wurde 1940 komponiert und im September dieses Jahres in Moskau uraufgeführt – neun Monate, bevor Hitler den Pakt mit Stalin brach und seine Truppen in der Sowjetunion einmarschieren ließ. 1940 ahnte von dieser Bedrohung scheinbar niemand etwas. Die Uraufführungskritik zu Schostakowitschs Quintett in der „Prawda“ war ein einziger Hymnus auf die Ästhetik des „sozialistischen Realismus“: „Schostakowitsch fand die lyrische Lösung für eine sehr wichtige künstlerische Aufgabe der Gegenwart: den inneren Reichtum einer großen Persönlichkeit wahrheitsgetreu, aufrichtig und mitreißend darzustellen.“

Für Schostakowitsch, den viel Geschmähten, war dieser Artikel die Rehabilitierung nach den scharfen Angriffen, die die „Prawda“ vier Jahre zuvor gegen seine Musik veröffentlicht hatte. Damals hatte man ihn als Vertreter „westlicher Dekadenz“ gebrandmarkt. Nun wurde der 36jährige von der sozialistischen Kulturpolitik wieder in Gnaden auf-

genommen¹ und erhielt für das Quintett 1941 den „Stalin-Preis 1. Klasse“. Die eigentlichen Prüfungen im „großen vaterländischen Krieg“ standen dem Komponisten, seiner Stadt und der Sowjetunion damals freilich noch bevor.

In seinem Quintett erzählt Schostakowitsch unterschwellig – wie in vielen seiner großen Werke – von dieser Bedrohung. Trotz des sozialistisch-positiven Echos in der „Prawda“ und trotz der Kritik Prokofieffs, der das Quintett seines Kollegen ein Werk „ohne Abenteuer und Impetus“ nannte, ist es ein Stück voll unterdrückter Dramatik. Das große musikalische Vorbild war Johann Sebastian Bach. Aus den harmonischen Spannungsbögen von dessen Präludien und Fugen bezog Schostakowitsch die Idee zum Anfang des Quintetts, ebenfalls einem Satzpaar aus Präludium und Fuge. Der Musik Bachs verwandt erscheint auch die glasklare Linienführung des Werkes, in dem jede Note exakt kalkuliert erscheint. Selbst Prokofieff musste dies, wenn auch unter kritischen Vorzeichen, zugeben: „Was mich an diesem Quintett erstaunt, ist, dass ein so junger Komponist auf der Höhe seiner schöpferischen Kräfte sich so sehr zurückhält und jede Note so sorgsam berechnet.“ Was Prokofieff als Furcht vor dem Risiko auslegte („Er riskiert nie etwas.“), macht für uns heute den typischen Schostakowitsch-Ton aus: die Gebrochenheit einer Musik, die romantischen Überschwang vermeidet und emotionale Gegensätze in unterdrückte Passion übersetzt.

<https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/1588>, PW

¹So ganz glatt verlief die Sache allerdings nicht. In einer Denunziation geschickt an Stalin vom 7. Jänner 1941 heißt es: „*An atmosphere of unhealthy sensation has been created around the Piano Quintet by D. Shostakovich. . . . The first movement of the quintet, it is true, is constructed in a classical, Bachian scheme. But how much there is in this quintet of stilted, singular new sounds resulting from abstract formal quests. . . . This is music that does not connect with the life of the people.*“ Zitiert in: Laurel E. Fay, *Shostakovich, A Life*, Oxford University Press, 2000, p.117.

Heimat bist du gold'ner Töne.

Das Blüthner Zentrum Wien



„Blüthner Flügel können wirklich singen, das Schönste, was man über ein Klavier sagen kann.“
- W. Furtwängler

„Blüthner - das ist die Vollendung.“
- P.I.Tchaikovsky

„Wir haben schon auf vielen schrecklichen Instrumenten gespielt. Heute haben wir glücklicherweise die Wahl, Blüthner ist unser Favorit.“
- J. Lennon

Musikerinnen aller Genres haben dem Klavierunternehmen Blüthner im Laufe der über 165-jährigen Firmengeschichte ins Stammbuch geschrieben. Seit 1853 werden die weltberühmten Klavier mit dem goldenen Klang in Leipzig gefertigt, auch heute unter den wachsamen Augen der Familie Blüthner-Haessler, die in 4. und 5. Generation das Unternehmen leitet. Seit 2007 bietet das Blüthner Zentrum im Herzen Wiens zusätzlich ein breites Portfolio rund um die Welt des goldenen Klangs:

- Vom Einsteigerklavier bis zum Konzertflügel
- Alles rund ums Klavierservice
- Die Blüthner Musikschule für Erwachsene
- Den Blüthner-Zyklus in der Eschenbachgasse und in der Klimt Villa
- Vermietung des Klaviersalons für Konzerte und Präsentationen



Blüthner Zentrum Wien
Bräunerstraße 5, 1010 Wien

+43 (0)1 512 01 10
gold@bluethner.at

Viertes Konzert
Donnerstag, 29. August 2019

Karl Weigl

Fünf Lieder op. 40 für Sopran und Streichquartett

Arnold Schönberg

Streichquartett Nr. 2 op. 10 (mit Sopran)

Mässig

Sehr rasch

Litanei. Langsam

Entrückung. Sehr langsam

Vally Weigl

„To Emily“ Adagietto für Streicher



Antonín Dvořák

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

Allegro ma non troppo

Lento

Molto vivace

Finale: Vivace ma non troppo

Allegretto vivace

aron quartett

Anna Maria Pammer, Sopran

Karl Weigl (1881-1949)

Für Karl Weigl bedeutete das Jahr 1938 ein besonders jähes Ende einer bis dahin glänzenden Laufbahn. Am 6. Februar 1881 in Wien geboren, studierte er am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde sowie privat bei Alexander Zemlinsky Komposition, debütierte 1899 im „Goldenen Saal“ mit seiner „Symphonischen Fantasie“ und inskribierte dann noch Musikwissenschaft an der Universität Wien, wo er bei Guido Adler promovierte. 1903 war er zusammen mit Arnold Schönberg und Alexander Zemlinsky einer der Wegbereiter der „Vereinigung schaffender Tonkünstler“, blieb stilistisch aber bis zuletzt einer weitergeführten Spätromantik verbunden. Viele Jahre (unter Gustav Mahler) Korrepetitor an der Wiener Hofoper, wurde Weigl 1918 Lehrer am Neuen Wiener Konservatorium und lehrte daneben ab 1930 auch Musiktheorie an der Universität. 1938 emigrierte er gemeinsam mit seiner Frau Vally in die USA, unterrichtete in New York, Hartford, Boston (1945–1948) und Philadelphia (1948/49), fühlte sich aber immer als Fremder und starb am 11. August 1949 in New York.

In der Zwischenkriegszeit war Karl Weigl einer der erfolgreichsten österreichischen Komponisten, seine Kantate „Weltfeier“ sowie die ersten vier Symphonien (zwei weitere entstanden in Amerika) fanden begeisterten Zuspruch, und berühmte Interpreten wie Wilhelm Furtwängler nahmen sich seiner Werke an. So war für ihn die Emigration ein jäher Sturz aus erfolgreichen Höhen, und als er in einer amerikanischen Kirche Orgel spielen wollte, sollte er als „Entgelt“ den Fußboden säubern – man kannte ihn nicht.

Fünf Lieder op. 40 für Sopran und Streichquartett, 1934

Neben seinen Orchesterwerken und Streichquartetten sind Weigls Lieder, sowohl mit Orchester- als auch mit Klavierbegleitung, von besonderer Bedeutung. Und hier weisen die „Fünf Lieder für Sopran und Streichquartett“, op. 40, eine auch biographisch wichtige Stellung auf. 1934 entstanden, gelangten sie am 5. November 1937 durch die berühmte Sopranistin Elisabeth Schumann (die dann ebenfalls emigrierte) sowie das Rosé-Quartett im Brahms-Saal des Musikvereins zu ihrer überaus erfolgreichen Uraufführung. In der Zeitung „Der Wiener Tag“ konnte man

u.a. lesen: „Lange schwebende Töne in der Höhenlage und breite Melismen bilden interessante Kontraste zu den mehr auf das Wort gestellten volkstümlichen Liedern. [...] Der reich verästelte Streichquartettsatz versucht sehr glücklich, symphonische Elemente ins kammermusikalische umzusetzen.“

Der Zyklus hebt mit dem meist in zarter Höhenlage aussingenden „Trost“ über Worte von Ina Seidel an, einer 1944 von Adolf Hitler in die „Gottbegnadeten“-Liste aufgenommenen Dichterin. Der Text stellt die ewige Natur gegen die Vergänglichkeit des Menschen, und Weigl versinnbildlichte dieses „Weiterwirken“ biographisch-kompositorisch: durch die Aufnahme des Eröffnungsgedankens aus seinem 5. Streichquartett in die Vertonung sowie durch ein weit ausschwingendes Nachspiel. An 2. Stelle steht dann mit „Sommernachmittag“ (nach einem Gedicht von Weigls Frau Vally) eine zauberhafte Idylle um ein schlafendes, gleichsam von der Natur bewachtes Kind, und auch das „Regenlied“ (nach Klaus Groth) kündigt von einer trotz des Regens positiven Begegnung mit der Natur. Religiöse Töne schlägt danach das von Weigl mit „sphärischen“ Anklängen an Kirchenmusik versehene und hymnische Elemente einbringende „Ave Maria“ an, dessen Textdichter Rudolf List sich dann 1938 als aufrechter Nationalsozialist gebärdete. Und schließlich setzt die „Des Knaben Wunderhorn“ entnommene „Einladung zur Martinsgans“, die auf Worte des Barockdichters Simon Dach zurückgeht, einen köstlichen, an Mahlers „Wunderhorn“-Idiomatik erinnernden Schlußpunkt.

Hartmut Krones

Trost

Unsterblich duften die Linden.

Was bangst du nur?

Du wirst vergehn und deiner Schritte Spur
wird bald kein Auge mehr im Sande finden.

Doch blau und leuchtend wird der Sommer stehn
und wird mit seinem süßen Atemwehn
gelind die arme Menschenbrust entbinden.

Wo kommst du her? Wie lang bist Du noch hier?

Was liegt an Dir?

Unsterblich duften die Linden.

Text: Ina Seidel

Sommernachmittag

Das Kindlein schläft im Garten, nichts stört die süße Ruh,
kein Windhauch weht, kein Blättlein fällt,
Grasmücklein bei ihm Wache hält
und Grillchen zirpt dazu.

Die kleinen Vöglein warten, dass unser Kind erwacht.
Die Blümlein auch, sie atmen kaum,
nur leise rauscht's im Apfelbaum
und still die Sonne lacht.

Aus vielen kleinen zarten Mittsommerfäden spinnt
sie Leiterlein gar licht und fein,
d'rauf schweben tausend Engelein,
die hüten unser Kind.

Text: Vally Weigl

Regenlied

Regen, Regen braus',
wir sitzen warm zuhaus.
Die Vöglein an den Ast sich kauern,
die Kühe steh'n am Wall und schauern.

Regen, Regen saus',
hernieder auf das Haus.
Ein Wasserstrahl stürzt von dem Dach
und aus der Esche träuft's gemach.

Regen, Regen roll',
bis alle Gräben voll.
Dann lass die Wolken weiterzieh'n,
die liebe Sonne wieder glüh'n.

Text: Klaus Groth

Ave Maria

In goldroten Abendgluten hab ich dich geschaut,
Maria, im Wolkenpalast, der auf den Bergen sich staut,
aus hohen, sonnenlichten Mauern.
Die Vöglein sind froh und laut,
auf reifen Feldern beten die Bauern,
wenn in den Lüften ein Aveklang sich sanft seine Wiege baut.
Ein Blühen wird mir da im Grund
des Herzens und es spricht der Mund,
indes mein Auge trunken schaut:
Ave, ave Maria.

Text: Rudolf List

Einladung zur Martinsgans

Wenn der heil'ge Sankt Martin
will der Bischofsehr' entflieh'n,
sitzt er in dem Gänsestall,
niemand find't ihn überall,
bis der Gänse gross' Geschrei
seine Sucher ruft herbei.

Nun, dieweil das Gick-Gacks-Lied
diesen heil'gen Mann verriet,
dafür tut am Martinstag
man den Gänsen diese Plag',
dass ein strenges Todesrecht
geh'n muss über ihr Geschlecht.

Drum wir billig halten auch
diesen alten Martinsbrauch,
laden fein zu diesem Fest
uns're allerliebsten Gäst'
auf die Martinsgänslein ein,
bei Musik und kühlem Wein!

Aus Clemens Brentano und Achim von Arnim, „Des Knaben Wunderhorn“

Arnold Schönberg (1874-1951)

Streichquartett Nr. 2 op. 10 (mit Sopran), 1907/08

Während Arnold Schönberg in seinen frühen Kompositionen noch in überwiegendem Maße spätromantischen Stilelementen verpflichtet war, wandte er sich ab ca. 1900 immer mehr einem Expressionismus zu, der bis an die Grenzen der herkömmlichen Tonalität und Ausdrucksmittel ging. Häufige Chromatisierungen sowohl in der melodischen Horizontale als auch in der akkordlichen Vertikale ließen ihm dabei die vorgegebene Tonalität als derart starke Einengung seiner Möglichkeiten erscheinen, daß er schließlich jegliche Bindung an das herkömmliche Dur-Moll-System aufgab. Die völlige Loslösung von einem tonalen Zentrum erreichte er dann erstmals im vierten Satz seines 1907/08 verfaßten 2. Streichquartetts, op. 10; und diese „Atonikalität“ sollte auch für die nächsten Schöpfungen des Komponisten bestimmend werden.

Das Werk besteht aus zwei rein instrumentalen Sätzen sowie aus zwei Vertonungen von Gedichten Stefan Georges für Sopran und Streichquartett und stellt schon durch diese Vermischung von Vokal- und Instrumentalmusik einen auffälligen Bruch mit der Tradition dar. Zudem werfen gerade diese beiden „vokalen“ Teile erstmals die Tonalität über Bord. Dabei erscheint es durchaus möglich, daß Schönberg, um nicht völlig in kompositorischem Neuland zu stehen, durch die Benützung eines Textes gleichsam eine Komponente allgemein verständlicher Ausdruckssphären miteinbeziehen wollte, an welcher er sich angesichts der Loslösung von den herkömmlichen Tonbeziehungen gleichsam ‚anhalten‘ konnte; und auch für den Zuhörer vermittelt(e) der Text sowie seine hochexpressiv-gestische Ausdeutung einen verständlichen Zugang.

Die pessimistische Stimmung der beiden Gedichte sowie Berichte von Schönberg-Freunden verraten uns das „persönliche“ negative Programm des Werkes: die Liaison von Schönbergs Frau Mathilde (geborene Zemlinsky) mit dem Maler Richard Gerstl, die so weit ging, daß sie den Komponisten im Sommer 1908 verließ und zu Gerstl zog. Als sie, von Verwandten, Freund(inn)en und insbesondere von Anton Webern bestürmt, zu ihrem Mann zurückkehrte, beging Gerstl Selbstmord. (Schönberg widmete das Quartett dann seiner Frau.)

Schon der 1. Satz (Mäßig), ein Sonatenhauptsatz in düsterem, chromatisch geschärftem fis-Moll, läßt die schwere seelische Krise erahnen, wie gleich der absteigende Duktus des Hauptthemas dokumentiert, der in einen entfesselten „Aufschrei“ mündet. Ein unmittelbar folgender zweiter Gedanke (der Bratsche) reiht dann Seufzer an Seufzer, und auch der später erklingende, dreiteilige Seitensatz schließt hier nahtlos an. – Im 2. Satz (Sehr rasch), einem ebenfalls in Sonatenhauptsatzform stehenden Scherzo (mit drei Themen) samt Trio und variiertes Scherzo-Wiederholung, zitieren 2. Violine und Bratsche in der Überleitung zur Scherzo-Reprise sogar das alte Lied „O du lieber Augustin, alles ist hin“ (was aber auch eine Art wehmütiger Abschied von der Tonalität sein könnte); die „Augustin“-Motivik prägt dann auch weite Teile der thematischen Elemente des gesamten Satzes.

Unter den angedeuteten Aspekten sind die letzten beiden, einen Solosopran einbeziehenden Sätze Höhepunkt und zugleich konsequent erreichtes Ziel des gesamten Werkes. Als 3. Satz (Langsam) fungiert die in es-Moll gehaltene tieftraurige „Litanei“, in welcher Schönberg das gleich zu Beginn in der Bratsche erklingende Thema in fünf knappen Variationen abwandelt, ehe das weitaus breiter dimensionierte Satzfinale alle Elemente überhöht. Das Thema besteht aus vier, Elemente aus den ersten beiden Sätzen variierenden Motiven, was diesem 3. Satz einen gewissen Durchführungscharakter verleiht, der zudem gleichsam „realistische“ Nachzeichnungen des Textes einbringt.

Im 4. Satz (Sehr langsam), der Stefan Georges Gedicht „Entrückung“ im Rahmen einer Sonatenhauptsatzform vertont, spinnen zunächst die Streicher ein Netz engen Figurenwerks, bis der Sopran von traumhafter Erhebung über alle Erdschwere singt und schließlich, gleichsam „wörtlich“ den Text ausdeutend, im sphärischen Stimmengewebe aufgeht. Die Anfangsworte „ich fühle luft von anderem planeten“ lassen uns diesen Satz aber nicht nur als Höhepunkt des Quartettes empfinden, sondern auch als ganz persönliche Aussage seines Schöpfers, der sowohl private Probleme überwunden als auch kompositorisches Neuland betreten hat und nun in doppeltem Sinne zu „anderem planeten“ aufbricht. Schließlich findet die Singstimme zu einem geradezu opernhafte

Schlußjubil, nach dem die instrumentale Coda sowohl Nachspiel als auch inhaltliche Überhöhung der Aussage wird.

Hartmut Krones

Litanei

Tief ist die trauer die mich umdüstert ·
 Ein tret ich wieder Herr! in dein haus..

Lang war die reise · matt sind die glieder ·
 Leer sind die schreine · voll nur die qual.

Durstende zunge darbt nach dem weine.
 Hart war gestritten · starr ist mein arm.

Gönne die ruhe schwankenden schritten ·
 Hungrigem gaume bröckle dein brot!

Schwach ist mein atem rufend dem traume ·
 Hohl sind die hände · fiebernd der mund..

Leih deine kühle · lösche die brände ·
 Tilge das hoffen · sende das licht!

Gluten im herzen lodern noch offen ·
 Innerst im grunde wacht noch ein schrei..

Töte das sehnen · schliesse die wunde!
 Nimm mir die liebe · gib mir dein glück!

Text: Stefan George (aus: TRAUMDUNKEL)

Entrückung

Ich fühle luft von anderem planeten.
Mir blassen durch das dunkel die gesichter
Die freundlich eben noch sich zu mir drehen.

Und bäum und wege die ich liebte fahlen
Dass ich sie kaum mehr kenne und Du lichter
Geliebter schatten – rufer meiner qualen –

Bist nun erloschen ganz in tiefern glutem
Um nach dem taumel streitenden getobes
Mit einem frommen schauer anzumuten.

Ich löse mich in tönen · kreisend · webend ·
Ungründigen danks und unbenamten lobes
Dem grossen atem wunschlos mich ergebend.

Mich überfährt ein ungestümes wehen
Im rausch der weihe wo inbrünstige schreie
In staub geworfner beterinnen flehen:

Dann seh ich wie sich duftige nebel lüpfen
In einer sonnerfüllten klaren freie
Die nur umfängt auf fernsten bergesschlüpfen.

Der boden schüttert weiss und weich wie molke..
Ich steige über schluchten ungeheuer ·
Ich fühle wie ich über letzter wolke

In einem meer kristallnen glanzes schwimme –
Ich bin ein funke nur vom heiligen feuer
Ich bin ein dröhnen nur der heiligen stimme.

Text: Stefan George (aus: MAXIMIN)

Vally Weigl (1894-1982)

Vally Weigl wurde am 11. September 1894 als Valerie Pick in Wien geboren (ihre Schwester war die kämpferische Sozialdemokratin Käthe Leichter), erhielt früh Klavierunterricht (bei Richard Robert) und studierte Musikwissenschaft bei Guido Adler sowie Komposition bei Karl Weigl, den sie 1921 heiratete. Zuvor hatte sie in Amsterdam als Übersetzerin gearbeitet, in Wien wirkte sie dann als Musiklehrerin und Pianistin. 1938 flüchtete sie (mit Hilfe der Quäker) mit Mann und Sohn in die USA, wo sie wieder Übersetzungen herstellte, sich aber auch als Komponistin etablierte und sich nach dem Tod ihres Mannes vor allem einen geachteten Namen als Musiktherapeutin schuf. Sie arbeitete an New Yorker Krankenhäusern sowie in Forschungsinstituten, publizierte ihre Erfahrungen mit behinderten Kindern und Senioren in verschiedenen Fachzeitschriften, gründete die „Society of Friends’ Arts for World Unity Organization“ und organisierte als deren Vorsitzende verschiedenste kulturelle Veranstaltungen, bis sie am 25. Dezember 1982 in New York starb, siehe auch Seiten 77-78.

Als Komponistin trat Vally Weigl durch ungefähr 190 Werke hervor, vor allem auf den Gebieten der Kammer- und Klaviermusik sowie der geistlichen und weltlichen Vokalmusik. Stilistisch einer weitergeführten Spätromantik verhaftet, legte sie immer einen besonderen Wert auf kanthable Melodik und eine wohlklingende, nur ganz selten erweiterte bzw. geschärfte Harmonik.

„To Emily“ Adagietto für Streicher, 1970

Und das sind auch die wichtigsten Merkmale des heute gespielten, weitgehend in elegischem d-Moll stehenden Werkes „To Emily: Adagietto for Strings“, das 1970 für eine solistische oder chorisch besetzte Streicherformation geschrieben wurde. Nachdem es laut Auskunft der Familie in der unmittelbaren Bekanntschaft von Vally Weigl keine „Emily“ gab, könnte mit der Überschrift die Dichterin Emily Dickinson angesprochen sein, deren Texte neun (!) Werken der Komponistin zugrundeliegen. Schon in ihrer Jugend depressiv, hatte sie sich in eine innere Emigration zurückgezogen und in ihren Gedichten vor allem Natur, Liebe, Entsaung und Todeserwartung thematisiert.

Die 2. Violine eröffnet das Werk über synkopischer Begleitung mit dem kleine und weite Intervalle „andante cantabile“ verbindenden Hauptthema, die 1. Violine setzt es fort, belebt die Linie kurz durch kleingliedrige Synkopen, findet dann aber wieder zu weitem Ausschwingen. Auch die Bratsche übernimmt das Thema, ehe sich ein von ihm abgespaltenes, dreitönig hochsteigendes Motiv für die Überleitung verselbstständig, die den ersten Abschnitt in kunstvoller Polyphonie abrundet. G-Dur-Bereiche vertritt zunächst der zweite Abschnitt, der bewegte Fortführungen von Hauptthemen-Elementen „molto espressivo“ gegen ein immer wieder erklingendes, charakteristisch punktiertes Kurz-Motiv stellt, doch auch hier hat sich bereits wieder die d-Moll-Szenerie behauptet.

Kurz-Motiv, dreitöniger Aufstieg und gesteigerte Synkopen bilden nun eine immer dichtere Polyphonie, bis der Abschnitt in der Tiefe verklingt und der Reprise des Hauptthema Platz macht. Eine breite, an einen elegischen Choralgesang erinnernde Coda erklärt abschließend die unorthodoxe, das d-Moll durch den „phrygischen“ Ton „es“ negativ auf-

ladende Tonalität des Werkes, das schließlich mit dem in mehreren Oktaven aufgefächerte terzlosen Klang d–a verklingt.

Hartmut Krones

Antonín Dvořák (1841-1904)

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

Das Quartett F-Dur für zwei Violinen, Viola und Violoncello op. 96, genannt das „Amerikanische“, schrieb Antonin Dvořák zwischen dem 8. und dem 25. Juni 1893 in Spillville in den USA. In der Stille der dortigen ländlichen Natur, die in krassem Gegensatz zu den vorangegangenen Erlebnissen des chaotischen Betriebs der amerikanischen Großstadt stand, zeugt dieses Streichquartett von Dvořáks Eindrücken einer besonderer Intimität und zugleich auch außerordentlicher Freudigkeit und Farbenpracht.

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

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

bis zum 15., des zweiten vom 15. bis zum 17., des dritten bis zum 20. und des vierten vom 20. bis zum 25. Juni 1893.

1. Satz: Allegro ma non troppo

Wichtigste Funktion im ersten Satz hat das lockergefügte Hauptthema, das durch seine rhythmische Vielfalt in der motivischen Satzarbeit stark zur Geltung kommt. Es wird anfangs von der Bratsche solo vorgetragen, nur von tremolierenden Akkorden in den beiden Geigen und einem ausgehaltenen F im Cello begleitet. Sodann wird es von den Violinen wiederholt. Die sich anschließende Übergangsepisode, die aus dem motivischen Schlusselement des Themas entwickelt wird, leitet zu dem nochmals erklingenden Hauptthema hin, das diesmal in die Tonart des Nebenthemas, a-Moll, moduliert. Dieses zweistimmige neue Thema ist durch die verminderte 7. Stufe geprägt, sowie durch einen Orgelpunkt in der Bratsche und harte, leere Quint-Pizzicati im Violoncello. Der Grundaussdruck des Satzes gerät an dieser Stelle einigermaßen in Bewegung, beruhigt sich jedoch gleich wieder, um im melodischen Schlussthema zu münden. An die wiederholte Exposition schließt sich die Durchführung an, die vor allem das Hauptthema verarbeitet. Am Schluss des Durchführungsteils entspinnt sich ein im kleinen Maßstab gehaltener Kanon, dessen energisches Thema im Nebenthema seinen Ursprung hat. Die Reprise wird von einem ostinat wiederholten Bruchstück des Hauptthemas eingeleitet, zusätzlich erklingt im Cello eine neue melodische Variante des Schlussthemas. Der Abschluss des Satzes beginnt ruhevoll und ernst, dann aber führt er zu einem Dialog zwischen zwei Themenabschnitten des Hauptthemas und endet in einem sehr energischen Schluss.

2. Satz: Lento

Der sehr intime zweite Satz wird fast durchgängig von einer einförmig auf- und absteigenden Begleitfigur getragen. Über ihr entwickelt sich eine ruhige 8-taktige Periode, die auch den thematischen Kern des Satzes bildet. Zunächst wird sie von den Violinen vorgetragen, gefolgt vom Violoncello. Im weiteren Verlauf entwickelt sich in der ersten Violine ein auf dem vorletzten Taktpaar der Hauptidee beruhender Gesang, der durch die anfängliche Gegenmelodie in der zweiten Violine noch an Dramatik gewinnt. Dann vereinigen sich beide Stimmen jedoch zu einem Zwiege-

sang, der den gesamten Mittelteil des Satzes bestimmt. Er entfaltet sich zu einer Abwandlung des Hauptthemas und steigert seinen Ausdruck zu unendlicher Sehnsucht, verbunden mit einem großen tieferen Glücksgefühl. Zum Schluss ertönt das Hauptthema ein letztes Mal im Violoncello, begleitet von gemessenen Pizzicati der übrigen Instrumente. Die Bratsche, die den letzten Teil der Violoncellophrase mit einem Tremolo untermalt, beschließt den Satz mit einem aufwärts geführten Halbtonschritt.

3. Satz: *Molto vivace*

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

4. Satz: *Finale: Vivace ma non troppo*

Das abschließende Rondo ist in der sehr einfachen Form a-b-a-c-a-b-a gehalten und wird fast vollständig von einem prägnanten Rhythmus durchzogen. Zunächst wird er akkordisch von zweiter Geige und Bratsche vorgestellt, begleitet von Pizzicati im Cello. Dann bereitet die erste Violine durch umständliche und langatmige rhythmische Umspielung den eigentlichen Themeneinsatz in Takt 33 vor. Das 16-taktige Thema schließt mit rhythmisch harten Schlägen in a-Moll (bei der Wiederkehr in C-Dur). Unvermittelt gibt es einen Wechsel nach As-Dur, der nicht von einer Modulation vorbereitet wird. Über dem fortlaufenden Rhyth-

mus des Hauptthemas breitet sich in den Violinen das zweite Thema, teilweise in Terzen und Sexten, aus. Nach nochmaligem Erklingen des Hauptthemas moduliert der Satz nach Des-Dur. In ruhigem Zeitmaß entwickelt sich im Pianissimo eine kurze choralartige Imitation. Nach den Violinen wiederholt das Cello das Thema, von Figurationen, die rhythmische Bezüge zum Hauptthema aufweisen, begleitet. An dieses kleine Intermezzo schließt sich eine Wiederholung der ersten 3 Teile, bei der eine tonale Verschiebung nach Des-Dur die harmonische Ausdrucksmöglichkeit der Themen erweitert. Der Satz endet übermutig in Zitaten des Hauptthemas.

Programmheft Kammermusikfestival Schloss Laudon, 2015



Fünftes Konzert
Freitag, 30. August 2019

Ludwig van Beethoven

Klaviertrio in G-Dur op.1, Nr. 2

Adagio – Allegro vivace

Largo con espressione

Scherzo: Allegro

Presto

Germaine Tailleferre

Klaviertrio

Allegro animato

Allegro vivace

Moderato

Trés animé



Fanny Mendelssohn

Klaviertrio Op. 11

Allegro molto vivace

Andante espressivo

Lied: Allegretto

Finale: Allegro moderato

Trio van Beethoven

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Klaviertrio in G-Dur op.1, Nr. 2 (1795)

Die Diskussion um Beethovens frühe Werke wird bis heute von der Frage bestimmt, inwieweit sie stilistisch von Mozart und Haydn abhängig seien. Der Meinung eines zeitgenössischen Kritikers, daß der junge Komponist in seinen Klaviertrios, op. 1, noch „in den bekannten Regionen der Mozartschen Musik weilte“ steht die Behauptung des Beethoven-Forschers Jean Witold gegenüber: „Für diese Trios muß man alle althergebrachten Redensarten wie, ‚erste Schaffensperiode‘, ‚offenkundiger Einfluß von Haydn und Mozart‘, ‚Gleichgewicht zwischen Form und Persönlichkeit‘ aufgeben; es mag von alledem etwas daran sein, aber das ist alles nebensächlich gegenüber der Tatsache, daß sie unverkennbar die persönliche und ursprüngliche Sprache Beethovens sprechen.“

Die langsame Einleitung des ersten Satzes mit ihrer rhythmischen Beschleunigung und den extremen Sforzato-Effekten ist ohne Vorbild in der Kammermusik Mozarts oder Haydns; Beethoven hat hier Sinfonisches auf das Medium des Klaviertrios übertragen, dessen Grenzen er damit ganz bewußt erweiterte. Daß das Kopfmotiv des folgenden Allegro vivace aus dem dritten Takt der Einleitung stammt, beweist Beethovens Sinn für „Entwicklung“ ebenso wie die revolutionäre Fragmentierung dieses Motivs in der Schlußgruppe der Exposition. Die lange Durchführung und die selbstbewußte Coda im Sinne einer „zweiten Durchführung“ wurden durch Opus I als obligate Merkmale seines Stils etabliert. Völlig neu im Medium des Klaviertrios war auch die Loslösung des Cellos vom Klavierbaß. Es kann sich frei, teils virtuos, teils kantabel entfalten und vor allem mit der Violine in kontrapunktischen Zusammenhang treten. Im Largo con espressione wird dies besonders schön hörbar. Der Satz entwickelt den typischen langen Atem eines Beethoven-Adagios (in E-Dur!) aus einer haydnesken Siciliano-Melodie heraus. Dabei kommt es mehrmals zu Fortissimohöhepunkten, die sogleich wieder in geheimnisvolles Pianissimo zurückfallen – dynamische Gegensätze, die die Klaviertrios Mozarts und Haydns noch nicht enthielten. Beethovens angeborene Neigung zum Kontrapunkt wird im Scherzo deutlich, das ein charakteristisches h-Moll-Trio enthält. Das Finale ist dann allerdings in seinem

Witz Haydn verwandt: die Tonrepetition der Streicher, die sein Hauptthema bestimmt, wird vom Klavier in Wechselnoten, Terzen und Oktaven aufgegriffen; daraus entsteht ein perkussives Spiel mit der Repetition, das den ganzen Satz durchzieht.

<https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/193>

Germaine Tailleferre (1892-1983)

Germaine Tailleferre wurde am 19. April 1892 in Parc-Saint-Maur-des-Fossés bei Paris geboren, studierte gegen den Willen des Vaters (aber mit Zustimmung der Mutter) Musik, ging 1904 an das Pariser Conservatoire und errang dort 1913 den 1. Preis in Harmonielehre, 1914 den 1. Preis in Kontrapunkt sowie 1915 den 1. Preis in Begleitung. Später erhielt sie noch Unterweisungen in Orchestration durch Charles Koechlin, 1917 wurde sie Mitglied der „Nouveaux Jeunes“, wodurch sie die anderen Musiker der späteren „Groupe des Six“ (der sie als einzige Frau angehörte) kennenlernte und bald das Pariser Musikleben maßgeblich mitgestaltete. 1924 spielte sie unter Sergej Kussewitzkys Leitung ihr Klavierkonzert, in den dreißiger Jahren war sie gefragte Filmkomponistin, und 1936 wurde sie von der Gruppe „Jeune France“ gebeten, die Patenschaft über ihre Vereinigung zu übernehmen. 1942–1946 lebte Germaine Tailleferre in den USA und feierte auch dort Triumphe, nach ihrer Rückkehr nach Frankreich erhielt sie zahlreiche Aufträge von Rundfunk und Film, weiters trat sie durch musikgeschichtliche und musikästhetische Vorträge hervor. Daneben unterrichtete sie Klavier an der Schola Cantorum sowie (nahezu bis an ihr Lebensende) an der Ecole Alsacienne. Sie starb am 7. November 1983 in Paris, siehe auch Seiten 16-17.

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

Klaviertrio (komponiert 1916/17, revidiert 1978)

Das Trio für Klavier, Violine und Violoncello entstand zunächst in den Jahren 1916/17 in einer ersten Fassung, erfuhr jedoch im April 1978 in Paris eine das ursprüngliche Konzept deutlich verändernde Umarbeitung. Viersätzig angelegt, faßt es die traditionellen Satzchemata zusammen, wobei das Scherzo an 2. Stelle steht und wie eine Steigerung des Stirnsatzes und seiner Bewegungsmuster wirkt. Dieser 1. Satz (Allegro animato) ist von weiter Linienführung geprägt, steigt langsam aus Baß-Melodien empor und findet nach und nach zu gesteigerter Bewegung. Eine zarte Kantilene tritt mit dem Seitengedanken vor uns, ehe die Durchführung dramatische Verdichtungen hervorruft; eine klar abgesetzte Reprise fehlt. – Motorische Reperkussion und prägnante Kurzmotivik durchziehen den 2. Satz (Allegro vivace); das wiegend anhebende Trio erfährt dann kunstvolle Variationen und wird solcherart zum Charakterstück, wobei sich die Elemente der beiden Abschnitte immer mehr zusammenkoppeln, bis eine knappe Reprise den Satz abrundet. – Ein im Klavier anhebendes, zart aussingendes „Moderato“ (3. Satz) zieht sodann wie ein Intermezzo von enormem Wohlklang an uns vorüber, doch trägt das Finale (Trés animé) sehr bald wieder virtuose Bewegung und reiche Motorik in den Ablauf. Immer neue thematische Gedanken führen die Form reihungsartig weiter, wechseln zwischen prägnanten Elementen und leidenschaftlichen Lyrismen, variieren die Motive in mannigfacher Form und drängen schließlich einem fulminant gesteigerten Ende zu.

Hartmut Krones

Fanny Mendelssohn (1805-1847)

Klaviertrio Op. 11 (1846/47)

Es ist unmöglich, von Fannys musikalischem Schaffen zu reden, ohne die kunstliebende Atmosphäre im Berliner Haus der Bankiersfamilie Mendelssohn zu erwähnen. In den seinerzeit berühmten „Sonntagskonzerten“ wurden Kammermusiken aufgeführt, wie das geniale Oktett des jungen Sohnes Felix, aber auch Werke in kleinen Orchesterbesetzungen, wozu sich die gesamte gesellschaftliche und geistige Elite Berlins traf.

Nachdem Felix 1829 das Elternhaus für seine Bildungsreisen durch Europa verlassen hatte, übernahm Fanny die Leitung der Reihe, die sie bis zu ihrem überraschenden Tod im Mai 1847 innehatte. Die Sonntagskonzerte waren fast der einzige Ort, an dem man ihre Kompositionen hören konnte, denn ihre Ambitionen als Komponistin fanden in ihrer Familie nicht ungeteilte Zustimmung. Ihr Vater sah die Rolle der Frau schlicht als an Heim und Herd gebunden an, während ihr Bruder jeder dilettierenden Kompositionstätigkeit im „Nebenberuf“ kritisch gegenüberstand. Erst in Fannys letztem Lebensjahr 1846 gab er seinen „Handwerkszeug“ für die Publikation ihrer ersten sechs Opera mit Liedern und Klavierstücken.

Fannys letztes größeres Werk war das Klaviertrio in d von 1847. Es folgt im äußeren Zuschnitt ganz dem berühmten Trio ihres Bruders, ist in der Schreibart aber von diesem deutlich verschieden. Die Künstlerin selbst hat sich dazu in einem Brief an ihren Bruder folgendermaßen geäußert: „Ich habe nachgedacht, wie ich, eigentlich gar nicht excentrische oder hypersentimentale Person zu der weichlichen Schreibart komme? Ich glaube, es kommt daher, daß wir grade mit Beethovens letzter Zeit jung waren, u. dessen Art u. Weise wir billig, sehr in uns aufgenommen haben. Sie ist doch gar zu rührend u. eindringlich. Du hast Dich durchgelebt u. durchgeschrieben, u. ich bin drin stecken geblieben, aber ohne die Kraft, durch die die Weichheit allein bestehen kann u. soll. Daher glaub ich auch, hast Du den rechten Punkt über mich getroffen oder ausgesprochen. Es ist nicht sowohl die Schreibart an der es fehlt, als ein gewisses Lebensprinzip, u. diesem Mangel zufolge sterben meine längern Sachen in ihrer Jugend an Altersschwäche, es fehlt mir die Kraft, die Gedanken gehörig festzuhalten, ihnen die nöthige Consistenz zu geben. Daher gelingen mir am besten Lieder, wozu nur allenfalls ein hübscher Einfall ohne viel Kraft der Durchführung gehört.“

Rückbetrachtet zeigt das Klaviertrio eine Komponistin auf der Höhe einer kraftvollen und „konsistenten“ Schreibweise: Das weiträumige Hauptthema des Kopfsatzes, das Lied (anstelle eines Scherzos) und das rhapsodische Finale offenbaren eine eigenständige Komponistenpersönlichkeit mit entschieden expressiven Qualitäten. Die von ihr ausge-

drückte Bescheidenheit und Selbstkritik widerspiegelt vor allem das gesellschaftliche Frauenbild zu ihrer Zeit.

<https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/2327>



Sechstes Konzert
Samstag, 31. August 2019

Erich Zeisl
Kinderlieder

Iván Eröd
Milchzahnlieder
Krokodilslieder



Robert Schumann
Dichterliebe op. 48

Lydia Rathkolb, Sopran
Norbert Ernst, Tenor
Kristin Okerlund, Klavier

Erich Zeisl (1905-1959)

Barbara Zeisl-Schoenberg über ihren Vater

Mein Vater, der Komponist Eric(h) Zeisl, wurde 1905 in Wien geboren und ist 1959 in Los Angeles im jungen Alter von 53 Jahren plötzlich nach dem Unterricht am Los Angeles City College, wo er – von Stravinsky als Professor für Harmonie, Kontrapunkt und Komposition empfohlen – knapp nach dem Unterricht in der Klassenhalle tot umgefallen ist. Professor Cole, der amerikanische Biograph meines Vaters, hat sein Buch „Armseelchen“ nach einem Lied von meinem Vater genannt, eines von Zeisls frühesten Liedern. Wenn man Zeisls kurze Lebensbiographie kennt, versteht man diese Bezeichnung! Mein Vater hat sich andauernd nach Österreich gesehnt, sein heißester Wunsch zurückzukommen, war ihm jedoch nicht gegönnt. Seine österreichische Biographin, Karin Wagner, nannte, teilweise wegen dem starken tonalen und sängerischen Melodien seiner Musik aber auch wegen seinem forcierten Abschied ins Ungewisse, ihre Zeisl-Biographie auf Schubert bezugnehmend „Fremd bin ich ausgezogen“.

Zeisl wurde in Wien, in der Leopoldstadt, geboren und ist als Sohn eines Kaffeehausbesitzers des nicht mehr existierenden Cafés Tegetoff am Praterstern aufgewachsen. Zeisl wurde als einer der talentiersten der jüngeren Generation unter 30 genannt, er hat seine Lieder schon mit 16 Jahren im Druck gesehen. Bevor er Österreich auf immer verlassen mußte, hat er ungefähr 100 Lieder geschrieben, manche auch für Orchester. Leider konnte er es selbst nicht erleben: In den letzten Jahren haben viele bekannte Sängerinnen und Sänger, wie z.B. Wolfgang Holzmair, Adrian Eröd und Renée Fleming seine Lieder vorgetragen. Fleming hat des öfteren sein jetzt bekanntestes und zugleich traurigstes Lied „Komm süßer Tod“ solo, aber auch zusammen mit dem Emerson Quartet gesungen. „Komm süßer Tod“ ist sein letztes Lied aus Österreich, im Herbst 1938 geschrieben, als er wußte, daß er sein heiß geliebtes Österreich verlassen wird müssen. In der Emigration hat er kein einziges Kunstlied mehr komponiert, lediglich sein „Prayer“ für die Vereinten Nationen ist entstanden, das allerdings ganz anders klingt als die Lieder, die heute aufgeführt werden: Seine Kinderlieder, die er noch in Wien

komponierte, die so eng mit der österreichischen Landschaft und Literatur verbunden sind.

Es freut mich derart, daß seine Lieder wieder in Österreich erklingen, denn mein Vater hat seine Heimatstadt, sein Geburtsland heiß geliebt. Ich bin in Amerika zur Welt gekommen und in Los Angeles aufgewachsen, wo mein Vater sehr gelitten hat, denn er hatte eine Sonnenallergie – schon in Österreich ist er stets mit einem Schirm herumgegangen. Man kann sich vorstellen, wie sehr er in dem trockenen wüstenartigen Klima von Los Angeles und Umgebung gelitten hat. Ich erinnere mich genau, als wir einmal einen Ausflug machten - fast jeden Sonntag haben wir Ausflüge aufs Land gemacht - und ich über eine kalifornische Wiese mit Kakteen und Wüstenblumen oder einen trockenen Hügel in der Umgebung ins Schwärmen kam, hat mich mein Vater sofort ausgebessert: „Aber Barbara, das ist ja keine Wiese, das sind ja keine Berge ... die gibt es nur in Österreich!“ Gott sei Dank haben Komponistenfreunde wie Korngold und Toch, oder Freunde wie die Altmanns, denen es gegönnt war, wieder nach Österreich, in die Heimat zu gelangen, meinem Vater in Briefen berichtet, wie das alles nun hier ist, und ihm Postkarten aus Wien und Umgebung geschickt.

Da die Kinderlieder vor meiner Zeit, d.h. in Wien in den frühen dreißiger Jahren, komponiert worden sind, kenne ich sie nur durch meinen Vater, der sie mir des öfteren vorspielte. Mein Liebling darunter ist das „Sonnenlied“, das ich am besten kenne, denn es wurde zu unserem „Familienpfeiflein“, das wir gepfiffen haben, wenn er mich oder meine Mutter suchte oder wir ihn. Die ersten sechs Noten erklangen überall, in Supermärkten, im Garten, oder aber auch, wann immer es Zeit war, mich von meinen kleinen Freunden in der Nachbarschaft zu verabschieden, um nach Hause zu kommen.

Als ich Ronald, den älteren Sohn von Arnold Schönberg, kennengelernt und später geheiratet habe, mußte ich das „Sonnenliedpfeiflein“ leider aufgeben, denn die Schönbergs hatten die Anfangstöne aus seinem Zweiten Streichquartett als Familienpfeifton. Da mein Mann Geschwister hatte, aber ich keine, und das Schönbergsche nur vier Anfangstöne hatte, wogegen das „Sonnenlied“ sechs, musste ich nachgeben!!!

Ich wünsche Ihnen ein schönes Konzert! Sooo schade, daß ich so weit weg lebe!

Los Angeles, März 2019

Erich Zeisl wurde am 18. Mai 1905 in Wien geboren, erhielt früh privaten Musikunterricht und studierte dann an der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst Musiktheorie sowie Komposition bei Richard Stöhr, Joseph Marx und Hugo Kauder. Schon in jungen Jahren als Komponist erfolgreich, veröffentlichte er seine ersten Lieder im Alter von 16 Jahren und gewann 1934 mit seinem „Requiem concertante“ den Österreichischen Staatspreis. 1938 mußte er emigrieren, wandte sich zunächst nach Paris (wo ihn Darius Milhaud vor der Abschiebung rettete) und übersiedelte schließlich 1939 in die USA (wo er seinen Vornamen in Eric änderte). Kurze Zeit in New York ansässig, ging er dann nach Hollywood und arbeitete (über Vermittlung von Hanns Eisler) für Metro Goldwyn Mayer, ehe er 1949 eine Professur für Theorie und Komposition am Los Angeles City College antrat. Diese versah er bis zu seinem frühen Tod am 18. Februar 1959 (in Los Angeles).

Zeisls musikalische Sprache besticht vor allem durch melodischen Reichtum, meisterhaftes Ausloten der Klangfarben und dramatische Entwicklungen, doch auch durch ein souveränes Beherrschen der kontrapunktischen und variativen Techniken. Zu seinen wichtigsten Arbeiten zählen (neben dem genannten Requiem) die Bühnenwerke „Leonce und Lena“, „Job“ und „The Return of Ulysses“, die Ballette „Uranium 235“, „The Vineyard“ und „Jacob and Rachel“, Orchesterwerke, ein mittlerweile weltweit gespieltes „Requiem ebraico“, weitere Chor-Orchester-Kompositionen, Kammermusik verschiedenster Besetzung sowie zahlreiche Lieder.

Kinderlieder, 1933

Die heute gesungenen Sechs Kinderlieder entstanden in den Jahren 1930/31, die erste Drucklegung von 1933 wurde 1956 erneuert; den Klavierpart bearbeitete Zeisl 1934 auch noch für Orgel. Fünf Texte der Reihe sind der Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“ entnommen, wobei sich Zeisl in seinen Vertonungen auch von der Lied-Idiomatik Gustav Mahlers beeinflussen ließ, ein Lied (die Nr. 2) bedient sich eines Gedichts von

Richard Dehmel, der damals nicht zuletzt als „Lieblingsdichter“ der Komponisten der Wiener Schule fungierte. Die Reihe beginnt mit „Im Frühling, wenn die Maiglöckchen läuten“, welches Lied uns zunächst „lustiges“, vom Klavier simuliertes Glockengeläut hören läßt, ehe vor unserem Ohr eine „himmlische“ Szenerie entsteht. – Das Dehmelsche „Triumphgeschrei“ ist dann trotz seines erneut „lustigen“ Tempos und seiner „hüpfenden“ Begleitung durchaus nachdenklich, da das „Hurrah“ des ausgelassen spielenden Kindes zwar die Mutter „selig“ macht, den „bö“ reagierenden Vater aber wohl an das Leid des Krieges denken läßt. – Mit „bittenden“, das göttliche „Herrlein“ gleichsam umschmeichelnden Figurationen legt sodann eine Mutter ihr „Kindelein“ Jesus ans Herz und bittet ihn mit demütig fallenden Melodien um Schutz und Trost. Sinnbild für diese Haltung wird schließlich die endgültig fis-Moll befestigende Tonalität, die zuvor immer wieder auch helle Dur-Bereiche durchschritten hatte.

Als köstlicher, eine kindliche Szenerie einfangender Auszählreim tritt uns das „Sonnenlied“ entgegen. Hier eilt das Klavier bereits in dem Vorspiel „frisch“ dahin, ehe es die den Text fröhlich deklamierende Singstimme akkordisch stützt und den Inhalt der Geschichte im Nachspiel ausgelassen nachklingen läßt. – Tragischer Kontrast ist das Lied „Auf dem Grabstein eines Kindes in einem Kirchengang im Odenwald“, das uns die Abschiedsworte eines todgeweihten Kindes in fahlem d-Moll nahebringt und angesichts dieses Inhaltes auch zu dichter Chromatik greift. Die seinerzeit übliche, uns heute erschreckende Verherrlichung des Soldatendaseins durchzieht schließlich das „Kriegslied“, wobei die Ausführungsanweisung „Fesches, lustiges Tempo“ das von triolischem Akkord-Geschmetter bestimmte D-Dur-Geschehen wunderbar einfängt. „Böses“ c-Moll erklingt hingegen bei der Aufforderung „hau dem Schelm ein Ohr ab“, und auch die weiteren Worte erhalten „inhaltlich richtige“ Tonbezirke zugeordnet. Schließlich erwartet man angesichts des wieder aufflammenden D-Dur-Glanzes ein jubelndes Ende, doch der letzte Akkord mischt plötzlich ein „h“ hinzu, jene „sixte ajoutée“, die auch bei Gustav Mahler immer ein Hinterfragen einer Situation, wenn nicht sogar deren negative Beleuchtung bedeutete.

Hartmut Krones

Im Frühling, wenn die Maiglöckchen läuten

Kling, kling Glöckchen,
Im Haus steht ein Döckchen,
Im Garten steht ein Hünernest,
Stehn drei seidne Döckchen drin,
Eins spinnt Seiden,
Eins flicht Weiden,
Eins schließt den Himmel auf,
Läßt ein bischen Sonn heraus,
Läßt ein bischen drinn,
Daraus die Liebfrau Maria spinn,
Ein Röcklein für ihr Kindelein.

Achim von Arnim und Clemens Brentano: Des Knaben Wunderhorn. Band 3, Stuttgart u.a. 1979, S. 307

Triumphgeschrei

Alle kleinen Kinder
schrein Hurrah, Hurrah.
Mutterchen liegt still zu Bett,
Kindchen schreit Hurrah.
Vater steht daneben,
steht und brummt: ja ja,
ist ein schweres Leben.
Kindchen schreit Hurrah.
Mutterchen brummt garnicht,
selig liegt sie da.
Denn das kleine Menschenkind
schreit Hurrah, Hurrah.

Richard Dehmel: Gesammelte Werke, Band 6, Berlin 1908, S. 16-17.

Wiegenlied

Höre mein Kindchen, was will ich dir singen
Aepfel und Birnen soll Vater mitbringen,
Pflaumen, Rosinen und Feigen,

Mein Kindchen soll schlafen und schweigen.

Achim von Arnim und Clemens Brentano: Des Knaben Wunderhorn. Band 3, Stuttgart u.a. 1979, S. 313.

Sonnenlied

Sonne, Sonne, scheine,
Fahr über Rheine,
Fahr übers Glockenhaus,
Gucken drey schöne Puppen raus,
Eine die spinnt Seiden,
Die andre wickelt Weiden,
Die andre geht ans Brünnehen,
Findt ein goldig Kindchen;
Wer solls heben?
Die Töchter aus dem Löwen.
Wer soll die Windeln wäschen?
Die alte Schnepptäschen.

Achim von Arnim und Clemens Brentano: Des Knaben Wunderhorn. Band 3, Stuttgart u.a. 1979, S. 306-307.

Auf dem Grabstein eines Kindes in einem Kirchhof im Odenwald

Liebe Eltern gute Nacht!
Ich soll wieder von euch scheiden,
Kaum war ich zur Welt gebracht,
Hab genossen keine Freuden,
Ich das kleinste eurer Glieder,
Geh schon fort, doch nicht allein,
Eltern, Schwestern, und die Brüder,
Werden auch bald bei mir seyn,
Weil sie wünschen, bitten, weinen,
Daß ihr Tag mag bald erscheinen.

Achim von Arnim und Clemens Brentano: Des Knaben Wunderhorn. Band 3, Stuttgart u.a. 1979, S. 262-263.

Kriegslied

Ach Jungfrau klug von Sinnen,
Still deinen Uebermuth,
Acht nicht so gar geringe
Das edle Studentenblut.
Wer ists, der ihn'n mag gleichen,
An Tugend, Muth und Ehr,
Laß du sie nur hinschleichen,
Weil keiner dich begehrt.

Du magst nur immer loben
Die Reuter voll und wild,
Du kömmst noch auf den Kloben,
Und auf ihr Narrenschild,
Dir gefällt ihr Sakramenten
Um Gottes Wunden all,
Viel baß als der Studenten
Gesang und Lautenschall.

Als ich wohl seh, vom Zaune
Die Ursach gebrochen hast,
Bist du nit guter Laune,
Ists uns ein leichte Last,
Lauf hin in Stall nach Miste,
Deins Gleichens man wohl findt,
Und dich nach Gefallen erlüste,
Bei tollem Reuter-Gesind.

Achim von Arnim und Clemens Brentano: Des Knaben Wunderhorn. Band 2, Stuttgart u.a. 1979, S. 441-442

Iván Eröd

Ende der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts veröffentlichte Richard Bletschacher zwei Kinderbücher mit lustigen und teilweise skurrilen Gedichten: „Milchzahnlieder“ und „Krokodilslieder“. Natürlich hatte Bletschacher dabei die Idee, dass seine Verse vertont werden könnten und sogar sollten. Obwohl zu jener Zeit Kinderlieder „ernstzunehmender“ Komponisten nicht ganz dem Zeitgeist entsprachen, haben sich drei von uns, Nali Gruber, Kurt Schwertsik und ich - alle drei Freunde Bletschachers – an die Texte herangewagt und komponierten ganz einfache Melodien mit Akkordbegleitung, die sogar im Bändchen „Krokodilslieder“ abgedruckt worden sind.

Aus diesen meinen rudimentären Vorlagen entwickelte ich 1973 einen Liederzyklus „Milchzahnlieder“ für Sopran und Kammerorchester, der ein Jahr später in Graz uraufgeführt wurde. Aus persönlichen Überlegungen stellte ich auch eine Fassung für Sopran und Klavier her. Beide Fassungen wurden bei Boosey & Hawkes verlegt, wie auch die später entstandene Fassungen mit kleinem Kammerensemble, mit Klaviertrio und zwei Lieder sogar mit Streichquartettbegleitung.

Den Liederzyklus habe ich meinen Kindern, Adrian und Juliette gewidmet.

Einige Jahre später, in 1979, komponierte ich für meine zwei jüngeren Kinder, Natalie und Leonard die „Krokodilslieder“ für Bariton und Kammerorchester, die mitsamt weiterer Bearbeitungen für Klavier und für Kammerensemble bei Doblinger erschienen.

Alle diese Lieder haben nicht nur bei Kindern Gefallen gefunden und wurden von weltbekannten Sängerinnen und Sängern aufgeführt. Die Zyklen, die scheinbar simpel und doch anspruchsvoll sind, haben sich durchgesetzt und sind Teil des Repertoires zahlreicher Interpreten.

Iván Eröd, Wien, März 2019

Milchzahllieder, op. 17, 1973

Der Bärenführer

Ein Bärenführer ist ein Mann,
der einen Bären führen kann.

Wem es an dieser Kunst gebricht,
der führt den Bären besser nicht.

Sonst wird er unterwegs zumeist
vom Bären, den er führt, verspeist.

Dasselbe gilt auch für den Panther,
nur schreitet der weit eleganter.

Drum wollen wir zusammenfassen:
wer es nicht kann, soll's lieber lassen.

Radau in China-Town

Ping, peng, poing, padang!
Wer batlert denn da den Gang entlang?
Padang, poing, peng, pfing!
Ist das nicht der Mong Cheng Ping?

Boung, peng, patatsching!
Was hat er denn da für ein Ding?
Zing, patazang, padong!
Das ist ein Champagner-Kartong!
Padeng, zack pfatschung!
Jetzt haut er in einem Schwung -
pfoing, tscheng, paffatang! -
den Sekt durch den Notausgang!

Peng, poing, pfatapong !
Das glbt eine Explosiong!
Tschat, pfeng, patatschang, tsching, pfing!
Das ist wieder typisch Mong Cheng Ping.

Heiratspläne

Sag, mein Kindchen,
sag, mein Kindchen,

willst du heiraten
oder nicht?

Heiratst du den Tamerlan,
kriegst du einen schlimmen Mann.
Heiratst du den Rauchfangkehrer,
wirst du schwarz wie dein Verehrer.

Sag, mein Kindchen,
sag, mein Kindchen,
willst du heiraten
oder nicht?

Heiratst du den Kohlenklau,
wirst du eine reiche Frau.
Heiratst du den Kapitän,
dann läßt er dich am Ufer stehn.

Liebe Mutter,
liebe Mutter,
ach, ich heirate
lieber nicht.

Ich mag keinen fremden Mann,
mit dem man nicht schmusen kann.
Du hast's freilich leicht gehabt,
hast mir den Vater weggeschnappt.

Das Karussell

Das Karrussell, das Karussell,
das dreht sich langsam auf der Stell'
auf einem runden Teller,
erst langsam und dann schneller.

Ein Elefant und eine Kutsche,
ein Hochrad, ein Kamel, ein Schwan,
ern Zeppelin, eine Giraffe,
ein Maultier, eine Straßenbahn.

so geht es immer, immer rund, rund, rund
und kommt nicht von der Stell' und – und -

und kommt und kommt nicht von der Stell',
das Karussell.

Das Karussell, das Karussell
dreht sich schon ziemlich schnell
auf seinem runden Teller
und wird noch immer schneller.

Ein Elekutsch, ein Hochkamel,
ein Zeppeleaff, ein Straßenschwan,
ein Maulfant und ein Pelintier,
eine Giraffenhochradbahn !

So geht es immer, immer rund, rund, rund
und kommt nicht von der Stell' und - und -
und kommt und kommt nicht von der Stell',
das Karussell.

Das Karussell, das Karussell!
Das Karu- Karu- Karu- Ka,
das Ka- Ka-Kaa, das Ka- und Kaaa-,
das Karussell!

Jetzt kreischt es, quietscht es, knirscht auf dem Gestell.
Jetzt steht es wieder auf der Stell',
das Karussell.

Schlaffiedchen

Wenn mein Kind nicht schlafen will,
stehen alle Uhren still,
woll'n sich nicht mehr drehen.

Wenn mein Kind nicht schlafen mag,
will der liebe, lange Tag
nicht zu Ende gehen.

Wenn mein Kind nicht schlafen kann,
will der Mond mit seinem Mann
nicht am Himmel stehen.

Wenn mein Kindchen aber ruht,

lüpft der Sandmann seinen Hut
und kann weitergehen.

Unsere Kunstkästen

Meine Mutter hat einen Kasten
mit schwarzen und weißen Tasten.
Die drückt man einfach hin und her,
dann fängt's darinnen zu singen an
und spielt Klavier fast so
als wie ein Radio.

Wenn man es kann,
denn ist es gar nicht schwer.

Mein Vater hat ein Kästchen
mit vielen runden Tästchen.
Rührt man die richtigen Tasten an,
dann hüpfen draus in einer Reih'

Buchstaben aufs Papier
und stehen dort Spalier.

Wenn man es kann,
ist weiter nichts dabei.

Mein Bruder hat eine Kiste.
Was gäb' ich, wenn ich wüßte,
wie man mit der photographiert.

Er dreht und drückt daran herum,
auf einmal blitzt ein Licht
und er fängt mein Gesicht.

Ich bin nicht dumm,
doch das scheint kompliziert.

Text: Richard Bletschacher, Verlag Jugend und Volk

Krokodilslieder, op. 28, 1979

Krokodilslied

Alles, was man wirklich will, kann man auch zustande bringen,
sagte sich das Krokodil und versuchte sich im Singen.
Lachen nicht selbst die Hyänen, schluchzen nicht die Nachtigallen,
laßt drum meine Kantilenen eurem Trommelfell gefallen.
Auch daß mir die Tränen fließen, will euch ganz unglaublich scheinen,
und doch hab ichs oft bewiesen, denk ich dran, so muß ich weinen.
Doch ich will nicht Trübsal blasen, pfeif auf die Entschuldigungen,
wisch die Tränen von der Nasen, Rachen auf und frisch gesungen!

Elefantenslied

Ich kenn ein graues Riesenschwein, das hat zwei Schwänze an seinem
Bauch.
Vorn beim Kopf, da hat es ein' und hinten auch.
Das trifft man nur in Afrika, so, so, aha! Wieso denn da?
Beim Fressen tut es sich recht schwer. Es hat im Maul zwei
krumme Messer.
Wenn eins davon ein Löffel wär, ging alles besser.
So ist das halt in Afrika, so, so, la, la. So ist es da.
Das Schwein hat eine dicke Haut und heißt Acht? Neun? Zehn?
Elefant!
Und wer es ohne Stecken haut, den schmerzt die Hand.
Ja, das gibt's nur in Afrika, so, so, ja, ja. Dann laßt's nur da.

Ententaufe

Dippeldi, trappeldi, schnappeldideh, die Entenfamilie watschelt
zum See.
Odoakar und Ottilie sind die Häupter der Familie,
die üppige Jolanthe ist eine entfernte Tante.
Dippeldi, trappeldi, schnappeldidein, das Entenklein hatscht hin-
terdrein
Die Kleinen sind schon ziemlich groß und war'n bis gestern na-
menlos,
doch heute führt man sie zum Taufen. Wir hoffen, daß sie nicht

ersaufen.

Dippeldi, trappeldi, schnappeldidei, sie machen wirklich ein Heidengeschrei.

Watscheslav, Oskar und Zwonimir, so tauft man sie. Was kann ich dafür?

Doch sie nehmen sich vor im Leben immer ihr Bestes zu geben.

Dippeldi, trappeldi, schnappeldidumm, der Koch macht schon den Finger krumm, - (mhm).

Die Klapperschlange

Warum klappert die Klapperschlange heute Nacht wieder so lang?

Ist ihr angst, ist ihr bange, ist ein Unglück im Gang?

Liegt es am Wetter heute, liegts an der Dunkelheit?

Wechselt sie ihre Häute um diese Jahreszeit?

Ihre glanzledernen Wangen rollen die Tränen entlang.

Heut wäre sie leicht zu fangen, sie denkt nur an Gesang.

Glück gibt es nur zu zweit,

sie schleicht allein durchs Moos und in der Einsamkeit wird sie ihr Gift nicht los.

Drum folgt die Klapperschlange einem qualvollen Drang.

Und klappert so schaurig und lange bei Sonnenuntergang.

Anhang: Ins Stammbuch

Wenn dich deine Nase beißt, reib sie ein mit Himbeergeist.

Wenn dich deine Ohren jucken, dann versuch darauf zu spucken.

Fehlt dir sonst noch was, mein Sohn,

komm zu mir, ich helf dir schon!

Beat-Song

Hey boys, will you stop that tinkling and scratching

And use your guitars to play something more catching?

Come on let's beat, since beat is not forbidden!

Let's start again and play:

Ratatapatch, ratatamatch, ratacratch! That sounds more like the modern way.

Hey, boys, do you call that blowing the trumpet?

Well, if you don't like it you must just lump it.

Come on let's beat, since beat is not forbidden!

This ist he way to do it:

Chachachaching, babababoom, dadadong! Puff up your cheeks,
take breath and blow it!

Und nun zusammen das Ganze von vorn! Das zieht euch das Trom-
melfell aus den Ohr'n!

That's how you beat, till beat becomes forbidden:

Ratatachachachapatch, ratatachachachaching, cataco, pataco, cha-
chachacratch!

Text: Richard Bletschacher

Robert Schumann (1810-1856)

Dichterliebe op. 48, 1840

Robert Schumanns Dichterliebe op. 48 ist seine umfangreichste und gewichtigste Vertonung eines Textes von Heinrich Heine und zählt gleichzeitig mit zu den bedeutendsten Liederzyklen der Romantik überhaupt. Entstanden ist die Dichterliebe in Schumanns "Liederjahr" 1840, in dem der Komponist nach langen, Nerven aufreibenden Querelen mit seinem ehemaligen Lehrer Friedrich Wieck endlich dessen Tochter und Schülerin, die äußerst talentierte Pianistin Clara Wieck, heiraten konnte. Bereits vor dem Hochzeitstermin im September 1840 entstand zu Beginn dieses Jahres eine Fülle an Liedkompositionen, einer Gattung, mit der Schumann sich zwölf Jahre lang nicht beschäftigt hatte. Die ersten, mit Opuszahlen versehenen 23 Werke, die bis dahin entstanden und gedruckt wurden, gehören ausschließlich dem Bereich der Klaviermusik an. Nun komponiert Schumann innerhalb eines Jahres den größten Teil seiner gesamten Lieder. So entstanden zwischen Ende Mai und Anfang Juni 1840 innerhalb kürzester Zeit 20 Lieder auf Gedichte aus Heines 1827 erschienenem Buch der Lieder. Konkret entnahm sie Schumann dem 65 Gedichte umfassenden Lyrischen Intermezzo dieser Sammlung.

Erst vier Jahre später ließ Schumann 16 dieser Lieder unter dem Titel Dichterliebe als op. 48 bei Peters in Leipzig drucken. Die vier vor der Drucklegung aussortierten Lieder veröffentlichte er Jahre später im Rah-

men anderer Opera. Während Schumann diese Druckfassung des op. 48 der berühmten Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient widmete, dedi-zierte er die 20 Lieder des im vorliegenden Faksimile reproduzierten Au-tographs dem Freund und Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy.

Die Texte der Dichterliebe beschreiben den Weg vom gefühlvoll über-schäumenden Liebeserwachen über den qualvollen Moment des Abgewie-senwerdens bis hin zum fast dramatischen Stadium der Depression eines unglücklich Liebenden, der seine Liebe schließlich quasi "begraben" muss. Schumann entwickelt in seiner Vertonung eine Art Dramaturgie, zu der er in Folge seines gerade erlittenen eigenen Liebesschicksals eine starke Affinität verspürte. Heines doppelbödige Ironie, seine fein nuancierte Symbolik, mit deren Hilfe er auch die kompliziertesten Stimmungen zu beschreiben vermag, werden in Schumanns Vertonung eingefangen. Charakteristisch für viele Heine-Vertonungen Schumanns sind die aus-gedehnten Klaviernachspiele. In op. 48 reflektieren sie das zuvor durch Wort und Musik Dargestellte und verhindern eine klar abgeschlossene Wirkung: Die romantische Sehnsucht nach dem Unerreichbaren soll bestehen bleiben.

<https://www.schumann-portal.de/3226.html>, pw

1. Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Knospen sprangen,
Da ist in meinem Herzen
Die Liebe aufgegangen.

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Vögel sangen,
Da hab' ich ihr gestanden
Mein Sehnen und Verlangen.

2. Aus meinen Tränen sprießen
Viel blühende Blumen hervor,
Und meine Seufzer werden
Ein Nachtigallenchor.

Und wenn du mich lieb hast, Kindchen,
Schenk' ich dir die Blumen all',

Und vor deinem Fenster soll klingen
Das Lied der Nachtigall.

3. Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne,
Die liebt' ich einst alle in Liebeswonne.
Ich lieb' sie nicht mehr, ich liebe alleine
Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine;
Sie selber, aller Liebe [Bronne,]
Ist Rose und Lilie und Taube und Sonne.
[Ich liebe alleine
Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine.]

4. Wenn ich in deine Augen seh',
So schwindet all' mein Leid und Weh;
Doch wenn ich küße deinen Mund,
So werd' ich ganz und gar gesund.

Wenn ich mich lehn' an deine Brust,
Kommt's über mich wie Himmelslust;
Doch wenn du sprichst: ich liebe dich!
So muß ich weinen bitterlich.

5. Dein Angesicht, so lieb und schön,
Das hab' ich jüngst im Traum geseh'n;
Es ist so mild und engelgleich,
Und doch so bleich und schmerzensreich.

Und nur die Lippen, die sind rot;
Bald aber küßt sie bleich der Tod;
Erlöschen wird das Himmelslicht,
Das aus den frommen Augen bricht.

6. Lehn deine Wang' an meine Wang',
Dann fließen die Tränen zusammen;
Und an mein Herz drück fest dein Herz,
Dann schlagen zusammen die Flammen!

Und wenn in die große Flamme fließt
Der Strom von unsern Tränen,
Und wenn dich mein Arm gewaltig umschließt –

Sterb' ich vor Liebessehnen!

7. Ich will meine Seele tauchen
In den Kelch der Lilie hinein;
Die Lilie soll klingend hauchen
Ein Lied von der Liebsten mein.

Das Lied soll schauern und beben
Wie der Kuß von ihrem Mund,
Den sie mir einst gegeben
In wunderbar süßer Stund'.

8. Im Rhein, im heiligen Strome,
Da spiegelt sich in den Well'n
Mit seinem großen Dome
Das große, heilige Köln.

Im Dom da steht ein Bildnis,
Auf goldnem Leder gemalt;
In meines Lebens Wildnis
Hat's freundlich hineingestrahlt.

Es schweben Blumen und Eng'lein
Um unsre liebe Frau;
Die Augen, die Lippen, die Wänglein,
Die gleichen der Liebsten genau.

9. Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,
Ewig verlornes Lieb! ich grolle nicht.
Wie du auch strahlst in Diamantenpracht,
Es fällt kein Strahl in deines Herzens Nacht.

Daß weiß ich längst. Ich sah dich ja im Traume,
Und sah die Nacht in deines Herzens Raume,
Und sah die Schlang, die dir am Herzen frißt,
Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist.
[Ich grolle nicht, ich grolle nicht.]

10. Und wüßten's die Blumen, die kleinen,
Wie tief verwundet mein Herz,

Sie würden mit mir weinen,
Zu heilen meinen Schmerz.

Und wüßten's die Nachtigallen,
Wie ich so traurig und krank,
Sie ließen fröhlich erschallen
Erquickenden Gesang.

Und wüßten sie mein Wehe,
Die goldnen Sternelein,
Sie kämen aus ihrer Höhe,

Und sprächen Trost mir ein.
Die alle können's nicht wissen,
Nur eine kennt meinen Schmerz;
Sie hat ja selbst zerrissen,
Zerrissen mir das Herz.

11. Das ist ein Flöten und Geigen,
Trompeten schmettern d'rein;
Da tanzt wohl den Hochzeitreigen
Die Herzallerliebste mein.

Das ist ein Klingen und Dröhnen,
Von Pauken und Schalmein;
Dazwischen schluchzen und stöhnen
Die [guten] Engelein.

12. Hör' ich das Liedchen klingen,
Das einst die Liebste sang,
So will mir die Brust zerspringen
Vor wildem Schmerzendrang.

Es treibt mich ein dunkles Sehnen
Hinauf zur Waldeshöh',
Dort löst sich auf in Tränen
Mein übergroßes Weh'.

13. Ein Jüngling liebt ein Mädchen,
Die hat einen andern erwählt;

Der andre liebt eine andre,
Und hat sich mit dieser vermählt.

Das Mädchen heiratet aus Ärger
Den ersten besten Mann,
Der ihr in den Weg gelaufen;
Der Jüngling ist übel dran.

Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie immer neu;
Und wem sie just passiert,
Dem bricht das Herz entzwei.

14. Am leuchtenden Sommermorgen
Geh' ich im Garten herum.
Es flüstern und sprechen die Blumen,
Ich aber wandle stumm.

Es flüstern und sprechen die Blumen,
Und schau'n mitleidig mich an:
„Sei unserer Schwester nicht böse,
Du trauriger blasser Mann.“

15. Es leuchtet meine Liebe,
In ihrer dunkeln Pracht,
Wie'n Märchen traurig und trübe,
Erzählt in der Sommernacht.

„Im Zaubergarten wallen
Zwei Buhlen, stumm und allein;
Es singen die Nachtigallen,
Es flimmert der Mondenschein.

„Die Jungfrau steht still wie ein Bildnis,
Der Ritter vor ihr kniet.
Da kommt der Riese der Wildnis,
Die bange Jungfrau flieht.

„Der Ritter sinkt blutend zur Erde,
Es stolpert der Riese nach Haus. . . ”

Wenn ich begraben werde,
Dann ist das Märchen aus.

16. Mein Wagen rollet langsam
Durch lustiges Waldesgrün,
Durch blumige Taler,
Die zaubrisch im Sonnenglanze blühn.

Ich sitze und sinne und träume,
Und denk' an die Liebste mein;
Da grüßen drei Schattengestalten
Kopfnickend zum Wagen herein.

Sie hüpfen und schneiden Gesichter,
So spöttisch und doch so scheu,
Und quirlen wie Nebel zusammen,
Und kichern und huschen vorbei.

17. Ich hab' im Traum geweinet,
Mir träumte du lägest im Grab.
Ich wachte auf, und die Träne
Floß noch von der Wange herab.

Ich hab' im Traum geweinet,
Mir träumt', du verliebest mich.
Ich wachte auf, und ich weinte
Noch lange bitterlich.

Ich hab' im Traum geweinet,
Mir träumte, du wär'st mir noch gut.
Ich wachte auf, und noch immer
Strömt meine Tränenflut.

18. Allnächtlich im Traume seh' ich dich
Und sehe dich freundlich grüßen,
Und laut aufweinend stürz' ich mich
Zu deinen süßen Füßen.

Du siehst mich an wehmütiglich
Und schüttelst das blonde Köpfchen;

Aus deinen Augen schleichen sich
Die Perletränenröpfchen.

Du sagst mir heimlich ein leises Wort
Und gibst mir den Strauß von Cypressen.
Ich wache auf, und der Strauß ist fort,
Und das Wort hab' ich vergessen.

19. Aus alten Märchen winkt es
Hervor mit weißer Hand,
Da singt es und da klingt es
Von einem Zauberland;

Wo bunte Blumen blühen
Im goldnen Abendlicht,
Und lieblich duftend glühen,
Mit bräutlichem Gesicht;

[Und grüne Bäume singen
Uralte Melodei'n,
Die Lüfte heimlich klingen,
Und Vögel schmetterten drein;

Und Nebelbilder steigen
Wohl aus der Erd' hervor,
Und tanzen luft'gen Reigen
Im wunderlichen Chor;

Und blaue Funken brennen
An jedem Blatt und Reis,
Und rote Lichter rennen
Im irren, wirren Kreis;

Und laute Quellen brechen
Aus wildem Marmorstein.
Und seltsam in den Bächen
Strahlt fort der Widerschein.]

Ach, könnt' ich dorthin kommen,
Und dort mein Herz erfreu'n,

Und aller Qual entnommen,
Und frei und selig sein!

Ach! jenes Land der Wonne,
Das seh' ich oft im Traum,
Doch kommt die Morgensonne,
Zerfließt's wie eitel Schaum.

20. Die alten, bösen Lieder,
Die Träume schlimm und arg,
Die laßt uns jetzt begraben,
Holt einen großen Sarg.

Hinein leg' ich gar manches,
Doch sag' ich noch nicht, was;
Der Sarg muß sein noch größer,
Wie's Heidelberger Faß.

Und holt eine Totenbahre,
Von Brettern fest und dick;
Auch muß sie sein noch länger,
Als wie zu Mainz die Brück'.

Und holt mir auch zwölf Riesen,
Die müssen noch stärker sein
Als wie der heil'ge Christoph
Im Dom zu Köln am Rhein.

Die sollen den Sarg forttragen,
Und senken ins Meer hinab;
Denn solchem großen Sarge
Gebührt ein großes Grab.

Wißt ihr, warum der Sarg wohl
So groß und schwer mag sein?
Ich legt' auch meine Liebe
Und meinen Schmerz hinein.

Siebentes Konzert
Sonntag, 1. September 2019

Bruno Walter

Frisch

Erster Satz aus dem Streichquartett in D-Dur

Vally Weigl

Andante for Strings



Franz Schubert

Streichquartett a-Moll, D 804 „Rosamunde“

Allegro ma non troppo

Andante

Menuetto. Allegretto

Allegro moderato

aron quartett

Bruno Walter (1876-1962)

Bruno Walter ist bis heute allgemein als großartiger Dirigent bekannt, weit weniger hingegen als Komponist. Am 15. September 1876 in Berlin als Bruno Walter Schlesinger geboren, lernte er früh Klavier und trat bereits im Alter von neun Jahren öffentlich auf, ein Jahr später schuf er seine erste Komposition. 1893 schloß er mit „Meeresstille und glückliche Fahrt“ für Chor und Orchester, welches Werk er mit den Berliner Philharmonikern zur Uraufführung brachte, sein Kompositionsstudium ab, dann wurde er 1894, nach einem Engagement in Köln, Gustav Mahlers Assistent an der Hamburger Oper. Weitere Stationen waren Breslau, Preßburg, Riga und Berlin, ehe er 1901 Mahler nach Wien folgte und hier bis 1913 blieb. 1913–1922 musikalischer Direktor der Münchener Oper, wechselte er dann nach Berlin und Leipzig, war an der Gründung der Salzburger Festspiele beteiligt und dirigierte nach 1933 vorwiegend in Wien. 1938 überraschte ihn der „Anschluß“ in Amsterdam, von wo er nach Lugano und schließlich Ende 1939 in die USA übersiedelte; insbesondere in Los Angeles sowie in New York als Chefdirigent tätig, trat er auch wieder in Wien auf, bis er am 17. Februar 1962 in Beverly Hills starb.

Erster Satz aus dem Streichquartett in D-Dur

Als Komponist trat Bruno Walter vor allem in seinen Wiener Jahren an die Öffentlichkeit. Am 17. November 1903 spielte das Rosé-Quartett sein Streichquartett D-Dur, am 5. Februar 1905 (mit dem Komponisten am Klavier) das Klavierquintett in fis-Moll. 1904 konnte man in Frankfurt/Main die „Symphonische Phantasie“ und 1909 in Wien die d-Moll-Symphonie hören, drei Jahre später schloß Walter sein kompositorisches Schaffen ab und widmete sich fortan nur mehr dem Dirigieren.

Nach der Uraufführung seines D-Dur-Streichquartettes schrieb Walter an Hans Pfitzner, „daß Rosé mein Quartett kürzlich famos aufgeführt hat, die zwei ersten Sätze gut aufgenommen, der dritte (bedeutendste) mit eisigem Schweigen angehört und der letzte endlich einen veritablen Kampf entfesselt hat; die Presse hat es gänzlich verständnislos, aber respektvoll aufgenommen.“ Jedenfalls wurde es nie mehr realisiert, und in Walters Nachlaß, der sich in der Universität für Musik und darstellende

Kunst befindet, haben sich nur die Sätze Nr. 2, 3 und 4 erhalten. Nachdem das aron-Quartett diese Sätze für eine CD eingespielt hatte, kam die Frage nach dem 1. Satz auf; und tatsächlich fand sich eine Abschrift des gesamten Werkes in der Österreichischen Nationalbibliothek. Heute gelangt dieser verschollen geglaubte Satz zur Aufführung.

Er stellt einen ausladenden, „frisch“ überschriebenen Sonatenhauptsatz dar, dessen gleich zu Beginn erklingendes Hauptthema hochspringende Intervalle mit nachfolgenden Figurationen verbindet, die sich im Verlauf des Geschehens als das „eigentliche“ Grundmotiv herausstellen. Ein ihm gleich danach entwachsender kantabler Gedanke bringt „espressivo dolce“ einen Kontrast ein, der gemeinsam mit der – oft auch allein abgewandelten – Figuration für zahlreiche Fortspinnungen sorgt. Als Seitenthema fungiert schließlich ein den D-Dur-Dreiklang auf- und abwärts prägnant durchschreitender Einfall, der dann noch „leggiero“-Läufe initiiert und die Exposition mit einem kurzen Gesang des Violoncellos schließt. – Die Durchführung wird zunächst weitgehend von dem „Grundmotiv“ bestritten, aus dem sich noch ein breiter Themenkopf entwickelt, der gemeinsam mit dem übrigen Material ein kunstvolles polyphones Gewebe gestaltet, aus dessen figurativer Steigerung dann die Reprise erwächst. – Doch auch hier übernimmt bald das „Grundmotiv“ die Führung und entfacht neue Verarbeitungen, die kurz den Gestus des Seitenthemas berühren, schließlich aber immer mehr verebben. Eine letzte Unisono-Steigerung leitet dann aber doch in einen klangstarken Schluß.

Hartmut Krones

Vally Weigl (1894-1982)

Andante for Strings (1945)

Vally Weigl, deren Biographie und künstlerische Charakteristik beim Konzert vom 29. August beschrieben wurde, siehe Seiten 39-40, schuf bereits 1945 ein Werk für eine solistische oder chorisches besetzte Streicherformation: „Andante for Strings“. Das Werk besticht erneut vor allem durch seine weit ausschwingende Gesanglichkeit, die primär die Stimme der 1. Violine bestimmt, doch in etlichen von kunstvoller Poly-

phonie erfüllten Abschnitten auch sämtliche anderen Instrumente bis hin zum ad libitum einzusetzenden, die Cello-Linien nur unwesentlich variierenden Kontrabaß durchzieht. Auf dem Gebiet der Harmonik überschreitet die Komponistin auch hier nie die Grenzen der nur leicht erweiterten Tonalität, und wieder ist als Grundtonart d-Moll gewählt, um die weitgehend elegische Grundstimmung in ein adäquates klangliches Gewand zu kleiden.

„Espressivo“ trägt die 1. Violine das Hauptthema des Werkes vor, einen weit ausschwingenden, aber regelmäßig von Seufzerpausen durchbrochenen Gedanken, den bald auch das Violoncello übernimmt; hier begleiten die anderen Instrumente mit ähnlicher, zum Teil sogar motivisch verwandter Espressivität. „Poco marcato“ belebt sich die Szenerie, erweitert die Intervalle des Themas sowie den Ambitus der Klänge und mündet nach einer klanglichen Rückbildung in ein helles D-Dur verströmendes „Più Moderato“. Hier erklingen spielerisch „hüpfende“, punktierte Rhythmen und zahlreiche Triller zu brillantem Geschehen verbindende Gedanken, die bald auch zarte („dolce“) Ausprägungen erhalten und schließlich mit einem absteigenden, daktylisch (lang–kurz–kurz) rhythmisierten Motiv in die Reprise leiten.

Nach kurzer „wörtlicher“ Wiederholung von Teilen der Exposition verselbständigt sich das Geschehen aber deutlich, spinnt das Hauptthema in anderer Form weiter und leitet erneut in einen bewegten Abschnitt, der allerdings das d-Moll beibehält und mit weiten Intervall-Sprüngen, seufzerdurchfurchter Motivik und einem gleichsam „drohenden“ Gemurmels im Baß eher auf eine nahende Gefahr als auf ein spielerisches Treiben deutet. Schließlich endet das wild zerrissene Geschehen mit einem Hauptthemen-Seufzer und letzten Überresten des Baß-Gemurmels.

Hartmut Krones

Franz Schubert (1797-1828)

Streichquartett a-Moll, D 804 „Rosamunde“ (1824)

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

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

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

Dem Rosamunde-Quartett sind 14 Schöpfungen der gleichen Gattung vorangegangen, Franz Schubert hat bereits im zarten Alter von 14 Jahren für den häuslichen Gebrauch Quartette geschrieben, von denen es im

Gegensatz zu den reifen Werken keines in die Konzertsäle geschafft hat. Die Entstehung der meisten Quartette fällt in seine Jugendzeit.

Die drei letzten Quartette Schuberts sind Meisterwerke ihrer Gattung. Das a-Moll-Quartett mit seiner durchgehend romantischen Stimmung gehört außerdem zu den beliebtesten Quartetten Schuberts.

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

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

Der Andante überschriebene langsame Satz, dessen Dynamik sich selten über pianissimo erhebt, beginnt in der Art eines lieblichen volkstümlichen Liedes in C-Dur. Seinen ganzen Reiz gewinnt der Satz jedoch aus Schuberts Kunst, das Thema in der Folge zu variieren, sei es durch

harmonische Veränderung, sei es durch ein kunstvolles Gegeneinanderführen der vier Stimmen. Dabei ist brillant, wie das Thema stets neu verändert, immer wieder wie von einer anderen Seite betrachtet wird und doch im Grundzug unverändert bleibt.

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

Teresa Hrdlicka, Programmheft Kammermusikfestival 2011

Klassik ganz persönlich.

Der Blüthner-Zyklus im Haus der Ingenieure.

Einem Blüthner Konzertflügel lauschen, sich von seinem goldenen Klang verzaubern lassen. Sich einfach nur zurücklehnen und dabei einen der atemberaubendsten Kammermusiksäle des ersten Bezirks wiederentdecken oder in Gustav Klimts letztem Atelier „Klassik ganz persönlich“ genießen.

Wir wünschen gute Unterhaltung mit einem facettenreichen Programm und renommierten KünstlerInnen wie dem **aron quartett, Janina Baechle, Peter Edelmann, David Frühwirth, Paul Gulda, Markus Hadulla, Agnès Palmisano** u.v.a.

Alle Termine: www.bluetbner.at

www.bluetbner.at/konzerte

aron quartett

Ludwig Müller, Violine

Barna Kobori, Violine

Georg Hamann, Viola

Christophe Pantillon, Violoncello

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

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

Die Intention des aron quartetts, sich neben der Auseinandersetzung mit der klassischen Literatur für Streichquartett auch den Werken der Zweiten Wiener Schule zu widmen, führte noch im Gründungsjahr zur Einladung, im Arnold Schönberg Center in Wien als 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) 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 – Martinu – 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/>

Sandrine Cantoreggi

Sandrine Cantoreggi erhielt eine Ausbildung am Conservatoire von der Stad Lëtzebuerg. Nach Studien bei dem französischen Violinisten Pierre Amoyal in Paris und bei Roman Nodel an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim in Deutschland wurde sie letzte Schülerin des belgischen Geigers Carlo Van Neste. In Belgien beendete sie ihr Studium an der Chapelle Musicale Reine Elisabeth de Belgique und legte ihr Konzertexamen am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris ab. Im Jahr 2005 nahm sie die luxemburgische Staatsbürgerschaft an.

Auftritte als Solistin hatte sie u. a. in der Laeishalle in Hamburg, dem Gewandhaus in Leipzig, dem Rudolfinum in Prag, im La Monnaie in Brüssel, im Salle Gaveau und Musée d'Orsay in Paris unter Dirigenten wie Yehudi Menuhin, Wladimir Spiwakow, Grzegorz Nowak und Pierre Cao.

Ihr Instrument ist eine Geige von Giovanni Battista Guadagnini aus dem 18. Jahrhundert. Zu ihrem Repertoire gehören Werke von Pietro Antonio Locatelli, George Onslow, Eugène Ysaÿe, George Enescu, Maurice Ravel und Ottorino Respighi.

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

<https://www.sandrinecantoreggi.com>

Norbert Ernst

Der in Wien geborene Tenor Norbert Ernst ist in Partien wie Loge (Rheingold), David (Meistersinger von Nürnberg), Erik (Fliegender Holländer), Leukippos (Daphne) oder im Tenorpart von Beethovens Symphonie Nr.9 weltweit gefragt. Inzwischen sind ihm mit seinen erfolgreichen Rollendebüts als Florestan (Fidelio) und vor allem als Lohengrin (Montpellier, Marseille) wichtige Schritte auf dem Weg ins jugendlich-dramatische Tenorfach gelungen.

In seiner Paraderolle des Rheingold-Loge wird er in der Saison 2019/2020 neben der Wiener Staatsoper und der Deutschen Oper am Rhein an der Opera national de Paris zu erleben sein. Am Theater Kiel wird er erstmals als Paul in Die Tote Stadt auftreten. An der Deutschen Oper am Rhein wird er sowie im Vorjahr bei der Premiere im Düsseldorfer Opernhaus den Eisenstein in der Fledermaus darstellen. Neben dem Aegisth in Elektra an der Wiener Staatsoper und dem Alwa in Bergs Lulu mit dem Cleveland Orchestra unter Franz Welser-Möst wird er mit Semjon Bytschkow den Tenorpart im Requiem für Hieronymus Bosch von Detlev Glanert mit dem BBC Symphony Orchestra übernehmen.

Zu wichtigen zurückliegenden Verpflichtungen zählen Eisenstein in der Neuinszenierung der Fledermaus an der Deutschen Oper am Rhein, Strawinskys Ödipus Rex mit dem MDR, Mahlers Symphonie Nr. 8 unter der Leitung von Kirill Petrenko, Loge an der Wiener Staatsoper der Bayerischen Staatsoper der Deutschen Oper am Rhein sowie an der Metropolitan Opera New York. Mit Franz Welser-Möst und dem Cleveland Orchestra der Leukippos in Strauss' Daphne sowohl in Cleveland als auch beim Lincoln Center Festival in New York und kurz darauf Jaquino im Fidelio als Operndebüt bei den Salzburger Festspielen.

Im Sommer 2016 wurde seine Solo-CD „Lebt kein Gott“ mit Ausschnitten aus Opern von Beethoven, Weber und Wagner bei Decca veröffentlicht. Mit seiner erfolgreichen Interpretation des Loge im Rheingold feierte er 2014 sein zehnjähriges Jubiläum als Solist der Bayreuther Festspiele. Norbert Ernst ist außerdem Gast bedeutender internationaler Festivals wie des Opernfestivals Savonlinna Finnland und der Salzburger Festspiele.

Von 2010 bis 2017 war Norbert Ernst Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper, wo er sich im deutschen Fach in Partien wie Loge (Rheingold), Aegisth (Elektra), David (Meistersinger von Nürnberg), Alfred (Fledermaus), Erik (Fliegender Holländer), Narraboth (Salome) sowie Tamino (Zauberflöte) etabliert hat.

Sein erstes Engagement führte ihn von 2002 bis 2005 an die Deutsche Oper am Rhein, wo er die zentralen Partien seines Fachs erarbeiten konnte. Es folgten Gastspiele als David, Nemorino, Steuermann, Narraboth, Tanzmeister, Pedrillo an großen europäischen Opernhäusern wie München, Wien, Barcelona, Genf, Berlin, Hamburg, Paris, ROH Covent Garden, Monte Carlo und Amsterdam mit Dirigenten wie Franz Welser-Möst, Christian Thielemann, Kirill Petrenko, Peter Schneider, Sebastian Weigle, Bertrand de Billy, Simone Young, Ingo Metzmacher, Ulf Schirmer, Pierre Boulez, Adam Fischer, Pinchas Steinberg und Ivor Bolton.

Als Lied- und Konzertsänger gastierte Norbert Ernst u.a. im Wiener Musikverein, im Brucknerhaus Linz, im Wiener Konzerthaus, in der Philharmonie am Gasteig München, in der Philharmonie Berlin, im Concertgebouw Amsterdam und in der Tonhalle Düsseldorf mit Werken der gesamten großen Oratorienliteratur von Bachs Passionen bis hin zu Mahlers Lied von der Erde. Nach seinem erfolgreichen Liederabend Debüt im Wiener Musikverein und der Veröffentlichung seiner viel beachteten ersten Liederinspielung „Wohl fühl ich wie das Leben rinnt“ beim Wiener Label Gramola im Jahr 2013, gestaltete Norbert Ernst mit seiner Liedbegleiterin Kristin Okerlund im Januar 2015 einen Liederabend an der Opéra National de Paris mit Liedern von Hugo Wolf nach Eduard Mörike.

Norbert Ernst studierte Gesangspädagogik und Konzertfach Gesang bei Gerd Fussi am Josef-Matthias-Hauer-Konservatorium in Wiener Neustadt und Lied und Oratorium bei Robert Holl und Charles Spencer an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Er vertiefte seine Studien eingehend in Meisterkursen bei Walter Berry und Kurt Equiluz.

www.norbert-ernst.com

Kristin Okerlund (Klavier)

Kirstin Okerlund studierte an der University of Illinois und am Konservatorium der Stadt Wien. Sie ist Preisträgerin zahlreicher Klavierwettbewerbe und gab Konzerte mit etlichen Orchestern. Als Solistin, in Konzerten kammermusikalischer Art, sowie auch als Begleiterin trat sie weltweit auf. Seit 1993 ist sie an der Wiener Staatsoper engagiert, erhielt 1992 einen Lehrauftrag und ab 2000 eine eigene Korrepetitionsklasse am Konservatorium der Stadt Wien. Sie gab Konzerte u.a. mit Beczala, C. Álvarez, Berry, Botha, Weikl, Ramey, Shicoff, Zednik, Gruberova, Kirchschrager und I. Raimondi, Kammermusikkonzerte mit Werner Hink, dem Soloklarinettenisten Roger Salander und dem „Ensemble Wien-Petersburg“. Sie ist Trägerin der „Goldenen Nadel“ der Freunde der Wiener Staatsoper – in Anerkennung ihrer verlässlichen Begleitung zahlreicher Veranstaltungen.

<https://www.wiener-staatsoper.at/ensemble-gaeste/detail/artist/741-okerkund-kristin/>

Anna Maria Pammer, Sopran

Die Sopranistin Anna Maria Pammer hat sich sowohl durch ihr Engagement für die Musik seit 1900 als auch durch ihre wohlüberlegten Programme einen Namen gemacht. Sie studierte in Wien und Zürich Gesang, Violoncello, Lied, Oper und Geschichtswissenschaft. Ein erster Erfolg wurde ihre Mitwirkung in Udo Zimmermanns „Der Schuhu und die fliegende Prinzessin“ bei den Salzburger Festspielen 1995 und am Opernhaus Leipzig. Seither trat sie an der Opéra de Paris, der Wiener Volksoper, der Wiener Kammeroper, in den Theatern von Köln, Ulm, Darmstadt, St. Gallen und Klagenfurt auf und arbeitete regelmäßig mit NetzZeit und der Neuen Oper Wien, zuletzt an der Seite von KS Adrian Eröd in Gerhard Schedls „Julie und Jean“.

Von 2007 bis 2010 war sie Artist in Residence am Linzer Brucknerhaus. Sie trat aber auch in der Berliner Philharmonie in Erscheinung, im Concertgebouw Amsterdam, dem Flagey in Brüssel, den Konzerthäusern von Wien, Berlin und Dortmund, dem Wiener Musikverein, der Tonhalle Zürich sowie bei zahlreichen namhaften Festivals.

Neben vielen anderen arbeitete sie mit den Komponisten György Kurtág, Helmut Lachenmann, Hans Zender, Salvatore Sciarrino, Georg Kreisler, Andor Losonczy, Iván Eröd, Kurt Schwertsik, Gerd Kühr, Bernhard Lang, Manos Tsangaris, Peter Androsch, Pierre-Dominique Ponnelle, Clemens Gadenstätter, Alexander Stankovski und nicht zuletzt Balduin Sulzer zusammen. Zu ihren Kammermusikpartnern zählen das Arditti Quartett, das Hagen Quartett, das aron quartett, das Diotima Quartett, das Gringolts Quartett, das Zemlinsky Quartett, Gottlieb Wallisch, Clemens Zeilinger, Ariane Haering, Benjamin Schmid, Patricia Kopatchinskaja, András Keller, Ilya Gringolts und Gidon Kremer.

Ihre Diskographie umfasst gegenwärtig ca. 35 Titel. Zuletzt erschienen Recital-Alben mit Robert Schumanns „Album für die Jugend op. 79“, „sulzer.wittgenstein.pammer“ für Stimme allein, „Mozart & Co.“, „‘Entartete‘ Musik“, „Webern | Schubert“, „Verlaine hérétique“ und „one from upper austria“.

www.ampammer.de

Lydia Rathkolb, Sopran

Als gebürtige Wienerin Absolventin der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, sowie Konservatorium Wien, Studien in Mailand, sowie mit KS S. Jurinac. An der Universität Wien promovierte sie in Musikwissenschaften und Publizistik.

Als Koloratursopranistin gastierte sie in der Zauberflöte als Königin der Nacht (Savonlinna), an der Nationaloper Sofia als Rosina („Barbiere di Siviglia“), „Lucia di Lammermoor“, Oper Prag/Brünn als Violetta („La Traviata“), in Lissabon als Rosalinde („Die Fledermaus“), in Schwetzingen und Bregenz als Konstanze („Entführung aus dem Serail“), sowie als Pamina („Die Zauberflöte“), Fiordiligi („Cosi fan tutte“), Norina („Don Pasquale“), Olympia und Antonia („Les Contes d’Hoffmann“), sowie zahlreiche Titelrollen in der Operette wie „Lustige Witwe“, „Fledermaus“, „Gräfin Mariza“. Weitere Auftritte führten sie an die Wiener Volksoper und an die Opera de Nice.

Weitere Auftritte führten sie an das Lincoln Center NY/ Avery Fisher Hall, Royal Albert Hall, Philadelphia Center for Perform-

ing Arts, Kennedy Center Washington DC, zum Vancouver Symphony Orchestra, Johannesburg Philharmonic Orchestra, Hong Kong, Israel, sowie zum Carinthischen Sommer und in den Wiener Musikverein.

Seit 2008 ist sie Ensemblemitglied an der Wiener Staatsoper, wo sie als Erste Dame in der Zauberflöte debütierte und ein breites Repertoire von W.A. Mozart über Gioachino Rossini bis Richard Strauss und Richard Wagner sowie auch im italienischen und russischen Fach bis zur Moderne singt.

Sie sang in der Premierenserie von Mussorgskys „Chowanschtschina“ unter Semyon Bychkov die Susanna, zuletzt in der Premiere von „Dantons Tod“ von Gottfried von Einem (S. Mälkki/ Josef E. Köpplinger), in der Premiere von Janaceks „Das schlaue Füchlein“ in der Regie von Otto Schenk unter Franz Welser-Möst die Schopfhenne, in der Premiere von Lortzings „Undine“ die Bertalda, sowie in Uraufführungen von Auftragswerken für Kinderoperen von Elisabeth Naske, Tristan Schulze, A. Deutscher. Ebenso singt sie in der Neueinstudierung der „Fledermaus“ (O. Schenk/F. Welser-Möst), sowie in „Elektra“ vierte Magd (M. Boder) und Blumenmädchen in „Parsifal“ (unter Ingo Metzmacher, Franz Welser-Möst, Peter Schneider).

Liederabende führten sie nach New York, Washington DC, Wien und 2016 nach Tokyo. In Gustav Mahlers „Vierter Symphonie“ sang sie das Sopransolo unter Philippe Auguin. 2014 Lied recital with Cal Performances UC Berkeley, California on Composers in Exile sowie Alban Bergs „7 frühe Lieder“ für Orchester. Im Wiener Musikverein und Konzerthaus trat sie als Oratoriensolistin auf (Händel „Messias“, Bach „Weihnachtsoratorium“, Haydn „Schöpfung“), Orff Sopransolo in „Carmina Burana“.

Benefizkonzert mit Jose Carreras im Wiener Konzerthaus, Kammermusik mit Ensembles der Wiener Philharmoniker, mit Ensembles der Wiener Symphoniker, Festival Mozart Sacral, sowie c-Moll Messe von Mozart. Ebenso Unterrichtstätigkeit an der Universität Wien, sowie Masterclasses und Workshops für Gesang.

<http://www.lydia-rathkolb.com/biografie/>

Juan Carlos Rodríguez, Klavier

Geboren in Cádiz, Spanien, begann er sein Musikstudium in seiner Heimatstadt. Später studierte er bei Pilar Bilbao, frühere Studentin des Pianisten Claudio Arrau und absolvierte Meisterkurse in Frankreich und der Schweiz. Seine Erfahrung gibt er heute in Lehrveranstaltungen und Meisterkursen an Studierende weiter.

Juan Carlos Rodríguez konzertierte in Spanien, Portugal, Frankreich, Deutschland, der Schweiz, Italien, mit Auftritten im Kursaal Auditorium in San Sebastián, Juan March Foundation in Madrid, Palau de la Música in Barcelona, Deusto Universität in Bilbao, Paul Hindemith Foundation in Blonay, Gewandhaus Leipzig. Er hat Aufnahmen für RNE, Catalunya Música und Radio Suisse Romande gemacht, wobei besonders seine Interpretation der Klaviersonate op. 1 von Alban Berg von der Fachkritik gelobt wurde.

Vor kurzem debütierte er in Japan mit grossem Erfolg. Die Konzerte in der Toppan Hall in Tokyo, in der Phoenix Hall in Osaka und in Denki Bunka Kaikan in Nagoya begeisterten das Publikum. Seine Wandlungsfähigkeit stellte er bei Auftritten an internationalen Musikfestivals und als Kammermusiker und Solist, mit die CD-Einspielungen der Klavierkonzerte KV 466 von Mozart und op. 9 von Beethoven realisiert.

Die jüngste Einspielung (2017) sind Sonaten für Tasteninstrumente von Muzio Clementi, erschienen bei Naxos Label. Andere CD-Veröffentlichungen sind Klaviergesamtwerk von Manuel de Falla (Paladino Music Label), Robert Schumanns Klavierstücke (Naxos Label), Canciones Vascas (Capriccio Label), Klavierabend mit Werke von Beethoven, Falla und Albéniz (Solfa Recordings Label). Sein breites Repertoire umfasst viele Stilrichtungen, von Barock bis zur zeitgenössischen Musik sowie dem gesamten Klavierwerk von Bach, Haydn, Mozart und Beethoven. Die CD-Einspielungen überzeugten die Kritiker. Für 2019-2020 sind eine weitere CD-Aufnahme sowie Konzerte in Europa und in Asien geplant.

<http://juancarlosrodriguez.website/>

TrioVanBeethoven

Verena Stourzh, Violine

Franz Ortner, Violoncello

Clemens Zeilinger, Klavier

Warum „van Beethoven“? Beethoven steht für Unabhängigkeit im Denken, für das Revolutionäre, für das über seine Zeit Hinausweisende. So ist er einerseits Einzelgänger, andererseits zentrale Basis für viele Kompositionstraditionen der Zukunft, die sich auf ihn beriefen - wie zum Beispiel für die Achse von Brahms bis Schönberg.

Beethoven als Symbol der Verbundenheit mit den Meistern der Wiener Klassik, aber auch als Visionär und Ventil für Neues - dies passt zum „Haupt-Thema“ des TrioVanBeethoven: Die Pflege der klassischen Trio-Literatur, aber auch Kompositionsaufträge für Uraufführungen oder Crossover-Projekte prägen seine Tätigkeit.

Gemeinsam mit den schottischen Sängern Lorna Anderson, Sopran und Jamie MacDougall, Tenor setzt sich das TrioVanBeethoven auch mit den Schottischen Volksliedbearbeitungen Haydns und Beethovens auseinander, um diese einmalige Kombination von Kunstmusik und schottischer Volksliedtradition einem breiteren Publikum zugänglich zu machen.

In seinem Gründungsjahr 2011 gab das Trio sein Debut bei den renommierten Tagen der Alten Musik in Herne (Deutschland) und trat seither in vielen Ländern Europas auf.

Das Ensemble war unter anderem zu Gast im Wiener Konzerthaus, beim Brucknerfest Linz, bei den Festwochen Gmunden, den Musikwochen Millstatt, beim Steirischen Kammermusikfestival, beim Allegro Vivo Festival, beim Haydnfestival Brühl (DE), in London Kings Place, Glasgow und Edinburgh (GB), beim Pazaislis Festival in Kaunas (LT), bei der Haydn Biennale in Mechelen (BE), beim Festival Nuova Consonanza in Rom (IT), beim Festival Imago Sloveniae in Laibach (SL), beim International Chamber Music Festival in Esbjerg (DK) und beim Festival Rencontres Musicales en Artois (FR).

2014 - 2018 gestaltete das TrioVanBeethoven eine Konzertreihe im Schloss Kremsegg in Oberösterreich.

2017 wurden die drei Musiker eingeladen, im neuen Wiener Konzertsaal „MuTh“ einen dreiteiligen Beethoven - Zyklus zu spielen, im aktuellen Zyklus 2018/19 geht es nun um Meilensteine der romantischen Klaviertrioliteratur. Neben Konzerten in Österreich, Deutschland und Schottland steht heuer auch eine China - Tournee am Programm.

Für das österreichische Label Gramola hat das Ensemble sämtliche Klaviertrios von Ludwig van Beethoven auf vier CDs eingespielt. Die Gesamtaufnahme wurde 2017 mit dem Ö1 Pasticciopreis ausgezeichnet.

Im Juli 2018 erschien ebenfalls bei Gramola eine CD mit schottischen, irischen und walisischen Volksliedbearbeitungen von Ludwig van Beethoven – mit Lorna Anderson, Sopran, und Jamie MacDougall, Tenor.

Verena Stourzh spielt auf einer Violine von Carlo Ferdinando Landolfi, 1770, Franz Ortner auf einem Violoncello von Jean Baptiste Vuillaume, 1856.

<https://www.triovanbeethoven.at/Biografie>

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 Kon-

zertprogramm 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/>

Sponsoren 2019



Ö1 CLUB



