

MUSIKTAGE MONDSEE 2011

27. AUGUST – 4. SEPTEMBER 2011



**ZEITREISE
MIT IGOR STRAWINSKY**

PROGRAMMBUCH



SCHLOSS MONDSEE
SCHLOSSHOTEL IN KLOSTERMAUERN

5-Sinne Romantikangebot *Der Duft der Romantik*

Tauchen Sie in eine Welt sinnlicher Düfte und genießen Sie die gemeinsame Zeit bei einem romantischen Candle Light Dinner. Versinken Sie in die Augen des anderen bei einer gemeinsamen Massage im Schloss SPA.

- Z Romantisches Candle Light Dinner mit den Düften der Liebe*
- Z Massage für Zwei in unserem Schloss SPA*
- Z Wellnessbox mit sinnlichen Geheimnissen*

- 3 Tage / 2 Nächte im Galeriezimmer mit vitalem Frühstücksbuffet
- Birnenschaumwein mit süßer Überraschung zur Begrüßung
- Gourmet Arrangement in 4 Gängen
- Romantische Zimmerdekoration mit Rosen und Kerzenlicht
- Liebesbriefe großer Männer für romantische Zweisamkeit
- Entspannung in unserem Schloss SPA mit
Gewölbebad, Sauna, Dampf- und Aromabad
- Energie und Kraft tanken im
historischen Meditationsgang

ab € 349,00 pro Person im Galeriezimmer

Kommen Sie bis Ende November
und Sie erhalten ein Upgrade
auf ein Deluxe Galeriezimmer.



Kultur auf höchstem Niveau

Unverwechselbarkeit, künstlerische Qualität und Vielfalt sind auch heuer wieder die Markenzeichen der MUSIKTAGE MONDSEE. „Zeitreise mit Igor Strawinsky“ – unter diesem Motto steht vom 27. August bis 4. September 2011 das Festival, das sich mit diesen Grundsätzen einen fixen Platz im oberösterreichischen Kultursommer „erspielt“ hat.

Die MUSIKTAGE MONDSEE 2011 bedeuten zehn Tage Kultur auf höchstem Niveau, zehn Tage mit Igor Strawinsky auf einer musikalischen Zeitreise vom Barock bis zum Jazz und zehn Tage, in denen auch andere Komponisten mit Weltruf, wie Antonio Vivaldi oder Johann Sebastian Bach, zur Aufführung gelangen. Igor Strawinsky, dessen Todestag sich heuer zum 40. Mal jährt, war ohne Zweifel einer der bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Es zeugt auch von der Offenheit unserer Kulturlandschaft, dass sich die Festivals nicht nur mit den heimischen Künstlern befassen, sondern zudem ausländischen Top-Künstlern bzw. Komponisten ein Podium bieten und somit den Beweis antreten, dass Kultur im Allgemeinen sowie Musik im Speziellen keine geografischen Grenzen kennen.

Die MUSIKTAGE MONDSEE sind auch Beweis dafür, dass in Oberösterreich viele Menschen zu Hause sind, die Freude an der Musik haben, den Mut besitzen, aktiv an der Umsetzung dieser Visionen zu arbeiten und die Bereitschaft zeigen, alle Kulturinteressierten an dieser Freude teilhaben zu lassen. Andreas Arndt vom Aurn Quartett, das nicht nur die künstlerische Leitung des Festivals inne hat, sondern heuer auch das 30-jährige Jubiläum feiert, meint über die MUSIKTAGE MONDSEE: „Mondsee ist ein Ort, wo Kunst, Kultur und Freude am gemeinsamen Musizieren verschmelzen.“ Und genau das macht die MUSIKTAGE MONDSEE so besonders.

Ich darf allen, die am Gelingen der MUSIKTAGE MONDSEE 2011 beitragen – Geschäftsführerin Astrid Braunsperger, dem Verein MUSIKTAGE MONDSEE, der künstlerischen Leitung Aurn Quartett, sowie allen Mitwirkenden für ihr Engagement sehr herzlich danken und wünsche den Besucherinnen und Besuchern viel Freude an den Vorstellungen.

Dr. Josef Pühringer
Landeshauptmann



Foto: Schweighofer

Auryn Quartett

Liebe Musikfreunde,

Herzlich willkommen zu den MUSIKTAGEN MONDSEE 2011!

In diesem Jahr beschäftigen wir uns mit der Kammermusik von Igor Strawinsky. 40 Jahre nach seinem Tod sind hauptsächlich seine Orchesterwerke im Konzertsaal zu hören. Wir haben dieses Gedenkjahr daher zum Anlass genommen, bei den Musiktagen Mondsee die großartige Kammermusik Strawinskys im wahrsten Sinn des Wortes ins Rampenlicht zu stellen.

Igor Strawinsky war sicherlich der Komponist, der neben Schönberg die Entwicklung der Musik im 20. Jahrhundert entscheidend bestimmt und – mehr noch als dieser – in die Moderne geführt hat.

Dabei hat Strawinsky ähnlich wie Picasso verschiedenste Stilrichtungen, Formen und Vorbilder aufgegriffen und zu einer neuen eigenen Sprache geformt. Wir haben die einzelnen Programme so gestaltet, dass diese Linien und Verbindungen hörbar werden und laden Sie sehr herzlich zu einer Zeitreise mit Igor Strawinsky ein.

Aufgrund der zum Teil ungewöhnlichen Besetzungen in Strawinskys Kammermusik freuen wir uns in diesem Jahr auf besonders viele hochkarätige Musiker.

Wir wünschen Ihnen viel Freude und spannende Konzerterlebnisse bei den MUSIKTAGEN MONDSEE.

Ihr Auryn Quartett

Matthias Lingenfelder, Jens Oppermann, Stewart Eaton und Andreas Arndt

INHALT

Programm und Einführungen

Einführungstexte: Otto Biba

6	Festliche Eröffnung	Samstag, 27. August 2011
12	In Liebe zum Barock	Sonntag, 28. August 2011
16	Igor goes Jazz	Sonntag, 28. August 2011
22	Russische Heimat	Montag, 29. August 2011
26	Reinhard Süss – Composer in Residence	Dienstag, 30. August 2011
30	Und träum hinaus in selge Weiten...	Mittwoch, 31. August 2011
36	Vorbilder	Donnerstag, 1. September 2011
42	Tradition und Erneuerung	Freitag, 2. September 2011
46	Schneeweißchen und Rosenrot	Samstag, 3. September 2011
48	Licht oder Finsternis	Samstag, 3. September 2011
52	Posaunenklänge	Sonntag, 4. September 2011
56	Die Ausführenden	
57	Biographien	
67	Sponsoring	
68	Vorschau	
69	Impressum	
70	Inserate	

Samstag, 27. August 2011, 19:30 Uhr Schloss Mondsee

Liza Ferschtman, Violine
Jeremy Joseph, Cembalo
Polina Leschenko, Klavier
Auryn Quartett

FESTLICHE ERÖFFNUNG

Antonio Vivaldi

(1678 – 1714)

Die vier Jahreszeiten

– Liza Ferschtman, Auryn Quartett, Jeremy Joseph –

Konzert Nr. 1 E-Dur (RV269) „Der Frühling“

Allegro

Largo

Allegro: Danza pastorale

Konzert Nr. 2 g-Moll (RV 315) „Der Sommer“

Allegro non molto

Adagio

Presto: Tempo impetuoso d'estate

Konzert Nr. 3 F-Dur (RV 293) „Der Herbst“

Allegro

Adagio molto

Allegro: La caccia

Konzert Nr. 4 f-Moll (RV 297) „Der Winter“

Allegro non molto

Largo

Allegro

PAUSE

Igor Strawinsky

(1882-1971)

Concertino für Streichquartett (1920)

– Auryn Quartett –

Antonin Dvořák

(1841-1904)

Klavierquintett A-Dur, op. 81

– Auryn Quartett, Polina Leschenko –

Allegro ma non tanto

Dumka: Andante con moto – Vivace

Scherzo (Furiant): Molto vivace – Trio. Poco tranquillo

Finale: Allegro

Unvorstellbar, dass Antonio Vivaldi völlig in Vergessenheit geraten war, erst vor knapp drei Generationen wieder entdeckt wurde und heute zu den populärsten Komponisten überhaupt zählt.

Er war katholischer Priester, weil es aber zu seiner Zeit keinen Priestermangel, sondern einen Priesterüberschuss gab, fand er keine Anstellung in der Kirche; er musste sich vielmehr einen anderen Lebensunterhalt suchen. Wie viele andere „arbeitslose“ Priester im 17. und 18. Jahrhundert fand er ihn als Musiklehrer. Im Alter von 25 Jahren, 1703, wurde er Violinlehrer in dem an der Riva degli Schiavoni gelegenen Ospedale della Pietà, einem Waisenhaus für Mädchen, in seiner Heimatstadt Venedig. Das Violinspiel war für Mädchen damals ungewöhnlich, aber weil die Musik in diesen venezianischen Waisenhäusern („Ospedale“) eine sehr große Rolle in der Erziehung der Kinder wie in der Selbstdarstellung nach außen spielte, gab es dort nicht nur Chöre, sondern auch komplette Orchester, die regelmäßig in der Kirchenmusik, aber auch in Konzerten zu hören waren. Da die Ospedale mit ihrer Musik einander übertrumpfen wollten, war diese in allen diesen Waisenhäusern auf einem besonders hohen Niveau.

Vivaldi war bald mehr als nur Geigenlehrer am Ospedale della Pietà, nämlich Konzertmeister und schließlich de facto Kapellmeister. Dennoch vermied er es, sich dort allzu fest zu binden. Er machte sich auch einen Ruf als Opernkomponist, nahm immer wieder Urlaub für Reisen und längere auswärtige Verpflichtungen und wurde schließlich europaweit bekannt und berühmt. 1741 ist er in Wien verstorben. Unter den Domsängerknaben, die bei seinem Begräbnis sangen, war der neunjährige Joseph Haydn.

Im Jahr 1725 hat Vivaldi in Amsterdam – damals ein europäisches Musikverlagszentrum – seine zwölf Konzerte für Streicher und Basso continuo (also mitwirkendes Cembalo), op. 8, veröffentlicht, die für ihn laut Untertitel (*Il Cimento dell' armonia e dell' inventione*) ein Wagnis hinsichtlich des harmonischen Zusammenklangs und der kompositorischen Einfälle waren. Die ersten vier dieser Konzerte nannte er „Frühling“, „Sommer“, „Herbst“ und „Winter“, und auch das fünfte und sechste tragen programmatische Beinamen. Die ersten vier werden heute meist als Einheit für sich gesehen und unter dem Sammelnamen „Die vier Jahreszeiten“ aufgeführt. Rein äußerlich stehen sie in der Tradition der italienischen Streicher-Konzerte: Aus einem Chor von Streichinstrumenten tritt eine Solovioline hervor und wieder zurück, es gibt ein Gespräch zwischen der Sologeige und dem Streicherchor. „Spricht“ die Sologeige, so wird sie im Bass nur vom Violoncello (und nicht vom Kontrabass, der nur aktiv wird, wenn das Tutti spielt) begleitet. Violine und Violoncello heißen Concertino-Gruppe, die dem Streicherchor gegenübertritt. Der „big sound“, wie wir heute sagen würden, des Streicherchores wird vom Cembalo harmonisch gestützt und gefärbt, für das in der Kontrabass-Stimme über die Noten Ziffern gesetzt sind, die eine Art musikalische Kurzschrift bedeuten, nach der der Spieler oder die Spielerin in Akkorden die von diesen Ziffern verlangten Harmonien zu spielen hat. Konzert heißt also damals in Italien nicht – wie später in der Klassik oder Romantik – Solo-Konzert, sondern dass ein „Concertino“ von zwei oder mehr solistisch gespielten Instrumenten mit dem „Tutti“ der nicht solistisch, sondern im „ripieno“ tätigen Streicher sein Spiel treibt.

Jedem dieser vier Konzerte ist in der Erstausgabe ein eigens für diese verfasstes und die Jahreszeit charakterisierendes „Sonetto Dimonstrativo“ vorangestellt. Dessen Programm erklärt die Musik. Von jeder Textzeile ist ein Verweis zu der adäquaten Stelle in der Musik angebracht. In Übersetzung (die ersten drei stammen von ungenannten Übersetzern, die vierte von Vera Hewener) lauten diese Sonette so:

Der Frühling:

*Der Frühling ist gekommen, und festlich
begrüßen ihn die Vögel mit frohem Gesang.
Und die Quellen zum Säuseln der Zephiretten
fließen mit süßem Gemurmel.*

*Während sich der Himmel mit schwarzem Mantel bedeckt,
kommen einzelne Blitze und Donner, den Frühling anzukündigen.
Doch als sie schweigen beginnen die
Vögel von Neuem ihr tonreiches Lied.*

*Und dort, auf schöner, blühender Wiese
beim lieblichen Säuseln von Blättern und Gräsern
schläft der Hirt, den treuen Hund zur Seite.*

*Zum festlichen Ton des Dudelsacks
tanzen Nymphen und Schäfer in der geliebten Wohnung
des Frühlings zu seinem prachtvollen Erscheinen.*

Der Sommer:

*Unter der harten Zeit sengender Sonne
leiden Mensch und Herde, und es glüht die Pinie.
Kuckuck erhebt seine Stimme, und bald singen ihr
Einverständnis Taube und Distelfink.*

*Der sanfte Zephyr weht, doch plötzlich
fängt Boreas Streit an mit seinem Nachbarn.
Und der Hirte klagt, denn er bangt
vor dem wilden Sturm und um sein eigenes Schicksal.*

*Den müden Gliedern nimmt ihre Ruhe:
Furcht vor Blitzen und wilden Donnern
und der Fliegen und Mücken wildes Schwirren.*

*Ach, wie wahr sind seine Befürchtungen,
es donnert und blitzt der Himmel, und Hagel
bricht das Haupt der Ähren und des hohen Getreides.*

Der Herbst:

*Der Bauer bezeugt mit Tänzen und Liedern
seine Freude über die glücklich eingebrachte Ernte.
Und von dem Saft der Rebe sind viele beschwingt.
Sie beenden mit Schlaf ihr Freudenfest.*

*Jeder verzichtet auf Tänze und Lieder.
Milde Luft umschmeichelt,
und die Jahreszeit lädt ein
zum süßen Genuss eines sehr süßen Schlafes.*

*Jäger in der Morgenfrühe ziehen zur Jagd
mit Hörnern und Flinten und Hunden.
Es flieht das Wild, und sie verfolgen die Spur.*

*Schon verängstigt und matt vom großen Lärm
der Flinten und Hunde droht Verwundung.
Von der Flucht erschöpft, aber auch besiegt verendet es.*

Der Winter:

*Vereister Schnee lässt frieren uns und zittern,
mit kühlem Atem bläst der strenge Wind,
wir stapfen Schritt für Schritt fast farbenblind
mit Zäbneklappern, Eiszapfen zersplittern.*

*Am Feuer träumen, wenn die Äste knistern,
wenn draußen Regen strömt im Gegenwind
und alle langsam und bedächtig sind,
mit Vorsicht über eis'ge Wege schlittern.*

*Wer schnell geht, ausrutscht, stürzt zur Erde.
Auf's Neue schlürft man, sucht sein Gleichgewicht,
bis irgendwann das Eis reißt und zerbricht.*

*Beim Öffnen schleift das Eisentor die Erde
im Kampf mit Winden aus Südost und Norden.
Welch große Freud', 's ist Winter nun geworden.*

Wichtig ist noch zu erwähnen, dass die für uns so typisch italienisch wirkende Musik der „Vier Jahreszeiten“ dem böhmischen Grafen Wenzel von Morzin gewidmet ist, auch die Schilderung des Winters ist ja eine dem mitteleuropäischen und nicht dem italienischen Wetter entsprechende. Vivaldi hat diese Art von Winter auf seinen Reisen und Aufhalten außerhalb Venedigs kennen gelernt. Während dieser ist er auch mit Wenzel Graf von Morzin in Kontakt gekommen. „Erlauchtester Herr“, schreibt er in der Vorrede der Erstaussgabe, „als ich überlegte, wie viele Jahre ich mich der hervorragenden Ehre erfreue, Ihrer Hoheit als Maestro di Musica in Italia zu dienen, bin ich errötet bei dem Gedanken, dass ich Ihr bisher noch keinen Beweis meiner tiefen Verehrung gegeben habe. Ich habe mich daher entschlossen, diesen Band in Druck zu geben und ihn Ihrer Hoheit demütigst zu Füßen zu legen. [...]“ Was die Funktion eines Maestro di Musica in Italien war, verrät uns weder das Vorwort, noch gibt es andere Quellen dazu.



Im Sommer des Jahres 1920 schrieb Igor Strawinsky ein einsätziges „Concertino“ für Streichquartett, zwischen dem klassizistischen Ballett „Pulcinella“ und der „Symphonie für Blasinstrumente“. Publiziert hat er es 1923, in dem Jahr, in dem auch die berühmten „Les Noces“ uraufgeführt wurden. Der mit dem Komponisten befreundete Bratschist Germain Prévost vom „Quatuor Pro Arte“, dem wohl wichtigsten Quartett für zeitgenössische Musik in der Zwischenkriegszeit, erzählte später von einer Tournee in den Zwanziger Jahren, bei der dieses Stück auf dem Programm stand: Am meisten imponierten ihm damals an der Tournee wie an dem Stück die fünfhundert Francs, die Strawinsky für jede Aufführung verlangte – und erhielt. Das war und sind Tantiemen, von denen jeder andere Komponist nur träumen konnte und träumen kann. Komponiert hat Strawinsky das Stück aber für das Flonzaley-Quartett, auf Wunsch von dessen Primarius Alfred Pochons. Für ihn ist die Primgeige konzertant behandelt. Das Flonzaley-Quartett wurde in New York 1902 gegründet und bestand bis 1928. Es pflegte ein vorwiegend klassisches Repertoire und wollte vom berühmten Komponisten ein wirkungsvolles Stück, um zu zeigen, dass es auch in der Gegenwartsmusik zuhause ist. „M. Pochon“, erinnerte sich Strawinsky, „wished to introduce a contemporary work into their almost exclusively classical repertoire, and asked me to write them an ensemble piece, in form and length of my own choosing, to appear in the programs of their numerous tours. So it was for them that I composed my Concertino, a piece in one single movement, treated in the form of a free sonata allegro with a definitely concertante part for the first violin.“ Entsprechend Strawinskys damaligem Stil entstand ein sehr motorisches Werk, nach dessen Uraufführung der Komponist hochbegeistert ausgerufen hat: „Es war eine richtige Nähmaschine!“

Das „Concertino“ ist ein ziemlich abstraktes Stück, in dem aufsteigende Skalenläufe ein wichtiger Baustein sind. Schon am Beginn hören wir sie in der ersten Violine und im Cello in C-Dur und in der Viola in B-Dur. Das ergibt harmonische Reibungen, die für die Tonsprache dieser sechsminütigen Musik charakteristisch sind. In das Zentrum des Werkes ist eine ausgiebige kadenzartige Solo-Passage der ersten Violine platziert, die mit ihrem virtuosen Gehabe in einem Andante-Abschnitt steht, der manche Rauheiten davor und danach vergessen lässt. Dieses zum eigentlichen Charakter des Stückes in Kontrast stehende Andante kehrt am Ende mit einer noch ausführlicheren Kadenz wieder. Die erste Violine ist freilich nicht nur in diesen kadenzartigen Ergüssen, sondern durch das ganze Werk als dominierendes Solo-Instrument behandelt.

1926 hat Strawinsky eine Fassung für Klavier zu vier Händen geschrieben, 1952 eine für zwei Klaviere. Am verbreitetsten wurde das „Concertino“ aber in der ebenfalls 1952 entstandenen Fassung für Violine, Viola, Violoncello und neun Blasinstrumente, deren Klangreichtum dem „nähmaschinenartigen“ Charakter der Musik entgegenkommt und gleichzeitig manches Rauhe glättet. Die ursprüngliche spröde Wildheit ging damit aber verloren.



„Das neue Quintett gehört zu seinen schönsten Stücken. Es ist ein echter Dvořák: originell, unmittelbar empfunden und frisch heraus gesungen. Von dem wilden Ungestüm und den unvernünftigen grellen Contrasten seiner ‚Slavischen Rhapsodien‘ hat er sich längst losgesagt; ebenso von dem übertriebenen Vorandrängen slavischen Charakters. Seine neueren Werke, darunter das A-Dur-Quintett, zeigen bei aller Freiheit der Phantasie logische Entwicklung der Gedanken, Einheit der Form, schließlich einen echt internationalen Stil, der nur durch flüchtige, reizende Anklänge an das Heimathland des Componisten mahnt. [...] Sein Klavierquintett begrüßen wir als eine der duftigsten neuen Blüten am Baum unserer Kammermusik.“ Das sind die Kernsätze aus Eduard Hanslicks Besprechung von Dvořák Klavierquintett op. 81 nach dessen Erstaufführung in Wien. Bei einem heute so populär gewordenen Werk ist es gut, daran zu erinnern, wie es von den Zeitgenossen beim erstmaligen Hören aufgenommen und verstanden wurde.

Komponiert wurde dieses Klavierquintett 1887. – Oder hat Dvořák damals nur ein Werk aus der Jugendzeit revidiert? Diese Frage drängt sich aus verschiedenen Gründen auf. Auch inhaltlich würde manches darauf hinweisen. Wir wissen, dass der Komponist um diese Zeit mit der Durchsicht, dem Aussondern und dem Überarbeiten von Jugendkompositionen beschäftigt war. Der von dem berühmten und fast allmächtigen Kritiker-Papst Eduard Hanslick angesprochene „reizende Anklang an das Heimathland“ ist hier im ruhigen Mittelsatz – für Hanslick der bedeutendste unter den vier Sätzen – eine Dumka, eine in die Instrumentalmusik transferierte Form der erzählenden Gesangsmusik aus der böhmischen (ursprünglich kleinrussischen) Volksmusik. Sie hat einen bewegteren Mittelteil, der ein gewisses rhetorisch-musikalisches Spannungsmoment bildet. Im Scherzo begegnen wir einem Furiant, einem schnellen böhmischen Volkstanz, der ähnlich wie der österreichische Zwiefache durch einen Wechsel zwischen 2/4- und 3/4-Takt charakterisiert ist; in stilisierter Form steht er in der böhmischen Kunstmusik aber im Dreivierteltakt, freilich mit typischen Akzentverschiebungen, die an den Taktwechsel in den volksmusikalischen Wurzeln des Furiants erinnern. „Es verliert sich hin und wieder etwas in die Breite, aber die vielen reizenden Einfälle, welche diesen Componisten fast niemals im Stiche lassen, halten unser Interesse stets lebendig“, lesen wir bei Hanslick. Damit ist wohl vor allem der letzte Satz gemeint, in dem sich die Entwicklung des Hauptthemas etwas zu lange dahin zieht. Im Scherzo und Finale war Hanslick von dem „rasch dahinströmenden Zug ihrer Fröhlichkeit“ fasziniert. Diese gegen Ende kulminierende, insgesamt „glück erfüllte Stimmung“ des Werkes ist für den Dvořák-Biographen Alfred Hetschko nur „im Bewusstsein der glücklichen Erfolge in der Heimat und im Ausland“ möglich gewesen, über die sich der Komponist damals wirklich freuen konnte. Inzwischen hatten sich ja tatsächlich nicht nur die bedeutendsten Kammermusikensembles, sondern auch die wichtigsten Orchester Mitteleuropas Dvořáks Schaffen angenommen, und zwischen 1884 und 1886 war unser Komponist fünfmal nach England eingeladen worden. Das große Abenteuer Amerika stand ihm damals noch bevor. ■

Sonntag, 28. August 2011, 11:30 Uhr
Schloss Mondsee – Matinée

IN LIEBE ZUM BAROCK

Matthias Schulz, Flöte
Liza Ferschtman, Violine
Christian Poltéra, Violoncello
Jeremy Joseph, Cembalo
Stefan Stroissnig, Klavier

.....
Domenico Gallo (1730 – um 1775)

Triosonate Nr. 1 G-Dur

– Matthias Schulz, Liza Ferschtman, Jeremy Joseph –

Moderato
Andantino
Presto

.....
Igor Strawinsky (1882 – 1971)

Suite italienne (1932)

– Christian Poltéra, Stefan Stroissnig –

Introduzione
Serenata
Tarantella
Gavotta con due variazioni
Scherzino
Minuetto – Finale

PAUSE

.....
Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

Partita für Flöte solo a-Moll, BWV 1013

– Matthias Schulz –

Allemande
Corrente
Sarabande
Bourrée anglaise

.....
Johann Sebastian Bach

Triosonate aus dem Musikalischen Opfer, BWV 1079

– Matthias Schulz, Liza Ferschtman, Jeremy Joseph –

Largo
Allegro
Andante
Allegro
Canone perpetuo

Es ist keine Schande, den Namen Pietro Domenico Gallo nicht zu kennen. Über seine Herkunft, Ausbildung und erste Tätigkeiten ist nichts bekannt. Er war seit 1742 Maestro am Conservatorio di Santa Maria di Loretto in Neapel, erst zweiter und von 1761 bis zu seinem Tod erster. In den 25 Jahren, die Gallo als Lehrer am Konservatorium verbrachte, erhielten dort u.a. Pasquale Anfossi, Domenico Cimarosa und Niccolò Antonio Zingarelli – alles Große der italienischen Operngeschichte – ihre Ausbildung. Bald nach Gallos Tod (oder noch kurz davor?) publizierte der Londoner Verleger Robert Bremner zwölf Triosonaten Gallos, allerdings fälschlich unter dem Namen seines berühmteren Zeitgenossen Giovanni Battista Pergolesi. Ob das ein Irrtum oder ein absichtlicher Etiketten-Schwindel war, wissen wir nicht. Das Faktum wird aber heute als Beweis für Gallos Qualität verwendet, auch wenn der Londoner Musikgelehrte Charles Burney schon unmittelbar nach Erscheinen dieser Triosonaten Zweifel an Pergolesis Autorschaft angemeldet hat. Die erste dieser zwölf Sonaten steht heute auf dem Programm: Ein Kind ihrer Zeit, die traditionelle, also barocke Besetzung und Form mit ersten Einflüssen der Vorklassik verbindet.



Nach einem falschen Pergolesi, also einem mit falschem Namen von Gallo zu Pergolesi gewordenen Werk, folgt nun eine von Pergolesi zu Strawinsky gewordene Komposition, also ein weitgehend bearbeiteter und transformierter Pergolesi. Schon in der Einführung zum gestrigen Programm musste Igor Strawinskys 1919 komponiertes und 1920 uraufgeführtes Ballett „Pulcinella“ erwähnt werden. Auf dessen Titelblatt steht „Musique de Igor Strawinsky d’après Giambattista Pergolesi“. Die von Strawinsky verwendete Musik stammt aus tatsächlich von Pergolesi komponierten Arien und aus fünf Pergolesi fälschlich zugeschriebenen Triosonaten Domenico Gallos, über die oben zu berichten war und von deren wahrer Autorschaft Strawinsky nichts wusste. Überdies waren diese musikalischen Vorlagen von Sergej Diaghilew, dem Künstlerischen Leiter der „Ballets russes“, ausgewählt worden; er war für diese wie für die meisten Ballett-Kompositionen Strawinskys Anreger und Auftraggeber. Bei der „Pulcinella“ war es seine Idee, durch sein Ballett eine Handlung aus dem Commedia del Arte-Milieu des 18. Jahrhunderts mit Musik aus dem 18. Jahrhundert auf die Bühne zu bringen. Freilich sollte die Musik durch die Hände eines balletterfahrenen Komponisten des 20. Jahrhunderts gehen. Strawinsky hat sie in die für das Ballett notwendigen Proportionen gebracht, dabei passende Stücke kombiniert und alles neu instrumentiert. Er sah sich deshalb auch dem Vorwurf ausgesetzt, er hätte ein Sakrileg begangen. Nach seinem Dafürhalten hat er jedoch das „verborgene Leben“, das in dieser alten Musik steckt, „erneuert“. Ernest Ansermet war der Dirigent der Uraufführung in der Pariser Opera, Pablo Picasso hatte die Bühnenbilder entworfen und die Choreographie stammte von Leonide Massine. Der Erfolg war ein durchschlagender.

Noch 1920 hat Strawinsky eine Orchestersuite aus diesem Ballett zusammengestellt, die 1922 wieder in Paris und wieder unter Ernest Ansermet uraufgeführt wurde. 1932 stellte er aus der Ballettmusik eine fünfsätzliche „Suite italienne“ für Violoncello und Klavier zusammen; an der Gestaltung des Celloparts hat Gregor Piatigorsky mitgewirkt. Im Jahr darauf arrangierte er noch aus diesem Ballett eine sechssätzliche „Suite italienne“ für Violine und Klavier.

Die erste der fälschlich Pergolesi zugeschriebenen Triosonaten Gallos, die wir eingangs gehört haben, steckt auch in der Cello-Version der Suite italienne. Deshalb werden beide Werke heute Abend hintereinander gespielt.



Wer heute nach Köthen - nördlich von Leipzig gelegen, etwa auf halbem Weg nach Magdeburg - kommt, erkennt nur allzu deutlich die Ergebnisse von Politik und Wirtschaft der DDR, muss aber auch den Aufbauleistungen der Stadt in den letzten zwanzig Jahren größten Respekt zollen. Da gibt es einen schmucken Stadtplatz, vor allem zwischen diesem und dem Schloss restaurierte Straßenzüge, im Schlossareal einen neuen Konzertsaal und in dem heute noch vorhandenen Trakt des Schlosses eine wirklich sehenswerte Ausstellung zur Herrschafts-, Schloss- und Musikgeschichte der Stadt, letztere ausgezeichnet durch die Tätigkeit Johann Sebastian Bachs. Der Festsaal des Schlosses hat zwar nichts mehr mit Bach zu tun, sondern ist ein klassizistisches Juwel aus dem frühen 19. Jahrhundert, aber dort ein Konzert mitzuerleben, ist ohne Frage ein besonderes Erlebnis.

Da sich der herzogliche Konzertmeister am Hof zu Weimar, Johann Sebastian Bach, 1716 bei der Bestellung eines neuen Kapellmeisters übergangen fühlte und dort keine realistischen Aufstiegschancen mehr sah, kündigte er im Jahr 1717 und wechselte als „Hochfürstlich Anhalt-Cöthener Kapellmeister“ nach Köthen. Weil ihn aber Herzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar nicht ziehen lassen wollte, wurde er sogar mehr als drei Wochen arretiert und schließlich in Unnade entlassen. In Köthen unterhielt Fürst Leopold von Sachsen-Anhalt eine 18köpfige Hofkapelle, die bei Bedarf auch noch aufgestockt werden konnte. Für sie und ihre Mitglieder hatte Bach zu komponieren. In den fünfzehn Jahren, die Bach in Köthen verbrachte, war er zum ersten und letzten Mal in seinem Leben ausschließlich in der Profanmusik tätig. Damals entstanden zum Beispiel seine Solo-Suiten für verschiedene Instrumente.

So auch die Sonate oder Partita in a-Moll für Flöte solo, BWV 1013, mit ihrer suitenartigen Folge von vier stilisierten Tanzsätzen. Bach hatte in Köthen ausgezeichnete Instrumentalis-

ten zur Verfügung, die nicht nur ihr oft geradezu unvergleichliches Können unter Beweis stellen, sondern von Bach auch noch in besonderer Weise gefordert sein wollten, zu neuen spieltechnischen Ufern aufzubrechen. Deshalb enthalten alle dort entstandenen Solo-Sonaten Details, die als unspielbar galten. Im ersten und zweiten Satz unserer Partita für Flöte solo sind dies die zäsurlosen Laufwerk-Figuren, die jeden Flötisten vor geradezu unlösbar scheinende Atemprobleme stellen. Neuerdings ist die Vermutung aufgetaucht, dass die Partita nicht eigens für Flöte komponiert, sondern die Bearbeitung eines Werkes für Tasteninstrument darstellen könnte, auf dem die Finger im Laufwerk keine Atempause benötigen. Wie dem auch sei, Bach hätte ja in der Bearbeitung für Atempausen sorgen können. Es war also jedenfalls seine hoch gelegte Latte für seinen Flötisten, die Töne perlen zu lassen, ohne dass der staunende Zuhörer Atempausen erkennt.



Strawinsky hat sich zeitlebens mit Bach beschäftigt, Exegeten haben viele Einflüsse Bachs auf sein Schaffen gesehen, aber es hat doch ein großes – nicht zuletzt emotionales – Gewicht, wenn man weiß, dass seine vorletzte kompositorische Arbeit der Musik Johann Sebastian Bachs galt. 1956 hat er Bachs „Canonische Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch, da komm ich her“, BWV 769, für Chor und Orchester bearbeitet. Bachs kontrapunktische Kunstfertigkeit, die Höchstes vermag und dennoch für den Hörer unscheinbar bleibt, hat ihn immer fasziniert und jetzt zu dieser, die kontrapunktische Arbeit noch deutlicher machenden, Bearbeitung herausgefordert.

Den Besetzungsmöglichkeiten der heutigen Matinée entsprechend ist ein anderes kontrapunktisches Kabinettstück von Bach, die Triosonate aus dem „Musikalischen Opfer“, BWV 1079. 1747 hat Bach den Preußenkönig Friedrich den Großen in Potsdam besucht und dort über ein vom König erhaltenes Thema improvisiert. Nach Leipzig zurückgekehrt, hat er dieses Thema in neun Einzelwerken vielfältig bearbeitet und so eine Sammlung kontrapunktischer Musterstücke und Meisterwerke zusammengestellt. Diese hat er als Privatdruck publiziert und als „Musikalisches Opfer“ dem König dargebracht oder, wie es auf der Titelseite heißt, „Sr. Königlichen Majestät in Preußen etc. allerunterthänigst gewidmet“. Es ist herrliche Musik, aber auch ein Kompendium der kontrapunktischen Satzlehre und der im Kontrapunkt möglichen kompositorischen Arbeiten. Als achttes Stück ist darin eine Triosonate für Flöte, Violine und Continuo enthalten, die sich scheinbar recht melodisch-versponnen gibt, aber kontrapunktische Künste en masse enthält.



Sonntag, 28. August 2011, 20:00 Uhr
Schloss Mondsee

IGOR GOES JAZZ

Roland Batik, Klavier
Trio BRIDGES
Roland Batik, Klavier
Woody Schabata, Vibraphon
Heinrich Werkl, Kontrabass

.....
Roland Batik (*1951)

Walzer für Patrizia
Pannonische Romanzen
New Impressions
– Roland Batik –

.....
Igor Strawinsky (1882 – 1971)

Piano-Rag-Music (1919)
– Roland Batik –

.....
Maurice Ravel (1875 – 1937)

aus „Le Tombeaux de Couperin“:
Prelude (Arrangement: W. Schabata)
– Trio BRIDGES –

.....
Scott Joplin (1868 – 1917)

Ragtimes (Arrangement: W. Schabata)
New Rag
Solace („A Mexican Serenade“)
– Trio BRIDGES –

.....
George Gershwin (1898 – 1937)

3 Preludes for Piano solo
(Arrangement: W. Schabata)
– Trio BRIDGES –

PAUSE

.....

Roland Batik

6 Intermezzi for Piano, Vibes & Bass

.....

Woody Schabata (*1955)

Blue Road

.....

Roland Batik

1. April

Pinacolada

.....

John Carisi (1922 – 1992)

Israel

.....

Miles Davis (1926 – 1991)

All Blues

– Trio BRIDGES –

Wer im Internet-Lexikon Wikipedia unter Jazz nachschlägt, erfährt dort die wohl kürzestmögliche Definition: „Jazz ist eine ungefähr um 1900 in den Südstaaten der USA entstandene, ursprünglich überwiegend von Afroamerikanern hervorgebrachte Musikrichtung, die in vielfältiger Weise weiterentwickelt wurde, häufig im Crossover mit anderen Musiktraditionen und Genres. Mittlerweile werden auch Musikformen zum Jazz gezählt, die oft nur lose oder kaum noch mit der afroamerikanischen Tradition verbunden sind.“

Der Einfluss des improvisierenden Jazz auf die komponierte Musik, sowie die Verarbeitungs- und Bearbeitungsmöglichkeiten dieser komponierten, so genannten klassischen Musik, sind ein grenzenloses Thema: Fast kein Komponist des 20. Jahrhunderts, der sich nicht irgendwann mit dem Jazz auseinandergesetzt und/oder von ihm beeinflusst gezeigt hätte. Beispiele dafür von vier Klassikern des 20. Jahrhunderts und dem 1951 geborenen österreichischen Pianisten, Komponisten und Jazzler Roland Batik wurden für den heutigen Abend ausgewählt. Bei jedem ist die Beeinflussung und deren Folge eine ganz andere. Bei manchen dieser Beispiele hat man das Gefühl, die Jazz-Einflüsse seien dem Komponisten einfach in die Feder geflossen, bei anderen merkt man die intellektuelle, „studierte“, Auseinandersetzung mit dem Jazz, bei wieder anderen meint man, einen Ausflug des Komponisten in fein fremdes, exotisches Areal erkennen zu können.

Roland Batik gilt als Österreichs heute wichtigster Grenzgänger zwischen so genannter klassischer Musik und dem Jazz. Er improvisiert Jazz, spielt vom Jazz beeinflusste oder abhängige Werke und komponiert solche. Er ist aber auch ein wunderbarer Mozart- und Haydn-Spieler; seine Gesamtaufnahmen von deren Klaviersonaten kann niemand übergehen, der sich für diese Komponisten interessiert. Er wurde in Wien geboren, studierte an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien, anschließend noch bei Friedrich Gulda und spezialisierte sich schließlich als Jazzpianist bei Fritz Pauer.

Über sich als Pianist sagt Batik, er sei „ein Pianist, der auch komponiert und aus seinem Spiel heraus etwas entwickelt. So steht bei mir auch der Weg zur Komposition im Zusammenhang mit dem Klavier – eigentlich geht es immer über die Improvisation. Wenn ich ein gutes Motiv finde, versuche ich es festzuhalten und zu entwickeln. Mein Stil? Ich habe noch immer den Mut, im tonalen Bereich zu bleiben; das Innovativ-Zeitgeistige geht an mir zwar nicht vorüber, aber es gibt so viele, die in diese Richtung arbeiten. Da ist es vielleicht nicht ganz falsch, etwas anderes machen. Außerdem kann ich einfach nicht anders.“ Und wie definiert er seine Musik? „Stilistisch sind meine Ideen schon romantisch-impressionistisch – mit einer Portion Jazz.“ Diese Portion ist in den „Sechs Intermezzi“ für Klavier, Vibraphon und Bass eine etwas größere. Sie wurden als Werk für Kammerorchester 1995 komponiert und im selben Jahr im Wiener Konzerthaus uraufgeführt. Unmittelbar danach hat Batik die heute zu hörende Trio-Version hergestellt, die 1996 im Druck erschienen ist.

Bei dem Block von drei anderen heute vor der Pause gespielten Klavierstücken Batiks ist diese Portion von Jazz-Einflüssen eine kleinere, ja manchmal nur ahnbare. Ihre Titel sprechen für sich. Zu ergänzen bleibt nur, dass der „Walzer für Patrizia“ Batiks Tochter Patrizia anlässlich ihrer Geburt im Jahr 1997 gewidmet wurde, sie also die Namensgeberin des Werkes war. Bei den beiden nach der Pause zu hörenden Klavierstücken Roland Batiks sind wir hingegen schon mitten in der Welt des Jazz. Genau so wie bei den Jazz-Legenden John Carisi, dem US-amerikanischen Jazz-Trompeter, -Komponisten und -Arrangeur, und Miles Davis (Miles Dewey Davis III), der ebenfalls mit der Trompete zum Jazz gekommen ist, oder Batiks Trio-Partner Woody Schabata, der an der Wiener Universität für Musik und darstellende Kunst und am Konservatorium Wien Privatuniversität seine Ausbildung erhalten und danach noch ein Jahr am Oberlin College in Oberlin (Ohio, USA) studiert hat und heute als einer der führenden Jazz-Musiker Österreichs gilt.



Igor Strawinsky konnte sich dem Jazz im allgemeinen und dem Ragtime im besonderen (der im folgenden bei den Stücken Scott Joplins zu erläutern ist) nicht verschließen. 1918 schrieb er – unmittelbar nach der „Geschichte vom Soldaten“, in dem übrigens auch ein Ragtime vorkommt, einen Ragtime für elf Instrumente. Im Jahr darauf folgte noch eine Piano-Rag-Music, die Strawinsky Arthur Rubinstein gewidmet hat, also einem Pianisten aus der romantischen Tradition. Dennoch wird das Klavier vornehmlich und bewusst eher als Schlagzeug denn als subtiles, wenn auch kräftiges Tasteninstrument behandelt. Ganz so, wie Paul Hindemith drei Jahre später zu dem Ragtime in seiner „Suite 1922“ bemerkt hat, man möge bei diesem Stück das Klavier „als eine interessante Art Schlagzeug“ behandeln. Für Strawinsky waren solche Spieltechniken wie überhaupt seine sich mit Jazzelementen auseinandersetzen- den Werke allerdings Experimente und Ausflüge. Aber man muss von ihnen wissen, wenn man sich mit Strawinsky beschäftigt.

Das am meisten und tiefsten von Jazz beeinflusste Werk Strawinskys, die „Drei Stücke für Klarinette solo“, ist allerdings – der Hinweis soll auch als Empfehlung gelten - im Schlosskonzert am 2. September zu hören.



„Le Tombeau de Couperin“ - „Das Grab Couperins“, des bedeutenden Organisten und Cembalisten aus dem französischen Barock, ist ein sechssätziges Klavierwerk Maurice Ravel, an dem er in den Jahren 1914 bis 1917 gearbeitet hat. Dem Titel nach ist es eine Huldigungs-Komposition oder ein musikalischer Nachruf, wie er im Programm der diesjährigen Musik-tage Mondsee häufig zu finden ist. Doch hat dies Ravel selbst relativiert, in dem er erklärte,

die Musik sei keine spezifische Huldigung an François Couperin (1668-1733) als vielmehr an die französische Musik des 18. Jahrhunderts im allgemeinen. Auch wenn es eine Huldigung und keine Nachbildung ist: Vor allem kompositionstechnische Stilelemente der Musik für Tasteninstrumente aus dem barocken Frankreich finden sich zuhauf. – Eine Spielweise für Arrangements eines Jazzmusikers des 21. Jahrhunderts und eines Pianisten, der Grenzgänger zwischen den Stilen ist.



Für Scott Joplin war der Jazz eines der wichtigsten Elixiere seines kompositorischen Schaffens.

Scott Joplin, ein schwarzer Pianist und Komponist, wurde in Texas geboren und starb in New York. Er verband in dem sehr persönlichen Stil seiner Kompositionen Elemente der romantischen Klaviertradition mit der afroamerikanischen Musikfolklore, in der wieder die Wurzeln des Jazz liegen. Er schrieb etwa 80 Klavierstücke, die er Ragtime nannte, was aber eigentlich kein Name sondern eine Gattungsbezeichnung war. Denn Ragtime nennt man den Vorläufer des Jazz, der seine Blütezeit am Ende des 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts hatte.

Ragtime – ragged time – heißt soviel wie „zerrissene Zeit“: In ihm geht es immer um eine sehr synkopierte, also zerrissene, Melodie über einen völlig starren Begleitrhythmus. Geradezu nicht enden wollend waren die Einfälle Scott Joplins zu diesen Vorgaben der Gattung. Bleibt nur noch zu ergänzen, dass Scott Joplin als anerkannter Unterhaltungsmusiker den Ragtime sozusagen salonfähig gemacht hat. Geboren wurde er als Sohn eines eben erst freigelassenen Sklaven; erhielt Klavier- und Violinunterricht, letzteren bei einem ausgewanderten deutschen Pianisten. Bereits als Fünfzehnjährigen verdiente er sich sein Geld als Pianist in Wirtshäusern, Restaurants und Bars in Texas und Louisiana. 1885 wurde er in St. Louis ansässig, wo er weiterhin in Bars und Saloons auftrat, freilich schon mit einem anerkannten Namen. Er schrieb auch zwei Opern, ein Musical und eine Symphonie sowie Kompositionen für Vokalquartette, doch seine Ragtimes machten ihn bekannt und berühmt. „The Entertainer“ ist sein heute beliebtester Ragtime.



Im beginnenden 20. Jahrhundert war man sich in der internationalen Musikszene unsicher, wie es mit dem Komponieren weitergehen könne. Viele hielten die überkommene Musiksprache des abendländischen Dur-Moll-Systems für abgenützt und ausgelaugt. Arnold Schönberg brach deshalb mit der Tradition und entschied sich für einen völlig neuen Kompositionsstil, die Atonalität oder Zwölftontechnik. Sein Wiener Zeitgenosse Joseph Mathias Hauer hat dasselbe schon vor ihm gemacht, wurde aber nicht so berühmt wie er. Andere haben ihr Heil in einer extremen Weiterentwicklung des romantischen Stils gesucht. Strawinsky hat – noch viel stärker als sein Zeitgenosse Bela Bartók in Ungarn – neue Möglichkeiten aus der Beschäftigung mit der russischen Folklore gefunden, nicht nur melodisch, sondern auch dem Charakter nach, was ihm eine wilde und ungebundene Musik schreiben ließ; später erkannte er auch neue Möglichkeiten in der Stilparodie, also in der sehr subjektiven Nachahmung vergangener Stilepochen. Andere haben in der Beschäftigung mit dem aus Amerika kommenden Jazz die Möglichkeit einer Blutauffrischung gesehen. Das war eine geradezu messianische Idee, die ganz kurz (um 1918/19) auch Strawinsky gereizt hat.

Es gab aber auch Komponisten, die alle diese Sorgen nicht hatten, in Amerika auch solche, die den Jazz nicht zur Blutauffrischung verwenden wollten, weil sie nichts sahen, was aufzufrischen wäre, sondern von ihm einfach fasziniert waren. Sie meinten, dass diese besondere Form von nicht notierter Volksmusik auch als komponierte Kunstmusik ihren Weg machen könne. Zu diesen gehörte George Gershwin, ein Weißer aus kleinbürgerlichen Verhältnissen in Brooklyn, der ein amerikanisches Phänomen ist, dem man in Europa nur schwer ganz gerecht werden kann. Er steht zwischen Unterhaltungsmusik und so genannter Ernster Musik und in beiden Sparten ist er jazzgebunden oder jazzbeeinflusst. Seine Musik ist vital, humor- und temperamentvoll und im Ausdruck intensiv. Sie reißt mit. Der Jazz ist bei ihm allgegenwärtig und wird von ihm spürbar „ehrbar“ gemacht. Seine Oper „Porgy and Bess“, Operetten und Revuen – den Begriff Musical kannte man damals noch nicht – machten ihn berühmt, Filmmusiken waren für ihn (ähnlich wie für Erich Wolfgang Korngold) keine künstlerische Arbeit zweiten Ranges, sondern eine besondere Herausforderung. Mit der „Rhapsody in Blue“, dem Klavierkonzert und „An American in Paris“ schrieb er auch höchst erfolgreiche Werke für den Konzertsaal, die 3 Preludes für Klavier aus dem Jahr 1926 sind sein einziger Beitrag zur Klavier- oder Kammermusik. Alles was über ihn als allgemeine Charakterisierung gesagt werden konnte, ist auch diesen Preludes zu eigen. ■

Montag, 29. August 2011, 19:30 Uhr
Schloss Mondsee

RUSSISCHE HEIMAT

Liza Ferschtman, Violine
Christian Poltéra, Violoncello
Polina Leschenko, Klavier

.....
Sergej Rachmaninow (1873 – 1943)
Sonate für Violoncello und Klavier g-Moll, op. 19
– Christian Poltéra, Polina Leschenko –

Lento – Allegro moderato
Allegro scherzando
Andante
Allegro mosso

.....
Pjotr Iljitsch Tschaikowsky (1840 – 1893)
Valse scherzo, op. 34
– Liza Ferschtman, Polina Leschenko –

.....
Alexander Glasunow (1865 – 1936)
Chant du Ménestrel, op. 71
– Christian Poltéra, Polina Leschenko –

PAUSE

.....
Pjotr Iljitsch Tschaikowsky
Klaviertrio a-Moll, op. 50
– Liza Ferschtman, Christian Poltéra, Polina Leschenko –
Pezzo elegiaco (Moderato assai – Allegro giusto)
Tema con variazioni: Andante con moto – Variazioni, Finale e coda

Von all den großen russischen Komponisten des auslaufenden 19. Jahrhunderts war Igor Strawinsky nur mit einem in persönlichem Kontakt, mit Nikolai Rimsky-Korsakow. Ja, nicht nur das, Rimsky-Korsakow war sein Lehrer, bei dem er Privatunterricht nahm und mit dem ihn schließlich ein fast freundschaftliches Verhältnis verband. Für einen zweiten fühlte er seit seiner Jugend bis an den Lebensabend eine „grenzenlose Verehrung“, wie es Strawinsky selbst in seinen Erinnerungen formuliert hat, für Michail Glinka, dessen Musik ihn „einfach toll machte“. Aber nicht diese beiden künstlerischen Bezugspersonen des jungen Strawinsky führen uns heute in dessen russische Heimat, sondern ihm ferner stehende, doch ohne Frage insgesamt für die russische Musikkultur dieser Zeit repräsentative Komponisten. Alle drei waren Absolventen und/oder Professoren des St. Petersburger Konservatoriums, wo auch Rimsky-Korsakow unterrichtete; allerdings riet dieser Strawinsky dringend ab, dort zu studieren, weil er „fand, dass die Atmosphäre dieser Anstalt“, so Strawinsky in seinen Erinnerungen, „für mich nicht taugt“.

Im Jahr 1901, ein Jahr bevor Strawinsky das erste von ihm selbst später anerkannte Werk, das „Scherzo für Klavier“, komponiert hat, hat Sergej Rachmaninow seine Sonate für Violoncello und Klavier, g-Moll, op. 19 veröffentlicht. Er war nur neun Jahre älter als Strawinsky, begann seine Komponistenlaufbahn aber als komponierendes und meisterhaft Klavier spielendes Wunderkind. Zum Vergleich: In dem Alter, in dem Rachmaninow sein erstes Klavierkonzert komponierte, begann Strawinsky Klavierunterricht zu nehmen. Das langsame Hineinwachsen in das Komponieren, das Zögern, ob er überhaupt ein Komponist werden könne, und Rimsky-Korsakows fördernde Zustimmung waren schlussendlich für Strawinsky nur gut.

Rachmaninows Sonate, op. 19, ist insgesamt noch ein Kind der romantischen Epoche und, wie in dieser üblich, viersätzig. Dem Komponisten war es wichtig, das Werk „Sonate für Violoncello und Klavier“ zu nennen – und nicht „Cello-Sonate“ –, weil er beide Instrumente gleichrangig beschäftigt und musikalisch wichtig ansah und endgültig mit der Tradition brechen wollte, dass das Klavier führt und das zweite Instrument hinzutritt. Die Gleichberechtigung ist jedoch mehr eine theoretische. Die meisten Themen werden vom Klavier vorgestellt und vom Cello weitergesponnen und zur Durchführung gebracht. Letzteres allerdings so intensiv, dass der Hörer letztendlich eine Dominanz des Cellos empfindet, was freilich bei einem Werk in dieser Besetzung fast natürlich ist. Bei Beethoven war dies noch anders, er setzte in den Titeln seiner Duo-Sonaten immer das Klavier an die erste Stelle, was auch dem Beschäftigungsaufwand entsprach. Noch Brahms folgte terminologisch dieser Tradition, während Rachmaninow bewusst von einer „Sonate für Violoncello und Klavier“ sprach.



Strawinskys Vater war erster Bassist an der Kaiserlichen Oper in St. Petersburg. Der elfjährige Sohn durfte 1893 eine Galavorstellung anlässlich der fünfzigsten Aufführung von Michail Glinkas „Russlan und Ludmilla“ besuchen und hatte, wie er in seinen Erinnerungen schreibt, das Glück, „im Foyer aus der Ferne Peter Tschaikowsky zu sehen, den vergötterten Liebling des russischen Publikums, den ich nie zuvor gesehen hatte, und den ich niemals wieder sehen

sollte“. Das war knapp zwei Wochen vor Tschaikowskys wegen seiner Homosexualität erzwungenen Selbstmordes. „Die Tatsache, Tschaikowsky, wenn auch nur flüchtig, gesehen zu haben“ sollte, so schreibt er weiter, „eine meiner teuersten Erinnerungen werden“.

1877, unmittelbar nach den berühmten „Rokoko-Variationen“ für Violoncello und Orchester, op. 33, hat Tschaikowsky ein Konzertstück für Violine und Orchester geschrieben, „Valse-Scherzo“, op. 34, genannt. Bestimmt war es für den Geiger Joseph Kotek, fünfzehn Jahre jünger als der Komponist und bis 1876 Kompositionsschüler Tschaikowskys am St. Petersburger Konservatorium, der ihm wenig später bei der Ausarbeitung des Soloparts des Violinkonzerts, op. 35, geholfen hat. Beide standen zueinander in einer homosexuellen Beziehung, die Tschaikowsky veranlasste, diese beiden Werke für Violine und Orchester zu schreiben. Nach Ende der Beziehung, die nach außen unbemerkt bleiben musste und mit Tschaikowskys Hochzeit am 6. Juli 1877 kaschiert wurde, zog Kotek 1882 nach Berlin. Um zu keinerlei Vermutungen Anlass zu geben, hat Kotek auch nicht die Uraufführung dieses eigentlich seinetwegen geschriebenen Konzertstücks gespielt; sie fand 1878 im Pariser Trocadéro in einem von Nikolai Rubinstein geleiteten Konzert durch den Geiger Stanislaus Barcewicz statt.

Von diesem Konzertstück gibt es auch eine Bearbeitung für Violine und Klavier, die heute zu hören ist.



Im Jahr 1900 hat Alexander Glasunow, Professor für Instrumentation am St. Petersburger Konservatorium, sein Konzertstück für Violoncello und Orchester „Chant de Ménestrel“, op. 71, veröffentlicht. Wir hören es heute in einer Bearbeitung für Violoncello und Klavier. Es ist dem Titel und Charakter nach wirklich ein „Lied des Spielmanns“, kokettiert also mit einer gewissen Simplizität, ist aber dennoch als Komposition wie für den Cellisten höchst anspruchsvoll.



Für Tschaikowsky „wurde meine Sympathie immer mächtiger“, schrieb Strawinsky in seinen Erinnerungen, „je mehr mein musikalisches Gefühl sich entwickelte“. Eben dort schreibt er von dem Kampf, „den ich für ihn gegen eine große Zahl meiner Kollegen geführt habe“, weil sie in Tschaikowskys Schaffen vermeintlich keine „authentische russische Musik“ zu finden meinten. Strawinsky fand sie hingegen sehr wohl.

Der Pianist, Dirigent und Moskauer Konservatoriumsdirektor Nikolai Rubinstein, der 1878 in Paris die Uraufführung von Tschaikowskys „Walzer-Scherzo“, op. 34, geleitet hatte, ist dort am 28. März 1881 während eines seiner oftmaligen Pariser Auftritte überraschend verstorben. Er ist jener große Künstler, dessen Andenken Tschaikowsky sein Klaviertrio, op. 50, gewidmet hat. Es trägt ja den Untertitel „A la mémoire d'un grand artiste“ und ist ein Werk des Abschieds, was schon der erste Satz v ermittelt: „Pezzo elegiaco“, also ein wehmütiges, unglückliches, trostloses, trauriges Stück. Diese Stimmung wird zwar im Schluss-Satz kurz vergessen (*Allegro risoluto e con fuoco*), aber in dem diesen abschließenden *Andante con moto*, dessen elegische und sehr „russisch“ klingende Melodie den ersten Satz eröffnet hatte, wieder aufgenommen. Tschaikowsky hat dieses kammermusikalische Requiem am 28. Jänner 1882 vollendet; am 8. März dieses Jahres wurde es im ersten der in der Folge jährlich für Nikolai Rubinstein in Moskau veranstalteten Gedenkkonzerte uraufgeführt. Das Werk ist an sich zweiteilig, weil das, was wie ein dritter Satz vor uns tritt, die letzte Variation (mit weit ausgeführter Coda) des zweiten Satzes, eines Variationensatzes, ist. Die Variationen sind über ein russisches Lied in den üblichen Variationstechniken geschrieben, treten aber auch in einem morbiden *Tempo di Valse*, einem *Lamentoso* und in einer Fuge vor uns, während die ausufernde zwölfte Variation, der so genannte Schlusssatz, Rondocharakter hat. Das Variationsthema ist eine Liedmelodie, die Tschaikowsky, Rubinstein und einige Konservatoriumskollegen im Frühjahr 1873 auf einem Ausflug kennen gelernt haben. Sie blieb in diesem Freundeskreis lebendig und stellt daher eine sehr beziehungsvolle Thematik in dieser Gedenkmusik dar. ■

Dienstag, 30. August 2011, 19:30 Uhr
Schloss Mondsee

Ö1-HÖRTIPP
Konzert
am Vormittag
13. September
10.05 Uhr

REINHARD SÜSS
COMPOSER IN RESIDENCE

Richard Galler, Fagott
Tatjana Masurenko, Viola
Quirine Viersen, Violoncello
Ernst Weissensteiner, Kontrabass
Auryn Quartett

.....
Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809 – 1847)

Streichquintett Nr. 1 A-Dur, op. 18

– Auryn Quartett, Tatjana Masurenko –

Allegro con moto
Intermezzo: Andante sostenuto
Scherzo: Allegro di molto
Allegro vivace

.....
Reinhard Süss (*1961)

Quintett für Fagott und Streichquartett (UA)

Auftragswerk der MUSIKTAGE MONDSEE 2011

– Richard Galler, Auryn Quartett –

Andante – Allegro
Adagio
Scherzo – Trio
Lento – Allegro

PAUSE

.....
Igor Strawinsky (1882 – 1971)

Élegie für Viola solo (1944)

– Tatjana Masurenko –

.....
Richard Strauss (1864 – 1949)

Metamorphosen

Version für Streichseptett von Rudolf Leopold

– Auryn Quartett, Tatjana Masurenko, Quirine Viersen, Ernst Weissensteiner –

In Mendelssohns Schaffen erkannte Strawinsky „Musterbeispiele für die Eleganz in der Musik“. Daran sollte man denken, wenn das heutige Konzert mit Mendelssohns Erstem Streichquintett, op. 18, eröffnet wird. Ob aber gerade in diesem Werk viel Eleganz zu finden ist? Wenn, dann am ehesten im Scherzo.

Für Mendelssohn war das Werk ein musikalischer Nachruf auf seinen zum Freund gewordenen vormaligen Violinlehrer Eduard Rietz, der 1832 verstorben ist. Unter dem Eindruck der Nachricht von dessen Tod hat Mendelssohn ein schon 1826 komponiertes Streichquintett, das Rietz gekannt hat, hervorgeholt und den zweiten Satz durch ein neu komponiertes „Intermezzo Andante sostenuto“ ersetzt. Dieses – die eigentliche Gedenkmusik für Rietz – beginnt liedartig in f-Moll, wird zusehends ernster und steigert sich zu einer dramatischen Anklage des Schicksals, um schließlich in überraschend hellem F-Dur auszuklingen. Das Scherzo ist durchgehend fugiert gearbeitet, aber kein Satz in konsequent strenger satztechnischer Arbeit, sondern eher ein, wie es Mendelssohns Biograph Eric Werner formuliert hat, spritziges Capriccio im Stil der Elfenmusik aus dem „Sommernachtstraum“. Die beiden Ecksätze sind nicht so tief gehend wie die Mittelsätze. Im ersten wird ein achttaktiges liedartiges Thema – ein „Lied ohne Worte“? – in fugierter Satzweise verarbeitet, nicht in einer großen Fuge, aber mit dem deutlich erkennbaren Anliegen, alles zu zeigen, was die Kompositionslehre an fugierten Kompositionstechniken kennt. Der Schluss-Satz macht dasselbe mit imitatorischer Arbeit, also der ständigen Abwandlung und Nachahmung, allerdings nicht in einer spielerischen Weise, sondern in konsequenter und strenger satztechnischer Arbeit.



Der Komponist Reinhard Süss wurde 1961 in Wien geboren, hat an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien Klavier und an der Konservatorium Wien Privatuniversität bei Kurt Schwertsik Komposition studiert und unterrichtet heute selbst an einer niederösterreichischen Musikschule Klavier und Komposition. Das ist sein Brotberuf. Seine künstlerische Beschäftigung ist das Komponieren – nicht gerade in einer Art von

Spezialisierung, aber doch nicht selten für ungewöhnliche Instrumente und vor allem Besetzungen, wie z.B.: Zwölf Miniaturen für Zither; Trio für Violine, Kontrabass und Zither; Konzert für Posaune und Blechbläser; Blechbläser-Quintett; Duo für Posaune und Kontrabass; Suite für Saxophon und Kontrabass; Konzert für Posaune, Kontrabass und Orchester; Rondo für Posaunenquartett ... Genauso gerne beschäftigt er sich aber auch mit den üblichen Besetzungen und Gattungen, wie Klavierwerke, Lieder und seine Erste Symphonie beweisen, die 2006 im Brahms-Saal des Wiener Musikvereins uraufgeführt wurde. Als ihn damals Ljubiša Tošić in einem Interview fragte, warum er im Rahmen der traditionellen Tonalität komponiere, antwortete ihm Süss: „Ich wollte nie etwas anderes. Meine Sprache basiert grundsätzlich auf tonalem Gefüge, [...]“ Tošić sah darin eine gewisse Gefahr: „Wer tonal komponiert, kann natürlich das Problem bekommen, sich plötzlich auf von anderen längst beschrittenen Wegen wiederzufinden“, was Süss zum grundsätzlichen Bekenntnis veranlasste: „Das Werk als gesamtes muss glücken, hat hoffentlich einen eigenständigen Charakter. Ob ich jetzt in einer Nebenstimme etwas habe, das vielleicht an Strawinsky erinnert, das kann ich nicht ausschließen. Bitter wäre es, wenn man sagen würde, das sei alles ein Plagiat – dann wäre es aus. Aber es ist doch auch so: Auch die Moderne ist mittlerweile ein Teil der Tradition. Wenn einer schwach komponiert, bleibt er übrig, egal, in welchem Stil er schreibt.“ Dass ihm Strawinsky nicht unwichtig ist, erklärt Süss in diesem Interview nochmals in anderem Zusammenhang: Das in dieser Symphonie vorgesehene Klavier wird von ihm „Strawinsky-mäßig eingesetzt.“

Somit passt es recht gut, dass Reinhard Süss der diesjährige composer in residence in Mondsee ist und ein Auftragswerk für die Musiktage komponiert hat. Es beschäftigt den musikalischen Hausherrn dieses Jahres, das Aurnyn-Quartett, bringt mit Richard Gallers Fagott zu den Streichern eine zusätzliche Klangfarbe und befriedigt überdies das Faible des Komponisten für seltene Besetzungen.

Reinhard Süss erläutert sein neues Werk mit folgende Worten:

„Unterschiedliche zum Teil auch gegensätzliche Aussagen zu formulieren und diese aus einem Grundgedanken abzuleiten war für mich der Leitfaden für die Arbeit an meinem Quintett für Fagott und Streichquartett.

Insbesondere in den beiden Ecksätzen werden die in den langsamen Einleitungen vorgestellten Motive in den schnellen Teilen als Haupt- beziehungsweise Seitenthemen verwendet, wobei sie oft auch stark variiert und kontrapunktisch verarbeitet werden.

Das Fagott pendelt gleichsam zwischen Soloinstrument und gleichwertigem Ensemblemitglied hin und her und tritt besonders mit dem Violoncello in direkten musikalischen Diskurs.“



Seine „Elégie“ für Violine oder Viola solo hat Igor Strawinsky auf Anregung des mit ihm befreundeten Bratschisten Germain Prévost komponiert, der uns schon in der Einführung zum Eröffnungskonzert am 27. August begegnet ist. Das 1944 entstandene Werk ist dem Andenken von Alphonse Onnou, dem Gründer des „Quatuor pro Arte“, gewidmet. Auch

von diesem 1912 in Belgien gegründeten Quartett war schon in der Einführung zum ersten Schlosskonzert zu sprechen. Germain Prévost war das am längsten aktiv tätige Gründungsmitglied dieser heute noch als Quartet in residence der University of Wisconsin-Madison bestehenden Formation, die überhaupt das heute am längsten kontinuierlich tätige Streichquartett-Ensemble darstellt.

Diese „Elégie“ ist nach Tschaikowskys Klaviertrio, op. 50, und Mendelssohns Streichquintett, op. 18, das dritte – und noch nicht das letzte – Werk im diesjährigen Programm der MUSIKTAGE MONDSEE, die als musikalischer Nachruf oder instrumentale Requiem-Musik entstanden ist. Bei Tschaikowsky hieß der erste Satz „Pezzo elegiaco“, bei Strawinsky heißt das ganze Stück „Elégie“, was an die traditionelle deutsche Übersetzung von Elegie denken lässt, die von Johann Christian August Heyse in seinem 1825 erschienen Fremdwörterbuch so erklärt wird: Trauer- oder Klagegedicht, Klagegesang, Klagelied, ein Gedicht, worin sanfte Leidenschaft herrscht. Innerhalb von Strawinskys Schaffen ist sie eine unter insgesamt elf In-memoriam-Kompositionen. Satztechnisch ist diese „Elégie“ eine zweistimmige Invention im linearen Kontrapunkt nach dem Vorbild Johann Sebastian Bachs.



Zwischen 13. März und 12. April 1945 hat Richard Strauss in Garmisch seine „Metamorphosen. Studie für 23 Solostreicher“ komponiert – als Ausdruck seiner Verzweiflung über die zunehmende Zerstörung der äußeren und inneren Welt. „Ich bin in verzweifelter Stimmung!“, hat er am 2. März an seinen Librettisten Joseph Gregor geschrieben, „das Göthehaus, der Welt größtes Heiligtum, zerstört! Mein schönes Dresden – Weimar – München. Alles dahin!“ Das sind äußere Voraussetzungen für Strauss' innere Bewegung. Dieser wird man am besten gerecht, wenn man zur Musik jene nachdenklichen und trostvollen Goethe-Verse aus den „Zahmen Xenien“ liest, die der Komponist in sein Skizzenbuch zu den Metamorphosen notiert hat:

*Niemand wird sich selber kennen,
Sich von seinem Selbst-Ich trennen;
Doch probier er jeden Tag,
Was nach außen endlich, klar,
Was er ist und was er war,
Was er kann und was er mag.
Wie's aber in der Welt zugeht
Eigentlich niemand recht versteht,
Und auch bis auf den heutigen Tag
Niemand gerne verstehen mag.
Gehabe du dich mit Verstand,
Wie dir eben der Tag zur Hand;
Denk' immer: Ist's gegangen bis jetzt,
So wird es wohl auch gehen zuletzt.*



Mittwoch, 31. August 2011, 19:30 Uhr
Schloss Mondsee

UND TRÄUM HINAUS IN SELGE WEITEN...

Christine Schäfer, Sopran
Clara Andrada de la Calle, Flöte
Julia Habenschuss, Flöte
Gerald Pachinger, Klarinette
Alexander Ladstätter, Klarinette
Peter Orth, Klavier
Auryn Quartett

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Flötenquartett Nr. 1 D-Dur, KV 285

– Clara Andrada de la Calle, Auryn Quartett –

Allegro
Adagio
Rondeau: Allegretto

Maurice Ravel (1875 – 1937)

Trois poèmes de Stéphane Mallarmé

– Christine Schäfer, Clara Andrada de la Calle, Julia Habenschuss, Gerald Pachinger,
Alexander Ladstätter, Peter Orth, Auryn Quartett –

Soupir
Placet futile
Surgi de la croupe et du bond

Igor Strawinsky (1882 – 1971)

Drei japanische Lieder

– Christine Schäfer, Clara Andrada de la Calle, Julia Habenschuss, Gerald Pachinger,
Alexander Ladstätter, Peter Orth, Auryn Quartett –

Akahito
Mazatsumi
Tsaraiuki

Igor Strawinsky**Petruschka (1921)****Drei Sätze für Klavier solo**

– Peter Orth –

1. Chez Petrouchka
2. Danse russe
3. La semaine grasse

PAUSE

Arnold Schönberg (1874 – 1951)**Pierrot lunaire, op. 21**

– Christine Schäfer, Clara Andrada de la Calle, Gerald Pachinger, Alexander Ladstätter, Matthias Lingenfelder, Andreas Arndt –

1. Teil	2. Teil	3. Teil
Mondestrunken	Nacht	Heimweh
Colombine	Gebet an Pierrot	Gemeinheit
Der Dandy	Raub	Parodie
Eine blasse Wäscherin	Rote Messe	Der Mondfleck
Valse de Chopin	Galgenlied	Serenade
Madonna	Enthauptung	Heimfahrt
Der kranke Mond	Die Kreuze	Oh alter Duft

In Mozarts Flötenquartett in D-Dur, KV 285, umrahmen zwei lebhaftesätze ein melancholisch klagendes Flötenständchen in der parallelen Molltonart h-Moll. Nach dem Verständnis dieser Zeit ist D-Dur, die Tonart der beiden Ecksätze, „der Ton des Triumphes, des Hallelujas, [...] Daher setzt man die einladenden Symphonien, die Märsche, Festtagsgesänge und himmelaufzuckenden Chöre in diesen Ton.“ So lesen wir in Christian Friedrich Daniel Schubarts „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“. H-Moll ist hingegen „gleichsam der Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals, und der Ergebung in die göttliche Fügung. Darum ist seine Klage so sanft, [...]“ Im Adagio können wir uns wirklich das sanfte, stille Seufzen eines in stiller Erwartung sein Ständchen darbietenden Liebenden vorstellen. Dann sind aber die beiden raschen Sätze sein sehr bewegter Jubel oder Triumphgesang der Liebe. Spieltechnisch hat Schubart zur Tonart h-Moll angemerkt: „Die Applicatur dieses Tons ist in allen Instrumenten ziemlich schwer; deshalb findet man auch so wenige Stücke, welche ausdrücklich in selbigen gesetzt sind.“ Wir können ergänzen, dass sie auf der alten Querflöte mit keinen oder nur ganz wenigen Klappen besonders schwer zu spielen ist. Wenn Mozart dieses Quartett 1777 in Mannheim für einen holländischen Flötisten geschrieben, der gar kein Berufsmusiker war, so drängt sich die Frage auf, ob dieser wirklich ein so famoser Spieler war, dass man ihm die Tonart h-Moll zutrauen konnte, oder ob es Mozart vielleicht Spaß gemacht hat, seinen Auftraggeber mit dieser Tonart zu überraschen, auf die Probe zu stellen, herauszufordern bzw. ihm tatsächlich eine Präsentationsmöglichkeit seines Könnens zu bieten.



Im Jahr 1913 hat Maurice Ravel drei Gedichte von Stéphane Mallarmé (1842-1898), eines Hauptvertreterers des Symbolismus und Wegbereiters der modernen Lyrik, in zwei Versionen vertont: eine für Singstimme und Klavier und die andere, interessantere, für Singstimme, Piccolo, Flöte, Klarinette, Bassklarinette, Streichquartett und Klavier. Der Farbenreichtum der Ensemble-Begleitung ist hinreißend. Die Besetzung des Ensembles entspricht weitgehend jener in Schönbergs 1912 komponierten und uraufgeführten Melodramen „Pierrot lunaire“; Ravel hat nur eine zweite Violine und das Klavier ergänzt. Tiefere Zusammenhänge darf man nicht suchen, denn Ravel kannte dieses am 16. Oktober 1912 in Berlin uraufgeführte neueste Opus Schönbergs nur vom Hörensagen. Aber es ist auch genau dieselbe Ensemble-Besetzung, wie sie Strawinsky für seine im Sommer 1912 vertonten „Drei japanischen Lieder“ verwendet hat (die ebenfalls auf dem heutigen Programm stehen). Diese kannte Ravel, weil sie ihm Strawinsky noch vor der Drucklegung gezeigt und ihm das dritte sogar gewidmet hat. Ravel war von dem Nicht-Eindeutigen in Mallarmés mehrdeutiger und vielschichtiger Dichtung fasziniert. „Ich wünschte“, schrieb er, „Mallarmés Poesie in die Musik zu übertragen“, besonders wegen der schillernden Bedeutungsvielfalt und nicht eindeutigen Festlegung des Dichters, die dem Leser die Deutungsmöglichkeiten überlässt. In der Musik ist das noch schwerer als im Wort, aber deshalb noch faszinierender. Die Harmonik ist deshalb kein tragendes Element mehr, sondern glitzernde Farbe, alle kompositionstechnischen Prinzipien sind (zumindest scheinbar) aufgelöst, um jede Art von unzweideutiger Ordnung zu vermeiden. Es ist eine andere Auflösung der Tonalität, die Ravel hier sucht, nicht die intellektuelle Schönbergs, sondern eine intuitive, die aus der Faszination von Mallarmés Wortkunst kommt: Faszinierende Musik, überwältigende Klänge, aber auch ein Wendepunkt in der abendländischen Musik des 20. Jahrhunderts.



Als nächstes Werk im Programmablauf jene „Drei japanischen Lieder“ Strawinskys, die für Ravel – zumindest was die Ensemble-Begleitung betrifft – bei seinen Mallarmé-Liedern Anregung waren. Musikalisch führt uns Strawinsky in eine ganz andere Welt. Er war mit großen, „wilden“ Ballettmusiken berühmt geworden, aber jetzt, unmittelbar nach „Sacre du Printemps“, suchte er Abstand zu den großräumigen Kompositionsformen und das Vermögen, sich in Miniaturen genauso ausdrücken zu können: Die „Drei japanischen Lieder“ dauern vier Minuten. In ihnen ging es Strawinsky aber noch um mehr als um die Komposition von Miniaturen. Das erklärt er in seinen Erinnerungen: „Zur gleichen Zeit, in der die Orchestrierung des ‚Sacre‘ ihrem Ende entgegenging, arbeitete ich an einer anderen Komposition, die mir sehr am Herzen lag. Im Sommer hatte ich eine kleine Auswahl japanischer Lyrik“ – in russischer Übersetzung – „gelesen, in der sich auch Gedichte alter Meister

befanden, die aus wenigen Zeilen bestanden. Mir fiel auf, dass sie in gleicher Weise auf mich wirkten wie die Kunst der japanischen Holzschnitte. Die Art nun, wie in der japanischen Grafik die Probleme der Perspektive und der körperlichen Darstellung gelöst werden, reizte mich, etwas Analoges für die Musik zu erfinden. Der russische Text der Gedichte kam dieser Absicht sehr entgegen, weil, wie bekannt, die russische Poesie nur tonische Akzente“ – wie in der japanischen Sprache, ist eine Akzentsetzung nicht durch den Rhythmus der Sprachmelodie, sondern nur durch die Veränderung der Tonhöhe des Sprechers möglich - „zulässt. Ich vertiefte mich in die Aufgabe und erreichte mein Ziel durch metrische und rhythmische Mittel, die ich, weil das zu verwickelt wäre, hier nicht näher beschreiben will.“ Das war im Sommer 1912 auf Strawinskys Gut Ustilug in der Ukraine und im Spätsommer 1913 in Clarens in der Schweiz. Vorangegangen war dieser Komposition im Jahr 1912 das Kennenlernen von Schönbergs „Pierrot lunaire“, wo die Ausdrucksmöglichkeiten des Ensembles von acht Instrumenten erschöpfend genützt werden, was Strawinsky tief beeindruckt hat: „An etwas erinnere ich mich ganz genau: die instrumentale Substanz des Pierrot lunaire beeindruckte mich außergewöhnlich. Unter instrumental verstand ich damals nicht nur die Instrumentierung dieser Musik, sondern die gesamte kontrapunktische und polyphone Struktur dieses glänzenden instrumentalen Meisterwerkes.“

Noch einmal zurück zu Strawinskys eigener unter dem musikalischen Eindruck von „Pierrot lunaire“ entstandenen Arbeit, den „Drei japanischen Liedern“. Er sprach, wie wir gelesen haben, von den für ihn bei der Komposition so hilfreichen und wichtigen tonischen Akzenten der russischen Sprache. Das heißt, dass dort, ganz wie in der japanischen Sprache, eine Akzentsetzung, also Betonung, nicht durch den Rhythmus der Sprachmelodie, sondern nur durch die Veränderung der Tonhöhe des Sprechers möglich ist, worauf er bei der Gestaltung der Gesangslinie genau geachtet hat. Deshalb werden diese drei Lieder trotz existierender Übersetzungen bis heute von allen Interpreten mit dem russischen Originaltext, also mit den Strawinsky vorgelegenen russischen Übersetzungen der japanischen Vorlagen, gesungen.



Bevor im Programm nun mit „Pierrot lunaire“ die Wurzel der Anregungen für Strawinsky und im weiteren für Ravel folgt, ein Blick zurück zu einer dieser großräumigen und groß besetzten Kompositionen, allerdings auch in einer in Umfang wie Klanguaufwand reduzierten Fassung. Von seinem zwischen Sommer 1910 und Mai 1911 in Clarens, Beaulieu und Rom entstandenen Ballett „Petruschka“ hat Strawinsky 1921 drei Sätze für Klavier solo bearbeitet: „Russischer Tanz“, „Bei Petruschka“, „Die Butterwoche“. Diese Transkription ist vom Komponisten dem Pianisten Arthur Rubinstein gewidmet und von diesem oft gespielt

worden. Heute begegnet man ihr nur mehr sehr selten im Konzertsaal, weil solche früher als sehr wichtig angesehenen Bearbeitungen oder Transkriptionen im Zeitalter der Urtext- und Originalfassung-Begeisterung ihr Interesse verloren haben.



Vom Ende des 18. bis ins das beginnende 20. Jahrhundert war das Melodram eine ungeheuer wichtige musikdramatische Form, die freilich nicht auf der Bühne beheimatet war. Selbst Richard Strauss hat sie noch mit Werken bedacht, die alle nicht mehr zu hören sind, weil Melodramen ihren Platz im Repertoire völlig verloren haben. Einzig bei Aufführungen von Arthur Honeggers „Jeanne d’arc“ hört man noch die melodramatischen Szenen der Johanna, und Arnold Schönbergs „Pierrot lunaire“ ist zum einzigen fest im Repertoire verankerten Werk in Nachfolge dieser Gattung geworden. Das Publikum empfindet es aber nicht als Beispiel für das alte, einst so beliebte Melodram, sondern als ungewöhnliches Werk eines als revolutionär geltenden Komponisten, der eben auf die Idee gekommen ist, nicht eine Sing-, sondern eine Sprechstimme auftreten und von acht Instrumenten begleiten zu lassen. Den Text hat Schönberg in den 1884 erschienenen Rondels Bergamasques „Pierrot lunaire“ des französisch schreibenden belgischen Dichters Albert Giraud gefunden, auf die ihn - in der Übersetzung von Otto Erich Hartleben - im Jänner 1912 die Leipziger Schauspielerin und Sprechpädagogin Albertine Zehme aufmerksam gemacht hatte. Sie stellte ihm für eine Vertonung ein hohes Honorar in Aussicht. „Habe Vorwort gelesen, Gedichte angeschaut, bin begeistert“, schrieb Schönberg in sein Tagebuch. „Glänzende Idee, ganz in meinem Sinn.“ Schönberg hat das Aussterben der Melodramen noch miterlebt, daher hat er sich in seinen späten Lebensjahren immer wieder über Aufführungen geärgert, bei denen die Sängerinnen, mit Gattung und Tradition des Melodrams nicht vertraut, einen quasi-Gesang versucht haben. Und das, obwohl er im Vorwort der Partitur-Ausgabe genau erklärt hat, dass die über der Sprechstimme angegebenen Noten nicht zu singen sind, sondern nur Hinweise für die Sprecherin sind, danach eine Sprechmelodie zu gestalten. Hörte er von einer beabsichtigten Aufführung, so meldete er sich mahnend beim Veranstalter, um zu erklären, wie großes Gewicht er darauf lege, „dass keines dieser Gedichte zum Singen bestimmt ist, sondern ohne fixierbare Tonhöhe gesprochen werden muss“. Ihm war es auch wichtig, dass die Sprechstimme dasselbe Gewicht hat wie jedes einzelne Instrument. Sehr enttäuscht war er, als bei einer von ihm geleiteten Plattenaufnahme die Tontechnik nachträglich Balance-Änderungen vornahm. Er war verärgert „über die Zumutung, die Sprecherin zu sehr herauszustreichen,

welche ja doch niemals das Thema singt, sondern höchstens dazu spricht, währenddem die Themen und alles musikalisch Wichtige doch in den Instrumenten vor sich geht.“ Natürlich wollte er die Sprecherin auch nicht „unterdrückt“ wissen. Deshalb empfahl er für Aufführungen, keinesfalls die Stimme zu outrieren oder den Sprech-Charakter vergessen zu lassen, aber mit der rechten Aufstellung auf die rechte Balance zu achten, damit die Sprecherin deutlich ist, nicht zugedeckt wird und nicht den Sprech-Charakter verlässt: „[...] indem man sie etwas näher zum Publikum stellt, oder respektive die Instrumente etwas weiter vom Publikum entfernt. Das trägt sehr viel zur Deutlichkeit der Sprechstimme bei; und lässt auch den Instrumenten das Recht, dass wirklich die Musik zur Geltung kommen kann. Es ist nicht ganz leicht das zu machen, aber ich glaube, dass die Balanzierung doch vollkommen sein kann.“ Ihm war es ferner wichtig, dass die Sprecherin in allen 21 Nummern „diesen leichten, ironisch-satirischen Ton herausbekommen kann“, was nur möglich ist, wenn sie wirklich spricht und keinen Anflug von gesangsartigem Vortrag versucht.

Das zweifellos ungewöhnliche Werk wurde zwischen März und Mai 1912 in Wien ausgearbeitet und am 16. Oktober 1912 im Berliner Choralion-Saal uraufgeführt. Sprecherin war Albertine Zehme, die schon im September an Schönberg geschrieben hatte. „Ja, ganz so hab ich mir's gedacht! Sie bringen alle Ideale meiner Künstlerfantasie in Töne. Es ist wundervoll, mehr kann ich nicht sagen! Ich bin ganz eingesponnen in diese theils süße, theils die letzten Seelenschrei[e] ausdrückende Harmonie.“ Beim Publikum war die Aufnahme des Werkes freilich nicht widerspruchslos. Bei nachfolgenden Aufführungen in Wien und in Prag kam es sogar zu „durch fanatische Anhänger und Gegner seiner Kunst [...] hervorgerufenen ruhestörenden Szenen“.

Die wohl schönste Würdigung des Werkes stammt von Albertine Zehme, die 1920 schrieb: „Frei, absolut frei, lässt er [Schönberg] seine sprachlichen Rhythmen erklingen. Sprache, Melodie und Rhythmus bieten für den Vortrag lyrischer Gedichte Ausdrucksmittel in unerschöpflichem Reichtum.“ Also wiederum: Sprache ist das eine, Melodie das andere – dem Instrumentalpart anvertraut. „Der Vortragende muss eben die Sprachmelodie zur Musik zu finden wissen, Dazu gehört musikalische Begabung und musikalische Ausbildung“, aber nicht musikalisches Vermögen im Singen. Denn: „Das Bahnbrechende an dem Pierrot lunaire war die Behandlung der Sprechstimme, für die Schönberg in seinem Vorwort Anweisungen gegeben hat: Die in der Sprechstimme durch Noten angegebene Melodie ist [...] nicht zum Singen bestimmt. Der Ausführende hat die Aufgabe, sie unter Berücksichtigung der vorgezeichneten Tonhöhe in eine Sprechmelodie umzuwandeln.“ ■

Donnerstag, 1. September 2011, 19:30 Uhr
Schloss Mondsee

VORBILDER

Sharon Kam, Klarinette
Richard Galler, Fagott
Marie-Luise Neunecker, Horn
Christian Altenburger, Violine
Tatjana Masurenko, Viola
Quirine Viersen, Violoncello
Ernst Weissensteiner, Kontrabass
Peter Orth, Klavier
Reinhard Süss, Klavier

.....
Igor Strawinsky (1882 – 1971)

Septett (1952/53)

– Sharon Kam, Richard Galler, Marie-Luise Neunecker, Christian Altenburger, Tatjana Masurenko, Quirine Viersen, Reinhard Süss –

Allegro
Passacaglia
Gigue

.....
Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

Sonate für Klavier und Horn F-Dur, op. 17

– Marie-Luise Neunecker, Peter Orth –

Allegro moderato
Poco adagio, quasi andante
Rondo: Allegro moderato

.....
Reinhard Süss (*1961)

Sonate für Kontrabass und Klavier (2001/2011)

– Ernst Weissensteiner, Reinhard Süss –

Andante
Scherzo Allegro
Adagio cantabile
Lento - Allegro

PAUSE

.....

Ludwig van Beethoven

Septett Es-Dur, op. 20

– Sharon Kam, Richard Galler, Marie-Luise Neunecker, Christian Altenburger, Tatjana Masurenko, Quirine Viersen, Ernst Weissensteiner –

Adagio – Allegro con brio
 Adagio cantabile
 Tempo die Menuetto
 Tema con variazioni: Andante
 Scherzo: Allegro molto e vivace
 Andante con moto alla marcia – Presto

Igor Strawinsky hat sich immer wieder über Beethovens Symphonien und vor allem seine Streichquartette geäußert, die ihn fasziniert und als Komponist geprägt haben. Bewusst steht aber heute mit dem Septett ein Werk Beethovens auf dem Programm, über das Strawinsky keine Äußerungen hinterlassen hat, das auch keine unausgesprochenen kompositionstechnischen Einflüsse auf Strawinsky erkennen lässt, sich aber in gleicher Besetzung, also in gleichem äußeren Rahmen auch bei diesem findet.

Strawinskys Septett hat zwar eine andere Besetzung als jenes Beethovens, ist aber in gleicher Weise ein groß besetztes Kammermusikwerk. Strawinsky hat es zwischen Juli 1952 und Februar 1953 komponiert und der Dumbarton Oaks Research Library in Dumbarton Oaks im Bundesstaat Washington, gewidmet; 1954 wurde es dort unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt. Es ist eines der ganz wenigen Werke der Musikgeschichte, die einer Bibliothek gewidmet sind.

Dieses Septett hat nach der schon 1953 erfolgten Drucklegung wie nach der Uraufführung im Jahr 1954 bzw. den ersten nachfolgenden Aufführungen großes Aufsehen erregt und zu vielen Diskussionen geführt. Der zweite und letzte Satz – Passacaglia-Gigue genannt und damit Auseinandersetzungen mit der Barockzeit assoziierend – ist in Reihentechnik gearbeitet, huldigt also nicht barocken Traditionen und schon gar nicht Beethoven, sondern dem von Arnold Schönberg kreierte Kompositionsstil. Nie hat sich Strawinsky weiter von der Tradition (wenn man so will: von Beethoven) entfernt als in diesem Septett. Dazu steht er auch, und um alle entschuldigenden Missdeutungen zu vermeiden, hat er die in der Gigue für jedes

Instrument verwendeten Reihen in der Partitur eigens angegeben, um geradezu demonstrativ zu zeigen: Seht her, jetzt komponiere ich nach dieser Technik, also der Zwölftontechnik. Die Aufregungen waren nicht nötig: Der Komponist ist nach dem Septett (und noch dem einen oder anderen Ausflug in eine etwas geglättete Reihentechnik) wieder zu seinem zuvor gepflegten Stil zurückgekehrt. Der zweite Satz des Septetts war in dieser Strenge und Konsequenz ein einmaliges Experiment mit Ultra-Neuem, sicher ein Schock für Strawinskys Anhänger, aber nicht jener Bruch mit Tradition und Vergangenheit und nicht jener Neubeginn, wie man erst annehmen musste.

Man kann es nicht verbal beschreiben, und der Zuhörer nimmt es auch nicht so wahr: Das Septett ein Kunstwerk polyphoner Arbeit. Nirgendwo bei Strawinsky ist das kontrapunktisch- polyphone Gewebe der Stimmen so stark und dicht wie hier. Im ersten Satz gibt es dort, wo man die Durchführung erwarten würde, ein Fugato, die Passacaglia (an sich schon eine strenge kontrapunktische Form) enthält viele Kanons und die Gigue ist von der alten Tanzform weit entfernt, sie besteht vielmehr aus vier miteinander eng verknüpften Fugen, deren letzte sogar eine Doppelfuge ist.



Von allen seinen Komponisten-Vorgängern hat Strawinsky, wie schon in der Einführung zur Matinée im Schloss am 28. August zu erwähnen war, einen vergöttert: Bach. Er nannte ihn „herrlich, weise, unersetzlich“, weil „Bach in jeder Hinsicht mehr Technik als alle anderen besitze“. Er verneigte sich auch – so sein Biograph Michail Druskin – vor der „Technik“ Beethovens, fühlte sich von diesem nach eigenen Worten aber sowohl angezogen wie, wenn es nicht um die Technik des Komponierens geht, abgestoßen. So können wir uns vorstellen, was er von einem in kompositionstechnischer Hinsicht so konventionellem Werk wie der Hornsonate, op. 17, gedacht haben mag. (Wenn er sie überhaupt zur Kenntnis genommen hat.)

Freilich zählt dieses Werk des dreißigjährigen Beethoven, wenn auch nicht aus kompositionstechnischen, so aus anderen Gründen zu den Perlen der Kammermusik. Beethoven wollte in dieser Sonate nicht experimentieren, nicht neue kompositorische Ideen bieten, sich nicht als Komponist selbst verwirklichen, ja als solcher gar nicht weiter auffallen, sondern sogar in den Hintergrund treten. Es ging ihm einzig und allein darum, dem damals 54jährigen Hornisten Johann Wenzel Punto (die italienisierte Form seines eigentlichen Namens Stich) für ein von diesem veranstaltetes Virtuosenkonzert im Wiener Hofburg-Theater ein ideales Werk zur Präsentation seines Könnens in die Hand zu geben. Dieser Entstehungsanlass hat auch eine sehr kurze Entstehungszeit bedingt. Das Konzert war nicht lange im voraus geplant, sondern

kurzfristig für den 18. April 1800 angesetzt, gut zwei Wochen nach einem von Beethoven am 2. April selbst dort veranstalteten Konzert, und brachte die Uraufführung dieser Sonate mit Beethoven am Klavier. In einem Zeitungsbericht lesen wir darüber: „Der berühmte Punto [...] gab vor Kurzem eine Akademie (im Hoftheater), in welcher sich eine Sonate für Fortepiano und Waldhorn, componirt von Beethoven und gespielt von diesem und Punto, so auszeichnete und so gefiel, dass trotz der neuen Theaterordnung, welche das Da capo [...] untersagt, die Virtuosen dennoch durch sehr lauten Beifall bewogen wurden, sie, als sie am Ende waren, wieder von vorn anzufangen und nochmals durchzuspielen.“

Virtuosensmusik, gefällig aufbereitet, ließ und lässt das Publikum immer jubeln. Dennoch ist hinter der so vordergründig entstandenen und erfolgreich uraufgeführten Sonate ein gewichtiger Hintergrund zu sehen. Theodore K. Albrecht hat jüngst nachgewiesen, wie wichtig Punto für Beethovens Behandlung des Hornparts in seinen Werken war. Durch Punto lernte er, was man dem Horn alles abverlangen kann, und er erwartete nun von jedem Hornisten jedes Orchesters, das seine Werke spielte, dass er so gut sei, wie der berühmte Punto.



Zwischen dem Kontrabassisten Ernst Weissensteiner und dem Komponisten Reinhard Süss besteht bereits ein langjähriges Zusammenwirken, das sich in Kompositionsanregungen, Uraufführungen und einer CD-Aufnahme der Sonate für Kontrabass und Klavier spiegelt.

Es war eine in Wien entstandene Tradition, den Kontrabass (damals noch richtiger „Violone“ genannt) nicht nur als tiefes Bass-Instrument (Contra Bass) einzusetzen, sondern auch als Solo-Instrument. Dafür haben sich in Wien eine eigene Stimmung und später auch ein eigener Instrumententyp mit nur drei Saiten entwickelt. W. A. Mozart hat zum Beispiel 1791 für den oft als Solist auftretenden Friedrich Pischelberger ein Solo-Werk geschrieben. Der erste Kontrabass-Virtuose mit internationaler Berühmtheit war der Wiener Johann Hindle (1792-1862), der zwischen 1816 und 1853 regelmäßig Konzertreisen in die (von Italien bis Polen und in das heutige Rumänien reichenden) habsburgischen Kronländer, nach Deutschland und Frankreich unternommen hat. Für seine Auftritte hat er Konzerte und Kammermusikwerke für Kontrabass komponiert. Diese Wiener Tradition des solistischen Kontrabass-Spiels war so stark, dass der Italiener Giovanni Bottesini (1821-1889), der unter Kontrabassisten bis heute als der berühmteste Solist für ihr Instrument gilt, sich erst einmal auf einer Konzertreise nach Wien bewähren wollte, um danach zu entscheiden, ob er eine Laufbahn als Kontrabass-Virtuose einschlagen solle oder nicht. Hier wurde er von der Kritik an Hindle gemessen – und anerkannt. (Mehr Informationen über das solistische Spiel und

die Instrumente der „Bass-Geige“ kann man in einer noch bis 25. September laufenden Ausstellung in der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museum in Wien erhalten: „Der Himmel hängt voller Geigen“. Die Violine in Biedermeier und Romantik. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien in Kooperation mit der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.) Im 20. Jahrhundert hat vornehmlich der langjährige Kontrabassist der Wiener Philharmoniker, Ludwig Streicher (1920-2003) den Kontrabass wieder als Solo-Instrument ins allgemeine Bewusstsein gebracht. Zahlreiche Komponisten, an der Spitze Gottfried von Einem, haben Auftragswerke für ihn komponiert. Ernst Weissensteiner, Erster Solobassist der Wiener Symphoniker, war an der Wiener Universität für Musik und darstellende Kunst Schüler Ludwig Streichers. Er setzt die Tradition seines Lehrers nicht nur mit zahlreichen Solo-Auftritten fort, sondern auch mit Anregungen für zeitgenössische Komponisten solistische Werke für Kontrabass zu schreiben. Etliche solcher Solowerke hat er bereits uraufgeführt, u.a. auch die Sonate von Reinhard Süss.

Für dieses Werk in Duo-Besetzung mit ungewöhnlichen Klangpartnern gilt in besonderer Weise, was Reinhard Süss über sich und sein Schaffen sagt: „Meine musikalische Sprache basiert auf einem tonalen Gefüge, wenngleich sie sich immer weiter von traditionellen harmonischen und kontrapunktischen Formen und Strukturen entfernt. Der Begriff „tonal“ steht dann für den Willen, über kleinmaschige, komplizierte Bewegungen große, auf bestimmte Zentren (in Form eines einzelnen Tones oder Tonraumes, eines markanten Motives oder Rhythmus) gerichtete Zusammenhänge darzustellen und verständlich zu machen.“ Auf die Frage, wie solche Werke entstehen, ließ uns Reinhard Süss einen sehr offenen Blick in seine Arbeitswelt tun: „Ich schreibe in der Früh, die ersten drei Stunden des Tages gehören dem Komponieren. Am Abend lege ich dann noch eine Schicht ein. Ich arbeite am liebsten täglich, deshalb ist es so schwer für mich, am Wochenende weg zu sein. Ich fahre am liebsten auf Reisen, da habe ich wirklich Ruhe. Wenn ich zu Hause bin, ist es für mich eigentlich nicht möglich, nichts zu tun.“ Eine solche Reise hat Reinhard Süss vor Kurzem wieder weg vom Alltag geführt.



Beethovens Septett, op. 20, entstand knapp vor bzw. gleichzeitig zur Hornsonate, op. 17, nämlich in der zweiten Hälfte des Jahres 1799 und in den ersten drei Monaten des Jahres 1800. Es erlebte seine erste öffentliche Aufführung in dem oben bereits erwähnten Konzert, das Beethoven am 2. April 1800 im Hofburg-Theater veranstaltet hat, in dem auch seine Erste Symphonie uraufgeführt wurde. Nach der im Juli 1802 erfolgten Publikation wurde das Werk rasch so populär, dass dies dem Komponisten sogar unangenehm war. „Sein Septett konnte er nicht leiden und ärgerte sich über den allgemeinen Beifall, den es erhielt“ wusste Beethovens Schüler Carl Czerny zu berichten. Tatsächlich wollte Beethoven damit gefällige Musik – zweifellos nicht das Hauptanliegen in seinem Schaffen – in einer damals sehr aktuellen Besetzung schreiben. Einerseits blühte der Musikalische Salon auf, also das häusliche Musizieren vor geladenen Gästen, und immer öfter musizierten in diesem Milieu auch Bläser solistisch bzw. mit den Streichern. Andererseits waren mehr oder weniger alle in Adelshäuser existierenden Orchester aufgelöst worden, weil der Adel im Zuge der Koalitionskriege mit Frankreich erstmals besteuert wurde – und bei den Orchestern zu sparen anfang. Aber ganz wollte man auf Musik nicht verzichten, irgendetwas von der alten musikalischen Glorie sollte erhalten bleiben. So wurde dort Ensemblesmusik mit Streichern und Bläsern gesucht, die irgendwie noch an den vordem genossenen Orchesterklang erinnerte, aber dennoch eine finanziell nicht so aufwendige kammermusikalische Besetzung war. Und für diejenigen in beiden Zielgruppen, für die die Septett-Besetzung zu groß war, schuf Beethoven selbst eine Fassung für Klaviertrio. Beide – der musikalische Salon, wie der letzte Rest adeliger Musikpflege – waren nicht darauf aus, besonders interessante Kompositionstechniken zu bewundern, sondern wollten sich an Musik erfreuen. Dem hat Beethoven in seinem Septett Rechnung getragen – und war dann verwundert, dass es anderen seiner Werke in der Beliebtheit den Rang ablief. Die ungewöhnlich große Satzanzahl zeigt auch, dass Beethoven ein aus der alten Divertimento-Tradition kommendes Werk schreiben wollte. Mit dem Thema des Variationensatzes hat er an seine Heimat erinnert; es soll, wie Carl Czerny zu berichten wusste, ein rheinisches Volkslied sein. ■

Freitag, 2. September 2011, 19:30 Uhr
Schloss Mondsee

TRADITION UND ERNEUERUNG

Sharon Kam, Klarinette
Tatjana Masurenko, Viola
Minetti Quartett

.....
Joseph Haydn (1732 – 1809)

Streichquartett B-Dur, op. 64/3 Hob. III:67

– Minetti Quartett –

Vivace assai
Adagio
Menuett. Allegretto
Allegro con spirito

.....
Igor Strawinsky (1882 – 1971)

3 Stücke für Klarinette solo (1919)

– Sharon Kam –

3 Stücke für Streichquartett (1914)

– Minetti Quartett –

Dance
Excentrique
Cantique

PAUSE

.....
Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Streichquintett Nr. 4 g-Moll, KV 516

– Minetti Quartett, Tatjana Masurenko –

Allegro
Menuetto: Allegretto
Adagio ma non troppo
Adagio – Allegro

„di me giuseppe Haydn m[anu] p[ropria] [1]790“ steht in der rechten oberen Ecke der ersten Notenseite des Autographs zu Joseph Haydns Streichquartett, Hob. III:67, das sich im Eigentum einer in Winterthur ansässigen Stiftung befindet. Haydn hat in diesem Jahr sechs Streichquartette komponiert, die er 1791 in Wien veröffentlicht hat; der Verleger gab ihnen die Opusnummer 64.

Erstaunlich, mit welcher unterschiedlichen Kunstgriffen Haydn immer wieder auf Neue unsere Aufmerksamkeit zu fesseln vermag. Im ersten Satz ist das einmal der Trommel-Rhythmus, der nach acht spielerischen Einleitungstakten plötzlich im Cello auftaucht, das Hauptthema prägt und für den ganzen Satz wichtig bleibt; nach dieser Einleitung, die freilich in der Durchführung wieder auftaucht und den ganzen Satz mitgestaltet, hätte man ganz etwas anderes erwartet. Selbstbewusst wie dieser Rhythmus gibt sich der gesamte Satz, der dennoch (mit diesem Rhythmus im Cello) *pianissimo* ausklingt: Selbstbewusstsein muss nicht laut sein. Der langsame Satz ist dreiteilig mit einem Moll-Mittelteil und ein bisschen melancholisch. „Wie ein früher Herbsttag, der uns wissen lässt, dass der Sommer vorüber ist“, so hat H. C. Robbins Landon die zarte Melancholie dieses Satzes umschrieben. Er ist im Wesentlichen ein Zwiegesang der beiden Violinen über ruhigeren Begleitstimmen, die sich manchmal mit der zweiten Violine vereinen und dann die erste, abgesetzt von den anderen Instrumenten, alleine singen lassen.

Im wie üblich volksmusikalisch beeinflussten Menuett hat Haydn im 5. Takt bei einer in der ersten Violine liegenden melodischen Phrase vorgeschrieben, dass sie „sopra una corda“ zu spielen sei, in dem Fall auf der D-Saite, und er hat auch Fingersätze vorgeschrieben. Das kommt bei Haydn überaus selten vor und ist ein klanglicher Effekt, der damals Zuhörern aufgefallen ist; unsere heutigen Ohren muss man eigens darauf hinweisen. Das Trio ist mit seinen Synkopen eines der ungewöhnlichsten, das Haydn geschrieben hat: Der Tanzsaal, von dem Menuett und Trio in die sogenannte Kunstmusik kamen, ist schon weit weg.

Im ersten Satz war die bestimmende rhythmische Figur *taa-ta-ta* (also eine Folge von jeweils einer Achtel- und zwei Sechszehntelnoten). Im Finalsatz ist sie umgedreht: *ta-ta-taa* (also eine Folge von jeweils zwei Sechszehntel- und einer Achtelnote). Die so initiierte motorische Bewegung wird dreimal von jedes Mal anders harmonisierten klopfenden Achtelakkorden unterbrochen, denen nach dem dritten Mal *pianissimo* seltsame Harmonien über einer absteigenden Basslinie folgen, voller Ruhe und geradezu mystischen Charakters. Haydn mahnt uns damit in diesem sich wild gebenden Satz mit deutlich zigeunermusikalischem Einfluss wohl nachdenklich zur Ruhe.



Für den in Winterthur lebenden Musik- und Kunstmäzen Werner Reinhart hat Igor Strawinsky 1919 in Morges am Genfer See seine „Drei Stücke für Klarinette solo“ geschrieben, als Dank für die Finanzierung der Uraufführung der „Geschichte vom Soldaten“ (vgl. die Einführung zum morgigen Schlosskonzert). Die im Jahr darauf erschienene Erstausgabe nennt ihn als Widmungsträger. Man merkt ihnen manche Jazz-Einflüsse an – nicht zu vergessen, die (im Schlosskonzert am 28. August zu hören gewesene) „Piano-Rag-Music“ war ja ziemlich gleichzeitig entstanden – und es gibt auch einen Einfluss aus der Folklore Südamerikas: Das erste Stück ist mit dem Tango aus der im Jahr davor komponierten „Geschichte vom Soldaten“ verwandt. Insgesamt überwiegen aber Reminiszenzen an den Jazz, weit mehr als in der „Piano-Rag-Music“, weil es ja dort nur um den speziellen Ragtime geht. Wir wissen, dass Strawinsky den Jazz erst 1918 kennen gelernt hat – und zwar nicht durch Hören, sondern durch Lesen von Noten, die ihm der befreundete Dirigent Ernest Ansermet gegeben hatte. Danach hat sich Strawinsky mit Jazz-Variationen am Klavier um das rechte Feeling für diese Musik bemüht, und in diesen drei Stücken meint man manchmal, solch einen jazzigen Improvisationsstil zu erkennen. Derartige Nähen zum Jazz blieben aber immer nur Ausflüge in fremdes, aber interessantes Terrain. Genauso wie das Ballett „Pulcinella“ (vgl. die Einführung zur Matinee am 28. August), an dem er gleichzeitig mit diesen „Drei Stücken für Klarinette“ arbeitete, ein Ausflug in wieder ein anderes Terrain war.



Nachdem Strawinsky im Mai 1910 seinen Wohnsitz in St. Petersburg aufgegeben hatte, ließ er sich in Clarens in der Schweiz nieder, von wo er 1920 nach Frankreich übersiedelte. In den ersten vier Schweizer Jahren hat er den Sommer auf seinem Landgut Ustilug (in Wolhynien, heute Ukraine) verbracht. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Jahr 1914 war ihm dies unmöglich geworden, und nun verbrachte er auch den Sommer in der Schweiz; in Salvan (deutsch: Scharwang) im französischen Teil des Kantons Wallis hat er 1914 in seinem ersten Schweizer Sommer „Drei Stücke für Streichquartett“ komponiert. Sie sind dem aus Vevey (in der Nähe von Clarens) stammenden Dirigenten Ernest Ansermet gewidmet, der eine Orchesterfassung dieser Stücke angeregt und 1930 in Berlin die Uraufführung der Version für Orchester geleitet hat. Die ursprüngliche Quartettfassung wurde 1915 von dem New Yorker Flonzaley-Quartett in Chicago uraufgeführt (dem wir schon in der Einführung zum ersten Schlosskonzert am 27. August begegnet sind). Es sind drei Miniaturen oder besser Aphorismen ohne Tempo-Angaben oder sonstigen musikalischen Überschriften, aber ursprünglich mit Titeln, die etwas zu ihrem Charakter sagen, später vom Komponisten aber wieder getilgt wurden: „Tanz“, „Exzentriker“, „Geistliches Lied“. Wie schon bei den „Drei Japanischen Gesängen“ (Schlosskonzert vom 31. August) anzumerken war, hatte Strawinsky nach seinen großen Erfolgen mit groß besetzten, umfangreichen und aufwendigen Orchesterstücken

zunehmend eine Sehnsucht nach kleinen Formen, die er - etwas demonstrativ und vielleicht übertrieben - nach minimalistischen Maximen in dichter, sehr konzentrierter Arbeit und mit aller kleinstem äußeren Aufwand stillte.

Auch wenn dieser äußere Aufwand noch so klein ist, eine Spielanweisung Strawinskys, die fast reine Äußerlichkeit ist, hat diese Stücke berühmt und Strawinsky zum Gott-sei-bei-uns der damaligen Traditionalisten gemacht. Im zweiten Stück verlangt er vom zweiten Geiger und Bratschisten, dass sie ihre Instrumente vom Hals absetzen und wie ein Cello zwischen den Knien halten, um so drei Pizzicato- (also gezupfte) Noten zu spielen.



Immer wieder wird erzählt, dass Mozart für seine 1787 komponierten Streichquintette keine Abnehmer gefunden habe und zweimal in der Wiener Zeitung einen Subskribentenaufruf für diese inserieren musste. Andere Komponisten haben solche Subskriptionsaufrufe um ein Vielfaches öfter inseriert, Mozart genügte zwei Zeitungsanzeigen. Daher kann man nicht deutlich genug darauf hinweisen, dass das, was gewisse Autoren als tragische Geschichte in die Welt gesetzt haben, keine solche war. Man muss auch immer wieder darauf hinweisen, dass das Streichquintett in Wien eine ungeliebte und kaum gepflegte Gattung war. Mozart hatte aber von einem ungarischen Adligen, dem das Quintettspiel gefiel, einen Kompositionsauftrag für Quintette erhalten und konnte diese - nach dem Ablauf jener Frist, während der nur der Auftraggeber ein Aufführungsrecht für die von ihm bestellten und bezahlten Werke hatte - doch auch noch in zufrieden stellender Anzahl verkaufen. Er hat also zweimal daran verdient. Insgesamt muss man festhalten: Das, was uns als Tragik erzählt wird, war tatsächlich ein Erfolg Mozarts.

Das g-Moll-Quartett steht - mit vielen Anklängen und noch mehr kompositorischen Details - zwischen Mozarts Kleiner und Großer g-Moll-Symphonie, letzterer freilich viel näher. Auch wenn es nach einer recht klagenden Adagio-Einleitung mit einem Rondo in G-Dur und im springenden Sechachteltakt ausklingt, entspricht das Quintett ganz jenen beiden Charakteren, die man damals in der Tonart g-Moll gesehen hat: Schmerz und unerfüllte Sehnsucht einerseits sowie Groll und Unlust andererseits. Letztere hört man besonders deutlich in den gegen den Takt gesetzten akkordischen Akzenten im Menuett: Da geht etwas gegen den Strich, würden wir in außermusikalischen Assoziationen sagen. Im Trio beruhigt sich die Stimmung jedoch. Schmerz und unerfüllte Sehnsucht, die finden wir in den beiden ersten Sätzen. Dennoch vermittelt dieses Quintett insgesamt etwas von der Idee „Durch Nacht zum Licht“, von der Auflösung des Schmerzes durch Freude oder von der (Er-) Lösung, die dem Leid folgt. ■

Samstag, 3. September 2011, 15:30 Uhr
Schloss Mondsee – Märchenkonzert

FÜR GROSSE UND KLEINE KINDER

Ernst Weissensteiner, Kontrabass
Auryn Quartett
Pfarrer Ernst Wageneder, Sprecher

Schneeweißchen und Rosenrot Nach einem Märchen der Brüder Grimm

Textbearbeitung und musikalische Gestaltung: Ute Kleeberg
Eine Produktion der Edition SEE-IGEL

.....
Felix Blumenfeld (1863 – 1931)

Sarabande

.....
Nikolai Rimsky-Korsakow (1844 – 1905)

aus **Choral und Variationen**: Variation I

.....
Antonin Dvořák (1841 – 1904)

aus **Cyprise (Zypressen)** für Streichquartett:
VI. Du, Rose, stehst in Herrlichkeit

.....
Antonin Dvořák

Nocturno H-Dur op. 40 für Streichquartett und Kontrabass

.....
Domenico Dragonetti (1763 – 1846)

Aus **Zwölf Walzer** für Kontrabass solo: **Walzer 10**
Allegretto

.....
Domenico Dragonetti

Aus **Zwölf Walzer** für Kontrabass solo: **Walzer 10**
Trio

.....
Domenico Dragonetti

Aus **Zwölf Walzer** für Kontrabass solo: **Walzer 7**
 Trio

.....
Antonin Dvořák

Walzer D-Dur op. 54 Nr. 4 für Streichquartett und Kontrabass

.....
Antonin Dvořák

aus **Cyprise (Zypressen)** für Streichquartett:
 VII. Ich schleich' um jenes Haus herum

.....
Antonin Dvořák

aus **Cyprise (Zypressen)** für Streichquartett:
 X. Der alte Felsen stehet dort

.....
Anatoly Liadow (1855 – 1914)

Sarabande

.....
Domenico Dragonetti

Aus **Zwölf Walzer** für Kontrabass solo: **Walzer 10**
 Allegretto

.....
Felix Blumenfeld

Sarabande

KEINE PAUSE

Samstag, 3. September 2011, 19:30 Uhr
Schloss Mondsee – Schlosskonzert

LICHT ODER FINSTERNIS

Christian Altenburger, Violine
Ernst Weissensteiner, Kontrabass
Sharon Kam, Klarinette
Richard Galler, Fagott
Hans Gansch, Trompete
Otmar Gaiswinkler, Posaune
Dieter Seiler, Schlagwerk
Peter Orth, Klavier
Joseph Lorenz, Sprecher

.....
Franz Liszt (1811 – 1886)

Harmonies poétiques et religieuses,
Nr. 3: Bénédiction de Dieu dans la solitude
– Peter Orth –

Mephisto-Walzer Nr. 1

– Peter Orth –

.....
Igor Strawinsky (1882 – 1971)

Die Geschichte vom Soldaten (1918)

– Christian Altenburger, Ernst Weissensteiner, Sharon Kam, Richard Galler,
Hans Gansch, Otmar Gaiswinkler, Dieter Seiler, Joseph Lorenz –

Es gibt Komponisten-Gedenkjahre, von denen man sich denkt, es wäre besser gewesen, sie wären nicht – wie man so sagt – gefeiert worden. Es gibt andere, die wirklich kaum Beachtung finden, was in der heutigen Zeit, die sehr feierfreudig für Gedenkjahr ist, bemerkenswert erscheint. Und es gibt Gedenkjahre, von denen man meint, dass sie dem Komponisten wie dem Publikum wirklich etwas bringen können. Als ein solches sinnvolles Gedenkjahr muss man das diesjährige Liszt-Jahr bezeichnen, das an den zweihundertsten Geburtstag von Franz Liszt erinnert. Freilich, 1911 ist das Liszt-Jahr viel intensiver begangen worden. Liszt war damals überhaupt viel mehr präsent. Heuer ist es verlockend, ihn wieder präsenter zu machen. Gespielt werden in Konzerten doch immer nur dieselben virtuosen Klavierstücke, die einem vor dem Können des Pianisten erschauern lassen, die aber andere auch komponiert haben und nicht Liszts wahres Verdienst darstellen. Die Orchesterwerke sind kaum zu hören, die Kammermusik nie, die Lieder und mehrstimmigen Vokalwerke kaum, die großen Chor- und Orchesterwerke viel zu selten. Die virtuosen und damit gefälligen Klavierstücke sind nicht Liszts wahres Gesicht; sie waren für die zeitgenössische Reputation wichtig. Viel wichtiger ist es, Liszt mit seinen kühnen harmonischen Neuerungen, mit seiner farbigen, ja farbfreudigen Instrumentation und mit seinen programmatischen Umsetzungen von Ideen, Erfahrungen, Erlebnissen und Vorstellungen in die Musik kennen zu lernen.

Das Klavierstück, das den „Segen Gottes in der Einsamkeit“ ausdrückt, ist ein solches. Liszt hat es 1845 skizziert und etwas später ausgeführt. Vorbei waren jene Jahre 1841 und 1842, in denen er auf der Rhein-Insel Nonnenwerth mit seiner Partnerin Gräfin Maria d' Agoult (und im zweiten Jahr auch mit der gemeinsamen Tochter Cosima) die Einsamkeit gesucht hat und dort ein gemeinsames Leben beginnen wollte. Er war nicht dafür geschaffen, und die Erwartungshaltung der Öffentlichkeit erlaubte es ihm nicht. Aber er hatte eine Ahnung davon und konnte deshalb – wohl in stiller Sehnsucht – ein Klavierstück mit diesem Titel und dieser Aussage schreiben. Es ist also eine biographisch wie künstlerisch sehr wichtige Komposition, in die man sich mit vom Titel herausgeforderten Vorstellungsvermögen hineinhören muss. Im Jahr 1860 schrieb Liszt ein großes programmatisches Orchesterwerk, das „Zwei Episoden aus Lenaus Faust“ darstellen sollte, den „Nächtlichen Zug“ und den „Tanz in der Dorfschenke (Mephisto-Walzer)“. Der erste Teil ist der musikalisch wichtigere, der zweite war und ist der populärere. Das ahnte oder wusste auch der Komponist: Kein Wunder, dass Liszt von diesem „Mephisto-Walzer“ auch eine Klavierfassung hergestellt hat, die schon 1862, drei Jahre vor der Orchesterfassung, im Druck erschienen ist. – Es ist gefällige und effektvolle Musik, die man gerne hört. Aber unsterblich wird man mit dieser Art von Musik nicht. Solche Applaus treibende Stücke haben etliche seiner Zeitgenossen mit gleichem Können geschrieben. Liszt hat, wie nicht oft genug betont werden kann, mehr geleistet als im „Mephisto-Walzer“ steckt. Hoffentlich ist es möglichst vielen nach dem Liszt-Jahr bewusst. Gelegenheiten, sich mit diesen weniger populären Werken auseinandersetzen, gibt es 2011 ja zum Glück etliche.



„Die Geschichte vom Soldaten. Zu lesen, zu spielen und zu tanzen, in zwei Teilen“ heißt es im Titel dieses in Morges am Genfer See entstandenen in seiner Gattungszugehörigkeit schwer zu bestimmenden Werkes, das am 28. September 1918 in Theater zu Lausanne unter der Leitung von Ernest Ansermet uraufgeführt wurde. Der große Strawinsky-Kenner Helmut Kirchmeyer hat den Inhalt so nacherzählt:

Der verkleidete Teufel erhandelt gegen ein Zauberbuch die Fiedel eines Soldaten. Er nimmt den Soldaten mit, der später erkennen muss, nicht drei Tage, sondern drei Jahre abwesend gewesen zu sein. Der Soldat verliert seinen durch das Zauberbuch erworbenen Reichtum, macht aber den Teufel betrunken und gewinnt die Fiedel zurück, mit deren Hilfe er die Prinzessin von der Krankheit heilt. Zwar überrascht der Teufel die beiden; aber der Soldat fiedelt so lange, bis sich der Teufel in Krämpfen windet. Nach der Hochzeit möchte der Soldat allen Warnungen zum Trotz sein Heimatdorf besuchen. Der Teufel jedoch hat auf ihn draußen gewartet und holt ihn in dem Augenblick, in dem er den Grenzpfahl überschreitet, der die Scheide zwischen Macht und Ohnmacht des Teufels bildet.

Der Text stammt von dem in Lausanne geborenen und ansässig gewesenen Schriftsteller und Lyriker Charles Ferdinand Ramuz, der heute als einer der Nationaldichter der Schweiz gilt. Der Inhalt basiert auf einem russischen Märchen. Strawinsky wollte mit diesem Stück also alte und neue Heimat verbinden und sein aus Russland mitgebrachtes schöpferisches Talent mit dem eines Schweizer Künstlers kombinieren, um damit der Schweiz seine Reverenz zu erweisen.

Das Stück ist in keine Gattung einzuordnen. Es hat pantomimische Züge, hat zwei zu tanzende, also Ballett-Szenen, ist einem Sprechstück mit Musik verwandt – aber insgesamt doch eine neue Form von Bühnenstück. Die Partitur sieht einen Vorleser, zwei Sprecher (Soldat und Teufel) und eine stumme Rolle (Prinzessin) vor. Die Musik wird von einem Instrumentalensemble mit groß besetztem Schlagwerk besorgt.

Vielleicht sollte der Hörer einer konzertanten Aufführung doch auch über die szenischen Vorstellungen von Dichter und Komponist informiert sein.

1. Szene: *An einem Bach*

2. Szene: *Kreuzweg auf offenem Feld mit einem Grenzpfahl, in der Ferne der Turm einer Dorfkirche*

3. Szene: ein Zimmer

4. Szene: Zimmer in einem Palast

5. Szene: Zimmer der Prinzessin

6. Szene: wie die 2. Szene

Der musikalische Ablauf ist folgender:

Marsch des Soldaten und Marschmelodien

Kleine Melodie am Bach

Pastorale und danach wieder der Marsch des Soldaten

Königsmarsch

Kleines Konzert

Drei Tänze: Tango, Valse, Ragtime

Tanz des Teufels

Kleiner Choral

Lied des Teufels

Großer Choral

Triumphmarsch des Teufels

Bei der Uraufführung im Theater zu Lausanne war das Instrumentalensemble nicht in einem Orchestergraben und auch nicht vor der Bühne, sondern seitlich der Bühne platziert, sodass es jeder sehen konnte. Auf der gegenüberliegenden Seite saß der Vorleser. Es gab (abgesehen von der öffentlichen Generalprobe) nur eine Aufführung, die nicht nur ein Publikumserfolg war, sondern auch den Komponisten selbst begeisterte: „Die Aufführung des ‚Soldaten‘ befriedigte mich völlig“ schrieb Strawinsky in seinen Memoiren, „und nicht nur im Hinblick auf die Musik. Die ganze Wiedergabe war wirklich vollendet. Alle Elemente waren zu einer Einheit verschmolzen, das Werk war sorgfältig einstudiert, und der Ton richtig getroffen. Leider habe ich seitdem nie wieder eine Aufführung des ‚Soldaten‘ gesehen, die mich in gleichem Maße befriedigt hätte, und deshalb bewahre ich an diesen Tag eine besonders schöne Erinnerung. Mit großer Dankbarkeit denke ich noch heute an meine Freunde und Mitarbeiter, und besonders an Werner Reinhart, der, da keine anderen Geldleute aufzutreiben waren, in großzügiger Weise allein die Kosten des Unternehmens getragen hat. Um ihm ein Zeichen meiner Dankbarkeit und Freundschaft zu geben, widmete ich ihm drei Stücke für Klarinette allein, die ich auf seine Anregung geschrieben hatte. Er beherrschte dieses Instrument und spielte es gern im kleinen Freundeskreise.“ Diese Dankesgabe an den Mäzen war im gestrigen Schlosskonzert zu hören. ■

Sonntag, 4. September 2011, 11:30 Uhr
Basilika Mondsee – Matinée

POSAUNENKLÄNGE

Bernhard Berchtold, Tenor
Wiener Posaunenquartett
Auryn Quartett

.....
Cristóbal de Morales (um 1500 – 1553)

O Magnum Mysterium (Arr.Luther Didrickson)
.....

Joseph Haydn (1732 – 1809)

Schlusschor aus dem Oratorium “Die Schöpfung”, Hob.XXI:2 (Arr. Helma Verlag)

– Wiener Posaunenquartett –
.....

Thomas Tallis (um 1505 – 1585)

Salvator Mundi
.....

Giovanni Martino Cesare (um 1590 – 1667)

Beata es Virgo Maria
.....

William Byrd (wahrschl. 1543 – 1623)

Laetentur Coeli

– Bernhard Berchtold, Wiener Posaunenquartett –
.....

Giovanni Gabrieli (1557 – 1612)

Sonata á 4 (Arr. Keith Brown)
.....

Anton Bruckner (1824 – 1896)

„Os Justi“ Graduale (Arr. H.P. Gaiswinkler)
.....

Pjotr Iljitsch Tschaikowsky (1840 – 1893)

Streichquartett Nr. 1 D-Dur (Arr. H.P. Gaiswinkler)

2. Satz: Andante cantabile

3. Satz: Scherzo

– Wiener Posaunenquartett –

.....
Igor Strawinsky (1882 – 1971)

Klagelieder „In Memoriam Dylan Thomas“ (1954)

Für Tenor, Streichquartett und vier Posaunen

– Bernhard Berchtold, Auryn Quartett, Wiener Posaunenquartett –

Dirge – Canons (Prelude)

Song

Dirge – Canons (Postlude)

.....
Reinhard Süß (*1961)

Rondo für Posaunenquartett (2003)

.....
Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

2 Choräle (Arr. H.P. Gaiswinkler)

.....
Anton Bruckner (1824 – 1896)

Locus Iste

.....
Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

2 Choräle (Arr. H.P. Gaiswinkler)

– Wiener Posaunenquartett –

KEINE PAUSE

Es war schon in der Einführung zum Schlosskonzert am 30. August davon zu sprechen, dass Igor Strawinsky insgesamt elf „In memoriam“-Kompositionen geschrieben hat und damit einer bis in die Renaissance-Zeit zurückgehenden musikalischen Tradition gefolgt ist, einem Verstorbenen ein musikalisches Denkmal zu setzen. Zwei davon (die andere, „Elégie“, war im Schlosskonzert am 30. August zu hören) sind im Programm der diesjährigen MUSIKTAGE MONDSEE vertreten. Zwei weitere Gedenkmusiken im Programm stammten von Peter Iljitsch Tschaikowsky (Schlosskonzert am 29. August) und Felix Mendelssohn Bartholdy (Schlosskonzert am 30. August).

Der letzte in der Reihe dieser musikalischen Nachrufe Strawinskys galt Dylan Thomas (1914-1953), einem walisischen Dichter und Schriftsteller, mit dem Strawinsky ursprünglich an einem Filmprojekt über Homers Odyssee gearbeitet hatte. Thomas sollte das Drehbuch schreiben, Strawinsky die Musik, und der englische Regisseur Michael Powell die ganze Produktion leiten. Als sie doch nicht realisiert werden konnte, beschlossen Thomas und Strawinsky, stattdessen ein Bühnenwerk über den Odyssee-Stoff zu schaffen und ihre bereits gesammelten Ideen in dieses einzubringen. Sie verabredeten, dass Thomas zu Strawinsky nach

Hollywood kommen und in seinem Haus wohnen sollte, um dort intensiv gemeinsam an dem neuen Werk zu arbeiten. Thomas unterbrach seinen Flug nach Los Angeles in New York, um dort einen Vortrag zu halten, wo er völlig überraschend am 9. November 1953 starb. Strawinsky war schockiert, brauchte einige Zeit, um sich wieder zu fassen, und schrieb im Februar und März 1954 „Zum Gedenken an Dylan Thomas. Grabgesänge und Lied für Tenor, Streichquartett und drei Posaunen“. Es ist ein nach dem Reihenprinzip konstruiertes dreiteiliges Werk von tiefer Ausdrucksdichte. Im Präludium und Postludium werden von Posaunen und Streichern Trauergesänge kanonisch geführt. Das Lied in der Mitte ist die Vertonung eines Gedichtes von Dylan Thomas, das man als Ahnung oder Warnung vor einem plötzlichen Tod interpretieren kann: „Do not go gentle into that good night.“



Reinhard Süß, der schon in der Einführung zum Schlosskonzert am 30. August vorgestellt werden konnte, hat sein Rondo für Posaunenquartett über Anregung von Otmar Gaiswinkler und Dietmar Küblböck als Auftragswerk für das Wiener Posaunenquartett komponiert. Es wurde von diesem Ensemble am 6. Oktober 2003 im Brahms-Saal des Wiener Musikvereins uraufgeführt. Das Werk ist in klassischer Rondoform konzipiert: Das Rondothema kehrt dreimal mehr oder weniger verändert wieder. Die beiden dazwischen liegenden Mittelteile – in der musikalischen Fachsprache Ritornelle genannt – benutzen thematische Ideen, die sehr frei aus dem Rondothema abgeleitet sind. Die konstruktive Dreiteilung des Rondos ist auch im unterschiedlichen Charakter der Abschnitte zu verfolgen, die mit einem ruhigen Moderato beginnen. Der Mittelteil ist ein Scherzo und den Abschluss bildet eine Stretta.



Alle Werke der musikalischen Klassik und Romantik sind in Arrangements populär geworden. Das Transformieren von einer in eine andere Besetzung machte nicht nur Orchesterwerke der Hausmusik zugänglich, sondern auch Kammermusikwerke anderen kammermusikalischen Besetzungen. In einer Zeit, in der es weder Radio, noch Schallplatte oder Tonband, noch CD gab, konnte man sich mit Kompositionen nur beim eigenen Musizieren oder beim Zuhören solchen privaten Musizierens vertraut machen. Denn – nicht zu vergessen – Kammermusik gab es im Konzertsaal kaum und Orchesterwerke muss man öfter als nur in Kon-

zertaufführungen hören, um mit ihnen wirklich vertraut zu werden. Andere Arrangements entstanden für Tanz- und Unterhaltungskapellen, die Orchester- oder Kammermusikwerke entweder neuen Publikumsschichten zugänglich machten oder mit der Musik vertrauten Hörern die Freude der Wiederbegegnung vermittelten. Als im 20. Jahrhundert eine Musikwiedergabe ohne Musiker technisch möglich wurde, also einmal mit Mikrofonen aufgenommene Musik unzählige Male durch Lautsprecher verbreitet werden kann, hat sich Arrangements ein zusätzliches Feld eröffnet: Bekannte Werke wurden und werden in ein neues klangliches Gewand gebracht, das für Hintergrundmusik und Klangberieselung aus dem Lautsprecher besser geeignet war; oft bleiben bei solchen Bearbeitungen nur mehr melodische Highlights übrig. In allen alten wie neuen Arrangements kompletter Werke war und ist es freilich oft auch – geradezu zwangsläufig – notwendig, gewisse für eine Transformierung nicht geeignete Abschnitte zu verändern oder auszulassen. Schlagwörter wie Originalfassung oder Urtext haben in der so genannten klassischen Musik alle Arten von Arrangements in Misskredit gebracht. Eine stille, unausgesprochene Sehnsucht danach ist aber geblieben, und heute nimmt die Nachfrage nach Arrangements bei Ausübenden wie Publikum wieder zu. Denn nicht die Werke überraschen primär in einem Arrangement, sondern deren ungewohnter Sound, und diese ungewohnte, leichtlebige Überraschung ist es, die Arrangements heutzutage anziehend macht.

Manche Ensemble-Besetzungen, für die es nicht viel Originalmusik gibt, sind freilich auf Adaptionen für ihre Besetzung angewiesen, was wieder ein anderer Grund für Arrangements ist. Das Wiener Posaunenquartett spielt verschiedene Arten von Arrangements, die beschriebenen, aber auch solche, die keine Noten verändern, sondern ganz einfach durch die Wahl eines anderen Instrumentariums oder von Instrumenten statt Singstimmen ein anderes Klangbild bieten – und ihrer Besetzung entsprechen. So kann Anton Bruckners Motette „Locus iste“ zu einem Instrumentalstück werden, oder vokale Cantus firmus-Sätze aus der Renaissance als Kompositionen für Tenor und Posaunenquartett erklingen. Letztere stammen im heutigen Programm von dem englischen Organisten und Hofmusiker Thomas Tallis, aus den „Concerti ecclesiastici, a una, due, tre, quattro, & a cinque voci“ von dem aus Udine stammenden und in Günzburg und München tätigen Giovanni Martino Cesare und wieder von dem Londoner Shakespeare-Zeitgenossen und Hoforganisten William Byrd, der „englischer Palestrina“ genannt wurde. Ein Arrangement im ursprünglichsten Sinn ist die Bearbeitung zweier Streichquartett-Sätze Tschaikowskys für Posaunenquartett. ■

DIE AUSFÜHRENDEN

Christian Altenburger, Violine

Auryn Quartett

(Matthias Lingenfelder, Violine; Jens Oppermann, Violine; Stewart Eaton, Viola;
Andreas Arndt, Violoncello)

Clara Andrada de la Calle, Flöte

Roland Batik-Trio

(Roland Batik, Piano; Heinrich Werkl, Bass; Woody Schabata, Vibraphon)

Bernhard Berchtold, Tenor

Liza Ferschtman, Violine

Richard Galler, Fagott

Hans Gansch, Trompete

Otmar Gaiswinkler, Posaune

Julia Habenschuss, Flöte

Jeremy Joseph, Cembalo

Sharon Kam, Klarinette

Alexander Ladstätter, Klarinette

Polina Leschenko, Klavier

Joseph Lorenz, Sprecher

Tatjana Masurenko, Viola

Minetti Quartett

(Maria Ehmer, Violine; Anna Knopp, Violine; Milan Milojicic, Viola; Leonhard Roczek, Violoncello)

Marie-Luise Neunecker, Horn

Peter Orth, Klavier

Gerald Pachinger, Klarinette

Christian Poltéra, Violoncello

Christine Schäfer, Sopran

Matthias Schulz, Flöte

Dieter Seiler, Schlagwerk

Stefan Stroissnig, Klavier

Reinhard Süß, Klavier

Quirine Viersen, Violoncello

Pfarrer DDr. Ernst Wageneder, Sprecher

Wiener Posaunenquartett

(Otmar Gaiswinkler, Walter Voglmayr, Wolfgang Pfistermüller, Reinhard Hofbauer)

Ernst Weissensteiner, Kontrabass

Alfred Blüthl, Technische Betreuung und Klavierstimmung

Die Künstler musizieren auf einem Steinway-Flügel.



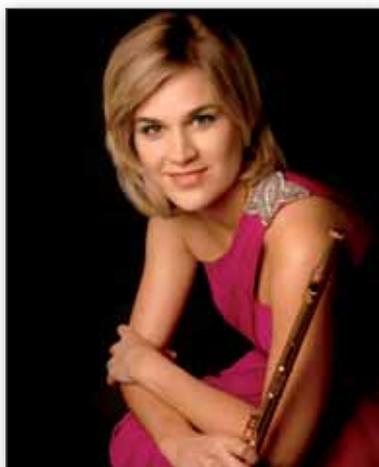
Christian Altenburger, Violine

Altenburger studierte in Wien und New York. Mit 19 Jahren debütierte er als Solist im Wiener Musikverein. Es folgten Engagements u.a. bei den Berliner und den Wiener Philharmonikern unter Dirigenten wie Claudio Abbado und Zubin Mehta. Neben seiner solistischen Tätigkeit entwickelte sich die Kammermusik zu einem besonderen Schwerpunkt seiner künstlerischen Arbeit. Von 1999–2005 fungierte er gemeinsam mit der Schauspielerin Julia Stemberger als künstlerischer Leiter der Musiktage Mondsee. Seit 2003 obliegt ihm die künstlerische Leitung des Kammermusikfestivals Schwäbischer Frühling und seit 2006 ist er künstlerischer Leiter des Musikfestivals Loisiarte, bei dem er auch das Programmkonzept definiert hat. 2001 wurde Christian Altenburger als Professor an die Musikuniversität Wien berufen.



Auryn Quartett

Das seit seiner Gründung vor 30 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. Seit 2003 geben die Mitglieder des Auryn Quartetts ihre Erfahrungen als Professoren der Detmolder Musikhochschule weiter.



Clara Andrada de la Calle, Flöte

Clara Andrada de la Calle wurde in Salamanca geboren und erhielt bereits im Alter von 4 Jahren ihre erste musikalische Ausbildung. Als Soloflötistin spielt Clara Andrada de la Calle mit renommierten Orchestern wie dem London Symphony Orchestra und dem Chamber Orchestra of Europe unter Dirigenten wie Nikloaus Harnoncourt oder Valerie Gergiev. Als Kammermusikpartnerin ist sie Mitglied des „Hindemith Bläserquintett“ in Frankfurt am Main und musiziert weltweit bei renommierten Kammermusikfestivals. Sie hält Meisterkurse am „Royal College of Music“ in London und war als Dozentin am „Musikene“, dem Konservatorium des Baskenlandes in San Sebastián tätig. Seit 2005 ist Solo Clara Andrada Flötistin des Hessischen Rundfunk Sinfonieorchesters.



Roland Batik Trio

Batik, in Wien geboren, studierte u.a. bei Friedrich Gulda, mit gleichzeitiger Spezialisierung als Jazzpianist bei Fritz Pauer. Im 1977 gegründeten Trio spielen Roland Batik (piano), Heinrich Werkl (bass) und Woody Schabata (vibraphon). Neben zahlreichen Auftritten in traditionellen Konzerthallen und Jazz-Clubs dokumentiert sich die Arbeit des Roland Batik Trios in zahlreichen Rundfunk- und Fernsehaufnahmen und in vier CDs, die fast ausschließlich Kompositionen von Roland Batik beinhalten. Das Trio hat in den letzten Jahren seinen unverwechselbaren Jazzstil gefunden. Die Kompositionen lassen ein ausgeprägtes Gefühl für formale Geschlossenheit erkennen und sind eine Herausforderung an die Kreativität und Spontaneität der Improvisation.



Bernhard Berchtold, Tenor

Der österreichische Tenor studierte am Mozarteum in Salzburg bei Horiana Branisteanu und Hartmut Höll. Seit 2003/04 ist das Badische Staatstheater Berchtolds Stamm-bühne. In dieser Saison ist er dort u.a. als Tamino, Ferrando, Don Ottavio und Belmonte zu hören. Gastengagements führten ihn u.a. an die Opéra Lyon, Mailänder Scala, Bayerische Staatsoper München und zu den Salzburger Festspielen. Berchtold arbeitet mit Dirigenten wie Howard Arman, Nikolaus Harnoncourt und Ton Koopman zusammen. Eine seiner künstlerischen Höhepunkte sind die vom WDR übertragenen und auf CD erschienenen Liederabende von Schuberts Winterreise, Schwanengesang und der Schönen Müllerin, welche er auch bei der Schubertiade in Schwarzenberg sang.



Liza Ferschtman, Violine

Die Tochter russischer Musiker begann ihre Violinausbildung mit fünf Jahren und studierte am Amsterdamer Konservatorium, in Philadelphia und in London. Sie arbeitete u.a. mit dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem Orchestre National de Belgique und dem Wiener Concert Verein sowie mit Leonard Slatkin, Frans Brüggen und Christoph von Dohnányi zusammen. Im April 2006 hatte sie ihr New York Debut mit einem Recital mit Inon Barnatan. Seit 2007 ist sie künstlerische Leiterin beim bedeutendsten niederländischen Kammermusikfestival, dem Delft Chamber Musical Festival. Liza Ferschtman hat bisher drei CDs eingespielt, die von der Kritik begeistert aufgenommen wurden. Seit 2006 ist sie Trägerin des Dutch Music Award, der höchsten Auszeichnung für Musiker der Niederlande.



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: 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.



Hans Gansch, Trompete

Geboren in Niederösterreich, bekam Hans Gansch von seinem Vater mit sieben Jahren seinen ersten Musikunterricht und ab dem elften Lebensjahr Trompetenunterricht. Sein Musikstudium absolvierte er am Brucknerkonservatorium Linz. Bis 1996 war Hans Gansch 1. Trompeter im Wr. Staatsopernorchester und bei den Wiener Philharmonikern. Seit damals ist er Professor für Trompete an der Universität Mozarteum Salzburg. 1995 bekam er den „Preis der Deutschen Schallplattenkritik“ für die Einspielung der CD „Trompetenkonzerte“. Kammermusikalisch arbeitete er mit den Ensembles „Austrian Brass Connection“, „Pro Brass“, Art of Brass Vienna“, „Kontrapunkte“, German Brass“ u.v.a. Er spielt zahlreiche Solokonzerte und hält Meisterkurse im In- und Ausland.

Seine musikalische Vielseitigkeit ist auf zahlreichen Tonträgern dokumentiert.



Otmar Gaiswinkler, Posaune

wurde 1971 in Schärding geboren und erhielt seinen ersten Posaunenunterricht im Alter von neun Jahren. 1985 kam er an das Musikgymnasium Linz und wurde im Brucknerkonservatorium Linz aufgenommen. 1990 wechselte er an die Musikhochschule Wien zu Prof. Horst Küblböck und trat 1993 sein erstes Engagement im Brucknerorchester Linz an. Seit 1996 ist Otmar Gaiswinkler Soloposaunist der Wiener Symphoniker und wirkt daneben bei verschiedenen Ensembles (Pro Brass, Austrian Brass Connection, Wiener Akademie, Concentus Musicus Wien, Ensemble TONUS) mit.

Als Dozent gestaltete er Meisterkurse in Japan, Taiwan, Polen, Deutschland, Schweden und den USA. Seit 2007 ist Otmar Gaiswinkler Professor für Posaune an der Musikuniversität Wien.



Julia Habenschuss, Querflöte

Julia Habenschuss, geboren 1990 in Wels, erhielt ihren ersten Querflötenunterricht im Alter von 8 Jahren. Sie studierte an der Musikhochschule in Wien und nun am Mozarteum in Salzburg. Seit 2005 nimmt sie an Meisterkursen teil und errang zahlreiche Preise bei internationalen Wettbewerben (u.a. „Prima la Musica“). 2009 war Habenschuss Finalistin des 13. Internationalen Friedrich Kuhlau Flötenwettbewerbs in Deutschland. Im Vorjahr hatte die junge Flötistin einen besonderen Erfolg: aus 30 Bewerber/innen ging Julia Habenschuss als Siegerin für eine Akademiestelle beim Bayerischen Staatsorchester hervor, eine Stelle, die sie im Februar 2011 angetreten hat.



Jeremy Joseph, Cembalo

Jeremy Joseph wurde 1978 in Südafrika geboren. Er erhielt zuerst Klavierunterricht, begann im Alter von 9 Jahren das Orgelspiel zu erlernen und wurde mit 14 Jahren Organist an der Kathedrale von Durban. Nach Studien in Kopenhagen, Lübeck und Stuttgart gewann Jeremy Joseph 1999 den internationalen Silbermann-Wettbewerb. Es folgten Konzerte u.a. beim Schleswig-Holstein-Musikfestival, Nürnberg Orgel Woche, Musikhalle Hamburg, Leipziger Gewandhaus, Wiener Musikverein und Konzerthaus mit Partnern wie der Wiener Akademie und den Wiener Symphonikern. Als Lehrer hält Jeremy Joseph Meisterkurse an der Austria-Barock-Akademie und unterrichtet seit April 2008 an der Universität für Musik in Wien. Als Organist ist Jeremy Joseph an der Wiener Hofburgkapelle tätig.



Sharon Kam, Klarinette

In Israel geboren, erhielt sie Unterricht bei Eli Eban und Chaim Taub. Ihr Orchesterdebüt machte sie im Alter von 16 Jahren mit dem Israel Philharmonic Orchestra unter Zubin Mehta. Gefördert von Isaac Stern absolvierte sie die Juilliard School unter Charles Neidich. 1992 gewann sie den Internationalen ARD Wettbewerb, seitdem Auftritte mit den bedeutendsten Orchestern in den USA, Europa und Japan. Teilnahme bei zahlreichen Festivals. Ihrem Debüt bei den Salzburger Festspielen im Jahr 2003 folgten Wiedereinladungen in den Jahren 2005 und 2006. Daneben widmet sie sich seit 2009 mit Martin Helmchen insbesondere den Klarinettenwerken von Brahms. Ihre zahlreichen Aufnahmen bewiesen, dass Sharon Kam von der Klassik bis zur Moderne und auch im Jazz zu Hause ist.



Alexander Ladstätter, Klarinette

Ladstätter, geboren 1983, erhielt seinen ersten Klarinettenunterricht im Alter von neun Jahren. Er begann sein Studium Konzertsfach Klarinette an der Universität für Musik in Wien und studiert seit 2004 bei Prof. Gerald Pachinger an der Musikuniversität Graz. Ladstätter war Mitglied des Schleswig Holstein Festival und des Gustav Mahler Orchesters und spielt derzeit beim Mozarteumorchester Salzburg. Gastengagements führten ihn zu Orchestern wie dem RSO Wien, den Wiener Symphonikern, dem Deutschen Symphonieorchester Berlin sowie zu den Wiener Philharmonikern unter Sir Simon Rattle und Pierre Boulez. Reisen mit Kammermusikensembles führten ihn nach Japan, China, Lettland, Italien und nach Russland.



Polina Leschenko, Klavier

1981 in St. Petersburg als Tochter einer Musikerfamilie geboren, erhielt sie als Sechsjährige ihren ersten Klavierunterricht von ihrem Vater. Als Achtjährige gab sie ihr Debüt als Solistin mit dem Leningrad Symphony Orchester in St. Petersburg. Mit 16 Jahren beendete sie ihre Studien am Königlichen Konservatorium in Brüssel mit Auszeichnung. Als Solistin und Kammermusikpartnerin Auftritte mit berühmten Orchestern wie dem Hallé Orchester, den London Mozart Players und Camerata Salzburg und bei namhaften Festivals. Ihre Konzertreisen führten sie ins Wiener Konzerthaus, ins Concertgebouw Amsterdam, die Carnegie Hall in New York sowie nach Salzburg, London, Paris, Brüssel, Minnesota und Atlanta. 2009 erhielt Polina Leschenko eine Position als „International Chair in Piano“ am Royal Welsh College of Music & Drama in Cardiff.



Joseph Lorenz, Sprecher

Lorenz, geboren in Wien, besuchte die Hochschule für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ in Salzburg. Erste Engagements führten ihn nach Kassel und ans Schillertheater in Berlin, von dort ans Schauspielhaus Düsseldorf und ab 1991 ins Schauspielhaus Zürich und an das Theater Basel. Nach weiteren Stationen in den Kammerspielen Hamburg, dem Staatstheater in Stuttgart und dem Neumarkttheater in Zürich wurde Joseph Lorenz 1995 von Claus Peymann ans Wiener Burgtheater geholt, wo er dem Ensemble bis 2004 angehörte. Seitdem arbeitet er als freiberuflicher Schauspieler, z.B. am Theater in der Josefstadt oder auch am Niederösterreichischen Landestheater, dort u.a. als Titelfigur und Regisseur von Arthur Schnitzlers „Anatol“. Seit 1998 ist Joseph Lorenz auch regelmäßig bei den Festspielen in Reichenau zu sehen.



Tatjana Masurenko, Viola

Tatjana Masurenko stammt aus einer russischen Jazz-Musikerfamilie und erhielt bereits mit sechs Jahren ersten Violinunterricht. Mit elf Jahren begann sie Viola zu spielen; sie studierte in St. Petersburg, kam 1991 nach Deutschland und beendete ihre Studien an der Musikhochschule Detmold. Tatjana Masurenko erhielt zahlreiche Preise bei internationalen Violawettbewerben. Sie ist regelmäßige Gastsolistin bei der NDR Radio-Philharmonie, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, den St. Petersburger Philharmonikern, dem Hongkong Symphony Orchestra. Darüber hinaus widmet sie sich mit besonderem Engagement der Kammermusik mit Partnern wie Lars Vogt, Christian Tetzlaff, Antje Weithaas, Jörg Widmann oder dem Vogler Quartett.



Minetti Quartett

Spätestens seit das Minetti Quartett in der Saison 2008/09 im Rahmen des „rising stars“ Zyklus in den bedeutendsten europäischen Konzertsälen, darunter die Kölner Philharmonie, Concertgebouw Amsterdam, Palais des Beaux Arts Brüssel, Festspielhaus Baden-Baden, Mozarteum Salzburg und Wiener Musikverein auftrat, begeistert es Publikum und Presse gleichermaßen. Neben Auftritten in europäischen Musikmetropolen Konzertreisen nach Nord- und Südamerika, Australien und Japan. Zahlreiche Gastspiele bei bedeutenden Kammermusikfestivals wie Aldeburgh, Schubertiade Schwarzenberg, Mecklenburg-Vorpommern, Aix-en-Provence und Kuhmo. 2007 1. Preis beim Int. Rimbotti Wettbewerb in Florenz.



Marie-Luise Neunecker, Horn

Neunecker, wegen ihrer außergewöhnlichen Virtuosität am Horn hochgelobt, kann auf eine weltweit erfolgreiche Karriere verweisen. Als Solistin und Kammermusikerin gilt sie als eine der profiliertesten Instrumentalistinnen der Gegenwart. Sie ist Preisträgerin internationaler Bewerbe, u.a. in München und New York. Neben ihren Erfolgen als Solistin, die sie mit Orchestern wie z. B. dem NDR Sinfonieorchester Hamburg, Gewandhausorchester Leipzig, Konzerthaus-Orchester Berlin sowie mit den Bamberger Symphonikern und dem Cincinnati Symphony Orchestra zusammenführen, gilt ihre Aufmerksamkeit ebenso der Kammermusik. Mit Partnern wie Frank Peter Zimmermann, Christian Tetzlaff, Lars Vogt, Saschko Gawriloff, Enrico Pace, dem Zehetmair Quartett und dem Petersen Quartett ist sie regelmäßig zu hören.



Peter Orth, Klavier

Orth wurde in Philadelphia, USA, geboren. Nach dem Studium an der Juilliard School, New York, markierte der 1. Preis des Internationalen Klavierwettbewerbs von Naumburg, 1979 den Beginn seiner internationalen Karriere. Es folgten zahlreiche Auszeichnungen. Als Solist spielte er mit dem Philadelphia Orchestra, dem New York Philharmonic Orchestra, dem Residentie Orkest Den Haag, dem Orchestre National de Lyon, dem Orquesta Nacional de Espana, der Norddeutschen Philharmonie und mit zahlreichen Symphonieorchestern unter Dirigenten wie Zubin Mehta oder Leonard Slatkin. Seine vier CD-Einspielungen wurden von der Kritik enthusiastisch gefeiert. Seit 1991 lebt Orth in Deutschland und unterrichtet seit April 2010 als Professor Klavier und Kammermusik an der Hochschule für Musik in Detmold.



Gerald Pachinger, Klarinette

Pachinger wurde 1967 in Oberösterreich geboren. Studium an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Im Laufe seiner Karriere musizierte Gerald Pachinger als Solist unter namhaften Dirigenten wie Fabio Luisi, oder Yakov Kreizberg und spielte mit Orchestern wie den Wiener Symphonikern und dem Tonkünstler-Orchester Niederösterreich. Gast-Engagements führten ihn unter anderem zu den Berliner Philharmonikern und zum Concentus Musicus Wien. Er ist Gründungsmitglied des Gustav Mahler Jugendorchesters unter Claudio Abbado und seit 1987 Soloklarinetist der Wiener Symphoniker. 1988 debütierte er als Solist im Wiener Musikvereinsaal mit dem Klarinettenkonzert von Wolfgang Amadeus Mozart. Seit 2004 ist Gerald Pachinger Universitätsprofessor für Klarinette an der Kunstuniversität Graz.



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 Auryrn, 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.



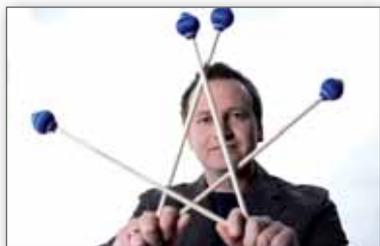
Christine Schäfer, Sopran

Christine Schäfer studierte an der Berliner Hochschule für Musik bei Professor Ingrid Figur und vervollständigte ihre Ausbildung u.a. bei Arlén Auger und Dietrich Fischer-Dieskau. Sie legte schon früh neben ihrer Opernkarriere einen Schwerpunkt auf den Konzert- und Liedgesang. Seither führten sie Lied-Tournées in die Hochburgen der Musikkultur. Die Künstlerin arbeitete u.a. mit den Dirigenten Claudio Abbado, Pierre Boulez, Nikolaus Harnoncourt und Seiji Ozawa. Von den Orchestern, mit denen sie aufgetreten ist, seien beispielhaft die Berliner, Wiener und Münchner Philharmoniker und die Boston und Chicago Symphony Orchestras genannt. Bei den Salzburger Festspielen ist Schäfer regelmäßig zu Gast. 2007 wurde Christine Schäfer von der Zeitschrift „Opernwelt“ zur „Sängerin des Jahres 2006“ gekürt.



Matthias Schulz, Flöte

Schulz wirkte als Solist u.a. beim Tonkünstler Orchester Niederösterreich, dem Wiener Kammerorchester, dem Brucknerorchester Linz und dem Mozarteumorchester Salzburg. Die solistische Begleitung der Liederabende von Jessye Norman im Großen Saal des Wiener Musikvereins 1997 und bei den Salzburger Festspielen 2000 stellen weitere Höhepunkte dar. Neben seinem Engagement als Flötist im Bühnenorchester der Wiener Staatsoper wirkt er regelmäßig bei den Wiener Philharmonikern, beim Radio Symphonie Orchester Wien sowie im Orchester der Wiener Volksoper mit. Als Kammermusiker wurde er u.a. bei den Salzburger Festspielen, den Neuberger Kulturtagen, der Salzburger Mozartwoche, beim Internationalen Beethovenfest Bonn und beim Festival Allegro Vivo eingeladen.



Dieter Seiler, Schlagwerk

Der gebürtige Steirer studierte Schlagwerk an den Musikuniversitäten Wien und Graz und hatte schon während seiner Studienzeit Gelegenheit, mit einigen der interessantesten und wichtigsten Musikern und Dirigenten dieser Zeit zusammenzuarbeiten, wobei vor allem die beiden Dirigenten Nikolaus Harnoncourt und Sandor Végh den jungen Musiker besonders prägten. Mit 23 Jahren erhielt Seiler sein erstes Engagement als Schlagzeuger im Brucknerorchester Linz. Neben der Tätigkeit als Orchestermusiker ist Seiler ein gefragter Paukist in diversen Kammerorchestern. Inzwischen sind es beinahe alle europäischen Spitzenensembles, mit denen er regelmäßig zusammenarbeitet, darunter der Concentus Musicus Wien und das Chamber Orchestra of Europe. Seit 2006 ist Dieter Seiler Solopauker der Wiener Symphoniker.



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, Japans und Amerikas. 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.



Reinhard Süss, Klavier/Komponist

Reinhard Süss, geb. 1961 in Wien, er studierte Komposition am Konservatorium Wien sowie Klavier und Tonsatz an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Ab 1998 entstanden zahlreiche kammermusikalische Werke, u.a. das Duo für Posaune und Kontrabass sowie das Trio für Posaune, Kontrabass und Klavier. Konzerte für Klavier und Kammerensemble wurden 2001 in der Kunsthalle Krems sowie im Wiener Musikverein uraufgeführt. Ab 2003 bekam Reinhard Süss u.a. Kompositionsaufträge von den Wiener Symphonikern (Uraufführung bei den Bregenzer Festspielen 2005), sowie vom Wiener Concertverein und der Österreichischen Nationalbank. 2010 fand im Wiener Musikverein die Uraufführung des Doppelkonzerts für Violine und Klavier mit dem Wiener Concertverein unter Martin Sieghart statt.



Quirine Viersen, Violoncello

Die niederländische Cellistin, geboren in Amsterdam, gehört international zu den herausragenden musikalischen Persönlichkeiten der jüngeren Generation. Neben vielen Preisen bei internationalen Wettbewerben wurde sie mit dem „Young Artist Award“ 2000 der Credit Suisse Group ausgezeichnet. Als Solistin musizierte sie u.a. mit dem Königlichen Concertgebouw Orchester mit Herbert Blomstedt, dem Hessischen Rundfunkorchester Frankfurt mit Hugh Wolff oder dem St. Petersburg Philharmonic mit Valery Georgiev. Auch im Bereich der Kammermusik ist Quirine eine vielgefragte Musikerin. Zu den Festivals der vergangenen Jahre gehören u.a. Delft Chambermusic Festival, Luzerner Festwochen und Risoer Festival in Norwegen. Seit 1996 hat sie sich mit der Pianistin Silke Avenhaus als international erfolgreiches Duo etabliert.



Pfarrer Ernst Josef Wageneder, Sprecher

Ernst Josef Wageneder, geboren 1969 in Oberösterreich, studierte an der päpstlichen Privatuniversität Linz und absolvierte seine Studien (Theologie, Literaturwissenschaft und Germanistik) an der Leopold-Franzens-Universität in Innsbruck. 1998 zum Priester geweiht, sammelte er seine seelsorglichen Erfahrungen u.a. in den Pfarren Schwanenstadt und Gallneukirchen. Nach vielfältigen Studien sowie der Mitarbeit an wissenschaftlichen Forschungsprojekten erfolgte 2005 die Promotion zum Doktor der Theologie. Im selben Jahr erfolgte die Ernennung zum Pfarrer in der Pfarre St. Michael Mondsee. Damit wurde er mit der Renovierung und Konservierung der einstigen Benediktinerabtei beauftragt. 2009 erhielt Ernst Wageneder den Förderpreis für Kultur des Landes Oberösterreich.



Wiener Posaunenquartett

Das Wiener Posaunenquartett wurde 1992 von Musikern verschiedener österreichischer Spitzenorchester gegründet, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, die Posaune als Kammermusikinstrument einem breiteren Publikum näher zu bringen. Dieser Idee folgend präsentiert sich das Quartett nach einer Umbesetzung im Jahr 2005 nun ausschließlich aus Mitgliedern eines Spitzenorchesters – nämlich der Wiener Symphoniker. Die gemeinsame musikalische Denkweise und die daraus gewachsene Einheit begleitet die Musiker im Orchester genauso wie in der Kammermusik, entstammen derselben Gewichtung von Tradition & Moderne und wurden durch einen großteils einheitlichen Ausbildungsweg geformt. Genau dieser Weg verleiht dem Wiener Posaunenquartett eine in diesem Ausmaß seltene Homogenität in Spielweise und Stilempfinden.



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

- Privatpersonen, die ungenannt bleiben wollen, sowie den Förderern mit einem über € 220,- liegenden Betrag.
- Dem Tourismusverband MondSeeLand, Mag. Thomas Ebner und Judith Eidenhammer sowie dem gesamten Team.
- Der Landesmusikschule Mondsee für die Bereitstellung der Probenräume.
- 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.

VEREIN MUSIKTAGE MONDSEE

Musikfreunde, die die MUSIKTAGE MONDSEE unterstützen möchten, sind herzlich eingeladen, Mitglied 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 Vorverkaufsrecht auf alle Konzerte bis 01.03.2012. Zusätzlich können Sie unter Vorlage Ihres gültigen Mitgliedsausweises die Generalproben besuchen. Weiters werden Sie als Mitglied exklusiv zu einem „Musikalischen Salon“ in Mondsee im Frühjahr 2012 eingeladen.

Die Mitgliedschaft kann durch Einzahlen des Jahresbeitrages auf das Bankkonto der MUSIKTAGE MONDSEE mit Angabe von Name, Adresse sowie Telefonnummer erworben werden.

JAHRESBEITRAG

Ordentliches Mitglied	EUR 27,-	Als Goldener Förderer werden Sie auf Wunsch namentlich im ProgrammBuch der MUSIKTAGE MONDSEE erwähnt.
Förderndes Mitglied	ab EUR 220,-	
Goldener Förderer	ab EUR 1.000,-	

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 2012



1. – 9. September 2012

FRANZ SCHÜBERT UND DAS FIN DE SIÈCLE IN WIEN

Künstlerische Leitung
AURYN QUARTETT

Mit Stefan Vladar, David Geringas, Valeriy Sokolov, Aurn Quartett u.v.m.

Die Musik Franz Schuberts weist über die Klassik und Romantik seiner Zeit weit hinaus und wirkt bis heute fort. Besonders die Komponisten in Wien um 1900 haben sich immer wieder mit den Themen Schuberts von Sehnsucht, Tod und Vergänglichkeit auseinandergesetzt.

Die Gegenüberstellung der Kammermusik Schuberts mit Werken von H. Wolf, A. Schönberg, E. Korngold, F. Schmidt, A. Zemlinsky u.a. führt zu neuen und spannenden Hörerlebnissen.

Geschäftsführung

Mag. Astrid Braunsperger, kunst_monitor Wien | Kontakt: Dr. Franz Müller Straße 3, 5310 Mondsee
Tel: +43 6232 2270, Fax: +43 6232 2270 22 | Email: astrid.braunsperger@musiktage-mondsee.at

Mehr Informationen ab November 2011 unter
www.musiktage-mondsee.at

Veranstalter Verein MUSIKTAGE MONDSEE (ZVR 254336106)
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 Miert
 Mag. Christl Gollner

Künstlerische Leitung Auryn Quartett
Geschäftsführerin Mag. Astrid Braunsperger, kunst_monitor Wien
Festivalbüro Katharina Ramsauer
Mitarbeiter Sebastian Rinnerthaler
Kartenorganisation Tourismusverband MondSeeLand
Presse Gerlinde Wiesner / 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 6232 2270, Fax: +43 6232 2270 22, Email: info@musiktage-mondsee.at, www.musiktage-mondsee.at

Geschäftsführung Mag. Astrid Braunsperger

Nach dem Presserecht für den Inhalt verantwortlich Mag. Astrid Braunsperger, Postfach 3, 5310 Mondsee

© MUSIKTAGE MONDSEE, 2011. Alle Rechte, insbesondere jede Art von Kopiaturn, elektronischer oder sonstiger Weiterverbreitung, vorbehalten. Nachdruck – auch auszugsweise – nur mit Genehmigung der MUSIKTAGE MONDSEE und der Autoren.

Verlagsangaben Schönberg – Pierrot lunaire: verlegt bei Universal Edition Wien.

Ravel – Trois poèmes de Stéphane Mallarmé: verlegt bei Éditions Durand.

Strauss – Metamorphosen, Strawinsky – Drei japanische Lieder und Septett: verlegt bei Boosey & Hawkes
 Die reproduzierten Porträts der Ausführenden wurden von diesen bereitgestellt.

Credit für die Photos von Cover: © iStockPhoto/Nodrog78; Altenburger: © Inge Prader;

Ferschtman, Viersen © Marco Borggreve; Sharon Kam © Maïke Helbig;

Neunecker © Andreas Knapp; Schäfer © Bodo Vitus; Seiler, Weissensteiner © Bubu Dujmic

Grafik www.diefalkner.at **Druck** Schreiber & Braune, 1060 Wien



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.



HOTEL Leitnerbräu

5310 Mondsee, Steinerbachstraße 6
Tel. +43(0) 6232 / 6500-0
hotel@leitnerbraeu.at www.leitnerbraeu.at



Ich habe keine Zeit,
mich zu beeilen.

Igor Strawinsky



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



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



*Einer der exklusivsten Augentoptikerbetriebe
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



Frauenschuh

Konditorei - Cafe

Konditoreikultur auf höchstem Niveau

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

VOR:Freude



- 1. Wochenende: 25. – 27. November 2011
- 2. Wochenende: 2. – 4. Dezember 2011
- 3. Wochenende: 8. – 11. Dezember 2011
und 7.12. ab 17.00 Uhr
- 4. Wochenende: 16. – 18. Dezember 2011

Öffnungszeiten im Kreuzgang

- Freitags: 15.00 – 19.00 Uhr
- Samstags und Sonntags: 10.00 – 19.00 Uhr
- 8. Dezember: 10.00 – 19.00 Uhr

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

**Der Advent der
Modellbauer findet am 2.
Adventwochenende statt.**



Freigabe fehlt noch

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 27. AUGUST BIS 4. SEPTEMBER 2011 10% ERMÄSSIGUNG.

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

Ö1 GEHÖRT GEHÖRT. Ö1 CLUB GEHÖRT ZUM GUTEN TON.

ORF

1

ÖSTERREICH 1
CLUB



MUSIK IM RIESEN

11. – 16. MAI 2012

VICTORIA MULLOVA
LOUIS LORTIE
MATTHEW BARLEY
MIKLOS PERENJI
U.A.



6112 Wattens, Austria
Tel. +43 (0)5224 51080
WWW.KRISTALLWELTEN.COM

SWAROVSKI
KRISTALLWELTEN

