

SPIELARTEN DER ROMANTIK

28. AUGUST – 5. SEPTEMBER 2010



SPIELARTEN DER ROMANTIK

**Robert Schumann & Frédéric Chopin
200. Geburtstag**

PROGRAMMBUCH

Sicher.
Verlässlich.
Nahe.



Raiffeisenbank 
Mondseeland

www.mondseeland.com

Die Bank für Ihre Zukunft



Wir heißen Sie sehr herzlich zu den 22. Musiktagen Mondsee willkommen!

Über zwei Jahrzehnte lang prägen die Musiktage bereits das Mondseeland. Zehn Jahre lang wurden unter der künstlerischen Leitung von András Schiff zwei Komponisten oder Komponistengruppen einander gegenübergestellt, unter der künstlerischen Leitung von Julia Stemberger und Christan Altenburger wurde die Musik durch Dichtungen ergänzt, was ganz neue Aspekte einfließen ließ. Heinrich Schiff wiederum entwickelte ein Composer in Residence Programm und brachte viele junge Künstler nach Mondsee.

Gemeinsam waren allen das hohe künstlerische Niveau und die Einzigartigkeit der Konzertprogrammierung, gerade das zeichnet die Musiktage Mondsee aus und macht sie so spannend und immer aktuell.

Innovatives sollen auch die Musiktage 2010 bieten, deshalb gibt es einige Neuerungen.

Wir veranstalten erstmals zusätzlich zu den Schlosskonzerten zum Thema „Spielarten der Romantik“ ein spezielles, alle Aspekte berücksichtigendes Rahmenprogramm. Dem inhaltlichen Schwerpunkt rund um Schumann und Chopin nähern wir uns dabei auch mit einer Musikpräsentation „Zwischen Volks- und Kunstmusik des 19. Jahrhunderts“ sowie einer Reihe von „Salon- und Promenadenkonzerten“, die in Kooperation mit den regionalen Musikschulen veranstaltet wird. An manchen Nachmittagen erklingt an ungewöhnlichen Plätzen in Mondsee Kammermusik – in einer Hotelloobby, aus einem Schlossfenster oder auch am Seeufer unter freiem Himmel. Streicher, Bläserensembles und Volksmusikgruppen bilden die akustische Kulisse zum Nachmittagskaffee oder zu einem romantischen Spaziergang am See. Den musikalischen Nachwuchs der Region binden wir dabei aktiv in das Festival mit ein.

Mondsee wird damit auch selbst Akteur, alle Menschen in Mondsee können die „Spielarten der Romantik“ kennenlernen – im Rahmenprogramm, dort manchmal unbeabsichtigt, und ganz bewusst in den Schlosskonzerten, zu deren Besuch alle nach dem Beschnuppern des Rahmenprogramms ermutigt seien.

Wir freuen uns, dass Sie dabei sind.

Ihre
Kristel Josel



Liebe Musikfreunde,

nachdem wir seit vielen Jahren als Künstler bei den Musiktagen Mondsee mitgewirkt haben, ist es für uns eine große Freude und Ehre in diesem Jahr nun die künstlerische Beratung zu übernehmen und die Programme zu gestalten.

Robert Schumann und Frédéric Chopin, die vor 200 Jahren geboren wurden, stehen im Mittelpunkt der diesjährigen Konzerte. Die Epoche der Romantik, für die diese beiden Komponisten exemplarisch stehen, zeichnet sich durch besondere musikalische Vielfalt aus. Die unterschiedlichen Facetten wollen wir mit diesem Programm beleuchten, ebenso wie Verbindungen zu den Vorgängern und Einflüsse auf die Musik heute.

Als Besonderheit stellen wir im musikalischen Salon ein Konzert nach, wie es im 19. Jahrhundert in einem der Häuser des Bürgertums hätte stattfinden können.

Viele hervorragende Künstler haben ihr Kommen zugesagt; einige davon sind „alte“ Bekannte in Mondsee, andere zum ersten Mal dabei. Ganz besonders freuen wir uns auf Menahem Pressler, den langjährigen Pianisten des Beaux Arts Trios, der schon zu Lebzeiten fast eine Legende geworden ist.

Wir laden Sie herzlich ein zu den Musiktagen Mondsee 2010 und wünschen Ihnen viel Freude und eindrucksvolle musikalische Erlebnisse.

Ihr Auryn Quartett

Matthias Lingenfelder, Jens Oppermann, Stewart Eaton und Andreas Arndt

INHALT

Programm/Einführungen

(von Otto Biba, wenn nicht anders gekennzeichnet)

- 6 **Schlosskonzert** Samstag 28. August 2010
- 10 **Matinée im Schloss** Sonntag 29. August 2010
- 14 **Nachmittagskonzert im Schloss** Sonntag 29. August 2010
- 18 **Konzert in der Säulenhalle** Sonntag 29. August 2010
- 20 **Schlosskonzert** Montag 30. August 2010
- 26 **Schlosskonzert** Dienstag 31. August 2010
- 30 **Schlosskonzert** Mittwoch 1. September 2010
- 36 **Schlosskonzert** Donnerstag 2. September 2010
- 42 **Schlosskonzert** Freitag 3. September 2010
- 46 **Schlosskonzert** Samstag 4. September 2010
- 50 **Matinée im Schloss** Sonntag 5. September 2010

- 54 **Die Ausführenden**
- 55 **Biographien**
- 61 **Sponsoring**
- 62 **Vorschau**
- 63 **Impressum**
- 64 **Inserate**

Das Rahmenprogramm: Spielorte an außergewöhnlichen Plätzen

Während der MUSIKTAGE MONDSEE wird an verschiedenen Orten in Mondsee ein spezielles Rahmenprogramm zum Thema „Spielarten der Romantik“ veranstaltet.

Aus Aktualitätsgründen werden diese Konzerte kurzfristig vor Ort angekündigt, Informationen liegen beim Tourismusverband MondSeeLand auf.

Samstag, 28. August 2010, 19.30 Uhr

SCHLOSSKONZERT

Schloss Mondsee

Alexei Volodin, Klavier

Auryn Quartett

Ernst Weissensteiner, Kontrabass

.....

Robert Schumann

(1810-1856)

Kreisleriana, op.16

– Alexei Volodin –

Nr. 1 Äußerst bewegt

Nr. 2 Sehr innig und nicht zu rasch -

Intermezzo I (Sehr lebhaft) - Intermezzo II (Etwas bewegter)

Nr. 3 Sehr aufgeregt

Nr. 4 Sehr langsam

Nr. 5 Sehr lebhaft

Nr. 6 Sehr langsam

Nr. 7 Sehr rasch

Nr. 8 Schnell und spielend

.....

Frédéric Chopin

(1810-1849)

Ballade Nr. 2 F-Dur, op. 38

– Alexei Volodin –

PAUSE

.....

Frédéric Chopin

(1810-1849)

Klavierkonzert Nr. 1 e-Moll, op. 11

– Alexei Volodin, Auryn Quartett, Ernst Weissensteiner –

Allegro maestoso

Romance. Larghetto

Rondo. Vivace

Der Schriftsteller, Komponist, Kapellmeister und Zeichner Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) lebte im wesentlichen zur Zeit der musikalischen Klassik, änderte wegen seiner großen Mozart-Verehrung seinen dritten Vornamen von Wilhelm zu Amadeus, war aber selbst alles andere denn ein Repräsentant der musikalischen oder literarischen Klassik, sondern durch und durch Romantiker. In seinen 1814/15 entstandenen „Fantasie-stücken in Callots Manier“ – scheinbar rasch und locker skizzierend hingeworfen, so wie die Graphiken des französischen Zeichners und Kupferstechers Jacques Callot (1592-1635) – hat er in der Erzählung „Kreisleriana“ die Figur des Kapellmeisters Kreisler kreiert, die auch in der ebenda enthaltenen Novelle „Der goldene Topf“ sowie in dem 1819/21 entstandenen (unvollendet gebliebenen) Roman „Lebensansichten des Katers Murr“ auftritt. Hoffmann schlüpfte auch selbst in diese von ihm erfundene Figur, um in Zeitschriftenartikeln seine eigene Meinung aus dessen Mund wiederzugeben.

Robert Schumann war von Hoffmanns literarischer Fiktion des Kapellmeisters Kreisler begeistert. Er sah in Kreisler den Inbegriff romantischen Künstlertums; in künstlerischem Sinn wurde er für ihn zum Alter Ego, so wie es Kreisler für Hoffmann war. Die kompositorische Auseinandersetzung mit dem Phantombild Kreisler und all dem, was dieser für Schumann bedeutete bzw. Schumann in ihn hinein projizierte, erfolgte in dem 1838 komponierten Zyklus von acht Klavierstücken, den er als Opus 16 mit dem Titel „Kreisleriana“ veröffentlichte. Er greift darin in keiner Weise auf die literarische Vorlage von Hoffmanns Erzählung zurück, sondern identifiziert sich mit Kreisler: Kreisler wird Schumann und Schumann wird Kreisler. Daher ist diese Kreisleriana eine Schumanniana, ein ganz subjektives Seelenportrait des Komponisten. Wir erfahren in diesen acht Stücken – vom Komponisten selbst Phantasien genannt – von Schumanns heftigen Gemütsregungen in einer für ihn schwierigen Zeit. Unter dem Druck der eigenen schöpferischen Fantasie stehend, litt er auch noch unter dem Spannungsfeld von Sehnen, Hoffen und Verzweiflung in seiner Liebe zu Clara Wieck. Er litt aber auch an künstlerischen Selbstzweifeln, die auf ihre Weise wieder zu inneren Spannungen führten, von denen er sich vielleicht mit der Widmung dieses Werkes an Frédéric Chopin zu befreien suchte. Schumann schätzte Chopin hoch, fühlte sich von ihm aber auch belastet: Jemand, der Gleiches auf andere Weise tut, ist zwar kein Konkurrent, aber auf seine Weise ein Herausforderer.

Hoffmann zeichnete in der Kreisler-Figur die Exaltationen eines Künstlers. Schumann zeigt uns in seiner Kreisleriana den Wechsel seiner Stimmungen, in exaltierten Gemütsregungen von einem Extrem zu anderen springend: Das ist sein Inneres, während er äußerlich damals nach allen Urteilen seiner Freunde und Zeitgenossen ruhig und ausgeglichen schien. Im ersten und dritten Stück tobt es – trotz ruhigerer Mittelteile – so richtig in Schumanns Innerem. Das zweite wird gerne mit einer damals von Robert Clara gegenüber gemachten Bemerkung erklärt: „Meine Musik kommt mir jetzt so wunderbar verschlungen vor bei aller Einfachheit.“ Das sehr langsam zu spielende vierte Stück ist besonders balladesk oder romanzenhaft, das heißt erzählerisch wirkend. Sehr ernst spricht der Komponist zu uns, sogar im Duktus eines Rezitativs, um, nachdem er sich derartig ausgesprochen hat, befriedigt Ruhe zu finden. Das sich sehr lebhaft gebende fünfte Stück hat viele widersprüchliche Deutungen erfahren; es führt uns in eine freundlich-aufgeregte Stimmungswelt, vielleicht in ein

Hoffen mit positiven Ausblicken. Das sechste Stück träumt mit volksliedhaften Anklängen von einer schöneren Welt, unterbrochen von einem gedankenvollen Rezitativ. Im siebenten Stück scheint Schumann gegen die dunklen Mächte des Schicksals anzukämpfen, vielleicht konkret gegen jene, die ihm seine Liebe verwehren, die er in der liedhaften Coda in unkomplizierten Harmonien als etwas Schlüssiges bekennt. Im achten Stück scheint er eine Vision zu haben. Sind es böse Geister, die wie ein Spuk vorüberhuschen, denen er kraftvoll zu begegnen versucht?

Die wichtigste, weil vielsagendste Äußerung Schumanns zu diesem Werk lesen wir in einem Brief an Clara: „Meine Kreisleriana spiele manchmal! Eine recht ordentliche wilde Liebe liegt darin in einigen Sätzen, und Dein Leben und meines und mancher Deiner Blicke.“ Die erste öffentliche Aufführung dieser Phantasien fand im übrigen durch Clara Schumann 1859 in Wien statt, drei Jahre nach Robert Schumanns Tod. Sie spielte den Zyklus ohne die Nummern 3 und 6 am 2. Jänner 1859 im damaligen (alten) Musikvereinsaal und am 23. Februar 1859 komplett im Saal zum römischen Kaiser.



Auf dieses im September 1838 Chopin gewidmete Opus Schumanns folgt im heutigen Programm ein 1840 Schumann dediziertes Werk Chopins, das allerdings schon in den Jahren 1836 bis 1839 entstanden ist. Diese Ballade in F-Dur, op. 38, ist die zweite von vier Klavier-Balladen Chopins. Um sie recht zu verstehen, müssen wir uns mit dem Namen „Ballade“ beschäftigen. In der Biedermeierzeit, in der sowohl klassische wie romantische Musik komponiert wurde, entstand eine besondere Freude am Kleinen; man denke nur an die immer kleinformatigen Biedermeiergemälde oder an die Glaskasten in Biedermeierwohnungen, in denen schöne kleine Dinge gesammelt wurden. Auch in der Musik waren jetzt kleine Formen gefragt oder noch mehr kleine Stücke, ohne strenge Formgebundenheit: Bagatelle, Studie, Skizze, Moment musicaux, Impromptu, Nocturne, Divertissement, Ballade – und wie sie sonst noch genannt wurden. Die Ballade ist ein damals aus der Literatur in die Musik übernommener Begriff, der für ein einsätziges, relativ kurzes und jedenfalls in keiner Weise äußerlich aufwendiges Musikstück verwendet wurde, das erzählenden Charakter haben sollte, ohne jedoch Programm-Musik zu sein. Es sollte den Spieler (oder Hörer) zur Zwiesprache mit der Musik anregen, mit jener Musik, die damals oft als beste Freundin des Menschen bezeichnet wurde, als treue Partnerin der vermeintlich oder wirklich Einsamen. Bezeichnend, dass Chopin – wie uns Robert Schumann überliefert – tatsächlich von Werken des polnischen Dichters Adam Mickiewicz' zur Komposition seiner Balladen angeregt wurde. Die lange Entstehungsgeschichte der Ballade op. 38 weiß Robert Schumann nämlich so zu erklären (was von der modernen Musikwissenschaft nur bestätigt werden kann). Er berichtet, dass er sie schon vor ihrer Veröffentlichung in Leipzig gehört habe, doch hätten damals die beiden leidenschaftlichen Mittelteile noch nicht existiert; das in F-Dur stehende Werk hätte damals in a-Moll geendet, während die zweite und endgültige Fassung sozusagen korrekt in F-Dur schließt.

Das – so Schumann – fantastische und geistreiche Werk bringt keine Erzählung in einer sich fortspinnenden Entwicklung, sondern berichtet vom Aufeinanderprallen und Ringen

zweier ungleicher Größen: In eine friedliche Idylle brechen zweimal entfesselte und zerstörende Elemente ein, die das Werk nur in Erinnerung an die ruhige Beschaulichkeit einer glücklichen Zeit enden, diese aber nicht wirklich zurückkehren lassen. Diese musikalische Konzeption, wenn man will, dieser musikalische Bericht, macht diese Ballade op. 38 zu einer – wieder nach Schumann – „der wildesten und eigentümlichsten“ Kompositionen Chopins.



Das Klavierkonzert Nr. 1, op. 11, war Chopins zweites Konzert für Klavier und Orchester, es wurde aber 1833 als erstes veröffentlicht und deshalb so gezählt. (Das tatsächlich erste erschien mit der Opusnummer 21 erst drei Jahre später als Zweites Klavierkonzert.) Das ist wichtig zu wissen, um nicht den Eindruck entstehen zu lassen, es handle sich um den ersten Versuch in dieser Gattung. Gewidmet hat es Chopin dem bedeutenden Pianisten und Komponisten Friedrich Kalkbrenner, der 25 Jahre älter als Chopin und für diesen Vorbild wie Kollege war. 1831 ist Chopin mit diesem zwischen April und August 1830 komponierten e-Moll-Konzert mit größtem Erfolg vor das Wiener Publikum getreten. Er wurde als Pianist wie Komponist unjubelet, doch wissen wir heute, dass er – im Umgang mit Orchesterinstrumenten ziemlich unerfahren – bei der Instrumentation der Partitur einen Helfer hatte.

Als das Konzert 1833 bei Friedrich Kistner in Leipzig publiziert wurde, erschien die Orchesterfassung und eine Fassung für Klavier und Streicher. Uns ist nicht bekannt, ob diese Kammermusikfassung die nachträgliche Reduktion eines Bearbeiters darstellt oder Chopins erste Ausarbeitung, bevor die Instrumentation für großes Orchester erfolgte. Jedenfalls waren damals solche Kammermusikfassungen von orchesterbesetzten Werken fast eine Selbstverständlichkeit, um solche Kompositionen auch dem privaten Musizieren zugänglich zu machen. Die Solostimme ist immer für beide Fassungen identisch gewesen, das Klangbild des begleitenden oder zum Soloinstrument im Wettstreit stehenden Partners unterschiedlich. Für uns schwer vorstellbar, aber ein historisches Faktum: Zu Chopins Lebzeiten war das e-Moll-Konzert in dieser Kammermusikfassung bekannter und verbreiteter als in der Orchesterfassung. So wurde es in den Musikalischen Salons gespielt, also bei den halböffentlichen Musikproduktionen in Privathäusern, und so konnten es Musikliebhaber öfter hören als im Konzertsaal.

Chopins Worte „Wenn ich nur das Allegro und das Adagio fertig habe, so werde ich wegen des Finale nicht in Sorge sein“, kann der Hörer dieses Konzertes gut nachvollziehen. Der erste und zweite Satz sind mehr gearbeitet und in ihnen steckt viel kompositorisches Kalkül, während das abschließende Rondo locker musizierend dahineilt. „Kraftvoll“ sollte nach Chopins Worten der erste Satz erscheinen, während er dem zweiten eine ausführlichere Charakteristik widmete: „Das Adagio will nicht mächtig sein. Es ist mehr romantisch, ruhig, melancholisch; es soll den Eindruck eines liebevollen Rückblicks auf eine Stätte machen, die in uns tausend liebliche Erinnerungen wachruft. Es ist wie ein Hinträumen in einer schönen mondbeglänzten Frühlingsnacht.“ Das lebensfrohe und amüsante Rondo spricht für sich; es hat dem Komponisten auch keine besondere Arbeit gemacht, er hat nach dem Abschluß der ersten beiden Sätze damit nur zugewartet, „weil mir immer die richtige Stimmung dazu gefehlt hat“. Wir hören dem Rondo an, dass die erwartete lockere Stimmung im August 1830 dann doch endlich gekommen ist. ■

Sonntag, 29. August 2010, 11.30 Uhr

MATINÉE IM SCHLOSS

Schloss Mondsee

Eggner Trio
Michael Collins, Klarinette
Stefan Stroissnig, Klavier

Frédéric Chopin

(1810-1849)

Klaviertrio g-Moll, op. 8

– Eggner Trio –

Allegro con fuoco
Scherzo. Vivace
Adagio sostenuto
Finale. Allegretto

Robert Schumann

(1810-1856)

Drei Fantasiestücke für Klarinette und Klavier, op. 73

– Michael Collins, Stefan Stroissnig –

Zart und mit Ausdruck
Lebhaft, leicht
Rasch und mit Feuer

Johannes Brahms

(1833-1897)

Klaviertrio Nr. 1 H-Dur, op. 8

– Eggner Trio –

Allegro con brio
Scherzo. Allegro molto
Adagio
Finale. Allegro

„Ich probierte das Trio am letzten Sonntag und war mit ihm zufrieden, vielleicht weil ich es lange nicht gehört hatte. Ich glaube, Du wirst sagen ‚Welch ein glücklicher Mann!‘ Beim Hören kam mir der Gedanke, ob es nicht besser sei, anstatt der Violine eine Bratsche zu verwenden, da bei jener die E-Saite dominiert, welche in meinem Trio nur äußerst selten benutzt wird. Die Bratsche würde in einem besseren Verhältnis zum Violoncell stehen, dann wird das Trio druckfertig sein.“ Die in diesem Brief Chopins an seinen Freund Titus Wojciechowski vom 31. August 1830 überlegte Änderung wurde nicht realisiert: Das 1828/29 komponierte Klaviertrio in g-Moll wurde von ihm 1832 in der ursprünglichen und klassischen Klaviertriobesetzung mit der Opusnummer 8 publiziert. Freilich ist diese Briefstelle auch immer wieder benützte Legitimation dafür, das Trio in der nur mit wenigen bedeutenden Werken bedachten Besetzung mit Klavier, Viola und Violoncello aufzuführen.

Eine 1833 erschienene Rezension in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung, verfasst von deren Chefredakteur Gottfried Wilhelm Fink, hat das Werk von dem „jungen, talentvollen Mann“, welcher „der neuen Romantik sich angeschlossen hat“, geradezu in den Himmel gehoben, weil es in die Zukunft weist, ohne umstürzlerisch zu sein: „Es ist in dem Trio fast Alles neu: die Schule, sie ist die neuromantische; die Kunst des Pianofortespiels; das Individuelle, das Eigenthümliche, oder auch Geniale, das in einer Leidenschaft, sich so seltsam treibend, mit seiner liebenswürdigen Innigkeit zusammenhält, mischt, wechselt, dass ihr bewegtes Bild dem Zeichner kaum Zeit lässt, es sicher und treu zu fassen, wie er gern möchte; selbst die Stellung der Phrasen ist ungewöhnlich. – Das alles wäre nur ein zweydeutiger Ruhm, wenn nicht der Geist, der gleich alte und neue, die neue Form durchhauchte und sinnig machte.“ Robert Schumann hat 1836 etwas nüchterner gemeint, dass das Werk jener früheren Periode Chopins angehöre, in welcher der Komponist noch dem Virtuosen gewisse Zugeständnisse gemacht habe, womit sicherlich auf die fast untergeordnete Rolle der Streichinstrumente angespielt wird. Deshalb sei, so meinte Schumann, das Trio „so edel als möglich“ und „so schwärmerisch wie noch kein Dichter gesungen, eigenthümlich im Kleinsten wie im Ganzen, jede Note Musik und Leben“. Vom ersten Satz meinte Fink, er trete „fest und stark auf, grossartig gedacht, die immer reissende Bewegung bändigend, nicht erstickend. Ueberall macht sie sich Luft in kühnen Eigenheiten vielfach theils harmonischer, theils rhythmischer Verschlingungen [...]“ Im zweiten Satz scherze, so lesen wir in dieser ersten Rezension in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung, „das in Thränen lächelnde Auge [...] Es ist Warschau’s Kind, das hier in Tönen seines Lebens Lust den Lüften singt.“ Im Adagio – so Fink – „weint sanfter bewegt die Klage endlich auf“, die im Scherzo nur unterschwellig erkennbar war, „ein wundersames Wehmuthslied, in dem sich Schmerz und Sehnsucht geschwisterlich umarmen.“ Das Finale hat für Fink, selbst als Komponist, Dichter und Theologe ein sensibler wie nachdenklicher Künstler, „den Riss im Herzen, der nicht heilen will“, es „schlägt alle Kraft empor, munter rüstig, freundlich und doch zum Tode betrübt“.

Eine solche zeitgenössische Beurteilung hilft uns, das Werk mit den Ohren der Zeitgenossen zu hören, es also in seine Zeit einzuordnen, und nachzuvollziehen, wie es dem Komponisten den Weg zum Ruhm geebnet hat. Dem gegenüber sind die heutigen Beurteilungen zurückhaltender. Walter und Paul Rehberg haben es etwa nur „ein nettes, spielerisches Klavierkonzertchen mit Begleitung von zwei Streichinstrumenten“ genannt, was anhand der heutigen Aufführung und der beiden zitierten zeitgenössischen Rezensionen neu zu überdenken wäre.



Robert Schumanns innerhalb weniger Tage im Februar 1849 komponierte Drei Fantasiestücke für Klavier und Klarinette, op. 73, hat Clara Schumann schon am 18. Februar „mit großem Vergnügen“ gemeinsam mit dem Klarinettenisten Johann Gottlieb Kotte geprobt, um sie bald im häuslichen Ambiente auch vor Gästen wiederzugeben. Sie hießen damals noch Soiréestücke, was die Zweckbestimmung für das häusliche Musizieren vor Gästen, also für den „Musikalischen Salon“, wie man damals sagte, erkennen lässt. Fantasiestücke, also weniger zweckbestimmend, wurden sie erst für die im Sommer erfolgte Drucklegung genannt. Im Konzertsaal sind sie erstmals am 14. Jänner 1850 in Leipzig erklingen.

Interessant ist es, das kompositorische Umfeld dieser drei Stücke zu überblicken. Von insgesamt fünf außerhalb der Sonatentradition stehenden Duo-Werken (oder Werkgruppen) für Klavier und ein anderes Instrument, sind vier im Jahr 1849 entstanden; die Fantasiestücke für Klavier und Klarinette waren die ersten. Schumann, der damals als Chorleiter in Dresden wirkte, wollte jetzt offensichtlich die Kammermusik für sich erobern – endgültig und auch in wenig üblichen Besetzungen. Nach den drei Werken für Klavier und Klarinette entstand das Adagio und Allegro für Klavier und Horn, op. 70, im April folgten die Fünf Stücke im Volkston für Violoncello und Klavier, op. 102, und schließlich im Dezember die Drei Romanzen für Oboe mit Begleitung des Pianoforte, op. 94. Sie alle stehen in freien Formen und sind jene für die romantische Musik charakteristischen kleinen, lyrischen Charakterstücke, die für das Musizieren im biedermeierlichen Lebensstil mit dessen Vorliebe für kleine Formen aufgekomen sind.

Fantasiestücke heißen aber nur die Duos für Klavier und Klarinette, die demnach eine besonders subjektive, die eigene Persönlichkeit und Befindlichkeit ausdrückende Aussage haben, deren Deutung freilich dem Zuhörer überlassen bleibt. Denn nach der Definition von Heinrich Christoph Koch in seinem 1817 erschienenen „Musikalischen Lexikon“ handelt es sich dabei um das „gleichsam hingeworfene Spiel der sich ganz überlassenen Einbildungs- und Erfindungskraft“ des Komponisten, der sich „weder an eine bestimmte Form, noch an eine ganz genau zusammenhängende Ordnung der Gedankenfolge“ halten muß, sondern nur sein „Ideal“ darzustellen hat.



Die ältesten erhaltenen Kompositionen des 1833 geborenen Johannes Brahms stammen aus den Jahren 1851 bis 1854. Unter diesen nimmt das 1853 konzipierte und im Jänner 1854 innerhalb von drei Wochen ausgearbeitete und fertig gestellte Klaviertrio in H-Dur aus verschiedenen Gründen einen besonderen Platz ein. Zum einen ist es das erste Werk von Brahms, das seine öffentliche Uraufführung in den USA erlebt hat, nämlich am 27. November 1855 in New York. Zum andern ist es das einzige von ihm veröffentlichte Jugendwerk, das er allerdings später überarbeitet hat. Brahms hat ja zahlreiche Kompositionen aus den 1850er Jahren nicht publiziert, überhaupt oder in der ursprünglichen Fassung vernichtet. Was er aber der Öffentlichkeit übergeben hat, stand danach für ihn außer Diskussion. Nicht so dieses Trio, bei dem er schon 1871 anlässlich einer Aufführung in Wien einen Teil der Durchführung des ersten Satzes gestrichen hat. Als im Jahr 1888 sein damaliger Hauptverleger Fritz Simrock vom Verlagshaus Breitkopf & Härtel alle Rechte für die ursprünglich

dort verlegten Werke von Johannes Brahms käuflich an sich gebracht hatte, sah Brahms die Stunde gekommen, das Trio völlig zu überarbeiten. Er bat Simrock, es nicht in der Form nachzudrucken, wie es im November 1854 bei Breitkopf & Härtel erschienen war, sondern in einer neuen Version, an der er im Sommer 1889 (neben der Komposition der Motetten op. 110) in Ischl arbeitete. Am 3. September 1889 schrieb er von dort an Clara Schumann: „Ich habe mein H-dur Trio noch einmal geschrieben und kann es Op. 108 statt Op. 8 nennen.“ Dazu kam es doch nicht. Er ließ die neue Fassung noch ein gutes Jahr liegen, hat in dieser Zeit wohl immer noch daran Änderungen vorgenommen und die Stichvorlage für die Neuausgabe endlich am 13. Dezember 1890 an Simrock gesandt. Der brachte die Neuausgabe im Februar 1891 wieder mit der Opusnummer 8 heraus, allerdings mit dem Bemerkten „Neue Ausgabe“, was so viel heißen sollte wie neue Fassung.

Der Grund für die Überarbeitung war sicherlich in zweiter Linie ein künstlerischer und in erster ein zutiefst persönlicher. Das Autograph der ersten Fassung hat Brahms im Jänner 1854 mit „Kreisler jun[ior]“ unterschrieben, also ganz bewusst eine Beziehung zu Robert Schumann hergestellt, der sich selbst oft hinter der fiktiven literarischen Figur von E.T.A.Hoffmanns Kapellmeister Kreisler versteckt hatte. Seit Herbst 1853 war Schumann infolge seiner fortschreitenden Geisteskrankheit arbeitsunfähig, am 27. Februar 1854 hat er sich in krankhafter Verwirrung in den Rhein gestürzt. Der junge Brahms hat das alles aus nächster Nähe miterlebt. Er sah sich als Nachfolger Schumanns, jedenfalls künstlerisch, ob und in welcher Form vielleicht auch sehr persönlich bei Clara Schumann, ist eine viel diskutierte Frage. Jedenfalls war er für Clara Schumann in der Zeit der Erkrankung ihres Mannes eine wichtige Hilfe und Stütze. In der ursprünglichen Fassung ist nun das zweite Thema des Finalsatzes mit der Melodie zur Zeile „Nimm sie hin denn diese Lieder“ aus Beethovens „An die ferne Geliebte“ sehr deutlich erkennbar verwandt. Diese Melodie Beethovens hat Schumann mehrfach in Instrumentalwerken als Huldigung an Clara zitiert. Sie nun bei Brahms zu finden, konnte kein Zufall – und konnte Brahms später auch nicht lieb sein. Diese Bekenntnisse und Anspielungen in musikalischen Verschlüsselungen mussten verschwinden; der Finalsatz erhielt ein neues zweites Thema und auf das dritte, das 1854 in engem Zusammenhang mit dem zweiten stand, wurde ganz verzichtet. Die kompositorisch-künstlerischen Veränderungen betrafen in erster Linie Kürzungen und Straffungen. So wurden der erste Satz fast um die Hälfte, der zweite und vierte um je ein Drittel gekürzt; nur das Scherzo blieb, bis auf eine konzisere Version der Coda, weitgehend unverändert. Dem grandiosen Schwung des neuen zweiten Themas im Finalsatz merkt man in seiner Vordergründigkeit vielleicht sogar an, dass hier etwas verdrängt und vergessen gemacht werden soll. Aber insgesamt ist dieses Klaviertrio auch in der zweiten Fassung immer noch ein schwärmerisch-romantisches Werk geblieben. Allerdings weiß man nach dem Verschwinden aller verräterischen musikalischen Anspielungen nicht mehr, wem die schwärmerische Emphase am Beginn des ersten Satzes gilt, wer im dritten Satz beim Dialog zwischen Klavier und Streichinstrumenten die Dialogpartner sein könnten, die im Mittelteil mit einem vom Cello eingeführten und vom Klavier übernommenen Thema eins werden, und wohin uns das geheimnisvolle Scherzo führt, das, oberflächlich betrachtet, an einen Elfenspuk Mendelssohns erinnert. Wie Brahms damals aufgeregt, hin- und hergerissen, ja zerrissen war, merkt man dem letzten Satz auch in der zweiten Fassung noch an. Immer wieder glaubt man, dass es zu einer Wendung nach Dur kommt, aber der Satz endet – wie immer man das deuten will – in Moll. ■

Sonntag, 29. August 2010, 17.00 Uhr

NACHMITTAGSKONZERT IM SCHLOSS

Schloss Mondsee

Ö1-HÖRTIPP
Konzert
am Vormittag
13. September
10.05 Uhr

Auryn Quartett
Joseph Lorenz, Sprecher

.....
„JOSEPH JOACHIM“

Robert Schumann

(1810-1856)

Streichquartett F-Dur, op. 41/2

– Auryn Quartett –

Allegro vivace
Andante, quasi Variazioni
Scherzo. Presto
Allegro molto vivace

.....
Walter Jens

(*1923)

„Robert Schumann zu Ehren. Eine imaginäre Ansprache
des Geigers Joseph Joachim in der Singakademie zu Berlin“

– Joseph Lorenz –

.....
Robert Schumann

(1810-1856)

Streichquartett a-Moll, op. 41/1

– Auryn Quartett –

Introduzione. Andante espressivo – Allegro
Scherzo. Presto
Adagio
Presto

Das halbe Jahr, das Robert Schumann im Herbst 1838 und Frühjahr 1839 in Wien verbrachte, führte zwar nicht zu der von ihm und seiner (geheimen) Braut Clara Wieck erhofften Übersiedelung nach Wien, brachte Schumann aber eine Fülle von künstlerischen und konkret kompositorischen Anregungen, sodass man fern jeder Übertreibung feststellen muß, dass Schumann ohne dieses Halbjahr in Wien ein anderer geblieben bzw. geworden wäre. Zu den Wiener Anregungen zählt auch das Phänomen Streichquartett: Ein verschollenes solches Werk hat er nach Wien mitgenommen bzw. vor der Reise nach Wien komponiert, an einem anderen (verschollenen oder Fragment gebliebenen) hat er unmittelbar nach der Rückkehr von Wien zu arbeiten begonnen. Im Frühjahr 1842 wandte er sich wieder dieser Gattung zu. Von April bis Ende Juni studierte er intensiv Quartette von Haydn, Mozart und Beethoven; im Juni schrieb er sein Quartett op. 41/1, die Nummer 2 dieses Opus im Juli und das dritte im August. Das blieben die einzigen drei Streichquartette Robert Schumanns.

Schumann war es primär wichtig, sich mit dieser Gattung erfolgreich auseinanderzusetzen, einen Beitrag dazu zu leisten, zu dem er selbst stehen konnte. Bestimmt waren die Werke primär für das private Musizieren, vor allem in seinem eigenen Haus oder bei Künstlerfreunden. Seit der Publikation im Februar 1843 standen diese Quartette den vielen privaten Ensembles dieser Besetzung zur Aufführung in den Musikalischen Salons, Soiréen, Quartettabenden und sonstigen Formen des damaligen privaten oder halböffentlichen Musizierens vor Gästen zur Verfügung. Eine erste öffentliche Aufführung in einer gewissen Nähe zur Entstehungszeit lässt sich nur für das erste Quartett nachweisen, das am 8. Jänner 1843 im Leipziger Gewandhaus in einem von Robert und Clara Schumann gegebenen Konzert auf dem Programm stand. Die erste öffentliche Aufführung von Opus 41/3 fand ebendort am 18. Jänner 1848 statt, und jene des zweiten Streichquartetts gar erst am 12. Dezember 1858 in Wien, durch das Hellmesberger-Quartett im damaligen Musikvereinsaal im alten Gebäude der Gesellschaft der Musikfreunde in den Tuchlauben. Letztere ist sicherlich auf eine Anregung Clara Schumanns zurückgegangen in größerem Zusammenhang zu sehen, denn während Schumann nach seinem Tod allerorten erst einmal mehr oder weniger aus dem Repertoire entschwand, wurde Wien in den späten fünfziger sowie in den sechziger und siebziger Jahren zum beispielhaft ausstrahlenden Zentrum der Schumann-Pflege. Die Protagonisten dafür waren seine oft nach Wien kommende Witwe Clara und Johannes Brahms, der seit 1862 Wien nach und nach zu seinem Hauptwohnsitz gemacht hat.

Alle drei Streichquartette op. 41 hat Schumann Felix Mendelssohn Bartholdy gewidmet, sicher nicht ohne Hintergedanken, ja wohl mit einem gewissen Symbolwert. Beide Komponisten sind über das Klavier zum Streichquartett gekommen, der ein Jahr ältere Mendelssohn hatte mit dieser Gattung überhaupt keine Probleme, Schumann hingegen große. Verständlich, dass er erleichtert war, es Mendelssohn gleich machen zu können. Dass er geradezu ein Manko empfand, sich nicht in diesem vierstimmigen Satz ausdrücken zu können, hat er schon im Frühjahr 1838 Clara anvertraut: „Auf die Quartette freue ich mich selbst, das Klavier wird mir zu enge, ich höre bei meinen jetzigen Kompositionen oft noch eine Menge Sachen, die

ich [auf dem Klavier] kaum andeuten kann, namentlich ist es sonderbar, wie ich fast alles kanonisch erfinde [...]"

Im selben Brief an Clara steht auch: „Der Melodie schenke ich jetzt große Sorgfalt.“ Diese ist nämlich die Grundlage einer regelgerechten thematischen Verarbeitung nach gegebenen Formprinzipien, wie dies im Streichquartett – und einen Schritt weiter gehend – in der Symphonie unumgänglich notwendig war. Diese Sorgfalt in der Erfindung bzw. Gewinnung der Melodie merkt man im zweiten dieser drei Quartette besonders deutlich. Das Hauptthema des ersten Satzes ist trotz des Allegro vivace-Tempos lyrisch erfunden und für eine satztechnische Verarbeitung bestens geeignet. Für den anschließenden Variationensatz hat Schumann auf ein cantabel-homophones Larghetto aus seinen 1832 entstandenen „Albumblätter“ für Klavier zurückgegriffen. Im Scherzo fällt die sich nicht zufällig ergebende Symmetrie des bogenförmig auf- und abwärts gehenden Themas auf. Es ist ganz ähnlich zum ersten Satz: Was wie ein scheinbar zugeflogener melodischer Gedanke wirkt, ist ein erarbeitetes Thema. Im Trio wird dem unbeschwert fröhlichen Gesang des Cello der Einfall von unruhigen Sechzehntelfiguren gegenüber gestellt. Eine wieder andere Art von eigener Vorgabe an die Melodie zeigt uns der Komponist im Finalsatz, wo die durch die Bogenführung unterschiedlich phrasierte Sechzehntelbewegung des ersten Themas dieses als instrumententypisch erfunden erkennen lässt, während das zweite mit seiner vom Kuckuck kommenden Rufterz vokalen Charakter hat. Die Sorgfalt hat Schumann in diesem Quartett an einer ganzen Palette von unterschiedlichen Themenmöglichkeiten arbeiten lassen. Sie alle werden in jedem Satz auf unterschiedliche Weise verarbeitet: Da gibt es keine Freiheit wie in den vielen kleinen Formen der Klaviermusik und nicht so viele Möglichkeiten, wie in anderen Gattungen der Instrumentalmusik, sogar der Symphonie. Im Streichquartett muß der Komponist – nach damaligem Verständnis – zeigen, wie der die Grundlagen seines Metiers beherrscht. Dieses Zeigen war Schumann vor sich selbst wie vor der Öffentlichkeit wichtig, gleichsam, um sich zu bestätigen.

• • •

Peter Shaffer hat in seinem berühmten Schauspiel „Amadeus“, das in Milos Formans Verfilmung noch bekannter geworden ist, keinen historischen und noch weniger einen authentischen Mozart gezeichnet, sondern als Literat ein selbständiges und unabhängiges Kunstwerk geschaffen, dessen Hauptperson Mozart heißt und dessen Handlung sich in manchen Details bei Mozarts Biographie bedient. Gerade diese Ferne von allem Authentischen machte die Größe von Shaffers Kunstwerk möglich. Dem vergleichbar ist die imaginäre Laudatio Joseph Joachims auf Robert Schumann von Walter Jens. Jens ist zu sehr Sprachkünstler, als dass es ihn hätte interessieren können, einen Text zu schreiben, wie ihn Joachim hätte verlesen können. Ihm geht es um das Spannungsverhältnis zwischen höchst unterschiedlichen Persönlichkeiten, denen er historische Namen aus dem Schumann-Kreis gegeben hat. Dieses

literarische Kunstwerk ist für musikalische Künstler geschrieben worden. Was es ihnen bedeutet und wie sie sich mit diesen imaginären literarischen – nicht historischen – Bildern eines Sprachkünstlers und phantasievollen Literaten identifizieren können, hat Matthias Lingenfelder, der Primarius des Auryn Quartetts, so formuliert: „Walter Jens, geboren 1923, Deutschlands berühmtester Intellektueller und Universalgelehrter, langjähriger Professor für Rhetorik an der Universität Tübingen und Vorsitzender des PEN CLUB, schrieb diesen Text im Jahr 2000 für das Auryn Quartett. Anlass war ein Zyklus mit der Kammermusik Robert Schumanns in Düsseldorf. In meisterhafter Form verschränkt Jens darin Fiktion und Wirklichkeit, beleuchtet das Leben Robert und Clara Schumanns und deren Gefährten Joseph Joachim, Mendelssohn und Brahms von verschiedenen, kunstvoll ineinander verwobenen Seiten. Zusammen mit der Aufführung der Streichquartette von Schumann lässt er auf diese Weise das Publikum teilhaben an einem imaginären Gedenkkonzert zu Schumanns 50. Todestag, wie es genauso hätte stattfinden können.“ Von Franz Grillparzers berühmtem Gedicht auf Clara Wieck, verheiratete Schumann, über August Frankls poetischen Nachruf auf Felix Mendelssohn Bartholdy bis zu Walter Jens spannt sich – über viele weitere Beispiele – ein großer Bogen literarischer Kunstwerke, die von romantischen Musikern oder Komponisten inspiriert wurden, aber nie und nimmer die Absicht hatten, ihr künstlerisches Eigenleben einer authentischen Porträtierung zu opfern.



Dass Schumann jetzt „fast alles kanonisch erfinde“, hat er Clara 1838 mitgeteilt, als er sich erstmals in der Streichquartett-Komposition versuchte. Daran muß man zwangsläufig beim ersten der drei Quartette op. 41 aus dem Jahr 1842 denken, dessen langsame Einleitung ganz polyphon gearbeitet ist. (Polyphon heißt, dass es keine Haupt- und Begleitstimmen gibt, sondern alle vier Stimmen nach ganz bestimmten Regeln des Kontrapunkts gleichberechtigt das musikalische Geschehen tragen, ganz so wie im Kanon jede Stimme gleich wichtig ist.) In dem der langsamen Einleitung folgenden Allegro gibt es fugierte Abschnitte (die alle vier Stimmen gleichwertig einsetzende Fuge verlangt die strengste Form des Kontrapunkts) und viel kontrapunktische Arbeit bei der Verarbeitung von Haupt- und Seitenthema. Nach diesem kunstfertigen Umgang mit zur kanonischen Arbeit geeigneten Einfällen, gibt sich das Scherzo scheinbar einfach, während es konstruktiv dennoch streng durchdacht ist: Es wirkt konventionell dreigliedrig (Scherzo-Trio-Scherzo), ist aber eigentlich ein Rondo mit einem eingeschobenen ruhigen Mittelteil, der von Schumann Intermezzo genannt ist. Betont schlicht und einfach ist das dreiteilige Adagio, an dessen Anfang Schumann mit einer kleinen Erinnerung an den Beginn des langsamen Satzes von dessen Neunter seine in etlichen Werken anzutreffende Reverenz vor Beethoven stellt. Formal kompliziert und in der Abhängigkeit der beiden Themen voneinander höchst durchdacht ist der Finalsatz. Wer zuhört, merkt von all dem nicht viel und freut sich über den Abwechslungsreichtum. Wer die Partitur studiert, dem scheint Schumann zu sagen: Seht her, was ich kann. ■

Sonntag, 29. August 2010, 19.30 Uhr

KONZERT IN DER SÄULENHALLE

Agnes Palmisano
Viennart

.....
„SPIELARTEN DER ROMANTIK“
Zwischen Volks- und Kunstmusik
– Agnes Palmisano, Viennart –

Werke von Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert, Gioacchino Rossini,
Robert Schumann, Johann Strauss, Johann Schrammel, Gustav Mahler
und Stücke aus dem Repertoire der „Volksmusik“.

Im 19. Jahrhundert erwacht das Interesse an der „Volkskultur“. Es gibt erste offizielle Feldforschungen und Liedersammlungen. Auch in Mondsee verfasst die Familie Perner im Jahr 1827 eine Liederhandschrift, die einen Einblick in das Liedgut und die Geisteshaltung der Zeit gibt und „...worinnen /Adfentlieder, Weihnacht und Fastenlieder wie auch zur Auferstehung einige Frauenlieder und am Ende auch Weltliche Lieder beigelegt sind.“

Die „Nationalsänger“ formieren sich, welche die alpinen und nationalen Gesänge konzertant künstlerisch überhöht darbieten und das „österreichische Lied“ inklusive der damit bis heute verbundenen Klischees in alle Welt verbreiten.

Natürlich greifen auch die Komponisten der Zeit die Modeerscheinung auf und komponieren im „Volkston“ oder gar „Jodellieder“, wobei die in Wien lebenden Musiker mit einer ganz besonderen Vermischung von Kunst- und Volksmusik konfrontiert sind:

Im Wien des 19. Jahrhundert blüht ein einzigartiger Gesangsstil. 1837 wird er erstmals vom (Schubert-) Dichter und Dramatiker Johann Gabriel Seidl beschrieben. Zu diesem Zeitpunkt muss er jedoch bereits im Wiener Musikleben etabliert gewesen sein, denn er hat einen fixen Platz in den Liedern und Couplets der Wiener Volksstücke (Castelli, Nestroy etc.). Der „Wiener Dudler“ erinnert in seinem Wechsel von Kopf- und Bruststimme und durch das Silbensingen an den alpinen Jodler, die Art der Stimmgebung macht ihn aber eher zu einem „Koloraturgesang im Wiener Dialekt“. Er ist zutiefst mit dem Wiener Lebens- und Musikstil der Zeit verbunden, steht in engem Zusammenspiel mit der Entwicklung der legendären „Weaner Tanz“ und der so genannten „Schrammel-Musik“, benannt nach den beiden Konzertgeigern und Brüdern Johann und Josef Schrammel, die ab 1878 in Nussdorf beim Heurigen die „alten Wiener Melodien“ spielen. Zu ihren Bewunderern und Zuhörern zählen Johann Strauss und Johannes Brahms.

Agnes Palmisano und die Musiker von Viennart (Helmut Stippich: Akkordeon, Daniel Fuchsberger: Kontragitarre und Reinhard Uhl: Klarinette) sind der österreichischen Volks- und Kunstmusik des 19. Jahrhunderts auf der Spur, lassen sich – ganz im damaligen Sinn – inspirieren und wagen manch augenzwinkernde Querverbindungen, die Ohren und Gemüt erfreuen ...

Agnes Palmisano ■

Montag, 30. August 2010, 19.30 Uhr

SCHLOSSKONZERT

Schloss Mondsee

Auryn Quartett
Alexei Volodin, Klavier

.....
Witold Lutoslawski

[1913-1994]

Streichquartett

– Auryn Quartett –

Introductory Movement
Main Movement

.....
Felix Mendelssohn Bartholdy

[1809-1847]

Streichquartett Nr. 6 f-Moll, op. 80

– Auryn Quartett –

Allegro vivace assai
Allegro assai
Adagio
Finale. Allegro molto

PAUSE

.....
Frédéric Chopin

[1810-1849]

Barcarolle Fis-Dur, op. 60

– Alexei Volodin –

Allegretto

.....
Frédéric Chopin

[1810-1849]

Sonate Nr. 3 h-Moll, op. 58

– Alexei Volodin –

Allegro maestoso
Scherzo. Molto vivace
Largo
Presto ma non tanto

Witold Lutosławski entstammte einer musikalischen Warschauer Familie, erhielt früh privaten Klavier- und Violinunterricht und wurde von den Eltern bald auf das Warschauer Konservatorium geschickt, wo er neben dem weiterführenden Instrumentalunterricht auch Musiktheorie und Komposition studieren konnte. Nach Abschluß der Studien entschloß er sich, die Laufbahn eines Berufskomponisten einzuschlagen. Das war erst mutig und bald unrealistisch, weil seine Pläne, zu einem weiterführenden Studium nach Paris zu gehen, vom Ausbruch des Zweiten Weltkriegs verhindert wurden. Stattdessen schlug er sich in Warschau als (Kaffeehaus-) Pianist und Barmusiker durch. Die nach Kriegsende geschriebene Erste Symphonie wurde im stalinistischen Polen als „formalistische Musik“ verboten. Nach diesem neuerlichen Rückschlag verzichtete er auf alle künstlerischen Zukunftspläne und schrieb nur mehr Kindermusik sowie Musik für Rundfunk, Film und Theater, bis er Mitte der fünfziger Jahre in der nachstalinistischen Ära endlich und endgültig seinen kompositorisch-künstlerischen Vorstellungen nachgehen konnte. Er experimentierte viel mit neuen Kompositionstechniken und fand schließlich eine eigene Position, die außerhalb aller kommunistisch-staatlichen Normen lag und ihn in die Gruppe aller westlichen experimentellen Komponisten dieser Generation stellte. Seit den sechziger Jahren war Lutosławski auch als Dirigent – vornehmlich, aber nicht ausschließlich eigener Werke tätig, überwiegend im westlichen Ausland und in den USA, die er 1962 erstmals besuchen konnte. 1994 ist er in Warschau verstorben. Lutosławski konnte sich über viel internationale Anerkennung seines Schaffens freuen; er erhielt zahlreiche Preise und Ehrungen. Bis heute gilt er uneingeschränkt neben Krzysztof Penderecki – stilistisch ganz anders positioniert als dieser – als wichtigster polnischer Komponist der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit uneingeschränkter internationaler Anerkennung.

Im Jahr 1964 schrieb Lutosławski sein einziges Streichquartett. Weil er in seinen Werken immer gerne das improvisatorische Engagement der Musiker inkludierte und im Streichquartett jene Gattung sah, in der diese selbständige Gestaltung einer Komposition durch die Interpreten in geradezu idealer Weise nicht nur berechtigt, sondern seiner Meinung nach geradezu notwendig ist, hat Lutosławski sein Streichquartett nicht in Partitur notiert, sondern in Bausteinen auf vier separaten Einzelstimmen, weitestgehend unter Verzicht auf Taktstriche, Tempoangaben, Fixierungen der Dauer eines vom Komponisten vorgeschriebenen Tones oder sonstige organisatorische Gliederungen. Er gibt nur Richtwerte vor, innerhalb derer es jedem einzelnen Spieler überlassen ist, über das Tempo einer bestimmten Tonfolge, die Dauer eines Einzeltons bzw. einer Pause selbst zu entscheiden: Jeder macht innerhalb eines ganz lockeren Zeitrahmens mit den vorgegebenen Noten, was er will. Der so entstehende Zusammenklang der vier Stimmen ist etwas Zufälliges, Unwiederholbares und gleicht einem Kaleidoskop, das aus vorgegebenem Material ständig neu und immer anders

gestaltet werden kann. Was wir im allgemeinen Komponieren nennen, war für Lutosławski ein kompositorisches Zufallsprinzip.

Das Quartett, das nach den Vorgaben des Komponisten etwa 25 Minuten dauern soll, beginnt mit einem ganz genau notierten Violinsolo. Danach stehen in der Partitur nicht mehr vier Stimmen übereinander, sondern vier Kästen, in denen ein Solo für jedes Instrument enthalten ist. Es ist ferner festgelegt, wann nach dem Violinsolo die drei anderen zu spielen beginnen, jeder von ihnen sein Solo so lange, bis zum Beispiel die Erste Violine den nächsten Abschnitt erreicht hat. Dann beginnt dieses Spiel von neuem: Jeder beschäftigt sich – gleichzeitig mit den drei Partnern – mit seinem nur in Tonhöhen bzw. Intervallen notierten Solo so lange, bis einem vorgegeben ist, den nächsten Abschnitt zu erreichen. Lutosławski konstruiert also einen ein bisschen organisierten Zufall. Warum? Weil er sich „vom erdrückenden Erbe der deutschen Klassik“ befreit sehen wollte. Dazu kam noch als programmatisches Ziel: „Ich möchte den Spielern Vergnügen bereiten.“



Felix Mendelssohn Bartholdy hat sechs Streichquartette und danach noch vier Einzelsätze („Stücke“) für Streichquartett komponiert. Er war demnach der einzige unter den heute namhaften Komponisten des 19. Jahrhunderts, der das Erbe der klassischen Streichquartett-Komponisten – zuletzt: Beethoven – bewusst fortgesetzt hat. Für Schumann (drei Quartette op. 41) wie für Brahms (zwei Quartette op. 88 und 111) war das Streichquartett eine Gattung, der man sich gewidmet haben musste, die aber nicht kontinuierlich fesselte. Mendelssohn hingegen war 14 Jahre alt, als er sein erstes Streichquartett schrieb, und komponierte das letzte in seinem Todesjahr.

Das letzte Quartett, op. 80, ist musikalisch wie biographisch von besonderem Interesse. Er schrieb es 1847, wenige Monate vor seinem Tod, wie es allgemein geheißen hat und heute noch in der gängigen Mendelssohn-Literatur heißt, als musikalische Klage nach dem Tod seiner Schwester Fanny. An dieser, fast möchte man sagen, offiziellen Sprachregelung haben schon die Zeitgenossen gezweifelt. Denn es war allgemein bekannt, dass Mendelssohn die europaweit berühmte Sopranistin Jenny Lind verehrte, ja liebte. 1844 hatte er sie kennengelernt und zu Weihnachten 1845 hat er ihr ein Album mit einer vielsagenden Zusammenstellung von eigenen Liedern geschenkt, das als verschollen galt, bis es im Vorjahr in Privatbesitz auftauchte und mit ebenso großzügiger wie weiser Mäzenatinnen-Hilfe für das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien angekauft werden konnte. Es be-

stätigt die Liebe des – verheirateten – Komponisten, sein Hoffen, Zögern, Bangen, seinen Versuch eines Verzichts und sein doch wieder Hingezogensein. Er machte mit Jenny Lind (mit Begleitung einer Gouvernante) zwei Rheinreisen, konzertierte mit ihr, komponierte für sie und war stets zwischen Gefühl und Intellekt hin- und hergerissen. 1847 bat er sie schließlich, mit ihm nach Amerika zu gehen und dort ein neues gemeinsames Leben zu beginnen. Jenny Lind – eben damit beschäftigt, einen Heiratsantrag Frédéric Chopins zurückzuweisen – lehnte ab. Mendelssohn war zutiefst getroffen. Dass ihm dies auch körperlich anzusehen war, wusste jeder in der Umgebung. Im September schrieb er das tiefe Qual verkündende Streichquartett in f-Moll, im Oktober 1847 hatte er mehrfach schwere „Nervenanfälle“, am 1. und 3. November erlitt er zwei Gehirnschläge, am 4. November starb er. – An gebrochenem Herzen, wie es hieß. Auf der Gerüchtebörse wurde sogar von einem verheimlichten Selbstmord aus Liebeskummer getuschelt. Letzteres scheint tatsächlich ein unhaltbares Gerücht zu sein. Ebenso unhaltbar dürfte aber auch die These vom körperlichen Verfall Mendelssohns nach dem am 14. Mai 1847 erfolgten Tod seiner Schwester sein. An der unglücklichen Liebe zu Jenny Lind, die ihn schließlich gesundheitlich gezeichnet und einen dramatisch-tragischen Schlußpunkt gefunden hat, ist nicht zu zweifeln.

Der erste Satz dieses f-Moll-Quartetts, op. 80, will den Schmerz nur austoben lassen. Das dazu kontrastierende Seitenthema ist ein Klagegedicht der ersten Violine. Der zweite Satz ist ein makabres, totentanzartiges Scherzo; Eric Werner hat es mit der Tod verheißenden Fin-de-siècle-Stimmung in Scherzosätzen von Gustav Mahler verglichen. Die Synkopen wirken ebenso beklemmend wie der monotone Dreivierteltakt des Trios, in dem ein Walzer-Rhythmus nur zum schluchzenden Jammerlied werden kann. Das Adagio in As-Dur hat der bedeutende Mendelssohn-Exeget Eric Werner treffend als „eine Elegie in clair-obscure-Tönen“ bezeichnet. Ein punktierter Seufzer-Rhythmus zieht sich durch den ganzen Satz, nachschlagende Begleitfiguren führen zu ähnlichen programmusikalischen oder zumindest lautmalerschen Assoziationen, aber insgesamt bemüht sich der Satz merkbar, Trost zu spenden. Dass dies nur kurzzeitig gelingt, zeigt uns gleich das anschließende Finale mit seinem synkopierten, sich aufbäumenden Kopfhema, ganz wieder in jener f-Moll-Stimmung, die seit Christian Friedrich Daniel Schubarts 1806 erschienener Ästhetik der Tonkunst „tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz und grabverlangende Sehnsucht“ ausdrückt. Klage, Schmerz, Resignation und Todessehnsucht – in dem Zustand befand sich Mendelssohn nach Jenny Linds Zurückweisung, und all das bekannte er in dieser Musik. Die Lind war nach Mendelssohns Tod erschüttert. Sie erklärte, dass er der einzige Mensch gewesen sei, der ihrer Seele Erfüllung gebracht habe, aber „kaum dass ich ihn gefunden habe,

habe ich ihn auch schon wieder verloren“. Hat sie die Zurückweisung rückgängig machen wollen und dazu keine Gelegenheit mehr gehabt? Jedenfalls nahm sie nach Mendelssohns Tod keine Bühnenengagements mehr an, und 1849 errichtete sie zu seinem Andenken eine Mendelssohn-Stipendien-Stiftung.



„Barquerolle oder Barkerole“ ist ein „kleines Lustschiff ohne Mast“, erfährt man in Johann Christian August Heyses Fremdwörterbuch aus dem Jahr 1825. Im 1817 erschienenen Musikalischen Lexikon von Heinrich Christoph Koch ist über „Barquaroli, Barcarolles“ zu lesen: „sind Lieder der Gondelfahrer zu Venedig, die sie theils auf den Straßen, theils bei ihrer Fahrt in den Gondeln singen“. Ganz begeistert über diese Lieder zeigt sich bereits Jean Jacques Rousseau in seinem 1768 erschienenen Musikalischen Lexikon: „Die Barcarollen, obgleich ihre Melodien für die niedere Volksklasse gemacht sind, und oft von den Gondelfahrern selbst componirt werden, haben doch so viel Gesang und einen so angenehmen Accent, dass es keinen Musikus in ganz Italien giebt, der nicht einige derselben kennen und singen sollte.“ Diese von solchen Liedern ausgehende Faszination beschreibt 1835 auch Gustav Schilling in seinem Universal-Lexicon der Tonkunst, wo er bestätigt, dass Barcarolen jetzt in ganz Italien gesungen werden und in Neapel etwa ganz anders klingen wie in Venedig, aber in der Instrumentalmusik kennt er diesen Begriff noch nicht. Erst in Hermann Mendels Musikalischem Conversations-Lexikon aus dem Jahr 1880 erfährt man darüber etwas: „Die Benennung Barcarole [...] ist übrigens auch in die Kunstmusik übergegangen und bezeichnet in derselben Gesänge sowohl als Instrumentalstücke, welche sich in der eigenthümlichen Manier jener Schifferlieder bewegen. Auf diesem Gebiet sind berühmt geworden die Barcarolen aus den Opern „Othello“ [von Rossini], „Zampa“ [von Herold], „Stumme von Portici“ und „Frau Diavolo“ [beide von Auber] und ganz besonders diejenigen Mendelssohn's in seinen Liedern ohne Worte für Pianoforte, welche an und für sich wieder der Typus einer Unzahl von Nachahmungen wurden, von denen jedoch nur sehr wenige das eigenthümliche, dem Volksleben so trefflich abgelassene Colorit und den melodischen Zauber des Originals ebenfalls trafen.“

Eine Barcarolle – er verwendet die französische Schreibweise – für Klavier hat auch Frédéric Chopin geschrieben, ohne Frage nach Mendelssohns Vorbild, das damals geradezu zu einer Mode geführt hat. Er arbeitete daran vom Herbst 1845 bis zum Sommer 1846, wählte den wie die Wellen wiegenden 12/8-Takt, kam aber doch zu einer gewissen kunstmusikalischen Stilisierung eines ursprünglich volksmusikalischen Modells.

In Chopins Klavierschaffen dominieren – typisch für die im Biedermeier gängigen musikalischen Bedürfnisse und Erwartungen – die schon in der Einführung zum Schlosskonzert vom 28. August besprochenen kleinen Formen oder sogar die mehr oder weniger formlosen einsätzigen Stücke. Er hat aber auch das traditionelle Sonatenschaffen mit drei Werken bedacht. Die dritte und letzte dieser Sonaten ist im Sommer 1844 entstanden. Sie ist jene, die unter den dreien im formalen Sinn einer Sonate am besten entspricht. Walter und Paula Rehberg haben sie deshalb in ihrem Chopin-Buch als akademisch bezeichnet. Das ist wohl nicht die rechte Charakterisierung, denn auch wenn jeder der vier Sätze in sich formal sauber und handwerklich gearbeitet ist, dominiert doch die Zwanglosigkeit. Die Architektur eines monumentalen Sonatenwerks aus vier Sätzen war nicht das, was Chopin interessierte – und wohl auch nicht die Käufer seiner Werke, die das zuletzt von Beethoven und Schubert kannten, bedingt auch von Mendelssohn. Chopins Sonaten sind – ganz im Sinne des biedermeierlichen Musikkonsums – eine Sammlung von vier Einzelstücken für Klavier, auch die dritte, obwohl der Komponist hier erkennbar bemüht war, regelgerecht vorzugehen. Letzteres ist ihm weder innerhalb der einzelnen Sätze wirklich gelungen, noch im dramaturgischen Aufbau und Zusammenhang der vier Sätze. Das ist freilich kein künstlerischer Nachteil, sondern eine Feststellung des Betrachters.

Der erste Satz ist voll von Einfällen, die alle irgendwie gewichtig erscheinen, aber es schwer machen, die Bedeutung von Haupt- und Seitenthema in der Sonatensatzform zu erkennen. (Zum Beispiel tritt der Einfall, der bis dahin die Funktion des Hauptthemas hatte, in der Reprise gar nicht mehr auf.) Dazu kommen noch vom formalen Geschehen ablenkende Virtuosität, eine breit ausgespannene, alles um sich vergessen lassende Kantabilität im Seitensatz sowie eine bei Chopin seltene kontrapunktische Arbeit in der Durchführung: Das ist fast zu viel an Können, was da hineingepackt wurde. Das graziöse Scherzo mit seinem schwärmerischen Trio könnte als Charakterstück für sich alleine stehen, sollte dann aber wohl Nocturne heißen; es hat unter Chopins 21 Nocturnes etliche Geschwister. Aber auch das prachtvolle Melodien vor sich her singende Largo, das uns mit geradezu trickreichen Modulationen in immer neue harmonische Welten führt und Schmerz, Leidenschaft, ja sogar auch Energie ausdrückt, erinnert an einen, freilich anderen, Typ von Chopins Nocturnes. Das mit weiträumig hingestellten Akkorden beginnende Finale führt uns in eine bewegte, ja erregte Atmosphäre, die annähernd dem Charakter des ersten Satzes entspricht, aber doch mit ihm zu wenig gemeinsam hat, als dass man von einer dramaturgischen Klammer zwischen den beiden Ecksätzen sprechen könnte. Chopin steht eben nur zeitlich, aber nicht stilistisch zwischen Beethoven und Brahms. Er ist in die Welt der Charakterstücke, der Brillanz, der Melancholie oder der Virtuosität verstrickt und kein Baumeister, er ist in der Welt der Salons daheim und nicht in jener der himmelstrebenden Architektur. ■

Dienstag, 31. August 2010, 19.30 Uhr

SCHLOSSKONZERT

Schloss Mondsee

Mihaela Ursuleasa, Klavier
Michael Collins, Klarinette
Richard Galler, Fagott
Stephen Stirling, Horn
Ernst Weissensteiner, Kontrabass
Auryn Quartett

Robert Schumann

(1810-1856)

Fantasie für Klavier C-Dur, op. 17

– Mihaela Ursuleasa –

Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen
Mäßig. Durchaus energisch
Langsam getragen. Durchweg leise zu halten

PAUSE

Franz Schubert

(1797-1828)

Oktett F-Dur, D 803

– Michael Collins, Richard Galler, Stephen Stirling,
Ernst Weissensteiner, Auryn Quartett –

Adagio. Allegro
Adagio
Allegro vivace
Andante
Menuetto. Allegretto
Andante molto. Allegro

Im Chopin- und Schumann-Jahr 2010 ist es immer gut, einen Blick voraus ins Liszt-Jahr 2011 zu werfen. Chopins h-Moll-Sonate, op. 58, mit der das gestrige Konzert schloß, hat Franz Liszt eigenhändig abgeschrieben, in der Abschrift aber gleich eigene Varianten angebracht. Robert Schumanns heute zu hörende Fantasie op. 17 ist dem Komponisten Franz Liszt gewidmet. Die trotz allen Bemühens doch sehr atypische und letztendlich freie Sonate Chopins und die Fantasie Schumanns, die keine Sonate werden konnte, aber sein kühnstes und freiestes Werk geworden ist, waren das rechte Futter für den frei und gebunden fantasierenden und damit sein Publikum hinreißenden Pianisten-Virtuos Franz Liszt, der als Komponist vor ähnlichen Problemen wie Chopin und Schumann stand, diese aber ganz anders löste; bezeichnend, dass Liszt seinen einzigen Versuch auf dem Gebiet der Klaviersonate Robert Schumann gewidmet hat. Nur ein Jahr jünger als Chopin und Schumann, verkörperte Liszt jedoch als Pianist wie Komponist insgesamt bereits einen moderneren, in der Zukunft noch sehr wichtig werdenden Künstlertyp. Und der ein Jahr ältere, 1809 geborene, Felix Mendelssohn Bartholdy ist hingegen eine wesentlich älter wirkende, weil traditionellen Idealen verbundene Künstlerpersönlichkeit. Nicht das Geburtsjahr macht den Weg eines Künstlers aus, sondern dessen Persönlichkeit.

Diese Fantasie hätte ursprünglich eine Sonate zu Ehren Beethovens werden sollen. Als Schumann sah, dass er – aus anderen Gründen wie Chopin, aber doch auch, gleich wie dieser, in kleine Formen verliebt – zur großartigen Architektur eines Beethoven nicht taugt, nannte er das dreiteilige Werk Fantasie und kam damit der Wahrheit näher. Trotz dieser Entscheidung zog sich die im Sommer oder Herbst 1836 begonnene Arbeit voll selbstkritischen Zögerns dahin. Im Winter 1838 hat er das Werk in Wien vollendet; längst war die Ehrung Beethovens – trotz zweier stark veränderter und ziemlich versteckter Beethoven-Zitate – in den Hintergrund getreten und eine andere Person zur Symbolfigur des Werkes geworden, wie wir einem Brief entnehmen, den Schumann am 19. März 1838 aus Wien an seine Braut Clara Wieck schrieb: „Außerdem habe ich eine Phantasie in drei Sätzen vollendet, die ich im Juni [18]36 bis auf das Detail entworfen hatte. Der erste Satz davon ist wohl mein Passionirtestes, was ich je gemacht – eine tiefe Klage um Dich – die anderen sind schwächer, brauchen sich aber nicht gerade zu schämen.“ In einem anderen Brief an Clara nannte Schumann das Werk „übermelancholisch“.

Nach dem ersten Entwurf sollten die drei Sätze des auf Beethoven bezogenen Werkes „Ruinen“, „Triumphbogen (Trophäen)“ und „Sternenkranz (Palmen)“ heißen. Sie wurden schließlich durch übliche Tempo- und Charakterbezeichnungen ersetzt und dem ganzen Werk ein Motto vorangestellt, das aus dem naturmystischen Gedicht „Die Gebüsch“ Friedrich Schlegels stammt:

*Durch alle Töne tönst
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den, der heimlich lauschet.*

Es ging Schumann also schließlich nur mehr um eigene subjektive Gedanken, wie jene über den Platz des Menschen im Universum und dessen Fähigkeit, sich dort zu orientieren. Der heimlich lauschend den leisen Ton hört, ist er selbst. Wer diesen ebenfalls hört, ist mit ihm verbunden.



Im frühen 19. Jahrhundert vollzog sich endgültig die gesellschaftliche Annäherung zwischen Adel und Bürgertum. Letzteres konnte sich emanzipieren, bekam ein neues Selbstverständnis wie Selbstwertgefühl und ahmte in zeitbedingten Modifikationen den Lebensstil des Adels nach. Für den Adel hingegen bekam der Lebensstil des Bürgertums etwas Anziehendes, aber auch politische und wirtschaftliche Gründe führten zu einer Verbürgerlichung des Adels. Für die Musik bedeutete dies, dass die Musizierformen im Adel wie im Bürgertum die gleichen waren. Da wie dort hielt man nun – wir sprechen von dem Lebensstil des Biedermeier – „Musikalischen Salon“, musizierte also in sich zufällig ergebenden Besetzungen vor und für Familienmitglieder wie Freunde. Die adeligen Hofkapellen sind mit der erstmaligen Besteuerung des Adels im Zuge der Koalitionskriege gegen Frankreich in den 1790er Jahren verschwunden. Es musste nun in kleineren Besetzungen musiziert werden. Das Bürgertum, das sich aus politischen Gründen – um Geheimpolizei, Spitzel und Zensur möglichst auszuweichen – in den Freundeskreis und in die Wohnung zurückzog und diese für den neuen Lebensstil nicht zuletzt auch aus gesellschaftlichen Gründen aufwertete, hatte nun seine Freude daran, dort auch in größeren Besetzungen zu musizieren. Das Zusammenstellen gemisch-

ter Kammermusikbesetzungen mit Streichern und Bläsern nach den eigenen musikalischen Möglichkeiten und mit dem Gewinnen von Gästen zum Musizieren war für den Adel ein Rückschritt in seinen musikalisch-künstlerischen Möglichkeiten. Für das Bürgertum waren solche gemischten Besetzungen mit eigenen Kräften und Gästen ein Fortschritt.

Das ist die kürzestmögliche Erklärung für die im frühen 19. Jahrhundert plötzlich so beliebt gewordenen Septette und Oktette für Streicher und Bläser. Heute kennt man nur zwei Werke aus den vielen, die damals entstanden sind: Beethovens Septett und Schuberts Oktett. Letzteres wurde 1824 für Ferdinand Graf Troyer, einen versierten Klarinettenisten, komponiert und in dessen Wohnung – nicht mehr Palais – auf dem Graben in Wien uraufgeführt. Die erste öffentliche Aufführung fand 1827 im damaligen Saal der Gesellschaft der Musikfreunde statt. Hinter einem solchen Oktett (oder Septett) standen zufällige, vielleicht sogar improvisatorisch wirkende Voraussetzungen: Der Komponist hatte ein Werk für eine spezielle Besetzung zu schreiben, die sich für den Auftraggeber als realisierbar erwiesen hat: Die organisatorische Realisierbarkeit hat also zur Besetzung und damit zum Klangbild des Werkes geführt und nicht eine künstlerische Überlegung. Deshalb wurden diese Werke von den Komponisten in der gewählten Satzfolge wie *Divertimenti* behandelt; keines folgt der für die Kammermusik genormten Viersätzigkeit, nicht zuletzt weil diese neue Besetzung (noch) keine kammermusikalische Gattung war. Freilich ist jeder Satz in sich außerordentlich gediegen gearbeitet und von *Divertimento*-Musik weit entfernt: Der Komponist wusste ja, dass unter den Ausführenden wie Zuhörern anspruchsvolle Kenner waren. Bei Schuberts Oktett haben der erste und der letzte Satz jeweils langsame Einleitungen, die für diese Sätze symphonische Größe reklamieren. Das *Adagio* ist der in der Symphonik wie Kammermusik übliche langsame Satz, das *Allegro vivace* das Scherzo. Dann folgt ein Variationensatz und darauf das ebenfalls in der Symphonik wie Kammermusik üblich gewesene Menuett. Man kann nun darüber diskutieren, welche beiden Sätze die Viersätzigkeit zur Sechssätzigkeit gebracht haben, welcher Satz eher dem alten und welcher eher dem neuen Konzept entspricht. Zur Auswahl stehen dafür das *Adagio* und der Variationensatz, die beide in der Viersätzigkeit den langsamen Satz repräsentieren könnten, sowie das scherzoartige *Allegro vivace* und das Menuett, die beide in der Viersätzigkeit den dritten Satz stellen könnten. – Haarspalterei? Nein, sondern ein Hinweis darauf, wie sehr diese neuen Septette und Oktette für die Komponisten zum Experimentierfeld zwischen alt und neu werden konnten. ■

Mittwoch, 1. September 2010, 19.30 Uhr

SCHLOSSKONZERT

Schloss Mondsee

Mihaela Ursuleasa, Klavier
Menahem Pressler, Klavier
Shmuel Ashkenasi, Violine
Auryn Quartett

Robert Schumann

(1810-1856)

Impromptus über eine Romanze von Clara Wieck, op. 5

– Mihaela Ursuleasa –

Franz Schubert

(1797-1828)

Sonate für Klavier und Violine A-Dur, D 574

– Menahem Pressler, Shmuel Ashkenasi –

Allegro moderato
Scherzo. Presto
Andantino
Allegro vivace

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756-1791)

Klavierquartett Nr. 1 g-Moll, KV 478

– Menahem Pressler, Mitglieder des Auryn Quartetts –

Allegro
Andante
Rondo. Allegro moderato

PAUSE

Aribert Reimann

(*1936)

Adagio. Zum Gedenken an Robert Schumann

– Auryn Quartett –

Robert Schumann

(1810-1856)

Klavierquintett Es-Dur, op. 44

– Menahem Pressler, Aury Quartett –

Allegro brillante

In modo d'una marcia. Un poco largamente

Scherzo. Molto vivace

Allegro, ma non troppo

Es war schon eine seltsame Konstellation, dass sich eine Liebesromanze zwischen einem Schüler des angesehenen Klavierlehrers Friedrich Wieck, namens Robert Schumann, und der Tochter Clara des Lehrers entsponnen hat. Der vormalige Klavierschüler konnte bald nicht mehr als Pianist gelten, weil er aus lauter Ehrgeiz eine gefährliche und falsche Übungspraxis angewandt und sich damit die Beweglichkeit der Finger ruiniert hatte. Er sah sich vielmehr als Komponist, was damals aber nicht als Beruf gelten konnte, und war Herausgeber einer Musikzeitschrift. Die Tochter Wiecks machte hingegen eine geradezu einzigartige Pianistenkarriere und war daneben auch noch eine unbestritten staunenswerte Komponistin. Für ihren Vater war Schumann eine verkrachte Existenz ohne jede wirtschaftliche Sicherheit, während er für seine Tochter alle nur denkbaren musikalischen Zukunftschancen mit künstlerischen wie wirtschaftlichen Erfolgen sah: Aus der Sicht dieser Zeit eigentlich nahe liegend, dass er für eine Heirat der beiden keine Zustimmung geben wollte. Ausflüchte und Vorbehalte waren freilich auch damals schon leichter und besser zu formulieren als ein striktes Verbot, das schließlich, als er es aussprach, auch nichts half: Die beiden heirateten mit einer gerichtlich erteilten Bewilligung.

In diesen Jahren des Lavierens und Taktierens von Wieck taktierte auch Schumann. Ein leicht nachvollziehbares Beispiel dafür sind seine „Impromptus über eine Romanze von Clara Wieck für Klavier“, op. 5, im August 1833 publiziert und Friedrich Wieck gewidmet. Das Thema hatte die zwölfjährige Clara erfunden und ihrer eigenen „Romance variée“, op. 3, zugrunde gelegt. Darüber zwölf Variationen zu schreiben, war für Robert einerseits ein geradezu demonstrativer Ausdruck der Verbundenheit und andererseits die Möglichkeit, sein

kompositorisches Können zu zeigen. Vielleicht war Friedrich Wieck wirklich beeindruckt, geändert haben Opus wie Widmung aber für Schumann nichts.

Dass es sich um ganz besondere Variationen handelt, sagt schon der Titel. Das Impromptu ist eines der vielen einsätzigen freien Klavierstücke, wie sie im Biedermeier so beliebt waren. In August Gathys Musikalischem Conversations-Lexicon, erschienen 1835, wird das Impromptu als „ein Tonstück aus dem Stegreif“ bezeichnet. Die Komponisten Johann Hugo Worzischek und Franz Schubert haben Impromptus lyrisch-improvisatorischen Charakters seit 1822 in Wien zur Blüte geführt. Variationen über ein gegebenes Thema Impromptus zu nennen, war eine neue Idee Robert Schumanns. Das Vorhaben ist faszinierend: Variationen sind einerseits streng an ein Thema gebunden, im Impromptu kann die Variierung aber sehr frei erfolgen. So entstand ein ganz und gar nicht konventionelles Variationenwerk, in dem der 23jährige Komponist seinen Einfallsreichtum zeigen konnte. In dieser Art muß er wohl am Klavier improvisiert und fantasiert haben, als er noch Klavier spielen konnte.

• • •

Für wen, aus oder für welchen Anlaß schrieb Schubert im August 1817 seine Sonate für Klavier und Violine in A-Dur (D 574)? Wir wissen es nicht und können nicht einmal Vermutungen anstellen. Gleichzeitig arbeitete er an einer großen Klaviersonate in H-Dur, an Klaviervariationen und an etlichen Liedern. – Kammermusik, Klaviermusik und Lieder, das sind jene musikalischen Gattungen, die im „Musikalischen Salon“ daheim waren, also in jener Form des halböffentlichen Musizierens in der eigenen Wohnung, gemeinsam mit Freunden und Bekannten und vor Zuhörern. Was da musiziert wurde, war nicht lange im voraus geplant, es wurde spontan nach den Möglichkeiten der anwesenden Interpreten gewählt, nicht zuletzt abhängig von dem, was sie musizieren wollten. Da auch nicht Buch darüber geführt wurde, was musiziert wurde, wissen wir von den meisten Werken dieser Gattungen nicht, wann sie uraufgeführt wurden.

Fast scheint es so, als hätte Schubert in diesem Sommer – die meisten seiner Freunde waren verreist – an einigem Vorrat gearbeitet, um diesen im Herbst oder Winter in den von ihm besuchten Musikalischen Salons einzusetzen.

Lyrisch tritt der erste Satz vor uns; um die Melodiebogen nicht zu stören und um ja nicht dramatisch zu werden, ist die Durchführung dieses in Sonatensatzform konzipierten Allegro moderato ganz kurz gehalten. Das Scherzo gibt sich ein bisschen vordergründig stürmisch, das Trio chromatisch, aber einer neuen, komplizierteren Stimmung wird bewusst ausgewichen. Das Andantino zeigt, wie schön ein Gesang a-Moll sein kann, schmerzfrei, lyrisch und einprägsam. A-Moll taucht auch nochmals im Mittelteil des Schlusssatzes auf, ohne den scherzoähnlichen Charakter dieses Finales zu stören. „Zufriedenheit über seinen Zustand“, „jugendliche Heiterkeit“, „Gottesvertrauen“, das sind einige Charakteristika der Tonart A-Dur, wie sie für die Zeitgenossen selbstverständlich waren. Wir haben heute zwar jede Kenntnis der Tonartencharakteristik, ja jedes Gefühl dafür verloren, aber nachvollziehen kann man solche Tonartendefinitionen bei Schuberts A-Dur-Sonate, D 574, leicht.



Das g-Moll-Klavierquartett, KV 478, ist von Mozarts Schüler Ignaz von Seyfried für Orchester bearbeitet worden, was viel darüber sagt, wie die Zeitgenossen bzw. die unmittelbare Nachwelt das Werk empfunden haben: Als zu schwer und gewichtig für die Kammermusik. Eine solche Ausdrucksdichte und Dramatik erwartete man sich in der Orchester-, aber nicht in der Kammermusik. Es konnte nur, wie es in einer zeitgenössischen Kritik heißt, „Kenner der Tonkunst in Musica da Camera vergnügen“, während für Liebhaber galt: „Es konnte nicht gefallen.“ Zu schwierig, das heißt zu schwer fasslich zu schreiben, ist ja ein Vorwurf, mit dem sich Mozart als Komponist von Kammermusik immer wieder konfrontiert sah. Das, was bei vier Instrumenten in den Ohren der Zeitgenossen wie „Tintamarre“ (frz. Getöse) klang, war im Orchestersound besser aufgehoben. Dass das Publikum mit dem g-Moll-Klavierquartett überfordert war, bestätigt auch die Kompositionsgeschichte. Mozart hatte sich dem Wiener Verleger Franz Anton Hoffmeister gegenüber verpflichtet, drei Klavierquartette zu komponieren. Als das erste – in g-Moll, KV 478 – dem Publikum aber solche Schwierigkeiten machte, trat der Verleger vom Vertrag zurück und erließ Mozart sogar die Rückzahlung des Vorschusses für die noch zu komponierenden zwei Quartette. Die technischen wie inhaltlichen Schwierigkeiten schaden aber interessanterweise nicht Mozarts Ruhm. „Der Ruf: ‚Mozart hat ein neues gar besonderes Quadro gesetzt, und die und die Fürstin und Gräfin besitzt es und spielt es!‘ – verbreitete sich bald,

reizte die Neugier und veranlasste die Unbesonnenheit, diese originelle Composition [...] zu produciren. [...] Es konnte nicht gefallen; alles gähnte vor Langeweile über dem unverständlichen Tintamarre von 4 Instrumenten, [...]; aber es mußte gefallen, es mußte gelobt werden!“ Nur „wenn dieses vielbemeldete Kunstwerk von vier geschickten Musikern, die es wohl studirt haben, in einem stillen Zimmer, wo auch die Suspension jeder Note dem lauschenden Ohr nicht entgeht, nur in Gegenwart von zwey oder drey aufmerksamen Personen, höchst präcis vorgetragen wird“, nur dann kann man sich, so ein zeitgenössischer Rezensent, wirklich mit dieser ungewohnten Art von Kammermusik auseinandersetzen. – Oder wenn man das Werk nicht als Kammer-, sondern als Orchestermusik hört. Viel hat sich an den Hörgewohnheiten seither geändert. Viel ließe sich noch dazu sagen, Ingrid Fuchs hat dies im Mozartjahr 2006 in ihrer Veröffentlichung zur Bestimmung und Öffentlichkeit von Mozarts Kammermusik getan. In aller Kürze war aber hier wenigstens darauf hinzuweisen, nicht zuletzt, um zur Überlegung anzuregen, ob denn Mozart für uns wirklich so leicht zu hören ist, wie wir meinen, oder ob wir bei der vermeintlichen Leichtigkeit nicht doch an der Oberfläche hängen bleiben.



Der 1936 in Berlin geborene Komponist Aribert Reimann studierte in seiner Heimatstadt bei Boris Blacher und Ernst Pepping Komposition, Kontrapunkt und Klavier sowie daran anschließend in Wien Musikwissenschaft. Sein allgemein anerkannter Ruf als Komponist basiert vor allem auf seinen Erfolgen mit wichtigeren (Literatur-) Opern (nach Strindberg, Shakespeare, Euripides, Kafka, Grillparzer u.a.), doch ist er auch als Komponist von Orchester- und Kammermusikwerken sowie verschiedenster Vokalmusik höchst erfolgreich. Ein geradezu sensationeller Erfolg war die Uraufführung seiner Oper „Medea“ nach Franz Grillparzers „Das goldene Vlies“ am 28. Februar 2010 an der Wiener Staatsoper, die ein Auftragswerk des Hauses war.

Reimann ist ein entfernter Nachfahre des Anstaltsarztes Dr. Franz Richarz, der Robert Schumann in dessen letzten zwei Lebensjahren in der Heilanstalt zu Endenich behandelt hat. Richarz wollte die penibel genau geführten Krankenakte Schumanns nicht in der Heilanstalt für jedermann zugänglich wissen und bewahrte sie nach dessen Tod bei sich auf. Sie blieben in Familienbesitz, galten in der Schumann-Forschung als verschollen und wurden schließlich 1991 von Reimann, der sie kurz davor von seinem Vater geerbt hatte, der Berliner Akademie der Künste zur wissenschaftlichen Auswertung übergeben. 2006 hat Reimann selbst die Akten vollständig veröffentlicht. Zur Präsentation seines Buches „Robert Schumann in Ende-

nich“ am 6. Mai 2006 im Rahmen des Schumann-Festes in Düsseldorf komponierte Reimann „Adagio. Zum Gedenken an Robert Schumann“ für Streichquartett, das bei diesem Anlaß vom Heine-Quartett uraufgeführt wurde. Es basiert auf den beiden von Robert Schumann in Endenich harmonisierten Chorälen „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ und „Stärk‘ uns Mittler, dein sind wir“. Dieses Adagio ist seit 2006 zu einem Welterfolg geworden und längst im Repertoire zahlreicher Streichquartett-Ensembles.

„Zu den Werken Schumanns hatte ich schon immer eine starke Neigung“, kann Aribert Reimann über sich sagen. Deshalb war dieses Streichquartett auch nicht sein erstes musikalisches Gedenken für Schumann. Schon 1988 hat er seine „Sieben Fragmente für Orchester in memoriam Robert Schumann“ komponiert und im selben Jahr Schumanns „Gedichte der Maria Stuart“, op. 135, für Mezzosopran und Kammerensemble instrumentiert, 1994 auch noch die Sechs Gesänge, op. 107, für Sopran und Streichquartett.



Das Jahr 1842 war für Schumann ein „Kammermusikjahr“, vergleichbar mit dem Jahr 1840, das für ihn ein „Liederjahr“ war. Die drei Streichquartette op. 41 und das Klavierquintett in Es-Dur, op. 44, sind 1842 entstanden; alles Gattungen, auf die er später nicht mehr zurückkommen sollte. Gewidmet ist das Klavierquintett Clara Schumann, der Klavierpart war für sie bestimmt. Das Erscheinen des am 16. Oktober fertig gestellten Quintetts erbat sich Schumann von seinem Verleger 1843 „zum Geburtstag meiner Frau (Anfang September)“. Der Wunsch konnte ihm erfüllt werden.

„Es macht eine recht frische Wirkung“, meinte Schumann lakonisch über das Werk. Die beiden Ecksätze sind blutvolle, musikantische Musik, voll feurigen Schwunges. Der zweite Satz beginnt wie ein Trauermarsch, hält aber diese Kontrastwirkung nicht durch; die c-Moll-Stimmung wird schon bald durch einen Mittelteil in C-Dur wieder aufgehellt. Aber der Satz bleibt symmetrisch und hat insgesamt so viel Gewicht und Aussage, dass wir ihn geradezu als Mittelpunkt des Werkes verstehen können. Am Scherzo ist interessant, dass es fünfteilig – statt der üblichen Dreiteiligkeit Scherzo-Trio-Scherzo – konzipiert ist, das heißt, dass die Scherzoteile in sich zweiteilig sind, was wegen des Gleichgewichtes wieder ein besonders kunstvolles Trio bedingt, während das Trio ansonst immer den leichtfüßigen, erholsamen Mittelteil darstellt. Es herrscht tatsächlich „ein recht reges Leben“ in diesem Klavierquintett, ganz so, wie es Schumann in einem Brief an seinen Freund Johann Verhulst charakterisiert hat. ■

Donnerstag, 2. September 2010, 19.30 Uhr

SCHLOSSKONZERT

Schloss Mondsee

Menahem Pressler, Klavier
Shmuel Ashkenasi, Violine
Michael Collins, Klarinette
Nobuko Imai, Viola
Mihaela Ursuleasa, Klavier
Christian Poltéra, Violoncello

Johannes Brahms

(1833-1897)

Sonate für Klavier und Violine Nr. 1 G-Dur, op. 78

– Menahem Pressler, Shmuel Ashkenasi –

Vivace ma non troppo
Adagio
Allegro molto moderato

György Kurtág

(*1926)

Hommage à Robert Schumann, op. 15d

– Michael Collins, Nobuko Imai, Mihaela Ursuleasa –

Vivo (merkwürdige Pirouetten des Kapellmeisters Johannes Kreisler)
Molto semplice, piano e legato (E.: der begrenzte Kreis...)
Feroce, agitato (...und wieder zuckt es schmerzlich F. um die Lippen...)
Calmo, scorrevole (Felho valék, már süt a nap... töredék – töredék)
Presto. In der Nacht
Adagio, poco andante. Abschied (Meister Raro entdeckt Guillaume de Machaut)

Robert Schumann

(1810-1856)

Klaviertrio Nr. 1 d-Moll, op. 63

– Menahem Pressler, Shmuel Ashkenasi, Christian Poltéra –

Mit Energie und Leidenschaft
Lebhaft, doch nicht zu rasch
Langsam, mit inniger Empfindung
Mit Feuer

PAUSE

.....

Johannes Brahms

(1833-1897)

Trio für Klavier, Klarinette und Violoncello a-Moll, op. 114

– Menahem Pressler, Michael Collins, Christian Poltéra –

Allegro
Adagio
Andantino grazioso
Allegro

Im Jahrzehnt zwischen 1879 und 1889 hat Johannes Brahms drei Sonaten „für Pianoforte und Violine“ – er schreibt nicht Violinsonate und nicht Sonate für Violine und Klavier – veröffentlicht. Komponiert hat er wesentlich mehr Werke in dieser Besetzung, doch streng, wie er sich gegenüber nun einmal war, hat er die anderen Werke vernichtet. Es ist kaum vorstellbar, muß dem Musikfreund aber doch bewusst sein: Brahms hat mehr Werke stillschweigend weggeworfen als an die Öffentlichkeit gebracht. Das heißt: Was wir heute an Werken von ihm besitzen, ist nur der kleinere Teil dessen, was er komponiert hat.

So ist diese erste Violinsonate, op. 78, mindestens seine vierte gewesen; die drei Vorgängerwerke hat Brahms vernichtet. Sie entstand in den Sommern 1878 und 1879 in Pörschach. Seit Juni 1879 sprach er in Briefen darüber – woran er gerade arbeitete, hielt er ja nach Möglichkeit immer geheim –, das heißt, sie muß damals schon weitgehend fertig gewesen sein. Im August zeigte er sie in Aigen bei Salzburg den Freunden Joseph Joachim sowie Elisabeth und Heinrich von Herzogenberg. Am 30. Oktober 1879 spielte Brahms die Sonate mit dem Wiener Stargeiger Joseph Hellmesberger bei Theodor Billroth vor versammelten Freunden, und am 8. November fand die öffentliche Uraufführung im Saal zum Goldenen Stern, dem Vorgängerbau des heutigen Stern-Hotels auf dem Marktplatz, in Bonn statt; die Interpreten waren der Geiger Robert Heckmann und seine Frau Marie Heckman-Hertig. Es ist bemerkenswert, dass Joseph Joachim – Brahms' Jugendfreund und weltberühmter Geiger – ganz offensichtlich weder Anreger des Werkes war, noch von der Komposition wusste und auch nicht in die Uraufführung involviert war – obwohl oder wahrscheinlich gerade weil Brahms ziemlich gleichzeitig an seinem Violinkonzert gearbeitet hat, das er auf Wunsch Joachims schrieb und in vielen spieltechnischen Details mit ihm besprochen hat. Im Vergleich zum Konzert war das Opus 78 nur – so Brahms' Worte zu Joachim – „eine kleine Sonate“. Ähnlich unterkühlt (und damit Widerspruch weckend) schrieb er an seinen Freund Theodor Billroth über das neue Werk: Er möge die Sonate nur einmal durchspielen. „Mehr ist sie nicht wert und dazu muß noch eine sanfte Regenabendstunde die nötige Stimmung liefern“. Das ist eine Anspielung auf sein „Regenlied“, op. 59/3, das als Thema im Finalsatz auftaucht. Billroth hat sie nicht nur einmal durchgespielt, sondern sich einen ganzen langen Abend in sie vertieft und danach noch Brahms seine Eindrücke geschrieben. „Das Lied gehört, [...] in Deiner Komposition für mich zu den schönsten poetischen Schöpfungen; über der Tiefe und dem

Rührenden der Empfindung kann ich dabei Worte und Töne vergessen, die Empfindung verklärt sich da zu fast abstrakter religiöser Schwärmerei. Ob solche Lieder, in Worten und Tönen wirklich gesungen, je den Eindruck machen können, als wenn man sie langsam überliest oder sie auf dem Klavier andeutet und sich den Gesang dazu denkt? Es müsste ein wunderbarer Sänger sein, der dies Wunder zustande bringt! Es ist mir absolut unmöglich, mir vorzustellen, welchen Eindruck diese Sonate auf Menschen macht, die das Lied nicht ganz und voll wie eine Selbstschöpfung in sich haben. Mir ist die ganze Sonate wie ein Nachklang vom Liede, wie eine Phantasie über dasselbe. Die beiden Spieler müssen sich dabei gegenseitig ganz durchdringen; man muß mit geschlossenen Augen in Dämmerung zuhören. Der letzte Satz berührt mich bisher am tiefsten.“

Was Billroth sofort erkannte, können wissenschaftliche Analysen beweisen: Die ganze Sonate ist eine instrumentalmusikalische Fortspinnung und Interpretation des „Regenliedes“. Man muß Klaus Groths Sehnsucht nach der eigenen Kindheit ausdrückenden und zu einer stillen Resignation führenden Text des Liedes vor sich haben, um sich in die Sonate des damals erst sechszwanzigjährigen Brahms versenken zu können:

*Walle, Regen, walle nieder,
Wecke mir die Träume wieder,
Die ich in der Kindheit träumte,
Wenn das Naß im Sande schäumte!*

*Wenn die matte Sommerschwüle
Lässig stritt mit frischer Küble,
Und die blanken Blätter tauten,
Und die Saaten dunkler blauten.*

*Welche Wonne, in dem Fließen
Dann zu stehn mit nackten Füßen,
An dem Grase hin zu streifen
Und den Schaum mit Händen greifen.*

*Oder mit den heißen Wangen
Kalte Tropfen aufzufangen,
Und den neuerwachten Düften
Seine Kinderbrust zu lüften!*

*Wie die Kelche, die da troffen,
Stand die Seele atmend offen,
Wie die Blumen, düftertrunken,
In dem Himmelstau versunken.*

*Schauernd kühlte jeder Tropfen
Tief bis an des Herzens Klopfen,
Und der Schöpfung heilig Weben
Drang bis ins verborgne Leben.*

*Walle, Regen, walle nieder,
Wecke meine alten Lieder,
Die wir in der Türe sangen,
Wenn die Tropfen draußen klangen!*

*Möchte ihnen wieder lauschen,
Ihrem süßen, feuchten Rauschen,
Meine Seele sanft betauen
Mit dem frommen Kindergrauen.*

• • •

Es ist bemerkenswert, wie viele zeitgenössische Komponisten Robert Schumann ein musikalisches Denkmal gesetzt oder sich auf andere Weise bzw. aus anderen Gründen in ihrem Schaffen mit einem Detail aus Schumanns Schaffen auseinandergesetzt haben, ganz abgesehen von vielen Transkriptionen. Manche sind sogar zwei- oder dreimal aus solchen Gründen auf Schumann zurückgekommen. Neben Aribert Reimann sind dies u. a. Alexander Goehr (1993 und 2002), Heinz Holliger (1999 und 2003), Toshio Hosokawa (2006), Wilhelm Killmayer (1972, 1989, 1992), Volker David Kirchner (1979 und 1980), Tobias Picker (1989), Ivan Řezáč (1968), Dieter Schnebel (1989), Michale Tippett (1955), Mark-Anthony Turnage (2000), Jörg Widmann (1999 und 2003) – sowie der heute mit einem derartigen Werk auf dem Programm stehende György Kurtág. Die angegebenen Entstehungsjahre dieser Kompositionen zeigen, dass oft, aber bei weitem nicht immer Gedenkjahre Schumanns Anlaß für deren Entstehung waren.

„Hommage à Robert Schumann“, op. 15d, für Klarinette, Viola und Klavier hat der in Lagos

(im ungarischen Teil Rumäniens) geborene, in Budapest lebende und weltweit anerkannte Komponist György Kurtág, dem 1998 ein Programmschwerpunkt bei den Musiktagen Mondsee gewidmet war, 1990 komponiert, also nicht aus aktuellem Anlaß, sondern als Zeichen einer inneren Verbundenheit mit Schumann. Schumann hat sich bei seinen schriftlichen Äußerungen in der von ihm gegründeten und geleiteten „Neuen Zeitschrift für Musik“ oft hinter den für ihn dort zur Maske gewordenen Fantasienamen Florestan und Eusebius verborgen. Sie stammten aus dem 1833 entstandenen Kreis junger Künstler, der sich regelmäßig im Leipziger Lokal „Zum arabischen Coffee-Baum“ traf und in dem jeder einen Geheimnamen trug. Solche Namen wurden aber auch für oft zur Diskussion stehende Personen vergeben, die dem Kreis gar nicht angehörten. Florestan ist ein stürmischer, explosiver Charakter, dem von E.T.A.Hoffmann erfundenen Kapellmeister Kreisler (vgl. die Einführung zum ersten Schlosskonzert) verwandt, Eusebius empfindsam und Jean Paul ähnlich, Meister Raro besonnen, die Rechte der Tradition einklagend. Alle drei hat Kurtág zum Gegenstand von sechs, zumeist nur wenige Takte umfassenden Charakterstücken gemacht, denen er ein passendes Zitat zu den jeweils behandelten Persönlichkeiten voranstellt. Wie diese Figuren nur in der Traumwelt von Schumann existierten, führt uns auch Kurtág mit ihnen in eine irrationale Welt, in der sich seine Musik bewegt. Am Ende des sechsten Stückes ruft uns ein Pianissimo-Beckenschlag, ausgeführt vom Klarinettenisten, der sein Instrument beiseite gelegt hat, in die Realität zurück.



Wenn sich Schumann zur Komposition eines Kammermusikwerkes entschlossen hat, dann schrieb er oft gleich zwei oder mehr Werke gleicher Besetzung, wie etwa 1842 die drei Streichquartette, 1847 zwei Klaviertrios oder 1851 zwei Violinsonaten: Die Einfälle und die Freude an der Auseinandersetzung mit den Anforderungen dieses Typus brauchten dann mehr als ein Werk. Zum ersten der beiden Klaviertrios, jenem in d-Moll, op. 63, meinte Schumann mit wohl etwas kokettierender Bescheidenheit, dass ihm daran „viele sehr gefällt“.

Wichtig für das Verständnis dieser Bemerkung wie des Werkes überhaupt sind die Umstände seiner Entstehung. „Die letzte Zeit düsterer Stimmung habe ich glücklich hinter mir; es fiel in diese zum Theil auch das Trio in D moll“, erfahren wir von Schumann selbst, der an Depressionen litt, die sich auch auf seine Schaffensfreude auswirkten. Ungewöhnlich, aber nicht ganz undenkbar ist die Zahl von vier Sätzen statt der üblichen drei, deren Hauptthemen klar erkennbar miteinander verwandt sind, was für ein großflächiges und zusammenfassendes Denken spricht, das für Schumann neu, aber auch in der Kompositionstechnik der Zeit erst eine neue Entwicklung war. Dennoch haben die einzelnen Sätze – natürlich, möchte man sagen – verschiedene Charaktere. Die leidenschaftlichen und unruhigen ersten beiden

Sätze lassen das Leiden Schumanns unter seiner Krankheit und den Kampf mit ihr ahnen. Der dritte Satz ist ein völlig verinnerlichter Gesang: Vielleicht der Trost, den der in sich zurückgezogene, verinnerlichte Komponist in der Musik findet? Einen nur scheinbar gelösten, beschwingten Ausklang bringt das unmittelbar an den dritten Satz anschließende Finale; Zwischentöne lassen nämlich erkennen, dass der seelische Druck nicht gewichen, sondern nur zurückgedrängt ist. Für Schumanns Familie und Freunde war eine solche Deutung des Werkes im Zusammenhang mit seiner Krankheit nicht möglich, weil seine Depressionen nicht als Krankheit verstanden wurden, sondern als temporäre Erscheinung, wie sie jeden treffen könne. So sah Wilhelm Joseph von Wasielewski, der bei der ersten privaten Produktion dieses Trios mitgewirkt hatte, seinen Freund Schumann kurz nach der Fertigstellung des Werkes schon deshalb wieder in besserer Stimmung, weil er im Juli gemeinsam mit Clara in seine Vaterstadt Zwickau hat reisen können, wo ein Musikfest veranstaltet wurde, in dessen Programm schwerpunktartig Schumanns Schaffen vorgesehen war. „Uebrigens bot Zwickau Alles auf, um seine Gäste gebührend zu ehren, wie schon daraus hervorgeht, dass man dem Künstlerpaar einen Fackelzug und eine Abendmusik brachte, [...] Die mit diesen Reisen verbundene Abwechslung und Zerstreung scheint auf Schumann einen wohlthätigen Einfluß ausgeübt zu haben.“ Daher ist für Wasielewski dieses Trio, op. 63, auch kein Schumanns tragisches Schicksal ausdrückendes, sondern nur „ein ernstes, charaktervolles und tiefsinniges, trotzdem aber durchaus klares Werk“.



Im Juni 1891 hat Johannes Brahms den mit ihm eng befreundeten Archivdirektor der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Eusebius Mandyczewski, in Ischl über sein neuestes Kompositionsprojekt informiert, ein Trio für Klarinette, Violoncello und Klavier, und ihm unter dem strengsten Siegel der Verschwiegenheit den bereits fertigen ersten Satz vorgespielt. Im Juli sollte dem Klarinetten trio noch ein Klarinettenquintett (op. 115) folgen, weil sich Brahms ja schon lange mit dem Gedanken trug, der Klarinette ein Kammermusikwerk zu widmen und die Beschäftigung damit – vgl. das oben zu Schumann Gesagte – dann gleich zu zwei Werken führte. Den Anstoß dazu hatte der Klarinettist der Hofkapelle zu Meiningen, Robert Mühlfeld, gegeben, den Brahms seit 1881 kannte und schätzte. Am 12. Dezember 1891 präsentierten Brahms, Mühlfeld und der Cellist Robert Hausmann das Trio in Berlin zum ersten Mal der Öffentlichkeit.

Das elegische Werk klingt nach Resignation und spiegelt Brahms' Stimmung während seines damaligen Sommeraufenthaltes in Ischl wieder: Er schlug sich mit Todesgedanken herum und verfasste sein Testament. Das Klarinetten trio ist also die Realisierung eines lang gehegten Kompositionsprojektes, aber auch ein Werk des Abschieds. ■

Freitag, 3. September 2010, 19.30 Uhr

SCHLOSSKONZERT

Schloss Mondsee

Shmuel Ashkenasi, Violine
Viviane Hagner, Violine
Nobuko Imai, Viola
Christian Poltéra, Violoncello
Michael Collins, Klarinette
Richard Galler, Fagott
Stephen Stirling, Horn
Stefan Stroissnig, Klavier
Mihaela Ursuleasa, Klavier
Auryn Quartett

Prof. Dr. Rudolf Taschner, Moderation

.....
„Romantischer Salon“

Poesie und Virtuosität in der Kammermusik

Das vollständige Programm wird beim Konzert bekannt gegeben, hier seien auszugsweise die folgenden Werke genannt:

.....
Franz Schubert (1797-1828)

Aus „3 Stücke aus dem Nachlass“ für Klavier

.....
Robert Schumann (1810-1856)

Adagio und Allegro für Klavier und Horn, op. 70

Langsam, mit innigem Ausdruck
Rasch und feurig

.....
Frédéric Chopin (1810-1849)

Introduktion und Polonaise Brilliante C-Dur, op. 3

.....
Fritz Kreisler (1875-1962)

Liebesleid

Schön Rosmarin

.....
Moritz Moszkowski (1854-1925)

Aus der Suite für 2 Violinen und Klavier, op. 71

.....
Johann Strauss (1825-1899)

Rosen aus dem Süden, op. 388

(in einer Bearbeitung von Matthias Lingenfelder)

„Salonmusik“ ist ein Begriff bzw. eine Gattung aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Man subsumierte damals darunter im allgemeinen gefällige, künstlerisch seichte Musik. Sie stammt aus der Zeit des im Niedergang befindlichen oder verschwundenen Musikalischen Salons. Denn im Biedermeier, als der „Musikalische Salon“ seine Hochblüte erlebte, wurde dort in allen musikalischen Gattungen einerseits jenes Repertoire gepflegt, das wir heute als „ernste“ oder „klassische Musik“ – freilich nicht auf den klassischen Stil beschränkt – bezeichnen. Andererseits wurden bestimmte Gattungen, die wir heute im Konzertsaal ansiedeln würden, fast ausschließlich für den Salon komponiert und dort gepflegt: Lieder, Klavier- und Kammermusik. Dass im Musikalischen Salon auch alle anderen Gattungen ihren Platz haben konnten, Chor- und Orchestermusik aufgeführt, ja Schuberts Fünfte Symphonie ausdrücklich für einen solchen komponiert wurde, darf aber nicht übersehen werden.

Eine Erklärung der Terminologie des im Biedermeier – oder anders gesagt: in der Romantik – üblichen Musikalischen Salons ist leicht: Der Salon war der schönste Raum der Wohnung. Dort hat man sich zum Musizieren und zum Zuhören versammelt. Man hat im Salon musiziert oder Salon gehalten. Falsch wäre es, sich vom Begriff Salon zur Annahme verleiten zu lassen, der Musikalische Salon bzw. Literarische Salon wäre eine Einrichtung der oberen Schichten gewesen. Der schönste Raum der Wohnung war etwas Relatives, jede Wohnung hatte einen schönsten Raum, also einen Salon. War das Interesse vorhanden, so hat man in allen Schichten diese Salonkultur gepflegt. Sie hat ihre Wurzeln in den 1780er Jahren und ihren Höhepunkt nach dem Wiener Kongreß. Ausläufer davon kann man noch heute miterleben.

Musikalischer Salon war etwas anderes als Hausmusik. Diese wurde zum eigenen Vergnügen bzw. im Kreis der Familie gepflegt. Charakteristikum des Musikalischen Salons war der Kreis der Zuhörer. Wo Musikalischer Salon gehalten wurde, fand dieser über einen bestimmten Zeitraum – meist im Winterhalbjahr – an ganz bestimmten Tagen statt, meist einmal wöchentlich, immer zur gleichen Zeit. Es gab keine Einladungen und keine Zu- oder Absagen. Im Freundes- und Bekanntenkreis wusste man um diese Termine, und man stellte sich nach Lust oder Möglichkeit ein. Jedem dieser regelmäßigen Besucher stand es frei, einen Gast mitzubringen und einzuführen. Die Ausführenden waren ein harter Kern regelmäßiger Teilnehmer, der von anderen Besuchern und eingeführten Gästen vergrößert wurde. Das gesellschaftliche wie musikalische Programm des Salons war ein zwangloses Improvisieren, Überraschen oder Nützen der Möglichkeiten. Er wurde nicht vorbereitend geplant, noch weniger gab es Proben.

Im Salon wurde in der Regel – auch technisch – auf hohem Niveau musiziert. Die Interpreten waren Berufsmusiker wie Amateure, die damals Dilettanten genannt und über die Musiker von Profession gestellt wurden, weil sie Musik aus Freude betrieben, und jede Kunstausübung aus Begeisterung für die Kunst höher eingeschätzt wurde als die Kunstausübung, die nur Brotberuf war. Die Qualität der Dilettanten ist damit zu erklären, dass sie tatsächlich voll ausgebildete Musiker waren, die aber nicht mit der Musik ihren Lebensunterhalt verdienten.

Der Ablauf eines solchen Musikalischen Salons ist so vorzustellen: Er war weder Hausmusik noch Hauskonzert, sondern eine Art Open-House-Veranstaltung. Es gab keine eigens aufgestellten Sitzmöglichkeiten, man stand oder saß, wo dazu Möglichkeit war, keinesfalls immer nur im Salon, in dem die Musiker saßen, sondern auch in angrenzenden Räumen mit offenen Türen zum Salon. Es war auch möglich, dass für nicht musikalisch Interessierte, in einem eigenen Raum, die Möglichkeit gegeben war, sich mit Spielen oder sonst wie zu beschäftigen. Nach den musikalischen Darbietungen wurde in der Regel ein Imbiß gereicht. Der Abend konnte auch noch mit Tanz ausklingen.

Franz Schubert verkehrte regelmäßig in solchen Musikalischen Salons; die viel zitierten „Schubertiaden“ waren ja nur eine Sonderform davon, die sich ausschließlich auf Werke Schuberts konzentrierte. Chopin und Schumann wurden in die Wiener Salons eingeführt und fühlten sich dort wohl. Als Clara und Robert Schumann 1846 gemeinsam in Wien weilten, haben auch sie Musikalischen Salon gehalten. Musikalisch interessierte Besucher Wiens, die ja den Musikalischen Salon als europaweites Phänomen von daheim kannten, waren oft von den Wiener Salons besonders begeistert.

Heute ist diese Form halböffentlichen Musizierens verloren gegangen. An ihre Bedeutung zu erinnern, ist wichtig, in sie einzuführen, notwendig. Die heutige Veranstaltung will beides versuchen. ■

Samstag, 4. September 2010, 19.30 Uhr

SCHLOSSKONZERT

Schloss Mondsee

Auryn Quartett
Nobuko Imai, Viola

.....
Joseph Haydn

(1732-1809)

Streichquartett „Quinten“ d-Moll, op. 76/2

– Auryn Quartett –

Allegro
Andante o più tosto Allegretto
Menuetto
Finale. Vivace assai

.....
Robert Schumann

(1810-1856)

Streichquartett A-Dur, op. 41/3

– Auryn Quartett –

Andante espressivo - Allegro molto moderato
Assai agitato - Un poco Adagio - Tempo sisoluto
Adagio molto
Finale. Allegro molto vivace

.....
Anton Bruckner

(1824-1896)

Streichquintett F-Dur

– Auryn Quartett, Nobuko Imai –

Gemäßigt
Scherzo. Schnell
Adagio
Finale. Lebhaft bewegt

Seit alters her galt die Quinte, also der Grundton und der fünfte darüber oder darunter liegende Ton, als vollkommenes und reines Intervall; weil besonders wichtig, heißt der fünfte Ton auch Dominante bzw. Subdominante. Warum das so ist, kann nicht in aller Kürze erklärt werden; es hängt mit den Naturtönen, unserem abendländischen Tonsystem überhaupt und nicht zuletzt auch mit der Mathematik zusammen. Quinten haben in Themen und in der Themenverarbeitung auch immer eine besondere Aufgabe, sie können den Komponisten aber auch vor knifflige satztechnische Probleme stellen. – Soviel Andeutungen seien aus der Musiktheorie vorausgeschickt, um Joseph Haydns so genanntes Quinten-Quartett seine rechte Würdigung zu geben.

Der erste Satz dieses 1797 in unmittelbarer Nachbarschaft zum „Kaiserquartett“ komponierten Streichquartetts besitzt ein einziges, den ganzen Satz bestimmendes Thema, das mit zwei aufeinander folgenden absteigenden Quintschritten beginnt. Es sind nicht irgendwelche Quintschritte, sondern zwei zueinander in einem besonderen Verhältnis stehende. Der Komponist hat sich damit eine herausfordernde Aufgabe gestellt, weil die Verarbeitung eines solchen Themas ein weites Feld für kompositions- und satztechnische Kunstfertigkeiten eröffnet. Die kann man in der Partitur staunend lesen, dem Hörer fallen sie als solche gar nicht auf. Nichts klingt in diesem ersten Satz wie eine kompliziert konstruierte Musik, nirgends hört man die Meisterung von Schwierigkeiten, man merkt nichts vom Staub der Theorie oder vom Schweiß der Arbeit, die Musik fließt vielmehr wie selbstverständlich dahin. Aber man muß dem Hörer vom musiktheoretischen Hintergrund zumindest etwas sagen, um Haydn die ihm zustehende Bewunderung zu sichern. Da scheut ein Komponist vor nichts zurück, gibt eine Visitenkarte seiner Meisterung vertracktester Aufgaben – und der Hörer weiß gar nichts davon: Das wäre zu wenig. Auch wenn oder gerade weil dieses Nichterkennen der vertrackten Aufgabe und des Umgangs damit das größte Lob für den Komponisten ist. Derartige Themen und ein vergleichbares Angehen der damit verbundenen Arbeit hat es vor Haydn nur in der Vokalmusik der Renaissance gegeben; Haydn greift aber auf keine alten Lösungsmodelle zurück, sondern schreibt zeitgenössische, manchmal ein bisschen archaisch und manchmal recht modern wirkende Musik. Zur an sich schweren, aber doch so bekömmlichen Kost dieses ersten Satzes, ist im freundlichen zweiten ein Kontrast notwendig, weshalb er mit einem leicht fasslichen Thema in klar überschaubarer dreiteiliger Form (Teile: A-B-A) gebaut ist. Nach dem d-Moll des ersten Satzes steht dieser jetzt in D-Dur. Sehr kunsthandwerklich geht es wieder im Menuett zu, das – von einem Tanzsatz bereits weit entfernt – ein zweistimmiger Kanon im dunklen d-Moll ist, aber im signifikant hämmernden Trio wieder nach D-Dur ausweicht. In diesem Menuett überraschen nicht nur die Strenge der Tonart und der Kanon-Konstruktion, sondern eine zwischen Trotz und Unruhe stehende Stimmung, die dem Hörer unter die Haut geht, die er aber nicht erklären kann; nur wer die Partitur liest, bemerkt, dass sie auf die asymmetrischen, allen Konventionen eines solchen Satzes zuwiderlaufenden Perioden im musikalischen Ablauf zurückgeht: Diese unerwartete Disproportion lässt einem sozusagen im Ohr die Haare zu Berge stehen. Der Finalsatz beginnt wie ein Rondo, landet dann aber plötzlich doch in der Sonatensatzform: Das ist eine der von Haydn

immer wieder gesuchten Überraschungen – Witz hat man sie früher genannt – um mit solchen kühnen kompositionstechnischen Freiheiten seine Interpreten zur Konzentration zu zwingen und staunen zu lassen und seine Zuhörer aufmerksam bei der Stange zu halten.



„Dass Schumann zu den begabtesten der lebenden Tondichter gehört, haben Einzelne schon längst, in letzter Zeit Viele erkannt“, schrieb ein ungenannter Rezensent 1845, also zwei Jahre nach deren Erscheinen, in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung über Schumanns drei Streichquartette op. 41. Nach der Überzeugung des Rezensenten „zeigen auch vorliegende Quartette, die zu dem Bedeutendsten gehören, was in dieser Gattung in neuerer Zeit geschrieben wurde, die Fähigkeit des Componisten, sich Anderen zu erschließen, und geistige Schätze in Fülle zu spenden. Wenn auch hier und da die besondere Natur des Componisten, das In sich selbst versenken sich nicht zu verleugnen vermag, so möchten wir behaupten, dass das Ergründen eines tiefen Seelenlebens zu besonderem Genusse führen muss.“ Die hier angesprochene Ambivalenz findet sich im dritten Quartett, das heute Abend auf dem Programm steht, in besonderem Maße. Da gibt es bezwingende melodische Schönheiten – in Fülle gespendete geistige Schätze, von denen der Rezensent spricht – und im zweiten Satz ein Scherzo in fis-Moll, einen höchst seltsamen Variationensatz, der eigenartig zerrissen, unruhig und drängend wirkt. Nicht zu vergessen, dass fis-Moll nach der damals allgemein verbindlichen Definition von Christian Friedrich Daniel Schubart „ein finsterer Ton“ ist: „Er zerrt an der Leidenschaft, wie der bissige Hund am Gewande, [...] Es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu seyn: daher schmachtet er immer nach der Ruhe von A dur, oder nach der triumphierenden Seligkeit von D dur hin.“ Letztere scheint im dritten Satz erreicht zu sein, doch gibt es auch hier einen ausgedehnten Moll-Mittelteil mit einem energisierend starren Begleitmotiv und einen traurigen Ausklang. Von der erhofften triumphierenden Seligkeit also keine Spur. Der vierte Satz führt uns wieder und endgültig zum Stimmungsgehalt des ersten Satzes, sodass der Stimmungswandel in den beiden Mittelsätzen wie eine vorübergehende, zu überwindende Episode wirkt, also genau so, wie die Umwelt Schumanns melancholische Anfälle gesehen hat.



Das Streichquartett war in allen Epochen der Wiener Musikgeschichte so dominant, dass die Streichquintett-Kompositionen immer stark in der Minderzahl waren, weniger Chancen zur Produktion hatten und entweder (wie Mozarts späte Streichquintette) einen besonderen Kompositionsanlaß bzw. Kommissionsauftrag hatten oder geradezu demonstrativ als

Kunstwerk per se geschaffen wurden. Letzteres gilt für Anton Bruckners Streichquintett, das wie Mozart zwei Bratschen beschäftigt, während Schuberts Streichquintett zwei Celli verlangt. Es entstand in den Jahren 1878 und 1879, also etwa zeitgleich zur Fünften und Sechsten Symphonie, und erlebte nach einer internen Aufführung der ersten drei Sätze im Wiener Akademischen Wagner-Verein im Jahr 1881, vier Jahre später, am 8. Jänner 1885 die öffentliche Uraufführung durch das Wiener Hellmesberger-Quartett im Kleinen Musikvereinsaal, dem heutigen Brahms-Saal des Wiener Musikvereinsgebäudes. 1884 erschien die Partitur im Druck („Sr. Königl. Hoheit dem Herzoge Max Emanuel in Bayern in tiefster Ehrfurcht gewidmet“), 1885 die Stimmen. Es war also ein langer Weg, den das Werk an die Öffentlichkeit genommen hat.

Formal und in allen Stildetails entspricht das Werk Bruckners reifem Spätstil, den wir allerdings weitgehend aus seinen Symphonien kennen. Vergleiche mit diesen wurden oft angestellt, sind aber obsolet, weil dieses Quintett alles andere denn eine „Kammersymphonie“, also eine in einer Kammermusikbesetzung geschriebene Symphonie, ist. Bruckner weiß, was Kammermusik ist und braucht und hatte darin Studien – sowie seit seinem Streichquartett aus dem Jahr 1862 eigene kompositionspraktische Erfahrungen.

Das geistige und klangliche Zentrum des Werkes ist der an dritter Stelle stehende langsame Satz mit seinem breit dahinströmenden Hauptthema, das von imitatorischen Gegenstimmen beantwortet wird. Dass er in Ges-Dur steht, also in einer Tonart, die für ein Werk in F-Dur höchst ungewöhnlich, ja geradezu undenkbar ist, hat die Ohren der Zeitgenossen irritiert; heute sind wir andere harmonische Irritationen gewohnt. Das an zweiter Stelle stehende Scherzo erschließt sich dem Hörer unkompliziert, ist aber für die Spieler so diffizil, dass es von Joseph Hellmesberger bei der Uraufführung abgelehnt und von Bruckner durch ein neu komponiertes „Intermezzo“ ersetzt wurde. (Das inzwischen längst wieder aus dem Quintett verschwunden ist und als Einzelsatz für Streichquintett einen Repertoirewert hat.) Der erste Satz ist – wie in Bruckners Symphonien – dreithematisch oder, besser gesagt, aus einem Thema und zwei sehr charakteristischen Motiven gestaltet. In der Durchführung kommt es zu bemerkenswerten kontrapunktischen Kunststücken, wie der Umkehrung des Hauptthemas und deren mehrfacher Engführung, was sich aber eher dem Leser der Partitur als dem Hörer erschließt. Das Finale bewegt sich lange in f-Moll und findet erst gegen Schluss zum erwarteten und befreienden F-Dur. Der Schluss verdankt seinen Effekt einer dynamischen Steigerung über einen 37 Takte langen Orgelpunkt (also einem stets beibehaltenen gleichen Ton im Baß): Der orgelerfahrene Bruckner wusste die Wirkung über liegende Pedalnoten auftürmenden Manualspiels auch höchst kongruent auf die Kammermusik zu übertragen. ■

Sonntag, 5. September 2010, 11.30 Uhr

MATINÉE IM SCHLOSS

Schloss Mondsee

Nobuko Imai, Viola
Stefan Stroissnig, Klavier
Viviane Hagner, Violine
Stephen Stirling, Horn
Auryn Quartett

Robert Schumann

(1810-1856)

„Märchenbilder“ für Viola und Klavier, op. 113

– Nobuko Imai, Stefan Stroissnig –

Nicht schnell
Lebhaft
Rasch
Langsam, mit melancholischem Ausdruck

Johannes Brahms

(1833-1897)

Trio für Klavier, Violine und Waldhorn Es-Dur, op. 40

– Stefan Stroissnig, Viviane Hagner, Stephen Stirling –

Andante
Scherzo. Allegro
Adagio mesto
Finale. Allegro con brio

Johannes Brahms

(1833-1897)

Streichquintett Nr. 2 G-Dur, op. 111

– Auryn Quartett, Nobuko Imai –

Allegro non troppo ma con brio
Adagio
Un poco allegretto
Vivace ma non troppo presto

Es war schon in den Einführungen zu den Schlosskonzerten am 1. und 2. September davon zu sprechen, dass 1842, 1847 und 1851 „Kammermusikjahre“ in Schumanns Schaffen waren. Letzteres galt mit den beiden Violinsonaten und den „Märchenbildern“ für Viola und Klavier, op. 113, den kleinen Besetzungen. Der Name dieser vier kleinen Stücke hat eine interessante Entwicklung durchgemacht: Erst sollten sie „Violageschichten“ heißen, schon einen Tag später notierte Schumann als Titel „Märchengeschichten“ oder nur „Mährchen“, nach der Fertigstellung entschloß er sich für „Mährchenlieder“ und bei der Drucklegung schließlich für „Märchenbilder“, was auf der Titelseite noch mit einer Vignette unterstrichen wurde, die eine von Kindern umringte Märchenerzählerin zeigt. Trotz dieser Unsicherheit im Titel war Schumanns Idee immer dieselbe: Die Viola war für ihn der menschlichen Stimme sehr ähnlich, sie klingt wie diese, spricht wie diese, erzählt wie diese. Und in der Musik von Opus 113 wird in einem „Märchentone“ gesprochen bzw. erzählt: Im ersten Stück langsam, im zweiten in punktierten, marschähnlichen Rhythmen, im dritten schnell und im vierten gesanglich-ruhig.

Gewidmet sind diese Stücke Schumanns Freund und späterem Biographen Joseph von Wasielewski, der ein hervorragender Geiger und Bratscher war. Zwischen 1. und 4. März 1851 wurden sie von Schumann zu Papier gebracht. Am Abend des 4. März wurde im Hause Schumann Fasching gefeiert; Wasielewski war anwesend und erfuhr von diesem jüngsten Opus. Schon am 15. März wurden alle vier Stücke von Wasielewski gemeinsam mit der Hausfrau in Schumanns Wohnung durchgespielt. Im Juli 1852 erschienen sie im Druck, am 12. November 1853 gab es im Saal des Gasthofs „Zum Goldenen Stern“ in Bonn die öffentliche Uraufführung, gespielt von Clara und Wasielewski. Den poetischen Miniaturen merkt man nichts von Schumanns fortschreitender Krankheit an, die ihm in der Zeit rund um deren Entstehung wieder besondere Sorgen machte, – außer wenn man zwischen der knappen Form und den Konzentrationsschwierigkeiten sowie der nachlassenden Spannkraft des Komponisten einen Zusammenhang sieht. Heute wissen wir nach der Auswertung der ärztlichen Aufzeichnungen (vgl. die Einführung zum Schlosskonzert

am 1. September), dass Schumanns Krankheit die Spätfolge einer venerischen Erkrankung war, die er sich in seiner Jugend zugezogen hatte. Erste Symptome waren schon 1833 aufgetreten, die wieder rasch verschwanden und 1845 neuerlich, nun stärker und in immer zunehmendem Maße, auftraten.



Im November 1866 erschien im Verlag von Nikolaus Simrock in Bonn Brahms' damals jüngstes Werk, sein Opus 40: „Trio für Pianoforte, Violine & Waldhorn oder (Violoncello)“ steht auf dem schön gestalteten Titelblatt. Es ist eine ungewöhnliche Besetzung, die der Komponist und sein Verleger den Kammermusikern darbrachten. Eben galt das Waldhorn – also das Naturhorn – als endgültig überwunden und vom modernen Ventilhorn ersetzt, und nun war es für eine sehr anspruchsvolle Kammermusikaufgabe ausdrücklich empfohlen. (Freilich wird heute der Hornpart in der Regel von einem Ventilhorn ausgeführt. Der Hinweis auf die mögliche Aufführung mit einem Violoncello sollte nur verkaufsfördernd wirken, weil es mehr Cellisten als Hornisten gab – und gibt.) Nur Eingeweihte wussten damals, dass Brahms in seiner Kindheit das Waldhorn geblasen hat, das neben dem Klavier und dem Violoncello das Hauptinstrument des jungen Brahms war. Ihnen wird auch aufgefallen sein, dass im Hauptthema des Finalsatzes ein Themenzitat versteckt ist, das mit dem niederrheinischen Volkslied „Dort in den Weiden steht ein Haus“ wie mit dem Choral „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ identifiziert werden kann. Schließlich musste und muß auch die für ein Kammermusikwerk recht ungewöhnliche Vortragsbezeichnung „mesto“ (traurig) zum Adagio auffallen.

Was die Zeitgenossen vielleicht überlegt und diskutiert haben, kann die Nachwelt mit einem besseren Einblick in verschiedene Quellen problemlos deuten: Das im Mai 1865 zu Papier gebrachte Trio ist Brahms' musikalische Totenklage für seine am 2. Februar 1865 verstorbene Mutter. Die dominierenden Instrumente Klavier und Waldhorn (bzw. Violoncello) waren die Musikinstrumente seiner Kindheit. Ob im Finalsatz nun der Choral oder das Volkslied zitiert sind – beide Melodien kannte er seit frühester Kindheit. Das Adagio mesto aber ist die eigentliche, von jedem als solche zu verstehende Trauermusik.



Auf die im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien überlieferte eigenhändige Partiturniederschrift seines zweiten Streichquintetts, op. 111, hat Brahms nur lakonisch „Quintett“ als Überschrift geschrieben, aber kein Datum und keinen Ort. Aus anderen Quellen wissen wir, dass es von Brahms im Frühsommer 1890 in Ischl ausgearbeitet wurde, wohl auf der Grundlage von Skizzen, die er aus Wien mitgebracht hatte. Dementsprechend hören die einen Exegeten in diesem Werk die gelöste Sommerstimmung des Salzkammerguts, während die anderen Brahms' Freund und autorisiertem Biographen Max Kalbeck folgen, der gemeint hat, die Stimmung des Werkes deute „auf den Wiener Prater hin“. Ob Prater oder Salzkammergut, die innere Stimmung des Werkes steht in krassem Widerspruch zu jener Stimmung, in der sich Brahms damals seinen Freunden präsentierte. Er bestellte sein schöpferisches Haus, hielt das Werk für sein überhaupt letztes und schrieb im Oktober an seinen Verleger Fritz Simrock: „Viel zerrissenes Notenpapier habe ich zum Abschied von Ischl in die Traun geworfen.“ – Nicht ausgeführte Kompositionsprojekte oder fertige Werke, mit denen er nicht an die Öffentlichkeit treten wollte? Nicht zu vergessen, dass er sich im darauf folgenden Sommer in Ischl sogar mit Todesgedanken beschäftigte und sein Testament schrieb (vgl. die Einführung zum Schlosskonzert am 2. September). Bemerkenswert, wie uns das vom Cello intonierte Hauptthema des ersten Satzes hinauf zieht, bis ein fast walzerartiges Seitenthema immer wichtiger wird und in der Schlussgruppe des Satzes dominiert. Das Adagio ist ein höchst kunstvoller Variationensatz mit verschiedenen, aber insgesamt traurigen Stimmungslagen, während der dritte Satz wie ein Ländler vor uns tritt, sanft und freundlich-melancholisch. Fast möchte man diese beiden Mittelsätze des 57jährigen Komponisten als altersweise und voll Wissen vom Abschiednehmen bezeichnen. Aber der Csárdás-Charakter des Finalsatzes lässt alle solche Gedanken vergessen und führt uns wieder dorthin, wo wir im ersten Satz waren.

Die Uraufführung dieses Quintetts fand am 11. November 1890 durch das damals junge Rosé-Quartett statt; im Februar 1891 ist es im Druck erschienen, gleichzeitig mit Brahms' Fassung dieses Werkes für Klavier zu vier Händen. Die war damals wichtig, weil man diese daheim spielte und so mehr Leute das Streichquintett in der vierhändigen Klavierfassung kennen lernten als in der originalen Streichquintett-Fassung. ■

DIE AUSFÜHRENDEN

Shmuel Ashkenasi, Violine

Auryn Quartett

Matthias Lingenfelder, 1. Violine

Jens Oppermann, 2. Violine

Stewart Eaton, Viola

Andreas Arndt, Violoncello

Michael Collins, Klarinette

Eggner Trio

Christoph Eggner, Klavier

Georg Eggner, Violine

Florian Eggner, Violoncello

Richard Galler, Fagott

Viviane Hagner, Violine

Nobuko Imai, Viola

Joseph Lorenz, Sprecher

Agnes Palmisano, Gesang

Christian Poltéra, Violoncello

Menahem Pressler, Klavier

Stephen Stirling, Klavier

Stefan Stroissnig, Klavier

Professor Dr. Rudolf Taschner, Mathematiker

Mihaela Ursuleasa, Klavier

Viennart

Helmut Stippich, Akkordeon

Reinhard Uhl, Klarinette

Daniel Fuchsberger, Kontragarre

Alexei Volodin, Klavier

Ernst Weissensteiner, Kontrabass

Steinway & Sons, Klavier

Alfred Blüthl, Technische Betreuung und Stimmung



Shmuel Ashkenasi Violine

Der israelische Geiger begann seine musikalische Ausbildung in Tel Aviv bei der legendären Pädagogin Ilona Feher, Lehrerin von Pinchas Zukerman und Shlomo Mintz. Preisträger beim Tschaikowsky-Wettbewerb 1962 in Moskau, dem Merriweather Post Wettbewerb in Washington und dem Königin Elisabeth Wettbewerb in Belgien. Konzertreisen in die Sowjetunion, Europa, Israel und den Fernen Osten mit Orchestern wie dem Philadelphia Orchestra, Los Angeles Philharmonic Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, den Symphonieorchestern von Boston und Chicago und den Wiener Symphonikern. 1969 Gründung des Vermeer Quartetts beim Marlboro Music Festival in Vermont.



Auryn Quartett

Das seit seiner Gründung vor über 25 Jahren in unveränderter Besetzung musizierende Ensemble zählt zu den weltweit führenden Streichquartetten. Konzerte in allen Musikmetropolen der Welt, Einladungen zu zahlreichen namhaften Festivals. Regelmäßige Tourneen durch die USA, außerdem Reisen in die Sowjetunion, Südamerika, Australien und Japan. Höhepunkte waren ein Festkonzert im Wiener Musikverein zum 25. Geburtstag des Ensembles und ein sechsteiliger Zyklus aller Streichquartette Beethovens in Köln. Bedeutende Anerkennungen mit etlichen Preisen.



Michael Collins Klarinette

Er ist weltweit einer der gefragtesten Solisten auf seinem Instrument. Langjährige Zusammenarbeit mit der Academy of St. Martin in the Fields, dem Scottish Chamber Orchestra, den London Mozart Players und der City of London Sinfonia als Solist und Dirigent. Ab September 2010 Chefdirigent der City of London Sinfonia. In Kammerkonzerten tritt er mit Leon McCawley, Martha Argerich, Lars Vogt, Joshua Bell und dem Belcea Quartet auf. 1988 gründete er das Ensemble London Winds. Vor kurzem erst wurde er als Instrumentalist of the Year von der Royal Philharmonic Society ausgezeichnet.

Eggner Trio



Gründung 1997 von den drei Brüdern Christoph, Georg und Florian Eggner. Schon 1999 1. Preis beim Internationalen Brahms Wettbewerb Pörtlach, 2003 Gewinner des Internationalen Kammermusikwettbewerbs Melbourne (mit Musica Viva Sonderpreis). Auftritte in bedeutenden Konzerthäusern und Festivals wie der Rising Stars Series, im Konzerthaus Wien, Wiener Musikverein, Wigmore Hall London, Brucknerhaus Linz, Schubertiade Schwarzenberg und Lockenhaus, Tourneen nach Australien und Neuseeland. Die prägenden Lehrer des Trios waren Günter Pichler (Alban Berg Quartett), Juri Smirnov (Wiener Brahms Trio) und das Altenberg Trio.



Richard Galler Fagott

Geboren in Graz, studierte er bei Johann Benesch und Milan Turkovic. Er war Preisträger bei nationalen und internationalen Wettbewerben, ist seit 1987 Solofagottist der Wiener Symphoniker und seit 2004 als Professor an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien tätig. Kammerkonzerte mit Künstlern wie Christian Altenburger, Patrick Demenga, Franz Bartholomey oder Radovan Vlatkovic. Mitwirkung bei Festivals wie Lockenhaus, St. Gallen, Risør (Norwegen), Uusikaupunki (Finnland) oder dem Pablo Casals Festival in Prades. Als Solist tritt er mit Dirigenten wie Rafael Frühbeck de Burgos, Georges Pretre, Wolfgang Sawallisch, Vladimir Fedosejev und Leopold Hager auf.



Viviane Hagner Violine

In München geboren, gab sie mit 13 Jahren ihr internationales Debüt mit dem Israel Philharmonic unter Zubin Mehta in Tel Aviv. Solokonzerte mit den Berliner Philharmonikern, der Staatskapelle Berlin, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Bayerischen Staatsorchester sowie den Symphonieorchestern von Boston und Chicago. 2007/08 „Artist in Residence“ des Konzerthauses Berlin, im Sommer 2009 „Preisträgerin-in-Residence“ bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern. Auftritte als Kammermusikerin führten sie ins Concertgebouw Amsterdam, die Kölner Philharmonie, die Wigmore Hall London, nach Barcelona und New York.



Nobuko Imai Viola

In Japan geboren, studierte sie an der Toho School of Music, der Yale University und der Julliard School. Höchste Preise erzielte sie beim ARD-Wettbewerb in München und dem internationalen Wettbewerb in Genf. Soloauftritte mit bedeutenden Orchestern, Kammerkonzerte mit Gidon Kremer, Yo Yo Ma, Itzhak Perlman, Andràs Schiff, Isaac Stern, Pinchas Zukerman, Martha Argerich und Mischa Maisky. 2003 gründete sie mit Mihaela Martin, Stephan Picard und Frans Helmerson das Michelangelo Quartett. Zahlreiche Einspielungen bei BIS, Chandos, EMI, Hyperion, Philips und Sony.



Joseph Lorenz Sprecher

Der Wiener Schauspieler Joseph Lorenz besuchte die Hochschule für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ in Salzburg. Engagements am hessischen Staatstheater Kassel, Schauspielhaus Düsseldorf und den staatlichen Schauspielbühnen Berlin, später am Schauspielhaus und am Neumarkttheater in Zürich sowie am Theater Basel. 1995 bis 2004 war er Ensemblemitglied des Wiener Burgtheaters unter Claus Peymann. Seither ist er als freiberuflicher Schauspieler tätig, u.a. am Theater in der Josefstadt oder am niederösterreichischen Landestheater, seit 1998 regelmäßiger Gast der Festspiele in Reichenau.



Agnes Palmisano Gesang

Geboren in Wien, absolvierte sie eine klassische Gesangsausbildung und ist künstlerisch zwischen Oper, Theater und Operette tätig. 2002 entdeckte sie ihre Leidenschaft für die Wiener Musik und den Wiener Dudler, einer Melange aus Jodler und Koloraturgesang des 19. Jahrhunderts. Sie lernte von älteren Kollegen wie Trude Mally, Karl Hodina, Roland Neuwirth und Gerhard Bronner, weitere Erfahrungen sammelte sie an der Seite der Neuen Wiener Concert Schrammeln mit Kammersänger Heinz Zednik und dem jungen Akkordeonphilosophen Walther Soyka.



Christian Poltéra Violoncello

1977 in Zürich geboren, studierte er bei Nancy Chumachenco, Boris Pergamenschikow und Heinrich Schiff. Als Solist ist er ein geschätzter Partner zahlreicher bedeutender Orchester und Dirigenten. Zu seinen verschiedenen Auszeichnungen gehört u.a. der Borletti Buitoni Trust Award 2004. Als passionierter Kammermusiker spielt er regelmäßig mit Künstlern wie Ronald Brautigam, Kathryn Stott und dem Ailyn, Szymanowski und Zehetmair Quartett. Mit Frank Peter Zimmermann (Violine) und Antoine Tamestit (Viola) bildet er ein festes Streichtrio. Er ist Exklusiv-Künstler beim Label BIS und feierte jüngst mit seiner Einspielung der Cellokonzerte von Dutilleux und Lutoslawski große Erfolge.



Menahem Pressler Klavier

Geboren in Magdeburg, Deutschland, erhielt er seine musikalische Ausbildung größtenteils in Israel. Mit 17 Jahren 1. Preis beim Internationalen BBC Klavierwettbewerb in San Francisco, internationale Solokarriere, Auftritte mit den größten Orchestern Amerikas und Europas folgten. Gründungsmitglied des legendären Beaux Arts Trios, seit 1955 unterrichtet er an der Musikhochschule der Universität von Indiana, wo er den Titel eines „Distinguished Professor“ inne hat. Zahlreiche Auszeichnungen, zuletzt 2007 die Verleihung des Titels „Honorary Fellow of the Jerusalem Academy of Music and Dance“. Bis heute zählt er zu den gefragtesten Kammermusikern und Lehrerpersönlichkeiten der Welt.



Stephen Stirling Horn

Als Solist und Kammermusiker international tätig. Solokonzerte mit der Academy of St. Martin in the Fields, Chamber Orchestra of Europe, BBC Scottish Symphony Orchestra und National Orchestra of Wales. Er ist Mitbegründer der Kammermusikgruppen New London Chamber Ensemble, Endymion, Fibonacci Sequence, Audley Trio und Arpège. Gastsolohornist beim Chamber Orchestra of Europe, dem Orquestra de Cadaqués und der Capella Andrea Barca. 2005 Uraufführung des für ihn komponierten Horn Concerto von Gary Carpenter im Hörfunkprogramm Radio 3 der BBC. Seine Aufnahme von Brahms' Horntrio mit dem Florestan Trio wurde für einen Gramophone Award nominiert.



Stefan Stroissnig
Klavier

1985 in Wien geboren, erhielt er seinen ersten Klavierunterricht im Alter von sieben Jahren und setzte später seine Ausbildung bei Oleg Maisenberg in Wien fort. Seit dem elften Lebensjahr regelmäßige Auftritte als Solist, Kammermusiker und mit Orchester (u.a. Wiener Kammerorchester, Brucknerorchester, Orchestre de Chambre de Lausanne unter Okko Kamu) in renommierten Konzerthäusern Europas, Japan und Amerika. Zahlreiche Erfolge bei internationalen Wettbewerben, Einladungen zu namhaften Festivals wie den Salzburger Festspielen und dem Carinthischen Sommer. Im Rahmen seiner kammermusikalischen Tätigkeit Zusammenarbeit mit Heinrich Schiff, Patricia Kopatchinskaja und Sharon Kam.



Professor Dr. Rudolf Taschner
Mathematiker

Geboren in Niederösterreich, studierte er Mathematik und Physik an der Universität Wien. Seit 1977 an der Technischen Universität Wien als Professor tätig, Zwischenaufenthalt in Stanford. Gemeinsam mit seiner Frau und Kollegen der Technischen Universität Wien betreibt er „math.space“, einen Veranstaltungsort im Wiener MuseumsQuartier, der Mathematik als kulturelle Errungenschaft präsentiert. 2004 wurde er vom Klub der Bildungs- und Wissenschaftsjournalisten zum Wissenschaftler des Jahres gewählt, 2007 vom Public Relations-Verband Austria zum Kommunikator des Jahres.



Mihaela Ursuleasa
Klavier

1978 in Rumänien geboren, begann sie ihre Karriere als so genanntes Wunderkind. Abschluss des Klavierstudiums bei Prof. Heinz Medjimorec in Wien „cum laude“, 1995 Gewinnerin des renommierten Clara-Haskil-Wettbewerbs. Konzerte unter Dirigenten wie Daniele Gatti, Paavo und Neeme Järvi, Marek Janowski, Andris Nelsons und Mark Albrecht. Sie ist zu Gast bei Festivals wie dem Lucerne Festival, den Salzburger Festspielen, Styriarte Graz, dem Beethovenfest Warschau, Pablo Casals Festival San Juan und Marlboro Festival. Als Kammermusikerin musiziert sie u.a. mit der Cellistin Sol Gabetta und der Geigerin Patricia Kopatchinskaja.



Viennart

Boygroup? Kammerorchester? Volksmusik Combo? Männerchor? Die in Graz lebenden Musiker Helmut Stippich am Akkordeon, Reinhard Uhl an der Klarinette und Daniel Fuchsberger an der Kontragitarre singen, jodeln, dudeln und legen Klangteppiche für Agnes Palmisanos Vortragskunst. Mit ihren Programmen klären sie die Herkunft manchen „Wiener“ Dudlers, spannen den Bogen von der klassischen Musik zur Volksmusik.



Alexei Volodin Klavier

Geboren 1977 in St. Petersburg. Unterricht an der Gnessin Spezial-Musikschule, am Konservatorium in Moskau und an der Int. Piano Foundation Theo Lieven in Como. 1. Preis beim 9. Géza Anda Concours in Zürich. Konzerttätigkeit u.a. mit dem Orchester des Mariinsky-Theaters, Gewandhausorchester, New York Philharmonic, Wiener Symphoniker und Dirigenten wie Valery Gergiev, Lorin Maazel, Riccardo Chailly, Mikhail Pletnev, Marek Janowski und Vladimir Fedosejev. Weltweit bei großen Veranstaltern in New York, Tokio, Wien, Amsterdam, Paris, Frankfurt, London, Zürich, Mailand, Barcelona, St. Petersburg sowie beim Ruhr-Festival, La Roque d'Anthéron, Beethoven Fest Bonn oder Luzern-Festival.



Ernst Weissensteiner Kontrabass

Der Solobassist der Wiener Symphoniker und Leiter einer Kontrabassklasse an der Konservatorium Wien Privatuniversität studierte an der Universität für Musik in Wien bei Ludwig Streicher. Diplom mit Auszeichnung und Zuerkennung eines Würdigungspreises durch das Bundesministerium für Wissenschaft und Kunst. Auftritte mit dem Klangforum Wien, dem Chamber Orchestra of Europe und dem Vienna Art Orchestra sowie mit Joe Zawinul, Ingrid Janson, Tatiana Grintenko, Alexei Lubimov, Nigel Kennedy, dem Vienna Symphony Jazz Project, Vienna Bass&oon Quartet, Dolby's Around und dem Kontrabass Sextett Bass Instinct.

WIR DANKEN FÜR DIE UNTERSTÜTZUNG

Den Goldenen Förderern 2010 mit einem über € 1.000,- liegenden Betrag

■ Raiffeisenbank Mondseeland

■ Weiters Privatpersonen, die ungenannt bleiben wollen,
sowie den Förderern mit einem über € 220,- liegenden Betrag für ihre Unterstützung

■ Der Landesmusikschule Mondsee
für die Bereitstellung der Proberäume

■ Dem Winzer Hengl-Haselbrunner
für die Bereitstellung der Weine

■ Dem Jaguar & Landrover Center Gmunden
für die Bereitstellung eines Jaguar XF

■ Den Swarovski Kristallwelten, Wattens
für die Bereitstellung des Steinway Flügels.

■ Die MUSIKTAGE MONDSEE werden durch Beiträge der Marktgemeinde Mondsee,
der Gemeinden Innerschwand, St. Lorenz und Tiefgraben, sowie durch Beiträge des
Landes Oberösterreich unterstützt.

■ Das Rahmenprogramm wird von der Kulturabteilung des Landes Oberösterreich gefördert.

VEREIN MUSIKTAGE MONDSEE

Musikfreunde, die die MUSIKTAGE MONDSEE unterstützen wollen, sind herzlich eingeladen,
Mitglieder des Vereins MUSIKTAGE MONDSEE zu werden.

Als Mitglied werden Sie jedes Jahr zum frühest möglichen Zeitpunkt über das Programm informiert.
Sie erhalten pro Konzert eine um 10 % ermäßigte Karte in den Kategorien A oder B und haben
zusätzlich ein Vorkaufsrecht auf alle Konzerte bis 01.03.2011. Zusätzlich können Sie unter Vorlage
Ihres gültigen Mitgliederausweises die Generalproben besuchen.

Die Mitgliedschaft kann durch Einzahlen des Jahresbeitrages auf das Bankkonto der MUSIKTAGE
MONDSEE erworben werden.

JAHRESBEITRAG

Ordentliches Mitglied	EUR 27,-
Förderndes Mitglied	ab EUR 220,-
Goldener Förderer	ab EUR 1.000,-

Als Goldener Förderer werden Sie auf Wunsch namentlich im Programmbuch der MUSIKTAGE
MONDSEE erwähnt.

BANKVERBINDUNG

Raiffeisenbank Mondseeland Konto-Nr. 802-00.020.040 BLZ 34322
IBAN AT10 3432 2802 0002 0040 BIC RZOO AT 2L 322

KONTAKT

Verein MUSIKTAGE MONDSEE, Postfach 3, 5310 Mondsee

Tel: +43 (0)6232 2270, Fax: +43 (0)6232 2270 22

Email: info@musiktage-mondsee.at, www.musiktage-mondsee.at



VORSCHAU 2011



27. August bis 4. September 2011

UNTERWEGS MIT IGOR STRAWINSKY

Eine Zeitreise vom Barock bis zur Moderne

Künstlerische Leitung
AURYN QUARTETT

Genießen Sie erlesene Werke der Kammermusik mit Top-Solisten und exquisiten Ensembles, mit Ihnen bereits bekannten Künstlern und solchen, die es noch zu entdecken gilt.

Begleiten Sie uns auf einer Reise durch die Musikgeschichte, auf Ausflügen in den Bereich des Jazz und in die musikalische Märchenwelt!

Geschäftsführung

Barbara Erben

Kontakt: Dr. Franz Müller Straße 3, 5310 Mondsee

Tel.: +43 (0)6232 2270, Fax: +43 (0)6232 2270 22

Mehr Informationen ab Jänner 2011 unter

www.musiktage-mondsee.at

MUSIKTAGE MONDSEE 2010

Veranstalter	Verein MUSIKTAGE MONDSEE (ZVR 254336406)
Obmann	Dr. Helfried Sammern
Obmann-Stellvertreter	Mag. Albert Hollweger
Kassier	Mag. Andreas Hopfgartner
Kassier-Stellvertreter	Stefan Eibensteiner
Schriftführer	Mag. Thomas Ebner
Beiräte	Prof. Dr. Hans Landesmann Prof. Christian Altenburger Kom.-Rat Dipl. Ing. Otto Mierl Mag. Christl Gollner
Geschäftsführerin	Kristel Josel
Künstlerische Beratung	Auryn Quartett
Festivalbüro	Barbara Erben
Mitarbeiter	Bence Csaranko, Mathias Fritsch, Katharina Ramsauer, Johannes Wilhelm
Kartenorganisation	Tourismusverband MondSeeLand
Presse	Gerlinde Beninger / Milestones in Communication

Die MUSIKTAGE MONDSEE danken folgenden Institutionen für ihre Unterstützung und Förderung



Marktgemeinde Mondsee | Gemeinde Tiefgraben | Gemeinde St.Lorenz | Gemeinde Innerschwand



Medienpartner



IMPRESSUM

Medieninhaber Verein MUSIKTAGE MONDSEE, Postfach 3, 5310 Mondsee,
Tel: +43 (0)6232 2270, Fax: +43 (0)6232 2270 22, E-Mail: info@musiktage-mondsee.at, www.musiktage-mondsee.at
Geschäftsführung Kristel Josel **Nach dem Presserecht für den Inhalt verantwortlich** Kristel Josel, Postfach 3, 5310 Mondsee
© MUSIKTAGE MONDSEE, 2010. Alle Rechte, insbesondere jede Art von Kopiaturn, elektronischer oder sonstiger Weiterverbreitung, vorbehalten. Nachdruck – auch auszugsweise – nur mit Genehmigung der MUSIKTAGE MONDSEE und der Autoren.
Die reproduzierten Porträts der Ausführenden wurden von diesen beigestellt.

Credit für die Photos von Cover: © iStockPhoto/Nodrog78; Christian Pöltner, Nobuko Imai, Viviane Hagner, Alexei Volodin: © Marco Borggreve; Auryn Quartett: © Manfred Esser; Stephen Stirling: © Achim Leibold; Michael Collins: © Eric Richmond, Mihaela Ursuleasa: © Julia Wesely.

Grafik www.diefalkner.at **Druck** oha-Druck GmbH, 4050 Traun



Wir empfehlen Ihnen, bei Ihrer Zimmerwahl, Ihren Restaurant- und Café-Besuchen sowie Ihren Einkäufen vorrangig jene Unternehmen zu berücksichtigen, die mit Anzeigen in diesem Programmbuch ihre Verbundenheit mit den MUSIKTAGEN MONDSEE, deren Künstlern und deren Publikum zum Ausdruck bringen.





Geniessen Sie in gemütlicher Atmosphäre
und lassen Sie sich mit regionalen und
internationalen Spezialitäten
aus Küche und Keller verwöhnen.

Von 11.00 bis 23.00 Uhr durchgehend warme Küche



Hotel Krone - Rainerstraße 1 - 5310 Mondsee - Tel: 06232/2236
E-mail: office@hotelkrone.org



Schloss Mondsee
Schlosshof 1a, 5310 Mondsee
Telefon: +43 6232 5001
Fax: +43 6232 5001-22
e-mail: office@schlossmondsee.at

www.schlossmondsee.at



Aus dem ältesten Benediktinerkloster Österreichs ist ein exklusives Hotel geworden. Geräumige 68 Appartements und moderne Suiten mit herrlichem Innenhof- und Kirchturmblick, mittelalterliche Kreuzgänge, und der schöne Rosengarten sorgen für ein außergewöhnliches Ambiente.

Der Wellnessbereich mit Gewölbe-Hallenbad, Aromagrotten und Sauna bietet pure Entspannung und Erholung.

Elegant speisen lässt es sich im Restaurant „Schlossgewölbe“, wo Sie mit regionalen Spitzenprodukten verwöhnt werden. Ebenso bietet sich im „Schlossbräu“ mit gutbürgerlicher Küche die Möglichkeit, den Abend gemütlich ausklingen zu lassen.

Auch für Firmenevents, Tagungen & Hochzeiten eignen sich die Räumlichkeiten mit 15 Sälen hervorragend. Seit 2009 ist das geräumige Schloss auch Studienstandort für Master of Science (MSc).

Der Mondsee bietet außerdem viele Wassersport- und Outdoor-Möglichkeiten. Besuchen Sie unseren Glückszplatz und lassen Sie sich nach einer Partie Golf und einer wohltuenden Massage in unserem Schlossgewölbe-Restaurant ein Lächeln aufs Gesicht zaubern.

DIE VIELEN SEITEN DES Ö1 CLUB. DIESMAL:



KREUZGANG IM SCHLOSS MONDSEE

EINER UNSERER CLUBRÄUME.

Ö1 CLUB-MITGLIEDER ERHALTEN BEI DEN KONZERTEN DER MUSIKTAGE MONDSEE VOM 28. AUGUST BIS 5. SEPTEMBER 2010 10% ERMÄSSIGUNG.

(ALLE Ö1 CLUB-VORTEILE FINDEN SIE IN OE1.ORF.AT.)

Ö1 GEHÖRT GEHÖRT. Ö1 CLUB GEHÖRT ZUM GUTEN TON.

ORF



ÖSTERREICH 1
CLUB



FAMILIÄR
PERSÖNLICH
KLEIN & FEIN

Zentrale Lage
Tagesbar
Relaxbereich

HOTEL  *Leitnerbräu*

... immer eine Idee!

A-5310 Mondsee, Steinerbachstraße 6
Tel. +43/6232/6500, Fax - 22
hotel@leitnerbraeu.at www.leitnerbraeu.at



Essen und Trinken bei Freunden

Der Marktwirt

Marktplatz 9

5310 Mondsee Tel. 0664/322 46 46

- schöner Gastgarten
- direkt am Marktplatz
- warme Küche bis 23.00 Uhr

Landhaus

Meingast

Frühstückspension

*Komfortzimmer · Ferienwohnungen · zentrale, ruhige Lage
großer Garten*

A-5310 Mondsee
Bader-Göbl-Straße 2
Tel. 06232/24 27 • Fax 06232/24 27 33
Email: info@landhausmeingast.at
www.landhausmeingast.at

*Einer der exklusivsten Augenoptikerbetriebe
Oberösterreichs*

Konzessionierter Kontaktlinsenoptiker und Hörgeräteakustiker



FACHGESCHÄFT
FÜR AUGENOPTIK

Inhaber: W. Wimmer
5310 Mondsee, Herzog-Odilo-Straße 32
Telefon: 06232/30 61 · Fax: 06232/45 88
Mobil: 0664/11 18 444
office@wimmeroptik.at · www.wimmeroptik.at

IRIS PORSCHE PACKAGE 28.08. BIS 05.09.2010

- **2 x Übernachtung im romantischen Appartement inkl. Frühstück**
- Bad mit Dampfbüchse und Badewanne
- WC getrennt
- SAT-TV Flat Screen
- Radio
- Safe
- Wireless LAN
- Freie Benutzung des Day Spa Bereich (Finnische -, Bio Sauna, Infrarot Kabine, Rasul, Dampfbad...) Entspannen, Genießen, Erstauchen, Lounges, Träumen, Wohlfühlen, Entschlacken, Regenerieren, Strahlen bei ganzheitlicher, energetischer Schönheitspflege. (Gerne koordinieren wir Ihre Behandlungstermine)
- **2 x 5 gängiges Galaménü** (unterbrochen durch den Konzertbesuch)
- **1 x Eintrittskarte für den musikalischen Kunstgenuss**

€ 350,00 PRO PERSON
 Basis Appartement in Doppelbelegung für den gesamten Aufenthalt
 (Verlängerungsnacht € 85,00 pro Person)

MUSIKTAGE MONDSEE

Der 200. Geburtstag der beiden großen Komponisten der Romantik, Robert Schumann und Frédéric Chopin, wird im diesjährigen Konzertprogramm besonders gewürdigt. Mit unserer Auswahl von erlesenen Werken der Kammermusikliteratur sowie einem speziellen Rahmenprogramm zum Thema der Musiktage Mondsee 2010 hoffen wir, Ihre Begeisterung wecken zu können.



IRIS PORSCHE
HOTEL & RESTAURANT
 Mondsee Hideaway

Marktplatz 1 · 5310 Mondsee · Tel.: 0043 (0) 6232 2237 · Mail: hotel@irisporsche.at · Web: www.irisporsche.at

Frauenschuh
 Konditorei - Cafe
 Konditoreikultur auf höchstem Niveau

Fam. Widloither
 Marktplatz 8
 A-5310 Mondsee
 06232/2312



MUSIK IM RIESEN

17. – 22. MAI 2011

ORF
1

6112 Wattens, Austria
Tel. +43 (0)5224 51080
www.kristallwelten.com

SWAROVSKI
KRISTALLWELTEN

TRACHTENMODEN ZELDER GmbH

RAINERSTRASSE 1 A-5310 MONDSEE

TEL: 06232 / 6630 FAX: 06232 / 6630 14



Zelder GmbH



Hengl
Haselbrunner

Ihre Wiener Buschenschank

1190 Wien • Iglaseegasse 10

Tel: 320-33-30 Fax: 320-86-96 • office@hengl-haselbrunner.at

VOR:Freude

Öffnungszeiten Adventwochenenden

1. Wochenende: 26. – 28. November 2010
2. Wochenende: 03. – 05. Dezember 2010
3. Wochenende: 10. – 12. Dezember 2010
4. Wochenende: 17. – 19. Dezember 2010

	Kreuzgang	Marktplatz
Freitag	15.00 – 20.00	15.00 – 22.00
Samstag	10.00 – 20.00	10.00 – 22.00
Sonntag	10.00 – 20.00	10.00 – 22.00
7. Dez.		17.00 – 22.00
8. Dez.	10.00 – 20.00	10.00 – 22.00

Konzerte finden täglich um
15.00, 17.00 und 19.00 Uhr statt.

Der Advent der
Modellbahner findet am 2.
Adventwochenende statt.



DER UMDASCH KONZERN – WELTWEIT ERFOLGREICH.

Wir sind ein weltweit tätiger Konzern mit Hauptsitz in Amstetten, der in der Schalungstechnik (DOKA Schalungstechnik) sowie im Ladenbau (Umdasch Shop- Concept und Assmann Ladenbau) international eine führende Marktposition einnimmt. An weltweit mehr als 170 Standorten sind rund 7.000 Mitarbeiter beschäftigt.

UMDASCH SHOPFITTING GROUP

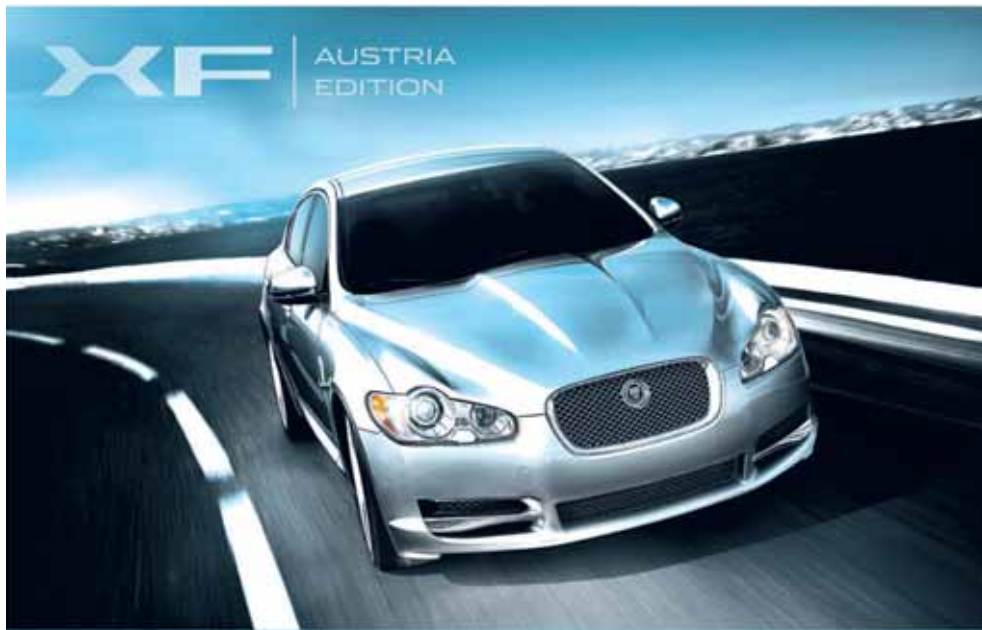
Der kürzeste Weg zu erfolgreichen Konzepten und guten Geschäften – von der Betriebsberatung über das Laden-Design bis zur schlüsselfertigen Realisierung.

DOKA-SHALUNGSTECHNIK

hilft mit leistungsstarken Schalungssystemen und umfassenden Dienstleistungen den Baufirmen in aller Welt, schneller, besser und kostengünstiger zu bauen.



Umdasch AG, 3300 Amstetten, Josef Umdasch Platz 1, Tel.: +43 7472 605-0



ÖSTERREICHS ELEGANTESTER PREIS:
XF AUSTRIA EDITION AB € 49.900,-

- Neuer 3.0 V6 Bi-Turbo-Diesel
- 211 PS/450 Nm
- 6,8 l Gesamtverbrauch/100 km
- Serienmäßig Vollelederausstattung,
- Sequentielle Automatik mit Lenkradschaltwippen,
- 7"-Multimedia-Farbtouchscreen u. v. m.
- Auch als 240 PS oder 275 PS Diesel*

www.jaguar.at

CO₂-Emission: 179 g/km. Symbolfoto. *Aufpreis

JAGUAR CENTER GMUNDEN

Patrick Hefner

Tel. 07612/774 77-373

www.esthofer.com

AUTO ESTHOFER TEAM
Vernunft, die bewegt!

THIS IS THE NEW **JAGUAR**



Die MUSIKTAGE MONDSEE nehmen an der Aktion
HUNGER AUF KUNST & KULTUR, initiiert 2003
von Schauspielhaus Wien und der Armutskonferenz, teil.