



MUSIKTAGE
MONDSEE

1990

LUDWIG VAN BEETHOVEN

BÉLA BARTÓK

DECCA

andrás schiff

exklusiv auf decca



mozart
klavierkonzerte kv 271, 415

CD 425 466-2



klavierkonzerte kv 414, 449

CD 417 866-2



mozart
klavierkonzerte kv 491, 503

CD 425 791-2

neu

schubert
impromptus, d935

CD 426 638-2

*Sie haben die Freiheit,
zwischen dem Guten und
dem Besten zu wählen.*



Bösendorfer

1010 Wien, Bösendorferstraße 12 (Musikvereinsgebäude) (0222) 65 66 51, (0222) 505 35 18

MONDSEER
MUSIKTAGE & GEDICHTE
VON *K. E. E.

*... denn wahrer Genuss
ist die Kunst der
Harmonie!*

Eschlböck
LANDHAUS

A-5310 MONDSEE PLOMBERG
Tel. (06232) 31 66-0*, 29 12-0*, 35 72-0*

* KARL E. ESCHLÖCK



UNSERE SPEZIALITÄTEN AUS EIGENER ERZEUGUNG

Gasteiner Stollen · Mozartkugeln · Chocoladen-Bonbons
Marzipan-Konfekt · Trüffel-Konfekt · Gelée · Likör-Bonbons · Fondant

Außerdem verweisen wir darauf, daß unsere Erzeugnisse auf Wunsch auch jederzeit versandt werden.

W. E. WIDLROITHER · A-5310 Mondsee · Marktplatz 8 · Telefon (06232) 23 12

Sailer

Antike Teppiche · Textilkunst

„AUS VERSTÄNDNIS UND ERFAHRUNG
KUNST ERKENNEN,
KULTUR PFLEGEN UND
WERTE VERMITTELN.“

Galerie Sailer
A-5020 Salzburg · Wiener Philharmonikergasse 3
Telefon 0 66 2/84 64 83

*Mein Auftritt.
Meine Bank.*

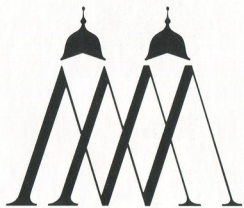


Kultur ist sehr viel in unserem Leben. Das kann ein Rock- oder Pop-Konzert sein, eine Blasmusikveranstaltung oder ein festlicher Konzertabend. Kultur ist aber auch die Art, wie wir unsere privaten und beruflichen Geldgeschäfte erledigen.



Raiffeisenbank Mondsee

Ihre Bank im Mondseeland



MUSIKTAGE
MONDSEE

31. AUGUST BIS 7. SEPTEMBER
1990

KÜNSTLERISCHE LEITUNG:
ANDRÁS SCHIFF

LUDWIG VAN BEETHOVEN
(1770–1827)

BÉLA BARTÓK
(1881–1945)

PROGRAMMBUCH
VON OTTO BIBA



Ludwig van Beethoven
1770–1827



Béla Bartók
1881–1945

„Ich bin hier glücklich angekommen: ein stiller, ruhiger und sanfter Ort. . . . Euch würde es hier sehr gefallen! Schattige Spaziergänge, Bänke und österreichische Gemütlichkeit, die Ihr so gern gehabt habt.“

Béla Bartók an seine Mutter und Tante
Mondsee, 11. Juli 1931



Béla Bartók in Mondsee

In den Jahren 1929 bis 1933 wurden in Mondsee „Hochschulkurse für Musik und Bühnenkunst“ des Austro-American Conservatory of Music and Art of Stage veranstaltet, das eigens als Träger dieser Sommerkurse gegründet worden war. Die Initiative dazu ging von dem Mondseer Oberförster Josef Streicher und von Katherine B. Peoples, Professor für Harmonielehre und Musikgeschichte an der Redlands University, Kalifornien (USA), aus. „Der ganze Markt glich einer einzigen Musikschule“, wird berichtet, „denn da kein entsprechendes Gebäude vorhanden war, wurden die einzelnen Musikgruppen in verschiedenen Bürgerhäusern untergebracht, wie auch die Kursteilnehmer privat wohnten.“ Als Pädagogen konnten Komponisten verschiedenster Stilrichtungen wie Wilhelm Kienzl, Paul Amadeus Pisk, Béla Bartók und Anton von Webern verpflichtet werden, die Pianisten Josef und Rosina Lhevinne, Paul Weingarten und Bruno Seidlhofer, der Dirigent Henry Wood, die Geiger Otakar Ševčík und Hermann Kaplan, der Cellist Friedrich Buxbaum, der Organist Franz Schütz, der Sänger Theo Lierhammer, die Tänzerin Grete Gross, der Regisseur Lothar Wallerstein, der Musikschriftsteller Paul Stefan, um nur einige prominente Namen zu nennen. Die Studenten kamen aus verschiedenen europäischen Ländern, vornehmlich aber aus den USA, kaum jedoch aus Österreich, wo in diesen Jahren Studenten im allgemeinen keine finanzielle Möglichkeit sahen, an Sommerkursen teilzunehmen. Es war ein Charakteristikum dieser Sommerkurse, daß die Professoren mit ihren Studenten hierher kamen, also der Unterricht im Sommer für einen ausgewählten Kreis eine Fortsetzung und Vertiefung erfuhr. 1931 hat man für die am 6. Juli beginnenden Kurse mit Paul Weingarten und Anton von Webern aus Wien sowie Béla Bartók aus Budapest zusätzlich prominente Namen verpflichtet, die alle keine eigenen Schüler mitbrachten. Doch war das, was heute selbstverständlich ist – in Sommerkursen den Unterricht anderer Lehrer zu suchen, um seinen Horizont zu erweitern – damals noch unüblich. Anton von Webern kam gar nicht nach Mondsee, Paul Weingarten erfüllte in Mondsee nur seine Konzertverpflichtungen. Für beide hatte sich kein einziger Student angemeldet. Bartók hatte nur vier Schüler, erhielt aber – wie vereinbart – das Unterrichtshonorar für acht Schüler. „Das Ganze hat gar keinen Sinn! Was ich übrigens im voraus ahnte“, schrieb er über seine Schüler bzw. seine

Surzahlung
Ihr Prof. Béla Bartók erlaubt
als Honorar bis 15. VII. 1931 4489.60
(Kongr. Hrb. -)
Mondsee, 15. VII. 1931
Béla Bartók

Unterrichtstätigkeit in Klavier und in Komposition an einen Freund. Aber er genoß den Aufenthalt in Mondsee, der den Charakter eines sorglosen Urlaubs angenommen hatte, und nützte die Zeit zu künstlerischer Arbeit. Er instrumentierte hier seine 1915 komponierte Sonatine für Klavier, die er in der Orchesterfassung „Tänze aus Siebenbürgen“ nannte, und fünf Klavierstücke aus den Jahren 1908 bis 1911, die in der Orchesterfassung „Bilder aus Ungarn“ heißen.

Bartók konzertierte auch zweimal im Festsaal des Mondseer Schlosses. Am 21. Juli 1931 spielte er in einem Klavierabend alte italienische Meister und eigene Werke, am 7. August mit Mitgliedern des Pariser Roth-Quartetts, das in „Kammermusik-Festspielen“ im Rahmen der Sommerkurse sieben Konzerte gab, Mozarts Klaviertrio in E-Dur, KV 542. Mozart galt auch am folgenden Tag ein Ausflug nach Salzburg. Am 8. August sandte er von dort eine Postkarte mit der Ansicht von Mozarts Geburtshaus an seine Mutter: „... die Wohnung der Mozarts war im 3. Stock; ich weiß nicht genau welche Fenster, aber wahrscheinlich die 2 oder 3 obere Vorhang; da schaute der kleine Mozart auf die Getreidegasse, wenn er überhaupt Zeit gehabt hat, aus dem Fenster zu schauen.“ Am 28. August gab es im Festsaal des Mondseer Schlosses gar eine Bartók-Uraufführung: Duos für zwei Violinen.

Aus dem Gasthof Koflerbräu in Mondsee, wo Bartók gewohnt hat, schrieb er am 11. Juli an seine Mutter und Tante: „... Ich bin hier glücklich angekommen, ein stiller, ruhiger und sanfter Ort. Es gibt eine Menge von Bäumen. Gletscher dagegen keine – Euch würde es hier sehr gefallen! Schattige Spaziergänge, Bänke und österreichische Gemütlichkeit, die Ihr so gern gehabt habt. ...“ Die Postkarte zeigt eine Gesamtansicht von Mondsee; das Wort „Gemütlichkeit“ ist innerhalb des ungarischen Textes auf deutsch geschrieben. Der Mondsee und die Drachenwand sind auf einer Postkarte zu sehen, die Bartók ebenfalls am 11. Juli seiner Schwester Elsa geschrieben hat: „... Es ist ein sanfter, freundlicher und einfacher Ort. ...“ Insgesamt sind dem Bartók-Archiv in Budapest bisher achtzehn Briefe und Karten bekanntgeworden, die Bartók damals aus Mondsee an Verwandte und Freunde geschrieben hat. Am 30. August waren die „Hochschulkurse“ zu Ende. Nach achtwöchigem Aufenthalt in Mondsee kehrte Bartók nach Budapest zurück.

HOCHSCHULKURSE MONDSEE



ROTH QUARTETT KAMMERMUSIK FESTSPIELE SCHLOSS MONDSEE

II. KONZERT

Freitag, 7. August, 8 Uhr abends

MOZART-ABEND

Mitwirkend:

BÉLA BARTÓK

(Klavier)

1. STREICHQUARTETT: G-Dur Nr. XII
(Haydn gewidmet)

Allegro vivace assai
Menuetto + Allegretto
Andante cantabile
Molto allegro

2. KLAVIERTRIO: E-Dur

Allegro
Andante grazioso
Allegro

3. STREICHQUARTETT: E-Dur Nr. XV
(Haydn gewidmet)

Allegro vivace assai
Menuetto + Moderato
Adagio
Allegro assai

Konzertflügel: Ehrbar

EINLEITENDE WORTE VON DR. P. A. PISK

V. KONZERT

Freitag, 28. August, 8 Uhr abends

Programm:

1. Claude DEBUSSY

STREICHQUARTETT, Op. 10

Animé et très décidé
Assez vif et bien rythmé
Andantino

Très modéré + Très mouvementé

2. Daniel Gregory MASON

VARIATIONEN für STREICHQUARTETT
auf ein Thema von J. Powell

3. Béla BARTÓK

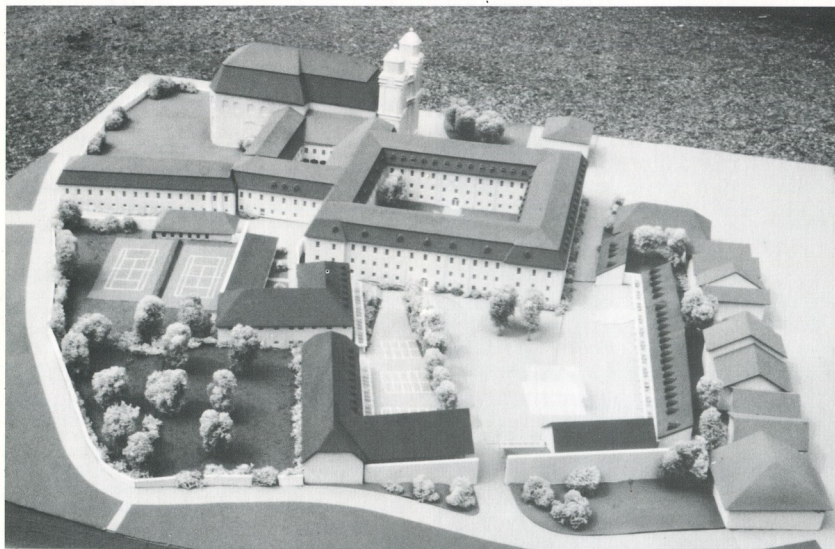
a) DIOS für 2 VIOLINEN (Vollstiederbearbeitungen)
URAUFFÜHRUNG

b) IV. STREICHQUARTETT

Allegro
Prestissimo
Non troppo lento
Allegretto
Allegro molto

Konzertflügel: Ehrbar

EINLEITENDE WORTE VON DR. P. A. PISK



Modell der Kloster- bzw. Schloßanlage zu Mondsee

Mondsee mit Schafberg, 1880 m



Kirchenkonzert
Freitag, 31. August 1990
19.30 Uhr
Pfarrkirche Mondsee

Ludwig van Beethoven

Sonate für Violoncello und Klavier,
C-Dur, op. 102/1

Andante – Allegro vivace
Adagio – Tempo d'Andante – Allegro vivace

Béla Bartók

Sieben Stücke aus dem „Mikro-
kosmos“ für zwei Klaviere

Bulgarischer Rhythmus
Akkord- und Trillerstudie
Perpetuum mobile
Kurzer Kanon und Umkehrung
Neues Ungarisches Volkslied
Chromatische Invention
Ostinato

Pause

Boris Pergamenschikow
András Schiff

Bruno Canino
András Schiff

Lorand Fenyves
Miklos Perenyi
Bruno Canino

Ludwig van Beethoven

Trio für Klavier, Violine und Violon-
cello, D-Dur, op. 70/1, „Geister-Trio“

Allegro vivace e con brio
Largo assai e espressivo
Presto

Das beginnende 19. Jahrhundert brachte einen neuen Musiker-Typ, dessen Entstehung mit allen gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und zeitgeschichtlichen Voraussetzungen hier nicht detailreich beschrieben werden kann, der aber – gerade wenn man Beethovens Violoncello-Sonaten op. 102 historisch richtig einordnen will – kurz charakterisiert werden muß. Die Mehrzahl der Musikausbübenden zur Zeit der Klassik waren Dilettanten: nach dem damaligen Sprachgebrauch voll ausgebildete Musiker, die allerdings die Musik nicht zum Broterwerb betrieben, sondern aus Freude an der musikalischen Kunst. Daneben gab es eine viel kleinere Anzahl von Berufsmusikern, die in Theaterorchestern oder Adelskapellen angestellt und besoldet waren. Noch geringer war die Anzahl der Virtuosen, die viel auf Reisen, international bekannt und sozusagen Stars der Instrumentalmusik-Praxis waren. Dieser neue Musiker-Typ, von dem hier die Rede ist, suchte die Vorteile aller dieser Möglichkeiten miteinander zu verbinden: Eine Anstellung sollte eine gewisse wirtschaftliche Sicherheit geben, aber doch viel künstlerische Freiheit lassen, um mit Konzertauftritten und auf Konzertreisen selbständig künstlerisch zu wirken.

Ein bedeutender Instrumentalmusiker, dem die Verbindung von sicherer Anstellung mit größtmöglicher künstlerischer Freiheit stets gelungen ist, war der Cellist Josef Linke. Er stammte aus Schlesien, zog nach Wien, kam dort in den Kreis um Ignaz Schuppanzigh und wurde 1808 im Alter von 25 Jahren von Graf Andreas Kyrillowitsch Rasumowsky in das von ihm in diesem Jahr gebildete Streichquartett aufgenommen, dessen Primarius Ignaz Schuppanzigh war. Neben dem Steichquartettspiel bei Graf Rasumowsky hatte Linke jede Freiheit zu selbständiger künstlerischer Tätigkeit. Als das Palais Rasumowsky in der Neujahrsnacht 1815 einer Brandkatastrophe zum Opfer fiel und das Quartett aufgelöst wurde, fand Linke eine vergleichbare Sinekure bei Graf Peter Erdödy. Dessen Gattin Gräfin Marie Erdödy und Josef Linke widmete Beethoven in diesem Jahr 1815 zwei Violoncello-Sonaten. Es steht außer Frage, daß bei den ersten privaten Aufführungen im Hause Erdödy die Gräfin selbst den Klavierpart übernommen hat, da sie eine auch von Beethoven anerkannte Pianistin war: Die Dilettantin im damaligen ganz positiven Sinne des Wortes und der mit neuem künstlerischem Selbstbewußtsein auf möglichste Unabhängigkeit bedachte Musi-

ker neuen Typs waren also jene Interpreten, denen Beethoven 1815 diese seine neuen Sonaten überantwortete. Daß Linke zu Beethovens Freundeskreis zählte, Beethoven die Gräfin verehrte und diese ihm immer wieder ihre Freundschaft erkennen ließ, sind interessante ergänzende biographische Details.

Die erste der beiden Sonaten hat Beethoven überschrieben mit „Freie Sonate für Klavier und Violonschell“. Das sagt viel über die gleichberechtigte Partnerschaft der beiden Instrumente und über Beethovens formales Konzept. Tatsächlich ist das auf ein einleitendes Andante folgende Allegro vivace ein sehr freier Sonatensatz, die zwei kurzen Mittelsätze (ein rhapsodisches Adagio und ein Andante in Variationenform) haben so in einer klassischen Sonate nichts zu suchen, und auch das mit polyphoner Arbeit zu einer wirkungsvollen Steigerung kommende Schluß-Allegro ist alles andere denn formal streng gearbeitet; wie im ersten Satz nimmt auch hier der rhythmische Grundgedanke eine stärkere Position ein als der thematische Einfalt.

Bartóks sechsbändige Sammlung von kurzen Klavierstücken mit dem Titel „Mikrokosmos“ kann man als geistiges und technisches Konzentrat von all dem bezeichnen, was der Komponist in seiner Musik mit welchen Mitteln sagen wollte. Die Wurzeln der Sammlung gehen in das Jahr 1926 zurück, in dem Bartók einerseits Versuche mit einer neuen linearen Satztechnik anzustellen und andererseits kleine Stücke für das erste Klavierspiel seines 1924 geborenen Sohnes Peter vorzubereiten begann. Seit damals beschäftigt ihn „der Gedanke, leichte Klaviermusik für den Anfangsunterricht zu schreiben“, erinnerte sich Bartók 1940. „Eigentlich machte ich mich erst im Sommer des Jahres 1932 an die Arbeit. Damals kamen ungefähr 40 Stücke zustande, 1933–1934 wiederum an die 40 und in den nächsten Jahren ungefähr 20, bis endlich im Jahre 1938 hundert und einige Stücke fertig waren. Es waren aber noch immer Lücken da. Diese füllte ich im vorigen Jahr aus.“ Von Lücken spricht Bartók deshalb, weil er zwar davon ausgegangen ist, eine spieldidaktische Sammlung anzulegen, in dieser aber auch alle Ausdrucksformen seiner Tonsprache mit Schwerpunkten in der thematischen Erfindung und Verarbeitung, Harmonik und Satztechnik vertreten wissen wollte.

Die insgesamt 153 zum Teil sehr kurzen Stücke lassen

sich in technisch-musikalische Vorübungen, Volksliedbearbeitungen und Stücke in nationalen Stilen, Stücke zur spieltechnischen Übung, Stücke über musikalische Phänomene und Charakterstücke einteilen. In seinem Vorwort betont Bartók den pädagogischen Charakter der Sammlung, die zum Nutzen des Lernenden wie des Lehrenden bestimmt ist. An einen zyklischen Vortrag aller Stücke hat er nie gedacht, allerdings ausgewählte Nummern daraus selbst in Konzerten gespielt.

Im Jahre 1939 hat Bartók sieben Stücke aus dem „Mikrokosmos“ für zwei Klaviere bearbeitet. Auch in dieser Fassung erkennen wir Bartóks zweifache Zielsetzung. Als Beispiel für die spieltechnischen Ziele kann das Akkordspiel gelten, dem das erste dieser sieben Stücke gilt, oder die Anschlagkultur von Staccato- und Legato-Spiel; beide werden im dritten Stück verlangt. Im ersten Stück geht es aber auch um bitonale Phänomene, wenn eine Melodie auf dem Untergrund einer von ihr unabhängigen Dreiklangsfolge erklingt, während im nächsten Stück der harmonisch-tonale Rahmen traditioneller Kunst- wie Volksmusik überhaupt gesprengt wird, weil hier der Ambitus einer chromatischen Skala streng mit Halbtönen aufgefüllt wird.

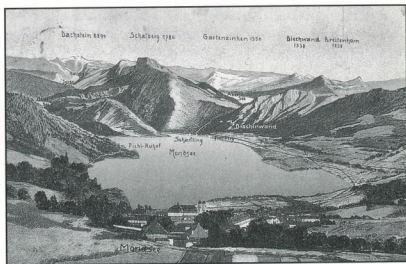
Bemerkenswert ist, daß die Wurzeln dieser einzigartigen Beispielsammlung zur Einführung in die Klangwelt des Komponisten in seiner Familie liegen: Unmittelbaren Anstoß für das Konzept der ganzen Sammlung gab der bevorstehende Klavierunterricht für den jüngeren Sohn Peter, und Anlaß für die Bearbeitung von sieben ausgewählten Stücken für zwei Klaviere war das gemeinsame Konzertieren Bartóks mit Peters Mutter, seiner zweiten Frau Ditta.

„2 Trios für die Gräfin Erdödy gebohren Gräfin Niszky für Sie geeignet und Ihr zugeeignet von Ludwig van Beethoven“, hat Beethoven auf das Titelblatt eines früher in Preßburger Privatbesitz befindlichen und heute verschollenen Manuskripts seines Klaviertrios op. 70/1 geschrieben. Die im Sommer 1809 in Leipzig erschienene Erstausgabe der beiden Klaviertrios op. 70 widmet ausdrücklich beide Kompositionen der Gräfin: „Deux Trios . . . composés et dédiés à Madame la Comtesse Marie d'Erdödy née Comtesse Niszky . . .“ Damit ist an das schon eingangs bei der Cellosonte op. 102/1 über die Dilettanten im allgemeinen und Gräfin Marie Erdödy im besonderen Gesagte zu erinnern. Wenn in einem

Konzert gleich zwei Gräfin Marie Erdödy gewidmete Werke Beethovens auf dem Programm stehen, müssen freilich auch ein paar Worte über die Widmungsträgerin gesagt werden.

„Denkt Euch eine sehr hübsche, kleine, feine, fünfundzwanzigjährige Frau“, schreibt Johann Friedrich Reichardt 1808 über die Gräfin, „die im fünfzehnten Jahre verheiratet wurde, gleich vom ersten Wochenbett ein unheilbares Übel behielt, . . . dabei doch drei gesunde, liebe Kinder geboren hat, die wie die Kletten an ihr hängen; der allein der Genuß der Musik blieb, die . . . mit noch immer dick geschwollenen Füßen von einem Fortepiano zum andern hinkt, dabei doch so heiter, so freundlich und gut . . .“ Beethoven hat ihr Klavierspiel geschätzt, und wenn er für sie geeignete Klaviertrios schrieb, so heißt das nicht, daß sie ihretwegen leichter waren, sondern daß der Klaviersatz den Vorzügen ihres Spiels besonders entgegenkam. In der Wiener Gesellschaft sprach man aber auch von einer starken persönlichen Neigung Beethovens zu Gräfin Marie Erdödy. Beide Klaviertrios op. 70 wurden von Beethoven 1808 komponiert. Im Dezember 1808 hat Reichardt beide Trios im Hause Erdödy von Beethoven, Ignaz Schuppanzigh und Josef Linke vortragen gehört.

Das D-Dur-Trio op. 70/1 fesselt bereits beim ersten Hören durch seine unkomplizierte Arbeit. Schon der Unisono-Beginn des ersten Satzes reißt den Hörer mit und zwingt ihn zur Aufmerksamkeit, die in der Folge kaum nachlassen kann, da dramatische Spannung und ausdrucksstarke Lyrik in gleicher Weise präsent sind, die Phantasie anregen und dem, der dafür empfänglich ist, den Eindruck eines Geschehens in der Musik vermitteln. Was dieses Geschehen sein könnte, das zu interpretieren oder zu deuten, würde freilich zu weit führen, weil es nur subjektive Empfindungen sind, die mit der Musik geweckt werden können. Die musikalische Stimmung des zweiten Satzes hat jedenfalls dazu geführt, daß dieses Trio in Musikerkreisen bald den Beinamen „Geistertrio“ erhalten hat, ohne daß wir wüßten, auf wen diese Charakterisierung wirklich zurückgeht. Beethoven selbst hat jedenfalls keinerlei Äußerungen über ein Programm dieses Trios oder eine in der Musik verborgene außermusikalische Aussage gemacht. In späteren Jahren ist ihm im übrigen von den beiden Trios op. 70 das zweite, das keine derartigen Assoziationen beim Hörer hervorruft, das liebere gewesen.



Matinee im Schloß
Samstag, 1. September 1990
11.30 Uhr
Schloß Mondsee

Ludwig van Beethoven

Trio für Violine, Viola und
Violoncello, Es-Dur, op. 3

Allegro con brio
Andante
Menuetto. Allegretto
Adagio
Menuetto. Moderato
Finale. Allegro

Béla Bartók

2. Sonate für Violine und Klavier

Molto moderato
Allegretto

Norbert Brainin
Nobuko Imai
Martin Lovett

Lorand Fenyves
András Schiff

Norbert Brainin
Nobuko Imai
Martin Lovett

Ludwig van Beethoven

Trio für Violine, Viola und
Violoncello, G-Dur, op. 9/1

Adagio – Allegro con brio
Adagio, ma non tanto e cantabile
Scherzo. Allegro
Presto

Der junge Beethoven hat in Bonn seine ersten kompositorischen Kenntnisse im wesentlichen als Autodidakt erworben. Schon im Alter von 13 Jahren wurde er in der kurfürstlichen Hofkapelle, in der sein Vater als Tenorist wirkte, angestellt. 1787 wurde er vom Kurfürsten nach Wien gesandt, um hier den Unterricht Mozarts zu erhalten, doch rief eine schwere Erkrankung der Mutter Beethoven schon nach wenigen Wochen heim nach Bonn. 1792 kam er zum zweiten Mal mit einem kurfürstlichen Stipendium nach Wien – nun um bei Haydn Unterricht zu nehmen. Diesmal kehrte Beethoven nicht mehr nach Bonn zurück, Wien wurde zu seiner zweiten Heimat.

Zu den Persönlichkeiten, die das Talent des jungen Beethoven in Bonn erkannten und förderten, zählte auch der Hofkaplan der Kurfürsten, Abbé Clemens Dobbler. Ein 1792 geschriebenes Streichtrio Beethovens nahm Dobbler noch im Entstehungsjahr auf eine Reise nach England mit, wo diese Komposition ungeheures Aufsehen erregte. Der Londoner Musikfreund William Gardiner brachte seine bemerkenswerten Erinnerungen an diese erste Begegnung mit einem Beethovenschen Werk zu Papier: „Wie groß war mein Erstaunen, als ich die Violastimme seines Trios in Es spielte, so unähnlich allem, was ich je gehört hatte. Es war eine neue Empfindung für mich, ein geistiger Genuß, den ich niemals von Tönen empfangen hatte. . . . Es war eine Sprache, die meine Einbildungskraft so mächtig anregte, daß mir alle andere Musik zahm und geistlos erschien.“ In London suchte Gardiner nach weiteren „Werken dieses Komponisten, konnte aber nichts mehr erfahren, als daß er als ein toller Mensch betrachtet wurde und daß seine Musik sei wie er selbst“.

Das Streichtrio, von dem hier die Rede ist, hat Beethoven in Wien noch etwas umgearbeitet und hier 1796 als Opus 3 veröffentlicht. Für den heutigen Hörer, der die nachfolgende Entwicklung der Musik durch fast zweihundert Jahre überblickt, ist es kaum mehr nachvollziehbar, daß dieses Werk von den Zeitgenossen so sehr als neu und ungewöhnlich empfunden wurde. Will man dem Komponisten und der Komposition aber gerecht werden und die künstlerische Bedeutung des Werkes auch in ihren historischen Dimensionen verstehen, so muß man von der Einschätzung dieser Komposition durch die Zeitgenossen wissen und den reizvollen Versuch unternehmen, beim Hören der Musik alle jene

Überraschungen zu suchen, die von den Zeitgenossen als solche empfunden wurden.

Mit seinen sechs Sätzen ist dieses Werk rein äußerlich der alten Divertimento-Form verpflichtet, denn das zum Streichquartett ein Pendant bildende Streichtrio der klassischen Schule ist ja nur viersätzig. Allerdings sind die Sätze in sich so meisterhaft, reif, ja „klassisch“ durchgebildet, daß in diesen nichts mehr an das ältere Divertimento erinnert. Die Abfolge der Sätze (rasch – langsam – Menuett – langsam – Menuett – rasch) entspricht genau Mozarts ebenfalls in Es-Dur stehendem Divertimento für Streichtrio KV 563, dessen beispielhafte Wirkung für dieses Werk Beethovens unverkennbar ist. Mozart nennt seine 1788 geschaffene Komposition traditionellerweise noch Divertimento, Beethoven behält Äußerlichkeiten bei, geht aber in der Tonsprache und Satztechnik über sein Vorbild hinaus.

Anspruchsvoll geben sich der erste Satz (in Sonatensatzform) mit seinem energischen Hauptthema und der weitläufige Finalsatz in Rondoform mit seinen immer neuen Ideen für die Ritornelle und die Themenreprise. Sucht man den Charakter der beiden langsamen Sätze zu beschreiben, so möchte man beim Andante mit seinem stockenden, zögernden Staccato-Thema an ein Notturmo („Nachtmusik“) denken, beim schwärmerischen Adagio an Serenadenstimmung. Menuett I und II stehen am Übergang vom Tanzsatz zum Scherzo.

Der Erste Weltkrieg ließ die ungarische Geigerin Jelly d'Árányi und ihre Familie nach London emigrieren. Bartók hat während seiner Studienzeit in der Familie d'Árányi verkehrt und Jellys Schwester im Klavierspiel unterrichtet. Als Jelly d'Árányi im Jahre 1921 erstmals nach dem Krieg wieder Budapest besuchte, knüpfte sie auch wieder den Kontakt zu Bartók, den ihr Spiel und die Kongruenz der musikalischen Auffassungen von ihr und ihm ebenso begeisterten wie die Aussicht auf gemeinsame Auftritte. In der Tat wurde Jelly d'Árányi für Bartók eine wichtige Hilfe, um als Komponist endlich über seine Heimat hinaus präsent zu werden und im Nachkriegseuropa Fuß zu fassen. Der Name Bartók war zwar durchaus bekannt, einzelne Werke von ihm wurden in verschiedensten Ländern zur Aufführung gebracht, aber eine dauerhafte Präsenz in der Szene der Neuen Musik war ihm – noch – nicht gegeben. Die künstlerische Hilfe Jelle d'Árányis sowie die organisatorische Hilfe

ihrer Familie sollten für Bartók in den nächsten Jahren sehr wichtig werden.

Noch 1921 hat Bartók für das gemeinsame Konzertieren mit Jelly d'Arányi seine erste Sonate für Violine und Klavier geschrieben. Daß er mit diesem Werk einen neuen Beginn setzen wollte, mag man rein äußerlich auch daran erkennen, daß es das erste Werk ist, dem er keine Opus-Zahl mehr gab. Diesem Prinzip blieb er – im übrigen gleich wie Strawinsky und Janáček – bis an sein Lebensende treu. Die Uraufführung fand in London statt, wo die d'Arányis für Bartók den Boden bestens aufbereitet hatten. Von London ging es nach Paris, wo die Sonate vor den wichtigsten Vertretern aller Stilrichtungen der musikalischen Moderne – an der Spitze Ravel, Strawinsky und Szymanowski – produziert wurde, und von dort nach Frankfurt, wo ebenfalls die erste Violinsonate im Mittelpunkt eines Bartók-Konzertes stand. Daher ist es mehr als verständlich, daß Bartók sofort nach seiner Rückkehr nach Budapest mit der Arbeit an einer zweiten Violinsonate begann, die er wieder mit Jelly d'Arányi der europäischen Musikwelt präsentieren wollte. Im November war diese 2. Violinsonate vollendet.

Innerhalb von Bartóks Schaffen ist sie deshalb besonders wichtig, weil hier die zeitweise Annäherung des Komponisten an Schönberg und dessen Schule besonders deutlich zu erkennen ist, gleichzeitig aber auch Bartóks persönliche Abgrenzung zu deren Stil: Der Auseinandersetzung mit der Zwölftonmusik opfert Bartók nicht seine persönliche Tonsprache. So ist diese 2. Violinsonate im Prinzip atonal, weil sie auf der freien Verwertung der Zwölftonskala fußt, doch gibt es immer wieder verschleierte tonale Schwerpunkte und tonal gebundene Motive, deren Bestimmungsmöglichkeit sich freilich in der reichen Chromatik verliert. Der Halbton wird als grundsätzliche Möglichkeit des Zusammenklangs anerkannt, ja genützt, so daß es zu Akkorden kommt, die sich entweder in enger Lage clusterbildend oder in weiter Lage aus allen Tönen eines gewissen Abschnittes der Halbtonskala zusammensetzen; so setzt sich der Eröffnungssakkord des Klaviers im 2. Satz aus den Tönen f, fis, g und as zusammen. In diesem 2. Satz steigert sich die Clusterbildung bis zu sich chromatisch verschiebenden Ganz- und Halbtonclustern im Fünftonraum (a, h, c, d, e), ja bis zu Siebenklängen (cis, d, e, f, fis, as, b). Halbtonakkorde in enger oder weiter Lage kommen

auch in der Violinstimme vor, in der mit solchen zweier- oder dreistimmigen Akkorden die „martellato“, das heißt fast schlagzeugartige Behandlung des Instrumentes verlangt wird, was für die zwanziger Jahre völlig neuartige Effekte mit spezifischer Spannung bedeutete. Formal ist diese Sonate von allen Vorbildern oder Traditionen weit entfernt. Der erste Satz gibt sich wie eine freie Fantasie mit scheinbar improvisatorischem Verlauf. Der in der Tempowahl in sich wieder dreiteilige zweite Satz erinnert an die alte Rondo-Form, weil die eingangs pizzicato solo präsentierte Melodie verschieden variiert wiederkehrt. Es ist nicht hörbar, aber am Notenbild zu erkennen, daß sie aus dem Hauptmotiv des ersten Satzes abgeleitet wurde.

Etwa zu der Zeit, als Beethoven sein noch in Bonn entstandenes Streichtrio unarbeitsite und als Opus 3 publiziert, begann er noch an drei weiteren Streichtrios zu arbeiten, die er 1798 mit der Opusnummer 9 veröffentlichte. Der dreistimmige Satz – wesentlich anspruchsvoller als jeder andere mehrstimmige – hatte es ihm damals wohl angetan. Formal entsprechen diese Trios mit ihren vier Sätzen dem Ideal der klassischen Kammermusik.

Im ersten Trio mutete Beethoven seinen Hörern mit weitläufigen Modulationen harmonische Spannungen und Überraschungen zu, auf die der heutige Hörer gesondert aufmerksam gemacht werden muß, während der Hörer um 1800 erfreut ob des Mutes oder schockiert ob des Verlassens aller Traditionen den Kopf schütteln mußte. Daß im ersten Satz eines in G-Dur stehenden Werkes ein Seitenthema in d-moll auftritt, daß mit diesem F-Dur erreicht wird, bevor es wieder nach d-moll zurückkehrt, daß in der Durchführung die terzverwandten Tonarten B-Dur und Es-Dur gleichsam besucht werden und daß der langsame Satz im ebenfalls terzverwandten E-Dur steht, beleidigte zwar nicht das Ohr, aber jeden, der in der Musik Regelgerechtigkeit und Schulweisheit über das Ingenium stellte. Beethoven rüttelte damit an Säulen der Musik und der musikalischen Ästhetik. Daher ist es wichtig, am Beispiel eines solchen Werkes daran zu erinnern, daß Beethoven für seine Zeit ein kühner Neuerer war. Seine uns heute so vertraut und unkompliziert erscheinende Musik bereitete den Zeitgenossen Schwierigkeiten beim Hören wie Probleme beim Verstehen.



Kirchenkonzert
Samstag, 1. September 1990
20.00 Uhr
Pfarrrkirche Mondsee

Miklos Perenyi
András Schiff

Hans Heinz Schneeberger

Takacs Quartett

Gabor Takacs-Nagy, 1. Violine
Karoly Schranz, 2. Violine
Gabor Ormai, Viola
András Fejer, Violoncello

Christian Altenburger
Bruno Canino

Ludwig van Beethoven

Sonate für Klavier und Violoncello,
D-Dur, op. 102/2

Allegro con brio
Adagio con molto sentimento d'affetto
Allegro

Béla Bartók

Sonate für Solovioline

Tempo di ciaccona
Fuga. Risoluto, non troppo vivo
Melodia. Adagio
Presto

Pause

Béla Bartók

Streichquartett Nr. 1, op. 7

Lento, attacca:
Ohne Tempobezeichnung – Allegretto –
Introduzione. Allegro, attacca:
Allegro vivace

Ludwig van Beethoven

Sonate für Klavier und Violine, c-moll,
op. 30/2

Allegro con brio
Adagio cantabile
Scherzo. Allegro – Trio
Finale. Allegro

Auf die Entstehung von Beethovens Cellosonaten op. 102, ihre Widmungsträgerin Marie Gräfin Erdödy und den Cellisten Josef Linke, für den sie bestimmt waren, konnte bereits in den Bemerkungen zum Kirchenkonzert am 31. August ausführlich hingewiesen werden. Nachzutragen bleibt vielleicht nur noch, daß dieses Jahr 1815 nach Spannungen und einer Trübung des Verhältnisses zwischen der Gräfin und Beethoven die beiden durch die Musik verbundenen so unterschiedlichen Persönlichkeiten wieder näher zueinander brachte: „Ich habe meine werthe Gräfin ihr Schreiben mit Vergnügen gelesen, ebenso die Erneuerung ihrer Freundschaft für mich“, schrieb ihr Beethoven im Februar. Im Mai starb ihr einziger Sohn auf einem Familiengut in Kroatien, wo damals der Graf und die Gräfin weilten, aber auch der in diesem Jahr von den Erdödy's engagierte Cellist Josef Linke. Beethoven dachte daran, nach Kroatien zu reisen und seine Anteilnahme persönlich auszudrücken, doch mußte er den Plan dieser für ihn – seine Erlaubung war ja schon ziemlich fortgeschritten – doch recht beschwerlichen Reise aufgeben. Es scheint so, als ob er statt dessen (nach der Datierung auf dem Autograph: Ende Juli und Anfangs August) die beiden Cellosonaten op. 102 geschrieben hätte, als einen musikalischen Gruß, den Freund in den Bogen und der verehrten Freundin in die Tasten gelegt.

Der rhapsodisch freie Mittelsatz der zweiten Sonate, ein gefühls- und affektbetontes Adagio, legt eine solche, freilich immer subjektive Deutung sogar nahe. Fast scheint es, als hätte Beethoven in diesem Adagio zuviel Gefühl gezeigt, denn er läßt den Satz direkt in ein fugiertes Allegro mit teils recht borstiger Kontrapunktik übergehen; zeitweise scheint es so, als wolle er gar eine Doppelfuge bauen, doch wird das kurz eingeführte zweite Thema nur zweimal mit dem Hauptthema kombiniert. Im Gegensatz zur C-Dur-Sonate op. 102/1 gibt sich diese D-Dur-Sonate op. 102/2 insgesamt strenger und formengerechter, wenn auch nicht slavisch Satzformen verbunden, denn auch die Fuge löst sich ja in kontrapunktische Spielfreude auf. Nur der erste Satz ist uneingeschränkt in Sonatensatzform gebaut.

Im Oktober 1940 hat Béla Bartók seine Heimat aus Protest gegen das dort herrschende diktatorische Regime verlassen. Er wollte nicht auswandern, sondern in New

York die weitere politische Entwicklung in seiner Heimat abwarten. „Ich kann mir keinen anderen Menschen vorstellen“, schrieb Antal Dorati, „dem der Bruch mit seinem Heimatland ein solches Opfer bedeutete. Er war genauso mit der ungarischen Erde verwachsen wie die Trauben der Tokaj. Sich davon loszureißen, war für ihn eine Art Selbstmord. Ich bin fest davon überzeugt, daß seine Jahre des Exils – denn für ihn waren sie genau das – sein Leben verkürzten. Doch sein Leben wäre genauso kurz gewesen, wenn er in Ungarn, in einer unfreien Atmosphäre geblieben wäre.“

Die wirtschaftliche Situation entwickelte sich für Bartók in den USA wesentlich schlechter als erwartet; er fand nicht die erhofften Möglichkeiten, als Pianist aufzutreten und als Komponist zu arbeiten. Als er 1942 an Leukämie erkrankte, wurde seine finanzielle Lage prekär. In dieser dramatischen Lage übernahm die amerikanische Gesellschaft der Komponisten, Autoren und Verleger für Bartók die Arzt- und Krankenhauskosten, obwohl Bartók gar nicht Mitglied dieser Gesellschaft war. Im Winter 1943/44 ermöglichte sie ihm auch einen Landaufenthalt in Asheville, im wesentlich wärmeren North Carolina, etwa 1000 Kilometer südlich von New York. Hier vollendete Bartók am 14. März 1944 seine Sonate für Solovioline; am 26. November 1944 wurde sie von Yehudi Menuhin in New York uraufgeführt.

Bartók will gar nicht verschleiern, daß für ihn bei diesem Werk Bachs Solosonaten Vorbild waren. Den ersten Satz überschreibt er mit *Tempo di Ciacona*, der zweite ist eine Fuge, er verwendet also Formen, die wir schon von Bach kennen. Allerdings schreibt er – trotz der archaisierenden Züge des Eröffnungssatzes – nie eine Stilkopie, sondern er füllt diese Formen mit seiner Tonsprache. Das rhythmisch komplizierte Fugenthema verwendet zehn der zwölf Halböne der Oktave – manche allerdings mehrfach, um das Thema auf 32 Töne zu bringen – und ist somit ein Beispiel für Bartóks freies und sehr persönliche Ausschreiten des Zwölftonraumes. Das andere Charakteristikum von Bartóks Tonsprache – das Aufgreifen von Elementen der Volksmusik bei der Themenfindung – finden wir im dritten Satz, dessen chromatische Solomelodie pastorale Merkmale besitzt und mit subtiler improvisatorischer annutender Ornamentik ausgeziert wird, sowie im Finale, wo eine melodische Episode tänzerischen Charakters auf der Pentatonik fußt.

Sieht man von einem kurz nach der Matura im Jahr 1898 in Preßburg geschriebenen und noch ganz unter dem Eindruck von Brahms stehenden Streichquartett des Siebzehnjährigen ab, weil es Bartók nicht veröffentlicht hat, so besitzen wir sechs von ihm anerkannte und der Öffentlichkeit übergebene Streichquartette, die von intimen Kennern des Bartókschen Œuvre durchwegs als Schlüsselwerke bezeichnet werden, weil sie jeweils am Beginn eines neuen Abschnittes innerhalb von Bartóks Schaffen bzw. Stilentwicklung stehen oder exemplarisch für einen solchen.

Das erste von ihm gezählte Streichquartett hat Bartók im Herbst 1908 und Jänner 1909 geschrieben. 1907 war er zum Professor für Klavier an der Budapester Musikakademie ernannt worden, das Jahr 1908 gehörte aber mit dem 1. Violinkonzert und dem 1. Streichquartett ganz der Streichermusik. In diesem Streichquartett, das von Bartók die Opusnummer 7 erhalten hat, verbindet er den spätromantischen Stil, von dem er als Komponist ausgegangen ist, mit folkloristischen Elementen, die für seinen Kompositionsstil charakteristisch werden sollten. Diese Gegensätzlichkeit, ja Spannung zwischen traditionellem Kompositionsstil und Ansätzen zu dem, was einmal ein Kennzeichen von Bartóks Personalstil sein sollte, war dem jungen Komponisten bewußt, da er sie nicht vermeiden konnte, setzte er sie bewußt ein. Es mag letztlich unwichtig sein, ob er im Stirmsatz die Sonatensatzform nicht schreiben konnte oder nicht schreiben wollte. Jedenfalls beginnt er in dieser Form, statt der Durchführung setzt er aber unvermittelt (aufgeladen mit häufigen Rubati) eine Folge von einander unabhängigen musikalischen Bausteinen mit nationalmusikalischen Motiven. Für die Zeitgenossen mußte dies wie ein Affront oder wie ein Protest gegen diese Formengerechtigkeit wirken, der heutige Zuhörer weiß, daß sich Bartók seit 1905 mit ungarischer (und später auch anderer) Volksmusik beschäftigt und in dieser Beschäftigung viele Anregungen für sein Schaffen gefunden hat. Im zweiten und dritten der ineinander übergehenden Sätze ist die Sonatensatzform mehr oder weniger gewahrt oder zumindest nicht so abrupt unterbrochen, Rhythmik und Thematik lassen aber wieder erkennen, was Bartók aus der Beschäftigung mit der Folklore für seinen Kompositionsstil gelernt hat. Freilich wirkt manches davon noch wie ein aufgesetzter Effekt und für das musikalische Geschehen noch nicht so zwingend logisch wie in

späteren Werken. Man merkt aber einerseits, auf welchem Weg sich Bartók befindet, und andererseits, wie der Komponist sein Handwerk beherrscht. Daß er jung ist, daß ihm das Temperament zuweilen durchgeht, daß er sich in einer kompositorischen Sturm- und Drang-Phase befindet – all das erklärt die fesselnde Vitalität dieses 1. Streichquartetts. Die musikalische Welt stand dem neuen Werk und seinem Komponisten freilich vorerst nur kopfschüttelnd gegenüber. Als es 1910 vom Budapester Waldbauer-Kerpely-Quartett in Wien, Berlin, Den Haag und Paris gespielt wurde, hat es nirgends eine ruhmreiche Aufnahme gefunden.

Beethovens viele Skizzenbücher sind – soferne überhaupt erhalten – zerlegt und die Fragmente, ja einzelnen Blätter in alle Winde zerstreut. Nur ein einziges Skizzenbuch ist unzerteilt, vollständig erhalten: Es ist das sogenannte Keflersche Skizzenbuch, das im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien überliefert ist. Ihm können wir entnehmen, daß sich Beethoven ziemlich gleichzeitig mit der Komposition der 2. Symphonie, eines nicht ausgeführten Tripelkonzertes (nicht identisch mit Opus 56), der Klaviersonaten op. 30 und 47, der Klaviersonaten op. 31 und einer Reihe kleinerer Werke beschäftigte. Das war im Winter 1801 und im Jahr 1802, also in dem Zeitraum, in dem er auch – erstmals mit der Gewißheit konfrontiert, daß er erbaun wird – sein „Heiligenstädter Testament“ verfaßte.

Von diesen persönlichen Sorgen merkt man den meisten dieser Werke allerdings nichts an, wohl jedoch der c-moll-Violinsonate op. 30/2. Spannung, Erregung, Aufbäumen, Resignieren, Atemschöpfen, Hoffen – all das meint man in dieser Musik zu finden, die wie eine Vorwegnahme der „Appassionata“ erscheint und diesen Beinamen wohl ebenso verdienen würde wie die (freilich unter ganz anderen Voraussetzungen entstandene) Klaviersonate op. 57. Daß immer wieder eine stimmungsmäßige Aufklärung versucht wird, hat seine Entsprechung in Beethovens Biographie: Er hat sich gegen sein Schicksal gewehrt, aber er ist nicht daran zerbrochen. Um das zu erreichen, hilft er sich auch mit Humor über die Runden, den wir im kurzen Scherzo dieser Sonate finden und in dem als Kanon zwischen Violine und Klavierfuß gestalteten Trio; aber auch im Schlußsatz klingt er zwischen dunkleren Farben immer wieder durch.



Matinee im Schloß
Sonntag, 2. September 1990
11.30 Uhr
Schloß Mondsee

Wolfgang Schulz
Klaus Thuneman
Bruno Canino

Sylvia Sass
András Schiff

Robert Holl
András Schiff

Ludwig van Beethoven

Trio für Klavier, Flöte und Fagott,
G-Dur, WoO 37

Allegro
Adagio
Tema andante con variazioni

Béla Bartók

Fünf Lieder, op. 15

Meine Liebe
Sommer
Nacht der Sehnsucht
In einem lichten Traum
Hier unten im Tal

Ludwig van Beethoven

Ausgewählte Lieder

Maigesang, op. 52/4
(Johann Wolfgang von Goethe)
Sehnsucht, op. 83/2
(Johann Wolfgang von Goethe)
Wonne der Wehmut, op. 83/1
(Johann Wolfgang von Goethe)
Abendlied unterm gestirnten Himmel, WoO 150
(Heinrich Göble)
Ich liebe Dich, WoO 123
(Karl Friedrich Herrosec)
Lied aus der Ferne, WoO 137
(Christian Ludwig Reissig)

Bei Werken in ungewöhnlichen Besetzungen ist es in besonderem Maße verlockend, dem Entstehungsanlaß nachzuspüren, was freilich nicht immer erfolgreich möglich ist. Bei Beethovens G-Dur-Trio für Klavier, Flöte und Fagott wird man jedoch fündig. Manches verrät schon die Überschrift des Autographs: „Trio concertant a clavicembalo, flauto, fagotto composto da Ludovico van Beethoven organista di Sua Santità Electeur de cologne“. – 1784 war Beethoven im Alter von vierzehn Jahren zum Hoforganisten des in Bonn residierenden Kurfürsten Maximilian Franz von Köln ernannt worden, der im übrigen ein Sohn Maria Theresias und in diesem Jahr 1784 von Wien an den Rhein gekommen war. Bestimmt war dieses Trio für eine musikliebende Bonner Kleinadelsfamilie: Friedrich Ludolf Anton Freiherr von Westerholt-Gysenberg, Geheimrat und hochfürstlich Münsterischer Obrist-Stallmeister, blies das Fagott, sein Sohn Wilhelm die Flöte, die Tochter Maria Anna Wilhelmine war eine vorzügliche Klavierspielerin und Schülerin des jungen Beethoven. Ein für dieselbe Besetzung und für denselben Auftraggeber geplantes Tripelkonzert ist leider unvollendet geblieben. Das ist umso mehr zu bedauern, als das Trio nicht nur ein Beitrag zu einer kuriosen Besetzung ist, sondern Beethovens von dieser Besetzung auch deutlich inspiriert zeigt. Immer wieder überraschend ist, wie sehr der junge Komponist sein Handwerk beherrscht (nur in den Modulationen ist er manchmal ein bißchen freizügig), bemerkenswert ist auch die Formgebung mit dem damals noch unkonventionellen unmittelbaren Übergang vom Adagio zum Schlußsatz. Wirklich faszinierend sind aber die spieltechnischen Anforderungen, die Beethovens seinen Auftraggebern zumuten konnte: Musik für wahrhaft virtuose Dilettanten. (In diesem Programmbuch war schon darauf hinzuweisen, daß dieser Begriff damals keine geringschätzende Bedeutung hatte.)

Ein seltsames Schicksal hatte Bartóks Liederzyklus op. 15. Er entstand im Sommer 1916, wurde aber erst 1961 veröffentlicht. Bartók hatte dazu nämlich Texte „Einer jungen Verfasserin“ gewählt, deren Namen er unter keinen Umständen nennen wollte. Bartóks Verleger war wieder nur bereit, die Lieder mit der Nennung des Namens vom Autor der Texte zu veröffentlichen. – Da verzichtete Bartók lieber auf die Publikation der

Lieder. (Man hat auch vermutet, Bartók habe selbst die Texte verfaßt.) Seine Vertonung könnte man frei atonal bezeichnen. Einflüsse seiner Studien der Musikfolklore wären bestenfalls in immer wieder auftretenden pentatonischen Motiven zu erkennen. Die Harmonik ist kompliziert, ungewöhnlich, ja mutig und stets auf klangliche Wirkungen bedacht. Kein Komponist vor – oder auch neben – Bartók hat es jemals gewagt, so wie hier in der Begleitung des letzten Liedes („Hier unten im Tal“) durch viele Takte nur mit dem Zusammenklang der kleinen Sekunde (und ihrer Oktavverdupplung) zu arbeiten.

Aus Beethovens reichem Liedschaffen – wir kennen von ihm 84 einstimmige klavierbegleitete Lieder und weiters noch zahlreiche Volksliedbearbeitungen – hat Robert Holl drei Goethe-Vertonungen ausgewählt und drei Lieder über Texte heute längst vergessener Dichter. Bemerkenswert, daß immer wieder auch solche Poeten Komponisten inspirieren konnten, ja daß die Texte von einigen der populärsten Lieder Beethovens von solchen Dichtern stammen.

Das Verhältnis zwischen Goethe und Beethoven hat Zeitgenossen wie Nachwelt immer wieder beschäftigt. Hier der Dichturfürst, dort der große Meister der Töne: Ein Zusammentreffen oder ein Zusammenwirken von beiden müßte doch das Höchste sein, was in der Kunst zu erreichen ist. Nun, Beethovens hat Goethe-Texte vertont, Goethe hat Beethovens Musik geschätzt, aber zu einem Zusammenwirken ist es nicht gekommen, wohl aber zu einem Zusammentreffen. Nach allem, was wir darüber wissen, scheint es kaum mehr gebracht zu haben als Versicherungen der gegenseitigen Wertschätzung. Es wäre auch vermessend gewesen, mehr davon zu erwarten, denn Poesie wirkt und inspiriert in der Stille.

Das „Abendlied unterm gestirnten Himmel“ hat Beethoven 1820 dem Arzt Dr. Anton Braunhofer gewidmet, dem er sich in diesem Jahr nach Enttäuschungen mit anderen Ärzten anvertraut hatte. Es war also sozusagen ein Einstandsgeschenk des neuen Patienten, dem später noch zwei für den musikliebenden Mediziner bestimmte Kanons folgen sollten. Von den anderen der heute auf dem Programm stehenden Lieder ist kein besonderer Konnex zu Beethovens Biographie bekannt. Es sind meisterliche Gelegenheitswerke, die ihre Popularität ihrem hohen künstlerischen Niveau verdanken.

Béla Bartók:
Fünf Lieder, op. 15

Meine Liebe

Dem Mond, dem bleichen, gleicht meine Liebe nicht,
der traumverloren blickt zum Teich herab.
Der Mittagssonne gleicht mein glühend Lieben,
feuriger, schaffender Kräfte voll.

Wie die Rose erblüht ein Kuß den Lippen,
meinen Augen entströmt die Glut des Feuers
und mein Körper erbebt in glühend flammendem,
heidnisch trunkenem Taumel des Entzückens.

Sommer

Durstig, verschmachtend, harr' ich des Windhauchs,
über mir das Licht blendet die Augen.
Nirgends Schatten, wohin der Blick sich wendet,
jede Wolke schmolz dahin im Blauen.

Offnen Mundes trink ich die Sonnenfluten.
Der flammende Himmel stürzt auf mich herab
und im dichten Grün der Bäume
hält der rauschende Sommer eine Weile still.

Nacht der Sehnsucht

Küssen! Wie meine Lippen dürsten!
Das ist der Sehnsucht schwüle Nacht!
Tausende Wonnen glühen im Dunkel,
es bebt die fiebernde Nacht um mich.
Dürsten klebt mir im Munde die Zunge:
Das ist der Sehnsucht schwüle Nacht!
Küssen! Wie meine Lippen dürsten!
Peitschende Hiebe meines begehrliehen Bluts,
schmerzende Schläge
und meine Augen sind tränenschwer.
Ach, bitt're Qualen, süße Qualen!
Das ist der Sehnsucht schwüle Nacht!
Küssen! Wie meine Lippen dürsten!

Heut ist mein Blut ein Feuerstrom,
ich breite die nackten Arme sehndend aus,
es fällt mir die Decke herab vom Leib.
So voll Verlangens, Drängens und Brennens
möcht ich unarmend vergehn im Kuß!
Ich quäle mich auf zerwühlten Kissen . . .
Erlösender Morgen! Wirst du kommen?
Rette mich bald vor der Qual der Begierde
oder, ich fürchte, ich sterbe daran.
Heute verschmachten meine Lippen:
Es ist der Sehnsucht schwüle Nacht.

In einem lichten Traum

Längst schon hab ich im Traum dich gesehen,
in einem lichten Traum:
mit offnem Herzen,
heißen Lippen kamst du mir entgegen.
Sag, bist du meiner eig'nen Seele ersehntes Ebenbild?
Wirst du mir auch niemals mehr entschwinden,
wenn nicht mehr wir getrennt?
O laß mein Leben dir zu eigen sein,
laß mich all seine Schätze dir schenken,
angesammelt für dich von Jahr zu Jahr!
Die ich gesucht auf meinen langen Wegen,
endlich weiß ich, ich habe dich gefunden,
endlich weiß ich's, du Ersehnte,
du meines Herzens Herz!

Hier unten im Tal

Der späte Herbst kommt zu töten das Tal.
Traurige Blumen erwarten ihr Hinsterven.
Verloren, mutlos sinkt mein Blick zu Boden,
starr, wie ein Boot versinkt in den Fluten.
Im Wald ist jedes Leben erstorben,
jeder Stein ist benetzt wie von Tränen.
Im Nebel geh ich sinnend.
Mir ist, als wäre ich allein auf der Erde.

(Unbekannter Dichter,
deutsche Übersetzung von Ernst Hartmann)

Ludwig van Beethoven:
Ausgewählte Lieder

Mailed

Wie herrlich leuchtet mir die Natur,
wie glänzt die Sonne, wie lacht die Flur!
Es dringen Blüten aus jedem Zweig
und tausend Stimmen aus dem Gesträuch,
und Freud' und Wonne aus jeder Brust:
o Erd', o Sonne, o Glück, o Lust!

O Lieb', o Liebe, so golden schön,
wie Morgenwolken auf jenen Höh'n!
Du segnest herrlich das frische Feld,
in Blütendampfe die volle Welt.
O Mädchen, Mädchen, wie lieb' ich dich,
wie blickt dein Auge, wie liebst du mich!

So liebt die Lerche Gesang und Luft,
und Morgenblumen den Himmelsduft,
wie ich dich liebe mit warmem Blut,
die du mir Jugend und Freud' und Mut
zu neuen Liedern und Tänzen gibst.
Sei ewig glücklich, wie du mich liebst!

(Johann Wolfgang von Goethe)

Sehnsucht

Was zieht mir das Herz so?
Was zieht mich hinaus?
Und windet und schraubt mich
Aus Zimmer und Haus?
Wie dort sich die Wolken
Um Felsen verziehn!
Da möcht ich hinüber,
Da möcht ich wohl hin!

Nun wiegt sich der Raben
Geselliger Flug;
Ich mische mich drunter
Und folge dem Zug.
Und Berg und Gemäuer
Umfittichen wir;
Sie weilet da drunten,
Ich spähe nach ihr.

(Johann Wolfgang Goethe)

Wonne der Wehmut

Trocknet nicht, trocknet nicht,
Tränen der ewigen Liebe!
Ach, nur dem halbtrockneten Auge
Wie öde, wie tot die Welt ihm erscheint!

Trocknet nicht, trocknet nicht,
Tränen unglücklicher Liebe!

(Johann Wolfgang von Goethe)

Abendlied unterm gestirnten Himmel

Wenn die Sonne niedersinket,
Und der Tag zur Ruh sich neigt,
Luna freundlich leise winket,
Und die Nacht herniedersteigt;

Wenn die Sterne prächtig schimmern,
Tausend Sonnenstrahlen flimmern:
Fühlt die Seele sich so groß,
Windet sich vom Staube los.

Schaut so gern nach jenen Sternen,
Wie zurück ins Vaterland,
Hin nach jenen lichten Fernen,
Und vergißt der Erde Tand;

Will nur ringen, will nur streben,
Ihrer Hülle zu entschweben:
Erde ist ihr eng und klein,
Auf den Sternen möcht sie sein.

Ob der Erde Stürme toben,
Falsches Glück den Bösen lohnt:
Hoffend blicket sie nach oben,
Wo der Sternenrichter thront.

Keine Furcht kann sie mehr quälen,
Keine Macht kann ihr befehlen;
Mit verklärtem Angesicht,
Schwingt sie sich zum Himmelslicht.

Eine leise Ahnung schaut er
Mich aus jenen Welten an;
Lange nicht mehr dauert
Meine Erdenpilgerbahn,

Bald hab ich das Ziel errungen,
Bald zu euch mich aufgeschwungen,
Ernte bald an Gottes Thron
Meiner Leiden schönen Lohn.

(Heinrich Goeble)

Ich liebe dich

Ich liebe dich, so wie du mich,
Am Abend und am Morgen,
Noch war kein Tag, wo du und ich
Nicht teilten unsre Sorgen.

Auch waren sie für dich und mich
Geteilt leicht zu ertragen;
Du tröstetest im Kummer mich,
Ich weint in deinen Klagen.

Drum Gottes Segen über dir,
Du, meines Lebens Freude.
Güth schütze dich, erhalt dich mir,
Schütz und erhalt uns beide.

(Karl Friedrich Herrosee)

Lied aus der Ferne

Als mir noch die Träne der Sehnsucht nicht floß,
Und neidisch die Ferne Liebchen verschloß,
Wie gleich da mein Liebchen dem blühenden Kranz,
Dem Nachtigallwäldchen, voll Spiel und voll Tanz!

Nun treibt mich oft Sehnsucht hinaus auf die Höhn,
Den Wunsch meines Herzens wo lächeln zu sehn!
Hier sucht in der Gegend mein schmachsender Blick,
Doch kehret er nimmer befriedigt zurück.

Wie klopft es im Busen, als wärest du mir nah,
O komm, meine Holde, dein Jüngling ist da!
Ich opfre dir alles, was Gott mir verlieh,
Denn wie ich dich liebe, so liebt ich noch nie!

O Teure, komm eilig zum bräutlichen Tanz!
Ich pflege schon Rosen und Myrten zum Kranz.
Komm, zaubre mein Hütchen zum Tempel der Ruh,
Zum Tempel der Wonne, die Göttin sei du!

(Christian Ludwig Reissig)



Kirchenkonzert
Sonntag, 2. September 1990
19.30 Uhr
Pfarrkirche Mondsee

Béla Bartók

Streichquartett Nr. 2, op. 17

Moderato

Allegro molto, capriccioso

Lento

Ludwig van Beethoven

Sechs Lieder, op. 48, nach Texten
von Christian Fürchtegott Gellert

Bitten / Die Liebe des Nächsten / Vom Tode / Die
Ehre Gottes aus der Natur / Gottes Macht und
Vorsehung / Bußlied

Ludwig van Beethoven

„An die Hoffnung“
(Chr. Aug. Tiedge), op. 94

Pause

Béla Bartók

Aus den Duos für 2 Violinen

Nr. 37: Prelude und Canon

Nr. 28: Gram

Nr. 42: Pizzicato

Nr. 21: Neujahrslied Nr. 1

Nr. 23: Brautlied

Nr. 42: Arabischer Tanz

Nr. 44: Ardeliana

Ludwig van Beethoven

Trio für Klavier, Violine und
Violoncello, Es-Dur, op. 70/2

Poco sostenuto – Allegro ma non troppo

Allegretto

Allegretto ma non troppo

Finale. Allegro

Takacs Quartett

Gabor Takacs-Nagy, 1. Violine

Karoly Schranz, 2. Violine

Gabor Ormai, Viola

András Fejer, Violoncello

Robert Holl

András Schiff

Robert Holl

András Schiff

Lorand Fenyves

Hans Heinz Schneeberger

Norbert Brainin

Martin Lovett

Bruno Canino

In seinem 2. Streichquartett hat Bartók bereits alle Bindungen an die musikalische Tradition abgestreift. Die Tonsprache des Werkes kann man nicht mehr als Weiterentwicklung aus der Romantik bezeichnen, es ist vielmehr eine neue, von Bartók selbst geschaffene: Was sich im ersten Streichquartett angekündigt hat, ist im zweiten vollendet da.

Dieses 2. Streichquartett entstand in den Jahren 1915 bis 1917. Damals sind Vitalität, Freude an komplizierten Rhythmen, Themenbildungen auf engstem Raum (innerhalb von vier oder fünf Tönen), starke Chromatik (allerdings noch ohne Ausschöpfung des Zwölftonraumes) und eine freie, klassisch-harmonik (noch ohne atonal zu werden) sowie eine über die einzelnen Sätze hinausgehende großflächige formale Konzeption die wichtigsten Charakteristika von Bartóks Personalstil. Vieles davon – vor allem die rhythmische Komponente und die Themenbildung – wäre ohne Bartóks Volksmusikstudien unmöglich.

Ungewöhnlich ist die Tempowahl der drei Sätze (langsam – schnell – langsam). Der erste Satz läßt deutlich Bartóks horizontales kompositorisches Denken erkennen: Die in sich logische Entwicklung jeder einzelnen der vier Stimmen ist ihm wichtiger als der Zusammenklang der Stimmen, was zu einer wichtigen Voraussetzung innerhalb von Bartóks harmonischem Geschehen wird. So treten in dem sich poetisch und lyrisch gebenden Satz häufig starke Dissonanzen auf, die innerhalb dieser Tonsprache nicht stören, sondern ihr Farbe verleihen. Der schnelle Satz steht in starkem Gegensatz zu den beiden expressiven Ecksätzen, die irgendwie verwandt wirken, während der völlig andersartige zweite Satz wirklich wie der Mittelpunkt des Werkes erscheint, auf den hin sich alles Geschehen konzentriert. Dieses *Allegro molto capriccioso* ist in sich wieder in Abschnitte mit verschiedenen Tempi und stets neuen motivischen Einfällen gegliedert; gemeinsam sind ihnen der Tanzcharakter, die pulsierende Vitalität, die prägnante Rhythmik und das Auskosten des Staccato. Das nach der unisono gespielten Einleitung über oftmaligen Repetitionen des Tones d auftretende erste Thema, das freilich nur aufgegriffen, aber nicht im eigentlichen Sinn verarbeitet wird, hat sein Vorbild in der rumänischen Volksmusik; das läßt daran denken, daß Bartók 1915 rumänische Volkstänze für Klavier bearbeitet und diese 1917 instrumentiert hat.

Die Uraufführung des 2. Streichquartetts fand am 3. März 1918 durch das Waldbauer-Kerpely-Quartett in Budapest statt. Den Triumph, den der Komponist knapp ein Jahr davor mit der Uraufführung des Balletts „Der holzgeschnitzte Prinz“ in seiner Heimatstadt erlebt hat, konnte das 2. Streichquartett leider nicht wiederholen.

„Ersten Mäzen seiner Muse“ nannte Beethoven im Jahre 1798 etwas überschwänglich den Reichsgrafen Johann Georg von Browne-Camus, dem er in diesem Jahr auch seine Streichtrios op. 9 (vgl. unsere Konzerte am 1., 5. und 6. September) gewidmet hat. Schon 1797 hat Beethoven dem Grafen Variationen für Cello und Klavier gewidmet (und zum Dank dafür ein Reitpferd geschenkt erhalten), des Grafen Gattin erhielt 1798 die drei Klaviersonaten op. 10 gewidmet, 1802 der Graf die Klaviersonate op. 22 und 1803 die Gellertlieder op. 48. Diese hat Beethoven in der zweiten Maihälfte und im Juni 1803 unmittelbar unter dem Eindruck des am 13. Mai erfolgten Todes der Gräfin Anna Margarete von Browne-Camus vertont: Ein beziehungsvoller Trost des dankverbundenen Komponisten für den sechsunddreißigjährigen Witwer.

Es gibt nur wenige Werke Beethovens, die so spontan unter dem Eindruck eines Ereignisses entstanden sind und so rasch abgeschlossen waren. (Die Erstausgabe lag bereits im August 1803 vor.) Einige der Texte von Christian Fürchtegott Gellert haben Beethoven zwar schon länger beschäftigt, doch beweisen Skizzen zu einer völlig andersartigen Vertonung von Nr. 3 („Vom Tode“) aus dem Jahre 1799, daß Beethoven nun nicht auf ältere Einfälle oder gar fertige Kompositionen zurückgegriffen, sondern den Zyklus in kurzer Zeit in einem einzigen, durchlaufenden Schaffensprozeß vertont hat. Die Auswahl und Zusammenstellung der Texte läßt tiefgehende Interpretationen zu: So tröstet ein gläubiger Mensch sich und andere über den Verlust eines lieben, nahstehenden Menschen.

Eine ganz andere Gläubigkeit spricht aus jenem Text von Christian August Tiedge, den Beethoven zweimal vertont hat: „Ob ein Gott sei? ob er einst erfülle, was die Sehnsucht weinend sich verspricht?“ Der Dichter läßt keinen Zweifel daran, wie er für sich die Frage beantwortet, und auch Beethovens Vertonung bestätigt eine glaubenssichere Hoffnung. Allerdings ist es vielsa-

gend, daß Beethoven bei seiner Vertonung im Jahre 1805 die erste Strophe des Textes weggelassen hat; damals ging es ihm nur um die Hoffnung an sich. Bei der zweiten Vertonung im Jahre 1813 hat er des Dichters einleitende zweifelhafte Frage übernommen, also auch sich gestellt. Dieses Lied op. 94 ist also (ebenso wie die erste Vertonung op. 32) ein biographisches Zeugnis Beethovens eigener Auseinandersetzung mit Glaubensproblemen. Daher gibt es auch keinen äußeren, unmittelbaren Entstehungsanlaß. Es geht um Fragen, die sich Beethoven gestellt hat und in deren Beantwortung er mit Tiedge übereinstimmt. Mit dieser Vertonung hat er sich Frage wie Antwort von der Seele geschrieben.

Bartók hatte immer Interesse an musikpädagogischen Fragen und Aufgabenstellungen. Er sah ja keinen elementaren Unterschied zwischen sogenannter Ernster und Unterhaltungsmusik, zwischen Kunst- und Volksmusik oder zwischen Kunst- und sogenannter Gebrauchsmusik. Auch der Schwierigkeitsgrad war für ihn kein Qualitätskriterium, denn selbst sehr leicht zu spielende Musik kann, nein: muß gute, künstlerisch zu verantwortende Musik sein. Daher hat Bartók aus dem Studium der Volksmusik Anregungen für sein eigenes Schaffen gefunden, aber auch in seinem Schaffen immer wieder Freude an didaktischen Werken gehabt, die alle ihres inneren Wertes wegen über die ursprüngliche Zweckbestimmung hinaus Bestand haben.

Zu diesen zählen auch Duos für zwei Violinen, die ihre Entstehung dem Ersuchen eines Lehrers an einer Violinschule um einige leichte Duos verdanken. Bartók sagte zu und schrieb nach und nach insgesamt 44 Stück – nicht alle leicht, sondern in unterschiedlichem Schwierigkeitsgrad, der in eine progressive Ordnung zu bringen war. Es gab aber noch einen zweiten Grund, warum die Anregung bei Bartók einen so effizienten Wiederhall gefunden hat: Der Komponist hat sich immer gerne mit den Problemen des zweistimmigen Satzes, insbesondere mit der polyphonen Technik mit zwei Stimmen auseinandergesetzt: Diese persönliche Neigung konnte jetzt in idealer Weise in passenden Kompositionen praktisch angewandt werden.

Für fast alle diese Duos hat Bartók melodisches, rhythmisches oder spieltechnisches Material (oder gleich mehrere dieser Elemente) aus ungarischen, slowakischen, rumänischen, ukrainischen und (mit je einem

Beispiel) aus serbischen und arabischen Volksliedern gewählt. Die Auswahl für das heutige Konzert berücksichtigt verschiedene Kompositions- und Spieltechniken und verschiedene repräsentative folkloristische Provenienzen.

In den Bemerkungen zum Kirchenkonzert am 31. August mußte schon alles Wesentliche über die Entstehung von Beethovens Klaviertrios op. 70 und ihre Widmungsträgerin Gräfin Marie Erdödy gesagt werden. Aus dem dort zitierten Bericht des aus Berlin stammenden und 1808 in Wien weilenden Komponisten Johann Friedrich Reichardt soll hier die entsprechende Notiz über eine frühe Aufführung von Beethovens Klaviertrios op. 70 im Rahmen einer Soirée des Schuppanzigh-Quartetts bei Graf und Gräfin Erdödy nachgetragen werden. „Musikalischer Salon“ wurden solche halböffentlichen Aufführungen damals genannt; sie fanden im privaten Kreis statt, doch hat man dazu Gäste eingeladen. Reichardt erzählt: „Einen zwiefachen, musikalischen Abend habe ich wieder gehabt. Erst ein Quartett bei der Gräfin Erdödy. Beethoven spielte ganz meisterhaft, ganz begeistert, neue Trios, die er kürzlich gemacht, worin ein so himmlischer, kantabeller Satz (im Dreivierteltakt und in As-Dur) vorkam, wie ich von ihm noch nie gehört, und der das Lieblichste, Graziöseste ist, das ich je gehört; er hebt und schmilzt mir die Seele, so oft ich daran denke. Er wird die Trios nächstens in Leipzig stehen lassen. Später hatte Herr von Goubau mir eine Soirée musicale veranstaltet, um mir seiner Tochter Talente auch im Fortepiano hören zu lassen. . . .“ Der Satz, der Ohr und Seele des Zeitgenossen so begeistert hat, war der dritte Satz des Es-Dur-Trios op. 70/2. Im zweiten Satz amte Beethoven, „die kroatischen Volkswaisen nach, welche er bei seinem Aufenthalt in Ungarn hörte. Ebenso im Finale desselben Trios im Mittelsatz.“ So berichtet jedenfalls Beethovens Schüler Carl Czerny. Tatsächlich sind diese volksmusikalischen Anklänge nicht zu leugnen und in der recht unpräzisen Formulierung Czernys läßt sich auch der wahre Kern leicht finden. Die Slowakei war damals ein Teil Ungarns; sie wurde tatsächlich von Beethoven besucht. In der Slowakei wie in Kroatien hatten die Erdödy-Besitzungen. Die volksmusikalischen Anklänge von hier wie dort – ungarische und kroatische – waren also eine bewußte Verbeugung vor der Widmungsträgerin Gräfin Marie Erdödy.

Ludwig van Beethoven:
Sechs Lieder, op. 48

Bitten

Gott, deine Güte reicht so weit,
so weit die Wolken gehen;
du krönst uns mit Barmherzigkeit,
und eilst, uns beizustehen.
Herr! Meine Burg, mein Fels, mein Hort,
vernimm mein Flehn, merk auf mein Wort;
denn ich will vor dir beten!

Die Liebe des Nächsten

So jemand spricht: Ich liebe Gott!
Und haßt doch seine Brüder,
der treibt mit Gottes Wahrheit Spott
und reißt sie ganz darnieder.
Gott ist die Lieb, und will,
daß ich den Nächsten liebe
gleich als mich.

Vom Tode

Meine Lebenszeit verstreicht,
stündlich eil ich zu dem Grabe,
und was ists, das ich vielleicht,
das ich noch zu leben habe?
Denk, o Mensch, an deinen Tod!
Säume nicht, denn Eins ist Not.

Die Ehre Gottes aus der Natur

Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre,
ihr Schall pflanzt seinen Namen fort.
Ihn rühmt der Erdkreis,
ihn preisen die Meere;
vernimm, o Mensch, ihr göttlich Wort!
Wer trägt der Himmel unzählbare Sterne?
Wer führt die Sonn aus ihrem Zelt?
Sie kommt und leuchtet
und lacht uns von ferne,
und läuft den Weg, gleich als ein Held!

Gottes Macht und Vorsehung

Gott ist mein Lied!
Er ist der Gott der Stärke,
hehr ist sein Nam
und groß sind seine Werke,
und alle Himmel sein Gebiet.

Bußlied

An dir allein, an dir hab ich gesündigt,
und übel oft vor dir getan.
Die siehst die Schuld,
die mir den Fluch verkündigt;
sieh, Gott, auch meinen Jammer an.
Dir ist mein Flehn,
mein Seufzen nicht verborgen,
und meine Tränen sind vor dir.
Ach Gott, mein Gott,
wie lange soll ich sorgen?
Wie lang entfernst du dich von mir?
Herr, handle nicht mit mir
nach meinen Sünden,
vergilt mir nicht, nach meiner Schuld.
Ich suche dich;
laß mich dein Antlitz finden,
du Gott der Langmut und Geduld.

Früh wolltst du mich mit deiner Gnade füllen,
Gott, Vater der Barmherzigkeit.
Erfreue mich um deines Namens willen;
du bist ein Gott, der gern erfreut.
Laß deinen Weg mich wieder freudig wallen,
und lehre mich dein heilig Recht,
mich täglich tun nach deinem Wohlgefallen;
du bist mein Gott, ich bin dein Knecht.
Herr, eile du, mein Schutz, mir beizustehen,
und leite mich auf ebner Bahn!
Er hört mein Schrein,
der Herr erhört mein Flehen
und nimmt sich meiner Seelen an.

(Christian Fürchtgott Gellert)

Ludwig van Beethoven: An die Hoffnung, op. 94

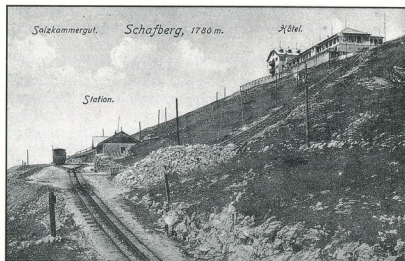
Ob ein Gott sei?
Ob er einst erfülle,
Was die Sehnsucht weinend sich verspricht?
Ob, von irgendeinem Weltgericht,
Sich dies rätselhafte Sein enthülle?

Hoffen solle der Mensch,
Er frage nicht!
Die du so gern in heiligen Nächten feierst,
Und sanft und weich den Gram verschleierst,
Der eine zarte Seele quält,
O Hoffnung! laß durch dich emporgehoben,
Den Dulder ahnen, daß dort oben
Ein Engel seine Tränen zählt!

Wenn, längst verhallt, geliebte Stimmen schweigen;
Wenn unter ausgestorbnen Zweigen
Verödet die Erinnerung sitzt;
Dann nahe dich, wo dein Verlaßner trauert,
Und, von der Mitternacht umschauert,
Sich auf versunkne Urnen stützt.

Und blickt er auf, das Schicksal anzuklagen,
Wenn scheidend über seinen Tagen
Die letzten Strahlen untergehn:
Dann laß ihn um den Rand des Erdentraumes
Das Leuchten eines Wolkensaumes
Von einer nahen Sonne sehn!

(Christian August Tiedge)



Schloßkonzert
Montag, 3. September 1990
19.30 Uhr
Schloß Mondsee

Ludwig van Beethoven

Sonate für Klavier und Violine,
G-Dur, op. 96

Allegro moderato
Adagio espressivo
Scherzo. Allegro – Trio
Poco Allegretto

Béla Bartók

Fünf Lieder auf Texte von Endre Ady,
op. 16

Herbsttränen
Herbst
Mein Bett ruft
Mit dem Meere allein
Ich kann nicht zu dir

Pause

Norbert Brainin
András Schiff

Sylvia Sass
András Schiff

Yuuko Shiokawa
Boris Pergamenschikow
András Schiff

Ludwig van Beethoven

Trio für Klavier, Violine und
Violoncello, B-Dur, op. 97,
„Erzherzog-Trio“

Allegro moderato
Scherzo. Allegro
Andante cantabile
Allegro moderato

Erzherzog Rudolph von Österreich ist der Widmungsträger jener beiden Werke von Beethoven, die auf dem Programm dieses Konzertes stehen. Er war der jüngste Sohn Kaiser Leopold II., wurde 1788 in Florenz geboren, war erst für die militärische, dann aber für die geistliche Laufbahn bestimmt. Daß er 1819 zum Kardinal ernannt und zum Erzbischof von Olmütz gewählt wurde, war für Beethoven Anlaß zur Komposition der Missa solemnis. Denn der überaus kunstsinig und vor allem musikalisch hochbegabte Erzherzog war seit etwa 1804 Schüler Beethovens in der Komposition und im Klavierspiel, später auch sein geradezu freundschaftlich verbundener Förderer. Die erhaltenen Kompositionen zeigen, daß der Erzherzog ein hochbegabter Komponist war, daß also Beethoven in ihm wirklich einen niveaulleren Ansprechpartner in künstlerischen Fragen hatte. Kein Wunder, daß Beethoven insgesamt elf Werke dem Erzherzog gewidmet hat – so viele wie keinem anderen. Die Violinsonate op. 96 schrieb Beethoven im Jahre 1812, zu der Zeit, als er auch an der 7. und 8. Symphonie arbeitete. Er hatte sie für den französischen Geiger Pierre Rode bestimmt, der im Dezember 1812 in Wien eintraf. Tatsächlich fand die erste Aufführung am 29. Dezember 1812 durch Rode – den Klavierpart hatte Erzherzog Rudolph übernommen – im Wiener Palais Lobkowitz statt. Die einzige Rezension, die von diesem halböffentlichen bzw. halbprivaten Konzert erschienen ist, charakterisiert das Spiel des Erzherzogs und Rodes, läßt uns aber auch wissen, wie die Zeitgenossen dieses neue Werk Beethovens empfanden: „Der große Violinspieler Rode hat dieser Tage ein neues Duett für Piano Forte und Violin mit Seiner Kaiserlichen Hoheit dem Erzherzog Rudolph bei Seiner Durchlaucht dem Fürsten Lobkowitz gespielt. Das Ganze wurde gut vorgetragen, doch müssen wir bemerken, daß die Klavierpart weit vorzüglicher, dem Geiste des Stücks mehr anpassend, und mit mehr Seele vorgetragen ward, als jene der Violine. Herrn Rode's Größe scheint nicht in dieser Art Musik, sondern im Vortrag des Concerts zu bestehen. Die Komposition dieses neuen Duetts ist von Herrn Ludwig van Beethoven: es läßt sich von diesem Werke weiter nichts sagen, als daß es alle seine übrigen Werke in dieser Art zurückläßt, denn es übertrifft sie fast alle an Popularität, Witz und Laune.“ Auch Beethoven war von Rode, dessentwegen er die im Februar 1812 mit dem ersten Satz begonnene Sonate in knapp vierzehn Tagen

mit den drei übrigen Sätzen fertiggestellt hatte, letztendlich enttäuscht. Warum, das mag uns Louis Spohrs Nachricht erklären, wonach der berühmte Franzose kalt und maniert spielte und vor allem im Vortrag des Cantabile nicht überzeugen konnte. – Beethoven hatte auf einen großen Namen gesetzt, dann aber einen Geiger erlebt, der, wenn er auch nicht absolut schlecht war, so doch der Wiener Geiger-Tradition nicht entsprechen konnte; er hat sich fortan nicht mehr nur auf den Ruf eines großen Namens verlassen.

„Béla Reinitz in treuer Freundschaft und Liebe“ hat Bartók 1920 über seine fünf Lieder op. 16 geschrieben, die schon vier Jahre zuvor entstanden waren. Diese Worte sind nicht nur Geste, sondern Dokumentation künstlerischer Dankbarkeit. Im März 1919 hat in Ungarn die kommunistische Partei unter Béla Kún für fünf Monate die Macht übernommen. Beauftragter der neuen Regierung für Musikfragen war Béla Reinitz, der mit Bartók schon lange bekannt war und ihn unterstützte und förderte. Bartók konnte bei ihm seine alte Idee lancieren, in den Volksschulen einen dreijährigen Lehrgang für Singen und das Notieren einfacher Melodien einzuführen, und spürte als Komponist Hilfe und Anerkennung von Reinitz, obwohl er gar nicht im Sinne der neuen Regierung politisch tätig war. Am 21. April gab Bartók erstmals seit acht Jahren ein Konzert ausschließlich mit eigenen Werken, in dem seine Lieder op. 16 erklangen. In ihnen hat Bartóks kurzzeitige Hinwendung zum Expressionismus ihren extremsten Ausdruck gefunden. Zu den Texten des ungarischen Symbolisten Endre Ady schrieb Bartók eine Musik fast ohne tonale Anklänge. In der Harmonik werden hergebrachte Zusammenklänge betont vermieden und komplizierte Vielklangstrukturen gesucht: Vergleiche mit Arnold Schönbergs Schaffen drängen sich auf, ja insgesamt erinnern diese Lieder – trotz mancher wichtiger Unterschiede im Detail – eher an Schönberg denn an Bartók. Bartók ist diesen Weg nicht weitergegangen, weil er letztendlich seinen stilistischen Vorstellungen nicht entsprach. Als Episode war die Beschäftigung mit dem Expressionismus solcherart innerhalb von Bartóks Schaffensentwicklung aber wichtig. Hier ist nichts von einem nationalen Musikstil zu erkennen, hier sind keine Einflüsse der Musikfolklore zu finden. Daß der Komponist eines solchen Werkes die Anerkennung

der neuen Machthaber gefunden hat, hat Bartók Béla Reintz – der im übrigen selbst Komponist war und sogar selbst auch Texte von Endre Ady vertont hatte – rückblickend hoch angerechnet. Als im August 1919 die Regierung Béla Kúns gestürzt wurde, mußte Reintz ins Ausland flüchten. Bartók hat ihn 1920 mit dieser Widmung geehrt, die auch in die 1925 in Wien erschienene Publikation dieser Lieder op. 16 übernommen wurde und auch in ihrer 1939 erschienenen Ausgabe in Bartóks neuem englischen Verlag zu lesen ist. Der Stil dieser Lieder war damals, als diese Editionen publiziert wurden, von Bartók längst überwunden und zu einer historischen Episode geworden. Die Anerkennung, die er in einem wichtigen Moment seines Künstlerlebens bei Reintz gefunden hat, wollte Bartók aber weiterhin dankbar dokumentiert wissen.

„Erzherzog-Trio“ heißt in Musikerkreisen kurz jenes B-Dur-Klaviertrio op. 97, das Beethoven Erzherzog Rudolph von Österreich gewidmet hat. Es erschien zwei Monate nach der Violinsonate op. 96 im September 1816 in Wien. Die Titelseite der Erstausgabe trägt die Widmung „Seiner Kaiserl: Hoheit dem durchlauchtigsten Prinzen Rudolph Erzherzog von Oesterreich“ und das Wappen des Erzherzogs. Entstanden ist das Werk im Frühjahr 1811. Die erste öffentliche Aufführung fand 1814 in einem Wohltätigkeitskonzert in Wien statt; sie wurde von dem bereits an schweren Gehörsschäden leidenden Komponisten, dem Geiger Ignaz Schuppanzigh und dem Cellisten Josef Linke bestritten.

Die Zeitgenossen haben über die komplizierte thematische Struktur des Werkes offensichtlich nicht viel nachgedacht; darüber sind erst Generationen später Abhandlungen geschrieben worden. Ihnen hat der unmittelbar ansprechende musikalische Duktus Freude gemacht. Bezeichnend dafür ist eine Konversation, die der Wiener Musiker und Komponist Josef Czerny (nicht zu verwechseln mit Carl Czerny) 1820 über dieses Trio mit dem damals bereits völlig erblauten Komponisten nur mehr schriftlich in von Beethoven eigens dafür verwendeten sogenannten Konversationsheften führen konnte. Als er Beethoven von dem anhaltenden Erfolg des Trios op. 97 berichtete, notierte er: „Das letzte Trio macht auch viel Wirkung auf die Weiber.“ Beethoven mag daraufhin gefragt haben, welcher Satz gemeint sei, denn Czerny notierte daraufhin: „Das Andante“. Dieses

Andante cantabile mit seinen freien Variationen ist der konservativste und unkomplizierteste Satz des ganzen Werkes.

Anton Schindler, Beethovens selbstgefälliger „Adlatus“ von eigenen Gnaden, hat die einzelnen Sätze dieses Trios mit folgenden Worten charakterisiert und zumindest darauf verweisen können, daß Beethoven in seinen letzten Lebenstagen, als ihm Schindler diese Charakterisierung schriftlich vorgelegt hat, nicht dagegen protestierte: „Der erste Satz träumt von lauter Glückseligkeit. Auch Mutwille, heiteres Tändeln und Eigensinn (mit Permission – Beethovenscher) ist darin. Im zweiten Satz ist der Held auf dem höchsten Gipfel der Seligkeit. Im dritten Satz verwandelt sich das Glück in Rührung, Duldung, Andacht usw. Das Andante halte ich für das schönste Ideal von Helligkeit und Göttlichkeit.“ Und zum vierten Satz: „Worte vermögen hier nichts, sie sind schlechte Diener des göttlichen Wortes, das die Musik ausspricht.“ Solche Deutungen muten uns heute kurios an. Hier sei nur deshalb daran erinnert, um zu zeigen, daß es Beethoven im frühen 19. Jahrhundert ebenso ergangen ist wie Bartók in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Das Verständnis für ihr Schaffen mußte erst wachsen; jeder der beiden Komponisten war mit – freilich jeweils anders gelagerten – Mißverständnissen, Mißdeutungen, ja Ablehnungen konfrontiert, gegen die anzukämpfen gar nicht immer dafürstand.

Sicher richtiger liegt Schindler, wenn er in seiner Beethoven-Biographie dieses Klaviertrio als bewußtes Kontraststück zu dem ein halbes Jahr zuvor entstandenen f-moll-Streichquartett op. 95 sieht und beide Werke mit Beethovens resignierender Erkenntnis in Zusammenhang bringt, daß er unverheiratet bleiben würde: „Wenn das genannte Quartett als Frucht jener schweren Bekümmernisse betrachtet werden darf, welche dem Meister aus der Vernichtung seiner Herzenswünsche erwachsen, so erscheint das kurz darauf komponierte B-Dur-Trio als Wiedererhebung von dem erlittenen schweren Schläge. Ein hochgehendes, selbstbewußtes Gefühl spricht sich namentlich im ersten Satze dieses unvergleichlich herrlichen, großartig durchgeführten Werkes aus.“ – Tatsächlich ging die erste Information über die Komposition dieses Werkes an Gräfin Marie Erdödy, also an eine Frau, der Beethoven vertrauensvoll nahestand. In diesem Programmbuch begegnete sie uns bereits als Widmungsträgerin der Opera 70 und 102.

Béla Bartók:
Fünf Lieder, op. 16

Herbsttränen

An Herbstestagen, ach, wie schwer ist's,
jungen Mädchen zuzunicken.
In Herbstesnächsten, ach, wie schwer ist's,
zu den Sternen aufzublicken.
In Herbstesnächten, ach, wie leicht ist's,
weinend hinzusinken.

Herbst

Habt gehört Ihr's schon?
Nächtens, wenn im Herbst der Nebel braut,
erhebt sich stöhnend irgendein Klagelaut.
Ein dumpfes Pochen.
Irgendwer hat das ganze Weh der Welt gestohlen,
irgendwo pocht es an morsche alte Bohlen.
Ein Mensch vor Zeiten.
Einst müd' geplagt von Nöten und Wehen,
jetzt sehnt er sich noch einmal umzusehen.

Mein Bett ruft

Ich komme schon.
O mein Bett, letztes Jahr,
damals noch anders war:
Schlummerstatt, Kräfteborn, Kußgarten, Fröhlichkeit.
Wurdest nun Totensarg.
Tag für Tag drückst du mehr.
Schlafengehn angsterfüllt, aufwachen angsterfüllt,
angsterfüllt wach ich auf.
Aufwachen, umschauen, wahrnehmen, nachsinnen,
klarsehen, fortblicken, aufraffen, aufschwingen,
fortwollen, aufstöhnen, Mut fassen, hinsinken,
Scham fühlen.
O mein Bett, du mein Sarg,
wie du lockst.
Ich komme schon.

Mit dem Meere allein

Meeresstrand, Dämmern, Gasthofzimmer.
Fort ist sie, nun seh' ich sie nimmer.
Eine Blume blieb auf dem Ruhebett.
Ich umarme das alte Ruhebett.
Alles umkost der Duft ihrer Locken.
Das Brausen des Meeres wird zum Frohlocken.
Ein Leuchtturm ferne blinkt hin und wieder.
Komm Liebste, es locken Meereslieder.
Still lausche ich dem Sang der wilden See
und träume auf dem alten Kanapé.
Hier gab sie mir Küsse,
Hier gab sie mir –.
Meer und Erinn'ung erzählen von ihr.

Ich kann nicht zu dir

Ist Sommer dort?
Hier ward jedem Lumpen sein Sommer:
Ich sterbe hin.

Willst du es nicht?
Du bist meine heil'ge Torheit.
Ich sterbe hin.
Lieder. And're sind frei, sie streben, leben.
Ich sterbe hin.

Weiche Arme, ihr harrt mein wohl nimmer,
umfangt mich nimmer.
Ich sterbe hin.
Trüb und sinnlos all mein Sein,
Kuß und Weg und Schicksal.
Ich sterbe hin.

(Endre Ady,
ins Deutsche übersetzt von R. St. Hoffmann)





Franz-Josef-Quai in Mondsee. Dampfschiff-Stationengebäude mit Seerestaurant (Grill Room).

Matinee im Schloß
Dienstag, 4. September 1990
11.30 Uhr
Schloß Mondsee

Wolfgang Schulz
András Schiff

Wolfgang Schulz
András Schiff

Sylvia Sass
András Schiff

Wolfgang Schulz
Christian Altenburger
Nobuko Imai

Ludwig van Beethoven

Airs Écossais mit Variationen, für Klavier und Flöte, op. 105

Andantino quasi Allegretto / Allegretto scherzoso /
Air autrichien. Andantino / Andante espressivo
assai / Allegretto spiritoso / Allegretto piu tosto
vivace

Ludwig van Beethoven

Zehn variierte Themen für Klavier und Flöte, op. 107

Air tirolien. Moderato / Air écossais. Allegretto,
quasi vivace / Air de la petite Russie. Vivace / Air
écossais. Allegretto scherzo / Air tirolien.
Moderato / Air écossais. Andante comodo /
Air russe. Andante / Air écossais. Andantino quasi
Allegretto / Air écossais. Allegretto più tosto
vivace / Air écossais. Spirituoso e marciale

Béla Bartók

Acht Ungarische Volkslieder

Schwarz die Erde / Gott, ach Gott im Himmel /
Frauen, laßt mich euch Genossin heißen / All das
Leid in meinem Herzen / Wollt ich in die blauen
Berge / Wege schüttet man im Walde / Meines
Lebens Arbeit / Winter scheidet

Ludwig van Beethoven

Serenade für Flöte, Violine und Viola, D-Dur, op. 25

Entrata. Allegro / Tempo ordinario d'un
Menuetto / Allegro molto / Andante con
Variazioni / Allegro scherzando e vivace /
Adagio / Allegro vivace e disinvolta

Mit dem Namen Bartók assoziiert jeder Musikfreund die Beschäftigung eines Komponisten der sogenannten Ersten Musik mit der Volksmusik und die vielerlei Einflüsse, die aus einer solchen Beschäftigung in das Schaffen dieses Komponisten gelangt sind. Sucht man weitere Namen von Komponisten, die sich mit Volksmusik beschäftigt haben, so muß man geradezu in einem Atemzug mit Bartók Zoltán Kodály nennen, man muß an Johannes Brahms denken, der in seiner Bibliothek viel Volksmusik gesammelt hatte, man wird sich – um nur noch ein Beispiel zu nennen – Joseph Haydns erinnern, in dessen Schaffen immer wieder volksmusikalisch inspirierte Themen zu finden sind, man wird aber kaum auf Ludwig van Beethoven verfallen.

Aber auch in Beethovens Schaffen hat die Beschäftigung mit der Volksmusik ihre Spuren hinterlassen, die gar nicht so unauffällig oder gering an Zahl sind. Ein Beispiel dafür sind die Variationen über sechs verschiedene Volkslieder op. 105 und 107. Vorauszuschicken muß man, daß Beethoven für Londoner Verleger schottische, irische und walisische Lieder harmonisiert bzw. mehrstimmig gesetzt hat, er also eine gute Kenntnis britischer Volksmusik hatte. Das erklärt, daß in Opus 105 die erste „Air écossais“ ein walisisches Lied ist, die zweite unidentifiziert und die vierte bis sechste irische Lieder sind. In Opus 107 sind die thematischen Vorlagen für die Nummern 2, 8, 9 und 10 schottische Lieder, für Nummer 4 ein irisches und für Nr. 6 ein walisisches Lied. Zwei Variationen in Opus 107 basieren auf russischen Liedern (Nr. 3 und 7), die Beethoven in einer 1790 und 1806 in zwei Teilen in Petersburg herausgegebenen „Sammlung russischer Volkslieder mit ihren Singweisen“ gefunden hat. (Ihr entnahm er im übrigen auch die Thèmes russes für seine beiden „Rasumowsky-Quartette op. 59“). Drei Lieder, die in diesen beiden Sammlungen variiert werden, sind österreichischer Provenienz. Wo und wie Beethoven auf die beiden alpenländischen Lieder für op. 107/1 und 5 gestoßen ist, wissen wir nicht. Das österreichische Volkslied „A Schüsslerl und a Reindl is all mein Kuchlgschirr“ (op. 105/3) war zu seiner Zeit musikalisches Allgemeingut in Wien; es wurde auch von einer Reihe von Wiener Komponisten-Kollegen Beethovens zu Variationen benützt. Beethoven wußte davon und hat sich solche Variationen über dieses Lied 1816 bei seinem Verleger und Musikalienhändler Sigmund Anton Steiner sogar bestellt.

Entstanden sind diese Variationen-Sammlungen op. 105 und 107 in den Jahren 1817–1818, bemerkenswerterweise gleichzeitig mit einem so gewichtigen Werk wie die „Hammerklaviersonate“ op. 106. Die Erstausgabe beider Opera hat Beethoven einem Londoner Verleger anvertraut. Im Juli 1819 lagen sie dort erstmals in den Auslagen der Musikalienhandlungen. Parallel dazu hat Beethoven diese Werke auch auf dem Kontinent erscheinen lassen. Opus 105 wurde im September 1819 in Wien publiziert, op. 107 im August 1820 in Bonn und Köln. Schon diese wöhlorganisierte Übergabe der beiden Werke an die musikalische Öffentlichkeit zeigt, daß es sich nach Beethovens Einschätzung hier um alles andere als Gelegenheitskompositionen handelt.

Auf den Titelblättern der Erstausgaben beider Werke ist als Besetzung Klavier mit Begleitung einer Flöte oder Violine ad libitum angegeben. Freilich ist eine Ausführung durch Klavier alleine möglich, doch ist Beethovens Satz- und Variationskunst nur in der Duo-Besetzung voll erkennbar. Die Vielfalt dieser Variationskunst hier im einzelnen zu beschreiben, würde zu weit führen. Es ist bewundernswert und auch für den unvorbereiteten Hörer erkennbar, wie Beethoven in beiden Opera alle Möglichkeiten der Variation von Liedthemen durch ein Melodieinstrument und das Klavier ausschöpft.

In diesem Programmbuch war schon oftmals darauf hinzuweisen, wie sehr die Beschäftigung Bartóks mit der Volksmusik Spuren in seinem Schaffen hinterlassen hat. Das nächste hier vorzustellende Werk Bartóks ist allerdings keine Komposition mit volksmusikalischen Einflüssen, sondern tatsächliche Volksmusik, von Bartók aufgezeichnet, gesammelt und für den Vortrag bearbeitet. Diese Arbeiten fielen in die Jahre 1907 bis 1917; 1922 hat Bartók diese acht ausgewählten Volkslieder mit seiner Klavierbegleitung veröffentlicht. Er wollte diese Auswahl als Zyklus verstanden wissen.

Aufgezeichnet hat Bartók diese Volkslieder schon 1907 – in der ersten Zeit seiner volksmusikalischen Forschungen – im Komitat Csik in Siebenbürgen. In der Mehrzahl handelt es sich um pentatonische Melodien, also um Melodien im Fünftönenraum, in freiem Rhythmus. Die Harmonik von Bartóks Begleitung ist im wesentlichen dieser Pentatonik angepaßt, ab und zu werden auch fremde Töne hinzugezogen, was dem Hörer sofort als Mittel der Spannungssteigerung auffällt.

Mehrmals ist in diesem Programmbuch auf das Interesse hinzuweisen, das Beethoven in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts dem dreistimmigen Instrumentalsatz entgegenbrachte, aber auch auf seinem Weg von der Serenade für drei Instrumente zum Streichtrio (vgl. die Einführungstexte zur Matinee am 1. September sowie zur Matinee und zum Schloßkonzert am 5. September). Ein bemerkenswertes Werk auf diesem Weg ist auch die Serenade op. 25 für Flöte, Violine und Viola. Entstanden ist sie wahrscheinlich schon vor der Serenade op. 8 (die am 5. September zu hören ist) um 1795/96. Schade, daß das Autograph verschollen ist und wir gar nichts über einen Entstehungsanlaß wissen. Die Besetzung mit ihrem bewußten Verzicht auf ein – immer etwas komplizierter zu transportierendes – Baß-Instrument und die abwechslungsreiche Satzfolge lassen diese Musik wirklich als sehr praktikabel für eine Serenade erscheinen. Wie solche Serenaden damals in Wien musiziert wurden, können wir im Wiener Theater-Almanach für das Jahr 1794 nachlesen: „In den Sommermonaten trifft man fast täglich, wenn schönes Wetter ist, Ständchen auf den Straßen, und ebenfalls zu allen Stunden, manchmal um ein Uhr und noch später. Man ist gewissermaßen gezwungen, die Ständchen sehr spät zu halten, da das Geräusch der Wagen, die von den Soupers immerfort, selbst in den abgelegenen Straßen, immer auf und ab rollen, erst sehr spät ein Ende nimmt. Diese Ständchen bestehen aber nicht wie in Italien oder Spanien in dem simplen Accompagnement einer Gitarre, Mandore, oder eines anderen ähnlichen Instruments zu einer Vokalstimme, denn man gibt die Ständchen hier nicht, um seine Seufzer in die Luft zu schicken oder seine Liebe zu erklären, wozu sich hier tausend bequemere Gelegenheiten finden, sondern diese Nachtmusiken bestehen aus Terzetten, Quartetten, . . . oft aus einem ganzen Orchester. . . . Besonders wimmelt es von solchen Musiken an den Vorabenden der bekannten Namensfeste, vorzüglich am Annenvorabend. Gerade bei diesen nächtlichen Musiken zeigt sich auch die Allgemeinheit und Größe der Liebe zur Musik sehr deutlich; denn, sie mögen noch so spät in der Nacht gegeben werden, zu Stunden, in denen alles gewöhnlich nach Hause eilt, so bemerkt man doch bald Leute in den Fenstern, und die Musik ist in wenigen Minuten von einem Haufen Zuhörer umgeben, die Beifall zuklatschen, öfters wie im Theater die Wiederholung eines Stückes verlangen, und

sich selten entfernen, bis das Ständchen geendigt ist, das sie öfters noch in anderen Gegenden der Stadt scharenweise begleiten.“

So mag also in etwa die Zweckbestimmung für Beethovens Serenade op. 25 ausgesehen haben, da nichts dafür spricht, daß Beethoven zwar Form und Charakter der Serenade gewählt, aber einen anderen Verwendungszweck dafür gesehen hat. Die Entrata ist für den Anmarsch der Musiker bestimmt; für den Abmarsch mußte sie wiederholt werden. Die Siebensätzigkeit entspricht einer Wiener Tradition für Serenaden. Wir finden sie auch in der Serenade op. 8, in der allerdings die Wiederholung des Marsches für den Abzug der Musiker in diese Siebensätzigkeit miteinbezogen ist. Daß die beiden so verwandten und in ihrer Entstehung nebeneinanderliegenden Werke so unterschiedliche Opusnummern tragen, hängt mit ihrer Publikationsgeschichte zusammen: Die Serenade op. 8 ist unmittelbar nach ihrer Entstehung im Oktober 1797 veröffentlicht worden, die Serenade op. 25 erst im Frühjahr 1802.

Als Komponist sah sich Beethoven zeitweilen mit Vorwürfen konfrontiert, daß er Normen sprengte, zu kompliziert schreibe und kaum jemals wirklich populär sein könne. Bei den Serenaden op. 8 und op. 25 hat er sich zwangsläufig gefällig gegeben, allerdings ohne sich auch nur im geringsten künstlerisch zu verleugnen. Es handelte sich auch nicht um an sich unbedeutende Gelegenheitsmusik, denn der zitierte Bericht zeigt, mit welcher Anteilnahme an seinem Werk der Komponist einer Serenade rechnen konnte. Ein solches Werk war demnach ein ideales Mittel, um sich beim musikliebenden Publikum einzuführen – was für den jungen Beethoven überaus wichtig war. Wenn wir das überhaupt beurteilen können, muß ihm das mit dieser Musik gelungen sein. Originell ist die Wahl einer Moltonart für den stilisierten Tanz (Dreher), der im 3. Satz (Allegro molto) steckt. Traditionen beschwört das Allegro scherzando e vivace mit seinen punktierten Rhythmen über einer aufsteigenden D-Dur-Skala; das in d-moll stehende Trio dieses Satzes zeigt Ansätze zur Polyphonie, die sich aber nicht kunstvoll, sondern sehr natürlich entwickeln. Die langsamen Sätze Andante (con Variazioni) und Adagio bringen beste Seradenstimmung, und das an das Adagio zäsurlos anschließende Allegro vivace ist ein groß angelegtes, aber nie ermüdendes Rondo.

Béla Bartók:
Acht ungarische Volkslieder

1
Schwarz die Erde,
schneeweiß ist mein Taschentuch.
Er verließ mich,
hart trifft mich der Liebesfluch.

Ohne Tränen,
herzlos gab er mir es kund,
bald nun schlägt im Herzen
meine Todesstund.

2
Gott, ach Gott im Himmel,
laß die Wasser schwellen,
daß sie mich entführen
bis an Vaters Schwellen.

Daß ich meinem Vater
und der Mutter sage,
wem verkauft ich wurde,
drum ich ewig klage.

Wild ein Krieger ist er,
haust gar tief im Walde,
lauert auf den Wegen,
streift durch Busch und Halde.

Streift durch Busch und Halde,
Menschen auf der Lauer,
um ihr Geld zu rauben,
schreckt ihn kein Mord zurück.

3
Frauen, Frauen laßt mich euch Genossin heißen,
kann ich doch mit euch schon Kinderwäsche bleichen!

Nimmer sah ich Mädchenhaut feilgeboten werden,
und von Meisters Hand zu Leder zubereitet werden!

Hätte Müttern um die Haube oft gebeten,
wenn nur Mütter nicht so harte Hände hätten!

Wenn die Hunde bellten, freute ich mich immer.
Horch! Jetzt kommen Burschen, dachte ich mir immer.

Frauen, Frauen laßt mich euch Genossin heißen,
kann ich doch mit euch schon Kinderwäsche bleichen!

Nimmer sah ich Mädchenhaut feilgeboten werden,
und von Meisters Hand zu Leder zubereitet werden!

4
All das Leid in meinem Herzen
drängt zum Himmel meine Schmerzen.
Noch ein kleines, wenn es drängte,
sicher es mein Herz zersprengte.

Ich will nun von hinnen fahren,
euch daheim soll Gott bewahren.
Du sollst nichts mehr von mir hören,
die du hörst, wird dich betören.

5
Wollt ich in die blauen Berge suchen gehn,
fänd ich sicher ein – zwei Schätzlein für mich stehn.
Ei, hei, hei, wenn ich nur wüßt,
warum meines Liebchens Herz wie Butter ist!

Was soll mir das neue Liebchen, wer's auch sei,
lieb ich doch und liebt mich noch das alte treu.
Ei, hei, hei, wenn ich nur wüßt,
warum aller Mädchen Herz wie Butter ist!

6

Wege schüttet man im Walde,
Székler Burschen führt man balde;
führt sie unter die Soldaten,
arme Székler Kameraden.

Führt sie fort in ferne Länder,
wo die Wege blutige Bänder,
wo die Kugeln oder Piken
allesamt ins Jenseits schicken.

7

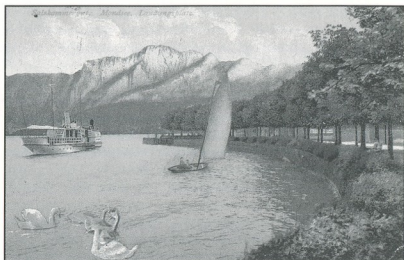
Meines Lebens Arbeit war den Pflug zu halten,
junge Saat auszusäen, Ernte zu verwalten.
Aber ach, ausgespannt! Satteln soll ich heute,
statt der Peitsche ziemt der Säbel für Kriegsleute.

Heute kam, ach der Tag, da es heißt marschieren.
Haus und Hof da lassen, scheiden von den Tieren
Von den teuren Eltern weinend Abschied nehmen,
und das Weib, das teure, meiden unter Tränen.

8

Winter scheidet, holdes Liebchen,
Frühling will es werden.
Ach, wie möcht ich in deinem Gärtlein
Rosenknospen werden.
Kann nicht eine Rose sein.
denn Franz Josef beruft mich ein.

Welken soll ich in der
dreistockhohen Wiener Stiftskaserne.
Kann nicht eine Rose sein.
denn Franz Josef beruft mich ein.
Welken soll ich in der
dreistockhohen Wiener Stiftskaserne.



Schloßkonzert
Dienstag, 4. September 1990
19.30 Uhr
Schloß Mondsee

Bruno Canino
András Schiff

Takacs Quartett

Gabor Takacs-Nagy, 1. Violine
Karoly Schranz, 2. Violine
Gabor Ormai, Viola
András Fejer, Violoncello

Robert Holl
András Schiff

András Schiff
Bruno Canino
Amadinda Ensemble

Ludwig van Beethoven

Drei Märsche für Klavier zu vier
Händen, op. 45

Allegro ma non troppo
Vivace
Vivace

Béla Bartók

Streichquartett Nr. 3

Prima Parte: Moderato, attacca:
Seconda Parte: Allegro – Ricapitolazione della
prima parte.
Moderato – Coda. Allegro molto

Pause

Ludwig van Beethoven

„An die ferne Geliebte“. Ein
Liederkreis von Alois Jeitteles, op. 98

Auf dem Hügel sitz ich spähend
Wo die Berge so blau
Leichte Segler in den Höhen
Diese Wolken in den Höhen
Es kehret der Maien, es blühet die Au
Nimm sie hin denn diese Lieder

Béla Bartók

Sonate für zwei Klaviere und
Schlaginstrumente

Assai lento – Allegro molto
Lento, ma non troppo
Allegro non troppo

Während der Arbeit am Trauermarsch der „Eroica“ notierte Beethoven Einfälle und Entwürfe für Märsche, die er mehr oder weniger umgehend zu drei Marschkompositionen für Klavier zu vier Händen ausarbeitete – nach dem Bericht von Beethovens Schüler Ferdinand Ries über Bestellung des Grafen Johann Georg von Browne, der uns in den Konzerten der Mendseer Musiktage auch als Widmungsträger der Streichtrios op. 9 und der Gellertlieder op. 48 begegnet. Wie es zu diesem Kompositionsauftrag kam, erzählt Ries:

„Draß Browne hielt sich eine Zeit lang in Baden bei Wien auf, wo ich häufig Abends Beethovens'sche Sachen, theils von den Noten, theils auswendig für eine Versammlung von gewaltigen Beethovenianern spielen mußte. Hier konnte ich mich überzeugen, wie bei den meisten schon der Name allein hinreicht, Alles in einem Werke schön und vortrefflich, oder mittelmäßig und schlecht zu finden. Eines Tages, des Auswendigspiels müde, spielte ich einen Marsch, wie er mir gerade in den Kopf kam, ohne irgend eine weitere Absicht. Eine alte Gräfin, die Beethoven mit ihrer Anhänglichkeit wirklich quälte, gerieth darüber in ein hohes Entzücken, da sie glaubte, es sei etwas Neues von demselben, was ich, um mich über sie sowohl, als über die andern Enthusiasten lustig zu machen, nur zu schnell bejahte. Unglücklicherweise kam Beethoven selbst den nächsten Tag nach Baden.“ Unvermeidlich, daß die Gräfin Beethoven auf das vermeintlich neue Meisterwerk ansprach, Ries Beethoven in seinen Schabernack einweihen und den Marsch in Beethovens Anwesenheit schließlich nochmals spielen mußte. „Dieser erhielt nun von allen die außerordentlichsten Lobsprüche über sein Genie, die er ganz verwirrt und voller Grimm anhörte, bis sich dieser zuletzt durch ein gewaltiges Lachen auflöste. . . . Dieser Marsch veranlaßte übrigens das Gute, daß Graf Browne gleich die Composition dreier Märsche zu vier Händen von Beethoven begehrte.“

Musikalisch sind diese drei Märsche deshalb so besonders interessant, weil sie einen volkstümlichen, oft zweckgebundenen musikalischen Topos als formales Gerüst für höchst eigenständige klaviermusikalische Miniaturen heranziehen.

Im Jahr 1927 schrieb die „Musical Fund Society“ in Philadelphia einen Kompositionswettbewerb für Kammermusikwerke aus, an dem sich sechshundert Kompo-

nisten beteiligten, darunter auch Béla Bartók mit seinem in diesem Jahr geschriebenen 3. Streichquartett. Die große Teilnehmerzahl machte es notwendig, daß sich die Beratungen der Jury bis Herbst 1928 hinzogen. Umso größer war Bartóks Überraschung, als er erfuhr, daß der erste Preis an ihn und an Alfredo Casella gefallen ist, und als er bald wirklich einen Scheck über 6000 Dollar, den Preis des Wettbewerbes, in Händen hielt. „Ich brauche wohl nicht zu sagen“, schrieb er am 29. Oktober 1928 an den in den USA wirkenden ungarischen Dirigenten Fritz Reiner, „wie ‚gelegen‘ mir dieses Geld kam, wir können jetzt ein bißchen freier atmen; von der Reklame gar nicht zu reden. Was für eine Riesensensation das hier in Pest war, kann man sich kaum vorstellen. Sechstausend Dollar! Ich habe von Anfang an einem jeden gesagt, so viel könne der Betrag nicht ausmachen, aber umsonst, im Allgemeinbewußtsein lebt es nun schon so, daß ich 6000 gewonnen habe. Ich hatte schon gar nicht mehr mit einem Gewinn gerechnet, . . .“

Was zeichnet dieses Werk so aus, daß es unter sechshundert vorgelegten Kompositionen die Palme erhielt? Diese Frage muß man sich stellen, auch wenn man das Niveau der leer ausgegangenen Kompositionen nicht kennt. – Wahrscheinlich hat die Jury vor allem die ungeheuer dichte motivische Arbeit in diesem Quartett beeindruckt. Es ist ein knappes dreiteiliges Werk, dessen einzelne Abschnitte nahtlos ineinander übergehen. Das musikalische Geschehen ist ganz linear gedacht und erfunden, was zu kühnen harmonischen Ergebnissen im Zusammenklang der Stimmen führt. Die Verwertung desselben motivischen Materials – manchmal sogar gleichzeitig – in allen Stimmen bindet diese fest aneinander. Wenn auch Melodik und Harmonik kompromißlos neue Musik vertreten, so gibt sich das Werk doch gar nicht so spröde, weil im Ausdruck und in der Gestaltung der Melodiebögen manches an romantische Traditionen erinnert.

Was bedeutete allerdings damals „modern“? Erstmals in der Musikgeschichte gab es verschiedene Stilrichtungen nebeneinander, die völlig unterschiedliche waren. Bartók ist keiner von diesen im eigentlichen Sinn zuzuordnen, sondern er hat seinen eigenen Stil gefunden. Man merkt keinerlei Verneigungen vor der Tradition mehr (wie im ersten Quartett) und obwohl – als Basis oder Ergebnis der motivischen Arbeit – atonale Melodien auftreten, die am Rande der Zwölftontechnik stehen, wirkt nie etwas

so betont anders und neu, wie es im zweiten Quartett zu erleben ist. Die für Bartók so charakteristischen volkmusikalischen Einflüsse sind unmerklich in das musikalische Geschehen verwoben. So entwickeln sich alle Motive des Werkes aus der von der ersten Violine mit ihrem ersten Einsatz intonierten fast zwölftönigen Melodie und führen schließlich zu einem pentatonischen Thema, das allerdings erst am Schluß des ersten Satzes unverblümt intoniert wird. Formprinzip ist hier also die Entwicklung und im zweiten Satz die Variierung eines motivischen Stoffes. Die Coda könnte man als eine Art Reprise des Materials aus diesem 2. Satz bezeichnen, während der erste Satz in einer echten und auch so deklarierten Reprise rekapituliert wird. Hinweisen muß man auch noch auf die vielen Glissandi im zweiten Satz, die einen ganzen Abschnitt klanglich gestalten und in dieser Bestimmtheit zuvor in der Kammermusik noch nie verwendet wurden. Weitere spezifische Klangeffekte, mit denen Bartók hier arbeitet, verlangt er den Spielern mit ganz genauen Spielanweisungen ab (z. B. Schlagen der Saiten, Streichen der Saiten knapp am Steg oder über dem Griffbrett, Spiel nur mit der Spitze des Bogens usw.).

Der aus Brunn stammende Wiener Medizinstudent Alois Jeitteles hat Beethoven 1815 oder zu Beginn des Jahres 1816 handschriftlich die Texte eines „Liederkreises“ übersandt, wofür ihm Beethoven in einem heute verschollenen Brief gedankt hat. Jeder Komponist erhielt und erhält immer wieder Texte mit der Bitte um oder in der Hoffnung auf eine Vertonung überreicht. Meist findet die Hoffnung keine Erfüllung, der Student Jeitteles konnte aber gerade mit ihr Beethoven zu einem seiner tiefsten und empfindungsvollsten Werke inspirieren, das er in einem Zug im April 1816 niedergeschrieben hat. 1819 hat Jeitteles, der in Wien auch mit Castelli, Grillparzer und anderen Dichtern, Schriftstellern, Schauspielern und Komponisten verkehrte, sein Studium mit dem Doktorat abgeschlossen. Nach einigen Reisejahren hat er sich in Brunn als Arzt niedergelassen. Was Jeitteles in späteren Jahren an Poesie veröffentlicht hat, entspricht im künstlerischen Niveau allerdings nicht den sechs Gedichten „An die ferne Geliebte“. Einzig das 1827 entstandene Gedicht „Beethovens Begräbnis“ läßt nochmals ahnen, welches dichterische Talent in diesem Arzt steckte.

Als ein Markstein in der Geschichte des Liedes wurde dieser Zyklus bezeichnet, und daß „An die ferne Geliebte“ in die Zukunft vorausweisend großen Einfluß auf Robert Schumann genommen hat, ist nachgewiesen worden. Tatsächlich geht es hier um eine Ausdruckstiefe sowie um eine Kongruenz zwischen Text und Musik, wie sie der Liedgesang zuvor nicht gekannt hat.

1937 gab der aus vermögenden Verhältnissen stammende und als besonderer Förderer der zeitgenössischen Musik wirkende Basler Dirigent Paul Sacher bei Bartók ein Kammermusikwerk in beliebiger Besetzung in Auftrag. Bartók entschloß sich zur Komposition einer Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug (mit zwei Spielern), weil ihn die Kombination von Klavier- und Schlagzeugklang schon lange interessiert hatte. Allerdings wußte er auch um die Schwierigkeit dieses Unterfangens, vor dem er jetzt nicht mehr zurückschreckte, weil auch Sacher von diesem Vorschlag begeistert war. Nach dem großen Erfolg der ebenfalls von ihm bei Bartók in Auftrag gegebenen Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta traute er Bartók auch eine solche Sonate zu.

Bartók verlangt neben den beiden Klavieren folgende Schlaginstrumente: drei Pauken, Xylophon, zwei kleine Trommeln (mit und ohne Schnarrrsaiten), vier Becken, große Trommel, Triangel und Tamtam. Für ihre Aufstellung hinter den beiden Klavieren gibt er präzise Anweisungen, basierend auf den Erfahrungen der Uraufführung, die er selbst mit seiner Frau Ditta und zwei Schlagzeugern aus Paul Sachers Basler Kammerorchester am 16. Jänner 1938 in Basel gespielt hat. Der Erfolg für den Komponisten war großartig.

Worauf soll man bei diesem wohl erfolgreichsten Kammermusikwerk Bartóks besonders hinweisen? Auf das Metrum des ersten Satzes? Alle rhythmischen und polyrhythmischen Effekte erreicht Bartók hier aus der verschiedenartigen Aufteilung des unveränderlich beibehaltenen $\frac{3}{4}$ -Taktes. Auf die Einleitung des 2. Satzes, wo mit Klangfarben und nicht mit bestimmten Tonhöhen ein musikalischer Ablauf erreicht wird? Oder auf den für Bartók typischen Kunstgriff, den Höhepunkt nicht im Finalsatz zu finden, der in rhythmischer und motivischer Hinsicht der einfachste aller drei Sätze ist, sondern in der Coda des zweiten Satzes, also im Mittelpunkt des Werkes?

Ludwig van Beethoven:
An die ferne Geliebte, op. 98

1
Auf dem Hügel sitz ich spähend
In das blaue Nebelland,
Nach den fernen Triften sehend,
Wo ich dich, Geliebte, fand.

Weit bin ich von dir geschieden,
Trennend liegen Berg und Tal
Zwischen uns und unserm Frieden,
Unserm Glück und unsrer Qual.

Ach, den Blick kannst du nicht sehen,
Der zu dir so glühend eilt,
Und die Seufzer, sie verweben
In dem Raume, der uns teilt.

Will denn nichts mehr zu dir dringen,
Nichts der Liebe Bote sein?
Singen will ich, Lieder singen,
Die dir klagen meine Pein!

Denn vor Liebesklang entweicht
Jeder Raum und jede Zeit,
Und ein liebend Herz erreicht,
Was ein liebend Herz gewieht!

2
Wo die Berge so blau
Aus dem nebligen Grau
Schauen herein,
Wo die Sonne verglüht,
Wo die Wolke umzieht,
Möchte ich sein!

Dort im ruhigen Tal
Schweigen Schmerzen und Qual.
Wo im Gestein
Still die Primel dort sinnt,
Weht so leise der Wind,
Möchte ich sein!

Hin zum sinnigen Wald
Drängt mich Liebesgewalt,
Innere Pein.

Ach, mich zög's nicht von hier,
Könnt ich, Traute, bei dir
Ewiglich sein!

3
Leichte Segler in den Höhen,
Und du, Bächlein klein und schmal,
Könnt mein Liebchen ihr erspähen,
Grüßt sie mir viel tausendmal.

Seht, ihr Wolken, sie dann gehen
Sinnend in dem stillen Tal,
Laßt mein Bild vor ihr entsehen
In dem luftigen Himmelssaal.

Wird sie an den Büschen stehen,
Die nun herbstlich falb und kahl,
Klagt ihr, wie mir ist geschehen,
Klagt ihr, Vöglein, meine Qual.

Stille Weste, bring im Wehen
Hin zu meiner Herzenswahl
Meine Seufzer, die vergehen
Wie der Sonne letzter Strahl.

Flüstr ihr zu mein Liebesflehen,
Laß sie, Bächlein, klein und schmal,
Treu in deinen Wogen sehen
Meine Tränen ohne Zahl!

4

Diese Wolken in den Höhen,
Dieser Vöglein muntrer Zug
Werden dich, o Huldin, sehen.
Nehmt mich mit im leichten Flug!

Diese Weste werden spielen
Scherzend dir um Wang und Brust,
In den seidnen Locken wühlen.
Teilt ich mit euch diese Lust!

Hin zu dir von jenen Hügeln
Emsig dieses Bächlein eilt.
Wird ihr Bild sich in dir spiegeln,
Fließ zurück dann unverweilt!

5

Es kehret der Maien, es blühet die Au.
Die Lüfte, sie wehen so milde, so lau.
Geschwätzig die Bäche nun rinnen.

Die Schwalbe, die kehret zum wirtlichen Dach,
Sie baut sich so emsig ihr bräutlich Gemach,
Die Liebe soll wohnen da drinnen.

Sie bringt sich geschäftig von kreuz und von quer
Manch weicheres Stück zu dem Brautbett hieher,
Manch wärmendes Stück für die Kleinen.

Nun wohnen die Gatten beisammen so treu,
Was Winter geschieden, verband nun der Mai,
Was liebet, das weiß er zu einen.

Es kehret der Maien, es blühet die Au.
Die Lüfte, sie wehen so milde, so lau.
Nur ich kann nicht ziehen von hinnen.

Wenn alles, was liebet, der Frühling vereint,
Nur unserer Liebe kein Frühling erscheint,
Und Tränen sind all ihr Gewinnen.

6

Nimm sie hin denn, diese Lieder,
Die ich dir, Geliebte, sang,
Singe sie dann abends wieder
Zu der Laute süßem Klang.

Wenn das Dämmerungsrot dann zieht
Nach dem stillen blauen See,
Und sein letzter Strahl verglühet
Hinter jener Bergeshöh;

Und du singst, was ich gesungen,
Was mir aus der vollen Brust
Ohne Kunstgepräg erklingen,
Nur der Sehnsucht sich bewußt:

Dann vor diesen Liedern weicht,
Was geschieden uns so weit,
Und ein liebend Herz erreicht,
Was ein liebend Herz geweiht.

(Alois Jeitteles)



Mondsee gegen Schafberg

Matinee im Schloß
Mittwoch, 5. September 1990
11.30 Uhr
Schloß Mondsee

Ludwig van Beethoven

Trio für Klavier, Klarinette und
Violoncello, B-Dur, op. 11,
„Gassenhauer-Trio“

Allegro con brio

Adagio

Tema: Pria ch'io l'impegno. Allegretto

Ludwig van Beethoven

Trio für zwei Oboen und
Englischhorn, C-Dur, op. 87

Allegro

Adagio cantabile

Menuetto. Allegro molto. Scherzo

Finale. Presto

Elmar Schmid
Miklos Perenyi
András Schiff

Heinz Holliger
Hans Elhorst
Marilies Schüpbach

Yuuko Shiokawa
Nobuko Imai
Boris Pergamenschikow

Ludwig van Beethoven

Trio für Violine, Viola und
Violoncello, c-moll, op. 9/3

Allegro con spirito

Adagio con espressione

Scherzo. Allegro molto e vivace

Finale. Presto

„Gassenhauer: im 16. Jahrhundert Bezeichnung für volkshäufige Lieder oder Volkslieder, hat heute die Bedeutung des Abgedroschenen, Abgeleiterten und zugleich die des Gemeinen, nicht der Kunst Würdigen“ definiert ein Lexikon aus dem Beginn unseres Jahrhunderts. Wann der Beiname „Gassenhauer-Trio“ für Beethovens Trio op. 11 aufgefunden ist, wissen wir nicht, jedenfalls aber noch zu einer Zeit, als wohl die erste Hälfte dieser Definition stimmte, nicht aber jene, wonach ein Gassenhauer gemein und der Kunst nicht würdig sei.

Der Beiname bezieht sich auf das Thema des Finalsatzes dieses Trios. Es entstammt einem Terzett aus der heute längst vergessenen Oper „L'amor marinaro“ des ebenfalls vergessenen Komponisten Joseph Weigl, die 1797 in Wien uraufgeführt wurde und größten Erfolg hatte. Das von Beethoven verwendete Thema aus Weigls Oper wurde auch von vielen seiner Zeitgenossen als Thema für Variationen benützt. Noch 1828 spielte Niccolò Paganini bei seinem ersten Aufenthalt in Wien ein Konzertstück für Violine und Orchester über dieses Thema. Es war also wirklich Allgemeingut, und vielleicht hat man diese Melodie wirklich so oft gehört, daß sie schon als abgedroschen empfunden wurde.

Als Beethoven im Frühjahr 1798 sein Trio op. 11 schrieb, kaum ein halbes Jahr nach der Uraufführung von Weigls „L'amor marinaro“, war die Melodie das noch lange nicht, ja Beethoven war sogar einer der ersten, der ihre Qualität als Variationsthema erkannte, auch wenn überliefert ist, daß er das Thema auf Wunsch jenes unbekanntem Klarinettenisten gewählt hat, für den das Werk geschrieben wurde. Neunmal hat er das Thema variiert, meist recht frei, in der neunten Variation aber in einer kanonischen Stimmführung fast wortgetreu. Der erste und zweite Satz sind im allerbesten Sinn konventionell; kein Wunder also, daß der Finalsatz dem Werk seinen Beinamen geliefert hat. Die im Oktober 1798 erschienene Erstausgabe hat Beethoven der Gräfin Maria Wilhelmine von Thun gewidmet, der damals achtundvierzigjährigen bereits „großen alten Dame“ der Wiener Musikszene, die noch mit Gluck und Mozart verkehrt hatte. Von einem ihr gewidmeten Werk kann man sich keine umstürzlerischen Neuigkeiten erwarten. Beethoven hat sich einmal im besten Sinne gefällig, ja populär gegeben.

Die erste oder eine der ersten Aufführungen dieses Trios

führte im Palais des Grafen Moritz von Fries zu einer sehr bezeichnenden Szene, die uns Beethovens Schüler Ferdinand Ries genau überliefert hat. Der in Paris berühmt gewordene Klaviervirtuose und Komponist Daniel Steibelt war nach Wien gekommen, um sich auch hier dem Publikum vorzustellen, und traf Beethoven „zuerst eines Abends beim Grafen Fries, wo Beethoven sein neues Trio in B-Dur für Klavier, Klarinette und Violoncello (opus 11) zum ersten Male vortrug. Der Spieler kann sich hierin nicht besonders zeigen. Steibelt hörte es mit einer Art Herablassung an, machte Beethoven einige Komplimente und glaubte sich seines Sieges gewiß. – Er spielte ein Quintett von eigener Komposition, fantasierte und machte mit seinen Tremulandos, welches damals etwas ganz Neues war, sehr viel Effekt. Beethoven war nicht mehr zum Spielen zu bringen. Acht Tage später war wieder Konzert beim Grafen Fries. Steibelt spielte abermals ein Quintett mit vielem Erfolge, hatte überdies (was man fühlen konnte) sich eine brillante Fantasie einstudiert und sich das nämliche Thema gewählt, worüber die Variationen in Beethovens Trio geschrieben sind: dieses empörte die Verehrer Beethovens und ihn selbst; er mußte nun ans Klavier, um zu fantasieren; er ging auf seine gewöhnliche, ich möchte sagen, ungezogene Art ans Instrument, wie halb hingestoßen, nahm im Vorbeigehen die Violoncell-Stimme von Steibelts Quintett mit, legte sie (absichtlich?) verkehrt aufs Pult und trommelte sich mit einem Finger von den ersten Takten ein Thema heraus. – Allein nun einmal beleidigt und gereizt, fantasierte er so, daß Steibelt den Saal verließ, ehe Beethoven aufgehört hatte, nie mehr mit ihm zusammenkommen wollte, ja es sogar zur Bedingung machte, daß Beethoven nicht eingeladen werde, wenn man ihn haben wollte.“

Daß dieses uns so unkompliziert, ja traditionsverbunden erscheinende Werk den Zeitgenossen als ein Ideal erschien, das Beethoven nur selten erreichte, während seine fortschrittlicheren Werke als zu kompliziert und gekünstelt galten, beweist uns eine 1799 erschienene Rezension der Erstausgabe, die Beethoven mahnt, doch immer so zu schreiben: „Dieses Trio, das stellenweise eben nicht leicht, aber doch fließender als manche andere Sachen vom Verfasser ist, macht auf dem Fortepiano mit der Klavierbegleitung ein recht gutes Ensemble. Derselbe würde uns, bey seiner nicht gewöhnlichen harmonischen Kenntnis und Liebe zum

ernstern Satze viel Gutes liefern, das unsere faden Leyersachen von öfters berühmten Männern weit hinter sich zurück ließe, wenn er immer mehr natürlich, als gesucht schreiben wollte.“

Fürst Joseph zu Schwarzenberg, der im Winter in Wien und im Sommer auf seinem Schloß Krumau in Südböhmen residierte, unterhielt eine sehr beachtenswerte Harmoniemusik, deren Kapellmeister Josef Went war und als deren hervorragendste Mitglieder die Brüder Johann, Franz und Philipp Teimer galten, die Oboe und Englischhorn bliesen. Kein Wunder, daß Went eine Reihe von Kompositionen für zwei Oboen und Englischhorn schrieb. Im Dezember 1793 hörte Beethoven in einem Konzert in Wien die drei Brüder Teimer ein Trio in dieser Besetzung von Josef Went spielen. Davon angeregt, schrieb Beethoven im Jahr 1794 selbst ein solches Trio. Wir wissen nichts über dessen Zweckbestimmung und Uraufführung, doch steht sein Zusammenhang mit den in Schwarzenbergschen Diensten stehenden und in Wien oft als Solisten auftretenden Musikerbrüdern außer Frage. „Wer kennt nicht diese berühmten Virtuosen auf der Oboe?“, fragte 1796 das Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag. „Sie zieren unsere vornehmsten Akademien. Ihr Ton ist schmelzend, und ihre Kunst so auszeichnend, daß manche unserer Autoren eigends für sie schreiben. Auch auf dem englischen Horn sind sie Meister.“

Wie schon mehrmals in diesem ProgrammBuch zu erwähnen war, hat Beethoven die Trio-Besetzung in diesen 1790er Jahren besonders interessiert; den schwierigen dreistimmigen Satz sah er als Herausforderung an, der er sich immer wieder stellte. Die Klangfarbe dieser Bläser-Besetzung hat ihn wohl zusätzlich fasziniert. Der junge Beethoven hat hier nicht mit Traditionen brechen wollen; das bestätigt uns geradezu jeder Takt dieses dreisätzigen Werkes. Daher ist man umso mehr überrascht, wenn man im Adagio plötzlich eine Wendung hört, in der sich der Gefangenenor aus „Fidelio“ ankündigt. Solche unbewußten Vorwegnahmen sind typisch für den jungen Beethoven. Beethoven hat das Trio 1806 ohne Opus-Nummer veröffentlicht. Die für ein Jugendwerk irreführend hohe Opus-Nummer erhielt es erst 1819, weil man der Meinung war, daß ein so bemerkenswertes Werk nicht ohne Opus-Nummer bleiben dürfe.

Über die in den Jahren 1796 bis 1798 entstandenen drei Streichtrios op. 9 konnte bereits in der Einführung zur Matinee am 1. September Grundsätzliches gesagt werden. Merkwürdigerweise sind dazu keine zeitgenössischen Rezensionen bekannt geworden. Noch zu Lebzeiten Beethovens in Leipzig, Mainz, Offenbach, Paris und London erschienene Nachdrucke der von Beethoven in Wien verlegten Werke sprechen allerdings für ihren Erfolg beim damaligen Publikum, bedeuteten freilich für Beethoven nichts anderes als Anerkennung und Ehre. Denn nach der damaligen rechtlichen Situation erhielt der Komponist für derartige Nachdrucke kein Honorar. Keinerlei finanzielle Bedeutung für den Komponisten hatten auch die Bearbeitungen, die von diesen Streichtrios veröffentlicht wurden; allerdings waren auch sie Barometer für Akzeptanz eines Werkes durch Musiker und Publikum, worauf auch einmal hingewiesen werden muß. Beethovens Schüler Ferdinand Ries hat 1806 für einen Bonner Verlag Fassungen dieser Streichtrios für Klaviertrio hergestellt, die bald in London nachgedruckt wurden. 1823 erschien eine Bearbeitung für Klavier zu vier Händen und ein Jahr nach Beethovens Tod die Umarbeitung des ersten Trios zu einer Klaviersonate; diese Bearbeitungen stammten nicht aus dem Umkreis Beethovens, sondern von einschlägig erfahrenen und vielbeschäftigten Arrangeuren.

Das dritte Trio in c-moll schlägt ernste und pathetische Töne an. Leidenschaftlich und erregt gibt sich das Hauptthema des ersten Satzes, höchst unruhig das Seitenthema. Die Durchführung wogt zwischen Dur und Moll hin und her. Erst in der Coda beruhigt sich die Stimmung, um im C-Dur-Adagio friedvoll und ruhig zu werden. Das Scherzo straft seinen Namen Lügen: Unruhe, trübe Gedanken in c-moll eilen durch diesen Satz, der im – an dieser Stelle ungewöhnlichen, für Beethovens unruhige Stimmung aber notwendigen – $\frac{3}{4}$ -Takt steht. Das Trio bringt eine Episode der Aufhellung. Interessant ist die von Heinz Becker gefundene Charakterisierung des Hauptthemas des Finales: Ein unruhig abwärts stürzender Triolenlauf der Violine, die wie erschreckt fragenden Anschlußakkorde und der dann folgende klagende melodische Nachsatz des Hauptthemas – diese unterschiedlichen Bausteine erscheinen tatsächlich wie das dramaturgische Konzept des ganzen Satzes, der (stimmungsmäßig nicht wirklich überzeugend) in Dur schließt.



Schloßkonzert
Mittwoch, 5. September 1990
19.30 Uhr
Schloß Mondsee

Norbert Brainin
Nobuko Imai
Boris Pergamenschikow

Yuuko Shiokawa
András Schiff

Yuuko Shiokawa
Boris Pergamenschikow
András Schiff

Takacs Quartett

Gabor Takacs-Nagy, 1. Violine
Karoly Schranz, 2. Violine
Gabor Ormai, Viola
András Fejer, Violoncello

Ludwig van Beethoven

Serenade für Violine, Viola,
Violoncello, D-Dur, op. 8

Marcia. Allegro
Adagio
Menuetto. Allegretto
Adagio – Scherzo. Allegro molto
Allegretto alla Polacca
Tema. Andante quasi Allegretto
Marcia. Allegro

Béla Bartók

1. Sonate für Violine und Klavier

Allegro appassionato
Adagio
Allegro

Pause

Ludwig van Beethoven

Variationen für Klavier, Violine
und Violoncello, G-Dur, über
Wenzel Müllers Lied „Ich bin
der Schneider Kakadu“, op. 121a

Introduzione. Adagio assai
Tema. Allegretto

Béla Bartók

Streichquartett Nr. 4

Allegro
Prestissimo, con sordino
Non troppo lento
Allegretto pizzicato

Schon in den Anmerkungen zur Matinee im Schloß am 1. September war darauf hinzuweisen, wie Beethoven in den neunziger Jahren, anfangs durch Mozarts Beispiel inspiriert, den Weg vom mehrsätzigen Divertimento für Streichtrio zum Streichtrio als klassische Kammermusikform gegangen ist. Ein wichtiger Meilenstein auf diesem Weg war die Serenade für Streichtrio op. 8, entstanden um 1796/97, also in jenen Jahren, in welchen Beethoven – auch darauf war schon hinzuweisen – der dreistimmige Satz für Streicher besonders interessiert hat: Zu dieser Zeit hat er auch sein Streichtrio op. 3 aus dem Jahre 1792 überarbeitet und zum Druck gegeben sowie an den Streichtrios op. 9 gearbeitet.

Erinnert die äußere Anlage von Opus 3 noch an das mehrsätzige Divertimento, so nennt Beethoven dieses Werk doch Streichtrio, während erst die Trios op. 9 diesem Begriff in seiner engsten, „klassischen“ Bedeutung vollkommen entsprechen. Dazwischen steht das ebenfalls für diese Besetzung geschriebene Opus 8, das Beethoven terminologisch kompromißlos Serenade nennt und in der äußeren Anlage vollkommen korrekt dem Serenadentypus unterordnet. Eine Serenade war Gebrauchsmusik, zweckgebunden für musikalische Überraschungen zu Familienfeiern, Namens- oder Geburtstagsgästen. Die zu einer solchen Serenade bestellten Musiker zogen mit einem Marsch an und ab, um die Serenade wie ein Ständchen (dieser Begriff ist jünger bzw. galt ursprünglich nur in der Vokalmusik) darzubieten. Folgerichtig läßt auch Beethoven seine Serenade op. 8 mit einem Marsch beginnen und enden. Die fünf Mittelsätze – die eigentliche Seradenmusik – sind lose aneinandergereiht und abwechslungsreich. Das träumerische Adagio mit der Violincantilene über Pizzicatobässen vermittelt geradezu bilderbuchartige Serenadenstimmung, das Andante quasi Allegretto ist ein sehr volkstümlich anmutender Variationensatz. Menuett, Scherzo und Polacca sind stilisierte Tanzsätze, auch wenn das Scherzo im $\frac{3}{4}$ -Takt steht und eine Adagio-Einleitung besitzt.

Schade, daß man über den Entstehungsanlaß dieser Serenade gar nichts weiß. Ihr Autograph ist verschollen, und es gibt keinerlei Briefe oder sonstige Dokumente, die uns etwas über die Zweckbestimmung des Werkes sagen könnten. Im Oktober 1797 ist ihre Erstausgabe in Wien erschienen. Daß diese keinerlei Widmung trägt, ist ungewöhnlich und vermehrt nur die Fragen rund um

dieses Werk: Wem galt diese Seradenmusik? Warum hat Beethoven die für Seraden absolut unübliche Streichtrio-Besetzung gewählt? (Serenaden wurden stehend musiziert, daher wurde die Baß-Partie in der Regel mit einem Violone gespielt; der sitzend musizierende Cellist war für Seraden zumindest unpraktisch und daher ungewöhnlich.) Oder hat Beethoven nur aus Laune – oder sonst einem Grund – diese Seradenform für ein doch nicht zur Serenade bestimmtes Kammermusikwerk gewählt?

Beethoven selbst hat auf diese Serenade große Stücke gehalten. Die musikalische Substanz schien ihm so wichtig, daß er die Herausgabe eines Arrangements für Klavier und Bratsche nicht nur gestattete, sondern dieses von einem unbekanntem Bearbeiter stammende Arrangement sogar selbst durchsah und ihm bei Erscheinen im Jahre 1804 die Opus-Nummer 42 zubilligte. (In dieser Fassung heißt das Werk Notturmo.)

Auch mit den Bemerkungen zu Béla Bartóks 1. Sonate für Violine und Klavier muß an das angeknüpft werden, was bereits zur Matinee im Schloß am 1. September gesagt wurde. Dort war im Zusammenhang mit der 2. Sonate für Violine und Klavier darauf hinzuweisen, wie wichtig für Bartók die künstlerische Partnerschaft mit der Geigerin Jelly d'Arányi war, mit der er 1922 seine 1. Sonate für Violine und Klavier in London aufführen und danach auch in Paris und Frankfurt präsentieren konnte, so daß er sich umgehend entschloß, auch noch ein zweites Werk in dieser Besetzung zu schreiben. Als er schon an dieser zweiten Sonate arbeitete, erhielt er die Einladung, im August 1922 an den Festspielen der zeitgenössischen Kammermusik in Frankfurt teilzunehmen, wo man wieder seine 1. Sonate für Violine und Klavier hören wollte. Dort waren auch de Falla, Hindemith, Honegger, Milhaud, Ravel, Schönberg und Strawinsky vertreten – Bartók befand sich also in prominenter Gesellschaft etablierter zeitgenössischer Komponisten verschiedenster Stilrichtungen – und dort wurde auch die Internationale Gesellschaft für Neue Musik gegründet, die alljährlich Musikfestspiele in anderen Städten Europas organisieren wollte. Die ersten sollten 1923 in Salzburg stattfinden, wo dann Bartók seine ebenfalls in London uraufgeführte 2. Sonate für Violine und Klavier präsentieren konnte. Gab es damals also so etwas wie ein „Establishment“ der Neuen Musik

Europas, so ist Bartók mit diesen beiden Violinsonaten in dieses aufgenommen worden: Der Erfolg der ersten hat die zweite ermöglicht. (Uns zumindest im Umfang und Anspruch gewichtiger erscheinende Werke wie „Herzog Blaubarts Burg“ oder „Der holzgeschnitzte Prinz“ konnten sich in der allgemeinen Akzeptanz lange nicht mit diesen beiden Sonaten messen.)

War bei der 2. Sonate für Violine und Klavier auf deren deutliche Nähe zu Schönberg und seiner Schule hinzuweisen, so ist bei der ersten zu konstatieren, daß sich diese Entwicklung, die Bartók freilich nie an eine Selbstaufgabe seines eigenen Stils hätte denken lassen, hier abbahnt. Trotz der expressiven Unruhe und der stark dissonanten, vielklängigen Harmonik mit einer freien Behandlung der Zwölftonskala behandelt Bartók immer einen Ton als Klangzentrum. Im ersten und letzten Satz ist dieser zentrale Punkt der Ton *cis*, mit dem die Sonate beginnt und schließt. Im zweiten Satz liegt das tonale Zentrum beim Ton *fis*. In diesem Satz wechseln Solokantilen der Violine mit begleiteten Abschnitten, in denen die Begleitung ständig Dissonanzen zur Melodie der Violine produziert, die aber so scheinbar logisch aus dem musikalischen Geschehen heraus entwickelt sind, daß sie kaum als solche bewußt werden. Stehen hier Violine und Klavier zueinander nebeneinander, so vereinigen sie sich im Mittelteil dieses Satzes zum gemeinsamen musikalischen Geschehen mit einander ergänzender reicher und phantastischer Ornamentik in beiden Instrumenten. Auch im ersten Satz ist die Violine im Zusammenklang mit dem Klavier im wesentlichen dissonierend. Die Melodie (Violine) erscheint wie eine Art Überbau zur Harmonie (Klavier), und beide Instrumente beschäftigen sich mit eigenen, voneinander unabhängigen motivischen Materialien. Im dritten Satz arbeitet Bartók hauptsächlich mit dem für ihn so charakteristischen rhythmischen Element und mit Motiven volksmusikalisch-exotischen Charakters. Sein musikalischer Impetus, für die Ausführenden viel komplizierter als für die Zuhörer, gewinnt hier die Oberhand über die harmonischen Experimente, die den ersten und zweiten Satz bestimmen.

Wir haben verlernt, die Variation als Kunstform zu genießen. In den letzten 150 Jahren ist sie in der Kompositionslehre so oft als Mittel zum Zweck verwendet worden, daß sie in ihrem ursprünglichen Selbstzweck

– bei den Interpreten wie beim Publikum – kaum mehr Interesse findet. Das sollte sie aber, weil sie wie kaum eine andere Gattung den Einfallreicherum des Komponisten fordert. Solche grundsätzlichen Bemerkungen und die Einladung zum konzentrierten Hören und neuen Ernstnehmen einer gewichtigen Kunstgattung erscheinen bei Beethovens Variationen mit abschließendem Rondo über das Lied „Ich bin der Schneider Kakadu“ aus Wenzel Müllers Singspiel „Die Schwestern aus Prag“ besonders angebracht, hat doch Beethoven dieses schon wesentlich früher entstandene Werk im Mai 1824 zeitgleich mit der Uraufführung seiner 9. Symphonie veröffentlicht. Schon 1816 sagte Beethoven lapidar über dieses Werk: „von meiner früheren Komposition, jedoch nicht unter die verwerflichen zu rechnen“.

Im Herbst 1928 – der Komponist war eben von einer erfolgreichen Amerika-Tournee zurückgekehrt – entstand in relativ kurzer Zeit Bartóks 4. Streichquartett. In formaler Hinsicht ist es geradezu ein Musterbeispiel für die für Bartóks Schaffen so charakteristische „Brückenform“. Diese verlangt, daß sich die einzelnen Sätze um ein festes Zentrum gruppieren und die symmetrisch zueinandergehörigen Sätze auch thematisch miteinander verbunden sind. Dieses theoretische Konzept hat bei diesem 4. Streichquartett zu folgenden kompositorisch-praktischen Ergebnissen geführt: Es besitzt fünf Sätze. Der erste und der letzte Satz – beide voll geradezu brutal anmutender Energie – sind aus demselben Material gearbeitet, ja der fünfte Satz ist geradezu eine Variation des ersten Satzes. Der zweite und vierte Satz (letzterer durchwegs pizzicato vorzutragen) besitzen ebenfalls gleichartigen Charakter, den man als scherzhaft bezeichnen könnte, und sind aus gemeinsamen, wiederkehrenden motivischen Materialien gebaut. Der langsame Mittelsatz ist selbständig und von den übrigen Sätzen unabhängig und steht daher zu diesen in bewußtem Kontrast. Hier vermeint man auch deutlich Anklänge aus der für Bartók stets so wichtigen Folklore zu vernehmen, besonders wenn das Violoncello in hoher Lage eine pathetische rhapsodische Melodie intoniert; adäquat dieser Stimmung ist das Vogelmotiv, das die erste Violine im Mittelabschnitt intoniert. Die Uraufführung hat am 20. März 1929 das Waldbauer-Kerpely-Quartett in Budapest gespielt, das sich schon seit dessen 1. Streichquartett für Bartók eingesetzt hatte.



Kirche St. Lorenz.

Hauptstadt von Ober-Österreich, Wien

Schloßkonzert
Donnerstag, 6. September 1990
19.30 Uhr
Schloß Mondsee

Lorand Fenyves
Nobuko Imai
Miklos Perenyi

Takacs Quartett

Gabor Takacs-Nagy, 1. Violine
Károly Schranz, 2. Violine
Gabor Ormai, Viola
András Fejer, Violoncello

Miklos Perenyi
András Schiff

Christian Altenburger
Gabor Ormai
Elmar Schmid
Jonathan Williams
Klaus Thunemann
Martin Lovett
Johannes Auersperg

Ludwig van Beethoven

**Trio für Violine, Viola und
Violoncello, D-Dur, op. 9/2**

Allegretto
Andante quasi Allegretto
Menuetto. Allegro
Rondo. Allegro

Béla Bartók

Streichquartett Nr. 5

Allegro
Adagio molto
Scherzo
Andante
Finale. Allegro vivace

Pause

Béla Bartók

**Erste Rhapsodie, für Violoncello und
Klavier**

Prima Parte (Lassú). Moderato
Seconda Parte (Friss). Allegretto moderato

Ludwig van Beethoven

**Septett für Violine, Viola, Klarinette,
Horn, Fagott, Violoncello und
Kontrabaß, Es-Dur, op. 20**

Adagio – Allegro con brio
Adagio cantabile
Tempo di Menuetto
Tema. Andante con Variazioni
Scherzo. Allegro molto e vivace
Andante con moto alla Marcia – Presto

26 bis 28 Jahre war Beethoven alt, als er seine Streichtrios op. 9 schrieb, von denen schon in den Einführungstexten zu den Matineen am 1. September und am 5. September die Rede war. Der Wiener Verleger Johann Traeg hat 1798 die Publikationsrechte für alle drei Werke um 225 Gulden von Beethoven erworben, was – um eine verständliche Relation herzustellen – dem Jahresgehalt eines Sekundararztes im Allgemeinen Krankenhaus entsprach. Traeg war überzeugt, mit diesen Werken Beethoven – gegen den als Komponist (nicht als Pianist) gewisse Vorbehalte beim Publikum bestanden – erfolgreich präsentieren zu können. Als er das Erscheinen dieser Trios in der Wiener Zeitung anzeigte, schrieb er daher auch, ganz seiner Überzeugung entsprechend: „Der Verleger dieser Trios will nur mit einigen Worten bemerken, dass er keinen Fleiss und keine Kosten gespart hat, um das Aeusserliche dem innerlichen Werth dieses vortrefflichen Werks nur einermassen gleich zu machen.“

Eine Idylle hat man das D-Dur-Trio op. 9/2 genannt, pastorale Züge hat man darin gefunden, ebenso musikalischen Stil und intimen Charakter, auch einen stillen und leidenschaftslosen Ausdruck, Behaglichkeit, Melancholie und frohe Geschäftigkeit. Jede dieser Charakterisierungen hat ihre Berechtigung, dennoch wird man dem Werk an sich damit nicht zur Genüge gerecht, weil der Charakter dieses Trios in größerem Zusammenhang gesehen werden muß. Beethoven hat zwar kaum an eine zyklische Aufführung aller drei Trios op. 9 gedacht, sie aber doch zusammenhängend konzipiert. Zur Zeit ihrer Entstehung befand er sich in einer Art Sturm- und Drang-Phase, für die das erste und dritte Trio – so unterschiedlich sie auch sind – beispielhaft stehen. Die Beruhigung, die er sucht, ja die er sich selbst verordnet, kommt im zweiten Trio zum Ausdruck. Es ist interessant, daß der Verleger Johann Traeg in seiner zitierten Anzeige von allen drei Trios als von einem Werk spricht: Er hat diese größeren Zusammenhänge in der Dramaturgie dieses Opus gesehen. Oder hat ihn Beethoven sogar darauf aufmerksam gemacht?

Nachdem an der Library of Congress in Washington eine eigene Musikabteilung gegründet worden war, setzte sie sich in den späten zwanziger und dreißiger Jahren zum Ziel, von jedem bedeutenden Komponisten der alten und neuen Zeit wenigstens ein repräsentatives Werk in

dessen Autograph zu besitzen. Die wirtschaftlich schwierige Lage in Mitteleuropa machte die Realisierung dieses Zieles leicht: Eine rege Ankaufstätigkeit auf dem Antiquariatsmarkt und bei Auktionen brachte viele Originalhandschriften – nicht selten nach Notverkäufen – aus der Alten in die Neue Welt. Um auch von lebenden Komponisten Autographe in die Library of Congress zu bringen, errichtete Elizabeth Sprague Coolidge eine Stiftung, die Kompositionsaufträge vergab und diese mit der Bedingung verknüpfte, daß die Werke im dafür eigens errichteten Konzertsaal der Library of Congress uraufgeführt werden und die Partitурhandschriften der Komponisten der Bibliothek übergeben werden müssen. Ein Kompositionsauftrag dieser Coolidge-Stiftung bedeutete für jeden Komponisten eine hohe Anerkennung und eine großartige finanzielle Unterstützung. Bartók erhielt 1934 einen solchen Kompositionsauftrag für ein Streichquartett, das er innerhalb eines Monats vollendete. Die Uraufführung fand am 8. April 1935 durch das aus Wien gekommene Kolisch-Quartett – damals für seinen Einsatz für neue Musik international anerkannt – in der Library of Congress statt.

Man hat den Eindruck, daß Bartók mit diesem fünften Streichquartett ein Ziel erreicht hat und dort ausruht. Die bekannte und für ihn typische lineare Schreibweise führt nicht mehr zu – vormalig oft gesuchten – spannungsgeladenen Konflikten mit der Harmonie. Das Klangbild ist noch graziler und transparenter als im 4. Streichquartett geworden. Die Härten, zweifellos ein Charakteristikum von Bartóks Tonsprache, sind nicht mehr so dominant. Der fünfsätzig Aufbau ist wieder symmetrisch, das heißt, die Sätze eins und fünf sowie zwei und vier entsprechen einander deutlich.

Mit diesem Quartett beginnen Bartóks Jahre der Meisterschaft, was nicht bedeutet, daß zuvor nicht alles meisterlich war. Jetzt hat er aber endgültig seinen stilistischen Standort gefunden, sein ganz persönlicher Stil wirkt – bei aller bewegten Rhythmik und Thematik – abgeklärt, ruhig und felsenfest überzeugend. Vielleicht war es für Bartók auch gut, daß diesem Quartett eine etwa zweieinhalbjährige schöpferische Pause vorangegangen war. In dieser Zeit hatte er sich fast ausschließlich dem Konzertieren und dem Sammeln von Volksmusik gewidmet und für diese Sammelstätigkeit an er von der Regierung sogar seiner Lehrverpflichtung an der Hochschule entbunden und in die Akademie der Wissenschaften

ten übernommen worden. Der Kompositionsauftrag der Coolidge-Stiftung hat Bartók zurück an den Komponierstisch gebracht. Daß der dritte – und zentrale – Satz des neuen Streichquartetts „alla bulgarese“ geschrieben ist, ist ein unmittelbarer Ausfluß von Bartóks jüngster wissenschaftlicher Arbeit.

„Ein bewußtes Zugeständnis an den allgemeinen Geschmack des Publikums“ hat der Bartók-Biograph Tadeusz A. Zieliński die beiden 1928 entstandenen Rhapsodien für Violine und Klavier genannt, weil der Komponist in diesen Werken deutlich „auf die Tradition der ungarischen populären Musik zurückgegriffen“ hat. Aber was für Beethoven gilt (und in der Einführung zur Matinee am 5. September an einem Beispiel aufgezeigt werden konnte), gilt auch noch für Bartók: Der wahre Erfolg eines Werkes bei Interpreten wie Publikum wurde nicht von kritischen musikästhetischen Bemerkungen bestimmt, er ließ sich aber an der Zahl seiner Bearbeitungen erkennen. So wurde die 1. Rhapsodie für Violine und Klavier von Bartók noch im Jahr ihrer Entstehung für Violine und Orchester und für Violoncello und Orchester bearbeitet. Für den Cellisten Jenő Kerpely – Mitglied des Waldbauer-Kerpely-Quartetts, das alle frühen Streichquartette Bartóks uraufgeführt hat – hat Bartók schließlich auch noch eine Fassung für Violoncello und Klavier hergestellt.

Die 1. Rhapsodie besteht aus zwei kontrastierenden Teilen, die alten ungarischen Traditionen folgen. Auf einen langsamen Teil – „Lassú“ genannt – folgt ein schneller, temperamentvoller („Friss“). Statt unterschiedlichen Zitaten oder Einflüssen aus der Folklore gibt es populär klingende Melodien, einfach und eingänglich, fest in der Tonalität verwurzelt. Die thematische Arbeit ist der Violine (bzw. dem Violoncello) anvertraut, das Klavier sorgt wirklich nur für die Begleitung. Diese stützt das tonale melodische Geschehen und bringt nur an einigen Stellen selbständige dissonante Farben ins Spiel.

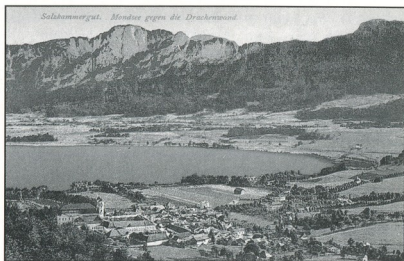
Die steuerliche Belastung im Zusammenhang mit den Koalitionskriegen mit Frankreich sowie eine Änderung des adeligen Selbstverständnisses und des adeligen Lebens an sich (man spricht von einer Verbürgerlichung des Adels) führten im letzten Jahrzehnt des 18. und in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts zur Auflösung fast aller adeligen Hofkapellen. In den Adelshäusern

hielt man sich allenfalls noch ein Streichquartett oder ein Harmoniemusik-Ensemble, das eine oder andere Mitglied des Hofstaates spielte vielleicht auch noch dies oder jenes Instrument, zum weiter gepflegten Musizieren im Schloß oder Palais kam vielleicht auch noch der eine oder andere Musiker von außen, aber die Zeit der regelmäßigen Orchestermusikpflege in den gräflichen oder fürstlichen Häusern war vorbei. Einerseits sollte das, was man noch musizieren konnte, farbig, klang- und abwechslungsreich sein, und andererseits waren die in einem solchen Haus möglichen Besetzungen oft für die übliche, traditionelle Kammermusik zu groß und für Orchesterwerke zu klein: Das ist der Grund, warum plötzlich um 1800 in großer Zahl Septette, Oktette, Nonette in verschiedensten Besetzungen komponiert wurden. Meist handelt es sich dabei im Kern um ein Streichquartett, zu dem sich einzelne Blasinstrumente gesellen. Viele dieser Werke sind heute vergessen, einzig Beethovens Septett op. 20 und Schuberts Oktett erinnern uns noch regelmäßig an diese Musizierpraxis.

Dieses Septett hat Beethoven im Herbst, Winter und Frühjahr 1799/1800 komponiert. Die Erstaubege ist der Kaiserin Marie Theresé, der zweiten Gemahlin von Kaiser Franz II. gewidmet, die eine gut ausgebildete Sängerin und große Musikfreundin war. Es ist anzunehmen, daß das Septett bei ihren regelmäßigen Hausmusiken erklungen ist.

Die erste öffentliche Aufführung fand in jenem denkwürdigen Konzert Beethovens am 2. April 1800 im Wiener Burgtheater statt, in dem er seine 1. Symphonie zur Uraufführung gebracht hatte. In der einzigen Rezension, die von diesem Konzert erschienen ist, wird dem Septett in einer einzigen Zeile „sehr viel Geschmack und Empfindung“ attestiert.

Die Satzfolge des Septetts erinnert an die alte Divertimento-Praxis. In der Tonsprache schlägt manchmal Serenadenstimmung durch, der wir vielleicht auch die „alla marcia“-Einleitung des Finalsatzes verdanken. Die feine Durcharbeitung jedes einzelnen Satzes stellt das Septett allerdings auf das hohe Niveau klassischer Kammermusik. Da in dem Werk sowohl ein Menuett (im übrigen über ein Thema aus der drei Jahre zuvor entstandenen Klaviersonate op. 49/2) als auch ein Scherzo stehen, kann man Beethovens Weg vom stilisierten Tanzsatz alter Prägung zu dem von ihm institutionalisierten Scherzo neuer Prägung deutlich erkennen.



Matinee im Schloß
Freitag, 7. September 1990
11.30 Uhr
Schloß Mondsee

Jonathan Williams
András Schiff

Arvid Engegard
Elmar Schmid
András Schiff

Takacs Quartett

Gabor Takacs-Nagy, 1. Violine
Karoly Schranz, 2. Violine
Gabor Ormai, Viola
András Fejer, Violoncello
Nobuko Imai

Ludwig van Beethoven

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

Allegro moderato
Poco Adagio, quasi Andante
Rondo. Allegro moderato

Béla Bartók

Kontraste für Violine, Klarinette
und Klavier

Verbunkos
Pihenő
Sebes

Ludwig van Beethoven

Streichquintett, C-Dur, op. 29

Allegro
Adagio molto espressivo
Scherzo. Allegro – Trio
Presto

Einer der berühmtesten Waldhornisten seiner Zeit war der aus Böhmen stammende Johann Wenzel Stich (1748–1803), der sich auf seinen Konzertreisen durch ganz Europa Giovanni Punto nannte. Für ihn hat Beethoven seine Sonate für Klavier und Horn op. 17 komponiert – nach dem Bericht von Beethovens Schüler Ferdinand Ries erst wenige Tage vor dem für den 18. April angesetzten Konzert Stichs/Puntos im Wiener Burgtheater, für das die Uraufführung dieser Sonate bereits auf den Plakaten angekündigt war. Beethoven hat bei dieser Uraufführung den Klavierpart übernommen und seine Stimme wahrscheinlich nur skizziert gehabt, so wie er es später auch mehrmals bei den ersten Aufführungen seiner Klavierkonzerte hielt. Der Wiener Korrespondent der in Leipzig erschienenen Allgemeinen Musikalischen Zeitung berichtete über den ungeheuren Erfolg dieser Sonate: „Der berühmte Punto hält sich jetzt in Wien auf. Er 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 und laute Applaudiren im Hoftheater untersagt, die Virtuosen dennoch durch sehr lauten Beifall bewogen wurden, sie, als sie am Ende war, wieder von vorn anzufangen und nochmals durchzuspielen.“

Carl Czerny hat in den im hohen Alter niedergeschriebenen Erinnerungen an seinen Lehrer Beethoven überliefert, daß sich Beethoven bequem mußte, solche Melodien in die Sonate aufzunehmen, die Punto geläufig waren. Das ist sehr mißverständlich notiert und soll sicherlich heißen, daß Beethoven auf die Spieltechnik Puntos Bedacht genommen hat, der mit seiner Virtuosität auf dem Horn mehr zustande brachte als die meisten anderen Hornisten dieser Zeit. So ließe sich auch die anspruchsvolle Gestaltung des Hornparts erklären, die bis an die Grenzen des damals Möglichen vorstößt.

Das dreisätzigte Werk folgt formal dem zeitüblichen Standard für klavierbegleitete Solosonaten, auch wenn der Klavierpart wesentlich selbständiger gestaltet ist, als damals bei solchen Sonaten im Allgemeinen üblich. Daher spricht Beethoven auf dem Titelblatt der Erstausgabe auch von einer „Sonate pour le Forte-Piano avec un Cor“, also von einer Sonate für Klavier mit Horn. (Im übrigen ganz genau so, wie er es später auch bei seinen Violinsonaten halten sollte.) Das von Punto verwendete

Horn war ein Naturhorn, auf dem nicht alle Töne der diatonischen Skala zu blasen sind. Die Rücksichtnahme auf die spielbaren Töne des Instrumentes läßt den Hörer zwangsläufig an ältere Beispiele von Hornmusik denken. Dieser vom Instrument gesteckte engere Rahmen für die Gestaltung des Hornparts und die zwangsläufig verwendeten typischen „Hornquinten“ und „Hornquarten“ haben von der Nachwelt die Sonate manchmal als allzu traditionsverbunden bezeichnen lassen, ja als ein für Beethoven untypisches Gelegenheitswerk: Die Zeitgenossen haben Beethoven zugejubelt, weil er sie einmal gar nicht mit kühnen Neuerungen überfordert hat; manche Kritiker der Nachwelt meinen, eine ganz und gar nicht revolutionäre Musik sei Beethovens unwürdig. Die Wahrheit mag wohl so lauten, daß auch ein solches Werk für die historische Stellung des Komponisten und seine Rezeption höchst wichtig ist.

Seit seiner ersten Reise in die USA im Dezember 1927, mit der der Pianist Bartók den Komponisten Bartók bekanntmachen sollte, hat Bartók stetig seine Bekanntheit und Anerkennung in den USA ausbauen können. Der in diesem Programmbuch schon erwähnte Kompositionspreis und Kompositionsauftrag haben dazu ebenso beigetragen wie die persönliche Freundschaft Bartóks mit ungarischen Musikern, die in den USA tätig waren. Einer von ihnen war Joseph Szegedy, dessen Name schon in der Einführung zum Schloßkonzert am 6. September zu erwähnen war, weil er der Widmungsträger der 1. Rhapsodie für Violine und Klavier ist. Ihm und dem Klarinettenisten Benny Goodman hat Bartók 1938 jenes Trio für Violine, Klarinette und Klavier gewidmet, das Goodman bei Bartók in Auftrag gegeben hatte. Beide Virtuosen erhielten überdies von Bartók das alleinige Aufführungsrecht für dieses Werk auf die Dauer von drei Jahren. Mit ihnen gemeinsam hat Bartók auch eine Schallplattenaufnahme dieses Trios gemacht.

Wie in der ersten Violin-Rhapsodie bietet Bartók auch hier eine deutliche Stilisierung signifikanter Elemente ungarischer Volks- oder volkstümlicher Musik. Er nennt das Trio Kontraste, weil der erste und dritte Satz unterschiedlichen ungarischen Tanzformen folgen, die er in den Satzüberschriften als solche deklariert: Werbentanz, Ruhe (Pihenő), Schneller Tanz. „Verbunko“ ist der Vater all dessen, was wir landläufig und grob verallgemeinernd als Ungarische Musik oder Zigeunermusik

bezeichnen. „Sebes“ ist ein rascher Tanz im Zweivierteltakt. Der ruhige Mittelsatz ist kein stilisierter Tanz, bringt aber im melodischen Gesang von Violine und Klarinette musikalische Folklore-Stimmung im steten Wechsel von Dreier-, Vierer- und Fünfertakt.

Somit zeigt das Werk alles, was die Beschäftigung mit der Volksmusik Bartók gegeben hat: in den beiden ersten Sätzen die Übernahme von Form und Stilprinzipien ganz bestimmter volkstümlicher Musizier- bzw. Tanzformen, im zweiten Satz die sehr stilisierte Nachempfindung volksmusikalischer Erfindungen. – Wie hatte doch Bartók schon 1919 in einem Artikel über die Wichtigkeit des Sammelns von Volksmusik gemeint? Die mit einer solchen musikfolkloristischen Sammeltätigkeit erforschten Stilarten „scheinen ein unvergleichlich höheres Interesse bei schaffenden Musikern zu erwecken als z. B. ethnographische Sammlungen bei bildenden Künstlern oder Volkstexte bei Schriftstellern. So daß es sich hier nicht nur um die Erreichung rein wissenschaftlicher Ergebnisse handelt, sondern auch um solche, die auf schaffende Musiker anregend wirken.“

Die Uraufführung dieses Trios fand am 9. Jänner 1939 in New York statt. Es ist übrigens das einzige von Bartók veröffentlichte Kammermusikwerk mit einem Blasinstrument. Man muß also auch aus diesem Grund Benny Goodman für seinen Kompositionsauftrag dankbar sein, denn oft haben Komponisten solche Anregungen von außen gebraucht, um ihnen selbst unerklärlich scheinende Lücken in ihrem Schaffen zu schließen.

Als 1805 Beethovens „Eroica“ uraufgeführt wurde, schieden sich an diesem Werk die Geister. Wie die Wiener Zeitschrift „Der Freimüthige“ meldet, meinten die einen, daß diese Symphonie „nach ein paar tausend Jahren . . . ihre Wirkung nicht verfehlen würde“ und nur jetzt Schwierigkeiten verursache, „weil das Publicum nicht kunstgebildet genug sei“, während der andere Teil „dieser Arbeit schlechterdings allen Kunstwerth“ abgesprochen hat. Dieser Meinung war auch der Rezensent des „Freimüthigen“, der Beethovens Talent anerkannte, den von ihm eingeschlagenen künstlerischen Weg aber als falsch bezeichnete. Er ermahnte Beethoven, in Zukunft doch wieder Werke solchen Stils und solcherart zu schreiben, wie das Septett op. 20 oder das Streichquintett op. 29, die ihn „immer in die Reihe der ersten Instrumentalcomponisten stellen werden“.

Dieses Streichquintett entstand etwa drei Jahre vor der 3. Symphonie und fünf Jahre vor ihrer Uraufführung. Es ist weder konservativ, noch allzu gefällig, noch unkomponiert, aber es markiert – für das damalige wie heutige Publikum deutlich erkennbar – das Ende einer Entwicklung. Die immer etwas abseits stehende Gattung des klassischen Streichquintetts hat mit Mozarts Quintetten aus den Jahren 1787 bis 1791, die damals beim Publikum nicht nur eitel Wonne, sondern auch Kopfschütteln hervorriefen, einen ersten Höhepunkt erfahren, weitere wichtige Beiträge dazu haben Ignaz Pleyel und Franz Krommer geschaffen, und Beethoven hat in den Jahren 1800/01 einen Schlußpunkt unter die Entwicklung dieser Gattung gesetzt, nach dem nichts wesentlich Neues dazu mehr gesagt werden konnte: Schuberts Streichquintett gehört bereits einer gänzlich anderen Welt an – nicht nur deshalb, weil es eine andere Zusammensetzung der fünf Streicher verlangt. Die „Eroica“ war hingegen nicht Endpunkt, sondern Anfang einer neuen Entwicklung; das war es, was einen Teil des Publikums so sehr irritiert hat.

Beethoven selbst hat allerdings keinen Unterschied in seinem Schaffen zwischen Werken gesehen, die eine Entwicklung zum Abschluß gebracht, und solchen, die eine neue initiirt haben. Man hat das wohl vermutet, denn einem Konversationsheft vom Jänner 1826 können wir entnehmen, daß der gänzlich ertaubte Komponist damals gar gefragt wurde, ob er sich noch an das Streichquintett in C-Dur erinnere. Beethovens mündlich gegebene Antwort ist nicht überliefert. Er muß über eine solche Frage aber innerlich gelächelt haben, hat er doch den thematischen Einfall für das Adagio von op. 29 in verwandter Form als Variationsthema im 1825 vollendeten Streichquartett op. 127 nochmals aufgegriffen. Ein anderer thematischer Einfall dieses Quintetts op. 29 – leider wissen wir nicht, welcher – stammt im übrigen von Ignaz Schuppanzigh, also von jenem Geiger, der Beethoven von den Jugendtagen an bis an sein Lebensende als Kammermusikinterpret treu zur Verfügung gestanden ist.

Spätere Exegeten haben übrigens in diesem Quintett op. 29 auch schon viel Neues zu entdecken gewußt, vor allem auf „Schubert'sche Klänge“ im ersten Satz und auf mehr oder weniger direkte Einflüsse aus diesem Werk auf Details in Schuberts f-moll-Fantasie, a-moll-Sonate oder in der „Unvollendeten“ hingewiesen.



Kirchenkonzert
Freitag, 7. September 1990
19.30 Uhr
Pfarrkirche Mondsee

Heinz Holliger
Elmar Schmid
Klaus Thunemann
Jonathan Williams
András Schiff

Takacs Quartett

Gabor Takacs-Nagy, 1. Violine
Karoly Schranz, 2. Violine
Gabor Ormai, Viola
András Fejer, Violoncello

N. N.

N. N.

Ludwig van Beethoven

Quintett für Klavier, Oboe,
Klarinette, Fagott und Horn, Es-Dur,
op. 16

Grave – Allegro, ma non troppo
Andante cantabile
Rondo. Allegro ma non troppo

Béla Bartók

Streichquartett Nr. 6

Mesto – Vivace
Mesto – Marcia
Mesto – Burletta
Mesto

Pause

Ludwig van Beethoven

Klaviersonate E-Dur, op. 109

Vivace, ma non troppo
Prestissimo
Andante molto cantabile ed espressivo

Ludwig van Beethoven

Klaviersonate c-moll, op. 111

Maestoso
Allegro con brio ed appassionato
Arietta. Adagio molto semplice e cantabile

„Ein Quintett auf dem Fortepiano mit 4 blasenden Instrumenten akkompagniert, gespielt und komponiert von Herrn Ludwig van Beethoven“ war auf dem Programm jenes Konzertes zu lesen, das der einundzwanzigjährige Geiger Ignaz Schuppanzigh am 6. April 1797 im großen Saal eines Restaurants in der Wiener Himmelfortgasse veranstaltete. Der Komponist, der ihn für dieses Konzert sein neues Quintett zur Uraufführung überlassen hatte, war 27 Jahre alt. Gemeinsam war beiden ein starkes Bemühen, das Wiener Publikum für sich zu gewinnen. Die Besetzung des neuen Klavierquintetts war damals gar nicht so ungewöhnlich, wie es uns heute scheint. An manchen Adelshöfen gab es zwar keine Orchester mehr, wohl aber sogenannte Harmoniemusiken, also etwa sechs oder acht Mitglieder zählende Blasmusikensembles. Besonders berühmt waren jene der Fürsten Liechtenstein und Schwarzenberg. Und so wie man Streicherkammmusik mit Klavier kombiniert hat, hat man auch Kammermusik mit Klavier und Bläsern betrieben.

Hat sich Beethoven mit einem Werk dieser Besetzung vielleicht in den Häusern Schwarzenberg oder Liechtenstein einführen wollen? – Jedenfalls hat er tatsächlich die 1801 erschienene Erstausgabe Fürst Joseph zu Schwarzenberg widmen dürfen.

Was in der Einführung zur heutigen Matinee über das Streichquintett op. 29 gesagt werden mußte, gilt auch für Beethovens Opus 16. Der junge Beethoven machte es seinen Zuhörern auch nicht immer leicht, sein späterer Stil brachte aber vielen Musikern wie Zuhörern echte Probleme. Selbst der mit ihm befreundete Ignaz von Mosel schrieb 1843 über Beethoven: „...“, zwar allmählich, aber immer mehr entfernte er sich von der anfänglich eingeschlagenen Bahn, wollte sich eine durchaus neue brechen und geriet endlich auf Abwege. Hatte sein Genius etwa in jenen, auf Ebenmaß und Symmetrie, auf Natur und Schönheitsgefühl, kurz auf die Gesetze einer richtigen Ästhetik begründeten Formen sich beengt gefühlt, . . .?“ Als ein Werk, in dem sich Beethovens Genius „innerhalb jener schönen Formen bewegte“ und „in seiner vollen Glorie entfaltete“, führt er das Klavierquintett op. 16 an. – Es war in der Musikgeschichte immer dasselbe: Die Komponisten haben eine künstlerische Entwicklung bestimmt und getragen, das Publikum konnte dieser nur zeitverzögert folgen.

Tatsächlich war die Komposition des Klavierquintetts op. 16 für Beethoven eher eine Auseinandersetzung mit der Tradition denn mit der Zukunft. Ganz deutlich ist zu erkennen, daß Mozarts Klavierquintett gleicher Besetzung und gleicher Tonart KV 452 aus dem Jahr 1784 sein Vorbild war. Sogar der äußere formale Aufbau stimmt überein. Allerdings hat Beethoven sich nie in Mozarts Abhängigkeit begeben, er hat auch nichts kopiert, sondern versucht, das Vorbild mit eigenen Mitteln nachzuvollziehen. Im Andante cantabile und im eigenartigen Schluß des Rondo ist ihm dies sogar auf sehr persönliche Weise geglückt. Dieses Andante cantabile hat wieder unverkennbar seine Spuren in Schuberts Lied „Das Meer erglänzte weit hinaus“ aus dem „Schwanengesang“ hinterlassen.

Während Bartók in Budapest an seinem 6. Streichquartett arbeitete – ein Auftragswerk des Violinisten Zoltan Székely für sein in Amsterdam gegründetes „Ungarisches Streichquartett“ – begann mit dem Überfall Deutschlands auf Polen der 2. Weltkrieg. Bartók, der schon länger höchst unglücklich darüber war, daß die ungarische Regierung Hitlers Politik vorbehaltlos unterstützte, dachte nun ernsthaft daran, seine Heimat zu verlassen. Als gut drei Monate später seine Mutter starb, hielt Bartók nichts mehr in Budapest. Er nahm eine Einladung zu Konzerten in der Library of Congress in Washington an, um die Möglichkeiten zu sondieren, die USA als Exil zu wählen. Im März 1940 reiste er mit seiner Frau auf sieben Wochen in die USA, im Oktober übersiedelten beide nach New York. Im Gepäck hatte Bartók sein 6. Streichquartett, das nun nicht mehr für das Ungarische Streichquartett in Amsterdam bestimmt war, sondern für das aus Wien emigrierte Kolisch-Quartett, das am 20. Jänner 1941 in New York die Uraufführung spielte. Es war das letzte Werk, das er in seiner Heimat komponiert hat, und das erste, mit dem er sich als Komponist im Exil – und nicht als Gast von auswärts – an sein neues Publikum wandte.

Was die Bratsche am Beginn des ersten Satzes solo intoniert, ist das Hauptthema für alle vier Sätze. Es wird in jedem der einzelnen Sätze am Beginn notengetreu in Erinnerung gerufen, und dann motivisch zerlegt und verarbeitet. Die viele kontrapunktische Kunstfertigkeit, die in der feingliedrigeren Arbeit steckt, bedingt zwar eine gewisse Spröde, doch wirkt das Klangbild insgesamt

geklärt. Es ist nicht zu pathetisch, wenn man Bartóks letztes Streichquartett als ein Werk im Lichte der Abendsonne bezeichnet hat. Dem Hörer entgegen kommt der starke thematische Zusammenhalt der vier Sätze, der den Komponisten aber nicht hindert, diese Sätze höchst kontrastreich zu gestalten, was wieder die Zugänglichkeit erleichtert. Das ist gut so, denn an sich stellt das Werk mit seiner komplizierten Expressivität und fast völligen Meidung der Diatonik hohe Anforderungen an den Hörer. Selbst das Hauptthema mit seinen vielen kleinen Intervallen – überwiegend handelt es sich um Ganz- und Halbtonschritte – ist ja für den Hörer schwer zu verfolgen. Verwirrend können auch die in der *Burletta* verlangten Viertelton-Intonationen wirken, doch führen sie zu einzigartigen harmonischen Reizen. Wenn nach dem selbstbewußten Marsch des zweiten Satzes und all dem Diabolismus (oder ist es doch nur Schabernack?) des dritten Satzes im vierten Satz das Hauptthema in reicher vierstimmiger Polyphonie verarbeitet wird, so liegt darüber eine schmerzbewegte Ruhe, die für jeden, der über die Umstände bei der Entstehung des Werkes informiert ist, wie ein autobiographisches Bekenntnis erscheinen muß.

Seit 1819 konnten Unterhaltungen mit dem völlig ertaubten Beethoven nur mehr schriftlich geführt werden. Daß ein von einem solch schweren Schicksalsschlag getroffener Komponist im Jahr darauf ein so „lichtes“ Werk wie die E-Dur-Sonate op. 109 schreiben kann, ist ein letztlich nur staunend zu bewunderndes Faktum. Die Erstausgabe hat Beethoven der neunzehnjährigen Maximiliane Brentano gewidmet, mit deren Eltern Beethoven seit langem befreundet war. Im Widmungsschreiben an Maximiliane Brentano spricht Beethoven den Charakter dieses Werkes an: „Es ist der Geist, – der edlere und bessere Menschen auf diesem Erdenrund zusammenhält und den keine Zeit zerstören kann, dieser ist es, der jetzt zu ihnen spricht . . .“ Die drei Sätze dieser „Sonate für das Hammerklavier“ – so Beethovens sachlicher Titel auf dem Autograph – hat Beethoven als Einheit gesehen; am Ende des Kopfsatzes hat er im Autograph den Doppelstrich sogar getilgt. Die *vivace* vorzutragenden *Arpeggien* sind das Hauptthema, *adagio espressivo* ist das mit überschänglichem Gefühl vorzutragende Seitenthema überschrieben. Die verschiedenen Zeitmaße, Taktarten und Charaktere der

beiden Themen lassen fast überhören, daß es sich um einen regelrechten Sonatensatz handelt. Das *Prestissimo* in e-moll ist der Form nach wieder ein Sonatensatz, seiner Funktion nach ein Scherzo. Im Finale wird ein sechzehntaktiger Liedsatz in sechs Variationen verarbeitet. Es entspricht dem beglückenden Ernst des Werkes, daß dieser Schlußsatz keine eigentliche Coda besitzt, sondern *diminuendo* ausklingt.

Gut ein Jahr später ist Beethovens Klaviersonate op. 111 entstanden, mitten während der Arbeit an der *Missa solemnis* und wie diese Erzhzog Rudolph von Österreich gewidmet. Einige Gedanken in dieser letzten Klaviersonate Beethovens sind freilich schon älter, die Urform des Hauptthemas zum ersten Satz hat Beethoven schon zwanzig Jahre zuvor während der Arbeit an den Violinsonaten op. 30 notiert. Warum sie nur zweisätzig ist, hat schon die Zeitgenossen beschäftigt (obwohl Beethoven auch schon früher zweisätzige Klaviersonaten geschrieben hatte), doch hat sich Beethoven dazu nicht verbindlich geäußert. Die Nachwelt sieht – ähnlich wie bei Schuberts „Unvollendeter“ – in der Zweisätzigkeit eine nicht zu überbietende Vollendung: Was hätte der Komponist danach noch sagen sollen oder zu sagen gehabt?

Im ersten Satz sprengt der Ausdruck die Form. Die kurze, dunkle *Maestoso*-Einleitung eröffnet Dimensionen, die der Klaviermusik bis dahin unbekannt waren. Haupt- und Seitenthema des *Allegro* führen zu einer Sonatensatz-Entwicklung, in deren Durchführung ein *Fugato* selbständiges Gewicht bekommt und in deren Coda schon stimmungsmäßig auf den zweiten Satz vorbereitet wird: Wie in *Opus 109* verlieren sich auch hier die Grenzen zwischen den einzelnen Sätzen. Das einfache Thema dieses Variationensatzes ist – nach einer Formulierung von Thomas Mann – „zu Abenteuerern und Schicksalen bestimmt, für die es in seiner idyllischen Unschuld keineswegs geboren scheint“. Beethovens Biograph Alexander Wheelock Thayer sieht die fünf Variationen allerdings gar nicht so dramatisch. Er meinte, Beethoven schwebte hier „eine längst vergangene glückliche Zeit vor, die er aber nicht wieder erlangen kann“: Der mit einem auffallend kurzen Schluß in C-Dur endende zweite Satz hat die Beruhigung und ein Sich-Hineinfinden in das gebracht, wogegen sich die Mollklänge des ersten Satzes noch aufgebäumt haben.

Die Mitwirkenden

Christian Altenburger	Violine
Amadinda Ensemble	
Johannes Auersperg	Kontrabaß
Norbert Brainin	Violine
Bruno Canino	Klavier
Hans Elhorst	Oboe
Arvid Engegard	Violine
Lorand Fenyves	Violine
Robert Holl	Gesang
Heinz Holliger	Oboe
Nobuko Imai	Viola
Martin Lovett	Violoncello
Miklos Perenyi	Violoncello
Boris Pergamenschikow	Violoncello
Sylvia Sass	Gesang
András Schiff	Klavier
Elmar Schmid	Klarinette
Hans Heinz	
Schneeberger	Violine
Wolfgang Schulz	Flöte
Marilies Schüpbach	Englischhorn
Yuuko Shiokawa	Violine
Takacs Quartett	
Gabor Takacs-Nagy, 1. Violine	
Karoly Schranz, 2. Violine	
Gabor Ormai, Viola	
András Fejer, Violoncello	
Klaus Thunemann	Fagott
Jonathan Williams	Horn

Klaviere:
Bösendorfer

Die Künstler und Ensembles



Christian Altenburger

erster Violinunterricht im Alter von vier Jahren bei seinem Vater, Studien an der Wiener Musikhochschule (Ernst Morawec) und an der Juilliard School in New York (Dorothy Delay), eine steile Karriere als Solist machte ihn in den Musikzentren Europas und der USA rasch zu einem gern und regelmäßig gesehenen Gast, daneben Mitwirkung bei prominenten Kammermusikfestivals, zahlreiche Schallplattenaufnahmen.



Amadinda-Ensemble

1984 in Budapest gegründetes Schlagzeugensemble, dessen vier Mitglieder Absolventen der Budapester Franz-Liszt-Musikakademie sind, das bei den „Musiktagen Mondsee“ 1990 aber – programmbedingt – nur mit zwei Mitgliedern auftritt: Zoltán Rácz (links) und Zoltán Váczy (rechts). Alle Mitglieder widmen sich ausschließlich der Arbeit in diesem Ensemble. Regelmäßige Konzertauftritte in Ungarn, Jugoslawien, der ČSFR, der Sowjetunion, der Bundesrepublik Deutschland, in Großbritannien, Frankreich und Italien – jetzt erstmals in Österreich.



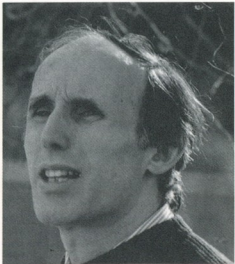
Johannes Auersperg

Studien an der Akademie – heute Hochschule – Mozarteum Salzburg (Kontrabaß, Oboe und Kapellmeister), danach von 1958 bis 1965 Lehrtätigkeit am Conservatorio Nacional in Lissabon, 1965 erster Solokontrabassist im Linzer Brucknerorchester, daneben in Deutschland und Österreich als Dirigent tätig, 1973 Professor für Kontrabaß an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz – Expositur Oberschützen, seither nur mehr eingeschränkt Auftritte als Dirigent, aber umso reger als Kammermusiker, Leiter von Meisterkursen für Kontrabaß in Europa und Australien.



Norbert Brainin

in Wien geboren, 1938 nach England emigriert, dort Schüler von Carl Flesch und Max Rostal. Seit der Gründung im Jahre 1947 während dessen ganzen vierzigjährigen Bestandes Mitglied des Amadeus-Quartetts. Mit diesem und als Solist zahlreiche Konzerte, Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen, Auszeichnungen, Ehrungen und Preise. Lehrtätigkeit an Musikhochschulen und in Sommerkursen in London, Köln und Italien. Mitglied des Amadeus-Trios.



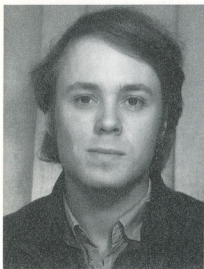
Bruno Canino

in Neapel geboren, Ausbildung (als Pianist und Komponist) in seiner Heimatstadt und in Mailand, regelmäßiger Gast bei den bedeutendsten internationalen Festivals sowie in den Musikzentren Europas, der USA, Japans und Australiens – als Solist und als Kammermusikpartner, zahlreiche Schallplattenaufnahmen, künstlerischer Leiter der Konzertgesellschaft „Giovine Orchestra Genovese“.



Hans Elhorst

geboren 1947 in Amsterdam, aufgewachsen in Überlingen am Bodensee, Oboe-Studium bei Heinz Holliger in Freiburg im Breisgau. 1969 Lehrbeauftragter, seit 1981 Professor an der Musikhochschule in Freiburg im Breisgau, 1980 Berufung an das Konservatorium Bern als Leiter einer Konzertausbildungsklasse für Oboe, intensive Lehrtätigkeit bei Sommerkursen, Regelmäßige Konzerttätigkeit in Europa, Nordamerika, Asien und Australien. Rundfunkaufnahmen in Österreich, Deutschland, Holland und in der Schweiz, sowie Schallplatteneinspielungen.



Arvid Enggaard

stammt aus Bodø, Norwegen, Studien (Violine und Klavier) am Konservatorium Trondheim, an der Eastman School of Music in Rochester (USA), am Königlich Dänischen Konservatorium in Kopenhagen und an der Hochschule Mozarteum Salzburg, Mitglied der Camerata Academica des Mozarteums Salzburg, daneben als Solist, Kammermusiker und Konzertmeister des „Northern Norway Chamber Orchestra“ in Skandinavien tätig.



Lorand Fenyes

in Budapest geboren, dort 1934 Absolvent der Franz-Liszt-Musikakademie, Konzertmeister des Israel Philharmonic Orchestra und des Orchestre de la Suisse Romande, Gründer des Israel String-Quartet, Mitbegründer der Israel Academy of Music. Seine solistische Tätigkeit begann Lorand Fenyes in Wien unter Felix Weingartner, seither zahlreiche Auftritte in Europa, Israel, Nordamerika und Japan und Plattenaufnahmen. Heute ist er Professor für Violine an der University of Toronto, ferner hält er regelmäßig Meisterkurse in Kanada, USA, Japan und Europa.



Robert Holl

in Rotterdam geboren, Studien bei Jan Veth und David Hollestelle in Holland und bei Hans Hotter in München, internationaler Preisträger, 1973 bis 1975 Mitglied der Bayrischen Staatsoper München, seither fast ausschließlich als Konzertsänger tätig, ständiger Gast bei allen großen internationalen Festivals, Zusammenarbeit mit fast allen großen Orchestern Europas und ihren bedeutendsten Dirigenten, zahlreiche Schallplattenaufnahmen, Leiter von Meisterkursen für Liedgesang in Wien und Rotterdam, künstlerischer Leiter der von ihm initiierten Festivals „Woche der romantischen Musik“ auf Schloß Grafenegg (1966, 1988, 1990).



Heinz Holliger

1939 in Langenthal (Schweiz) geboren, Studium am Konservatorium Bern (Oboe und Komposition), in Paris (Klavier) und in Basel (Komposition bei Pierre Boulez). Erste Preise bei internationalen Musikwettbewerben, zahlreiche Schallplattenpreise, eine fast unüberschaubare Zahl von Schallplattenaufnahmen, rege internationale Konzerttätigkeit als Oboe-Solist und Dirigent, anerkannter Komponist, Professor an der Musikhochschule Freiburg im Breisgau (BRD).



Nobuko Imai

Studium an der Toho School of Music in Tokyo, an der Yale University und an der Juilliard School, New York. Als einzige Bratscherin gewann sie bei den prominenten Musikwettbewerben in Genf und in München jeweils den ersten Preis. Eine Zeitlang Mitglied des Vermeer-Quartetts, internationale Solistentätigkeit, zahlreiche Schallplattenaufnahmen, künstlerische Beraterin der Casalls Hall in Tokyo, Lehrtätigkeit an den Konservatorien in Utrecht und Den Haag sowie an der Hochschule für Musik in Detmold.



Martin Lovett

in London geboren, Cello-Studium am Royal College of Music, 1947 Mitbegründer des Amadeus-Quartetts, dem er durch vierzig Jahre bis zu dessen Auflösung angehörte. Mit diesem zahlreiche Konzerte, Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen, Auszeichnungen, Ehrungen und Preise. Lehrtätigkeit an der Royal Academy of Music in London und an der Musikhochschule Köln, Meisterkurse in aller Welt. Mitglied des Amadeus-Trios.



Miklós Perényi

in Budapest geboren, Studien an der Budapester Musikakademie „Ferenc Liszt“ und an der Academia di Santa Cecilia in Rom, internationaler Preisträger (u. a. Casals-Wettbewerb 1963, wonach er bis 1970 an Casals Meisterkursen teilnahm), seit 1974 Professor an der Musikakademie „Ferenc Liszt“ in Budapest, als Solist rege Konzerttätigkeit in Europa und den USA, zahlreiche Schallplattenaufnahmen.



Boris Pergamenschikow

1948 in Leningrad geboren, Cello-Studium am dortigen Konservatorium, 1974 Träger des ersten Preises und der Goldmedaille beim Tschaiowsky-Wettbewerb in Moskau. 1977 in den Westen emigriert. Internationale Konzerttätigkeit als Solist und Kammermusikpartner. Zahlreiche Platteneinspielungen. Seit 1977 Professor an der Musikhochschule Köln, regelmäßige Leitung von Meisterkursen in England, Österreich, der Schweiz und Japan.



Sylvia Sass

internationale Opernkariere mit regelmäßigen Auftritten in allen prominenten Opernhäusern der Welt mit allen großen Partien ihres Faches, aber auch international gefragte Konzertsängerin und Liedinterpretin. Mitwirkung bei prominenten Festivals, zahlreiche Schallplatteneinspielungen (darunter die Hauptrollen in zwölf Opern-Gesamtaufnahmen).



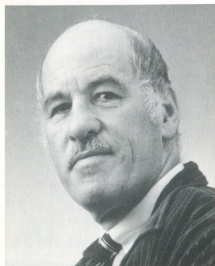
András Schiff

in Budapest geboren, Studien in Budapest bei Pál Kadosa, Ferenc Rados und Kyörgy Kurtág, in London bei George Malcolm, regelmäßiger Gast in den großen Musikzentren der Welt. Mitwirkung bei renommierten Festivals, Zusammenarbeit mit den prominentesten Orchestern und Dirigenten, als Kammermusikpartner und Liedbegleiter aber auch mit namhaften Instrumentalisten und Sängern, zahlreiche Schallplattenaufnahmen.



Elmar Schmid

Studien in Zürich und Berlin (Marcel Wählich, Hansjürg Leuthold, Karl Leister), Theoriestudien u. a. bei Rudolf Kelterborn, unterrichtet Klarinette und Kammermusik am Konservatorium und an der Musikhochschule Zürich, rege internationale Konzerttätigkeit als Solist, Schallplattenaufnahmen.



Hansheinz Schneeberger

geboren 1926 in Bern, Beginn des Geigenunterrichts im Alter von sechs Jahren, nach dem Abschluß des Studiums am Konservatorium Bern weiterer Unterricht bei Carl Flesch in Luzern und Boris Kamensky in Paris. 1948 bis 1961 Lehrtätigkeit an den Konservatorien von Biel und Bern, seither am Konservatorium Basel Leiter der Meisterklasse für Violine. Ausgedehnte Konzerttätigkeit als Solist in Europa, Nordamerika und Asien, Mitwirkung bei angesehenen Festivals. Hansheinz Schneeberger spielte die Uraufführungen mehrerer prominenter Violinkonzerte, darunter 1958 in Basel unter der Leitung von Paul Sacher jene des 1. Violinkonzerts von Béla Bartók.



Wolfgang Schulz

in Linz geboren, entstammt einer Musikerfamilie, Studien in seiner Heimatstadt sowie an den Musikhochschulen in Salzburg und Wien, danach auch noch bei Aurèle Nicolet, seit 1970 Soloflöötist der Wiener Philharmoniker, seit 1979 Professor an der Wiener Musikhochschule, als Solist konzertiert er mit allen namhaften Orchestern, aber auch in Soloabenden in der ganzen Welt, daneben Kammermusiktätigkeit, zahlreiche Schallplattenaufnahmen.



Marilies Schüpbach

in Zürich geboren, erster Oboen-Unterricht am dortigen Konservatorium, dann Studium bei Heinz Holliger an der Musikhochschule Freiburg im Breisgau, seit 1979 Solo-Englischhornistin und Oboistin im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, daneben solistische Tätigkeit in verschiedenen europäischen Ländern, Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen als Solistin und Kammermusikpartnerin sowie Mitglied des Schweizerischen Festspielorchesters in Luzern.



Yuuko Shiokawa

in Tokyo geboren, vom fünften Lebensjahr an Violinunterricht, 1958 Übersiedelung nach Lima, dort Studium bei Eugen Cremer, danach in München bei Wilhelm Stross und schließlich in Salzburg bei Sándor Végh, internationale Preisträgerin, regelmäßige Konzerte in Europa, USA und Japan mit den prominentesten Orchestern und Dirigenten, aber auch Solo-Abende und kammermusikalische Auftritte, Engagements bei bekannten Festivals, mehrere Schallplatteneinspielungen. Gattin und in vielen Sonatenaufnahmen musikalische Partnerin von Andrés Schiff. Rafael Kubelik hat ihr die Geige seines Vaters Jan Kubelik zur Verfügung gestellt.



Takacs Quartett

Alle vier Musiker (Gabor Takacs-Nagy, 1. Violine; Karoly Schranz, 2. Violine; Gabor Ormai, Viola; Andrés Fejer, Violoncello) sind Absolventen der Franz-Liszt-Musikakademie in Budapest; sie gründeten das Quartett 1975, mit dem sie bald einen Platz in der ersten Reihe der international anerkannten Streichquartette fanden. Konzerttätigkeit in aller Welt, zahlreiche Schallplattenaufnahmen exklusiv bei DECCA. 1988 sensationell aufgenommener Bartók-Zyklus im South Bank-Center in London. 1988–1991 „Quartett in residence“ am Barbican-Center in London, verbunden mit einer Lehrtätigkeit an der Guildhall School of Music.



Klaus Thunemann

geboren in Magdeburg, Studien in West-Berlin, internationaler Preisträger, 1962–1978 Solo-Fagottist im NDR-Sinfonie-Orchester Hamburg, seit 1978 Professor an der Musikhochschule Hannover, weltweite Konzerttätigkeit als Solist und Kammermusikpartner, zahlreiche Schallplatteneinspielungen.



Jonathan Williams

geboren 1957 in Hertfordshire, England, Studium am Northern College of Music in Manchester, lebt heute in Rom. Solo-Hornist im Chamber Orchestra of Europe, rege internationale Konzerttätigkeit als Solist und Kammermusikpartner, zahlreicher Schallplattenaufnahmen.

Verein „Musiktage Mondsee“

Obmann:
Bürgermeister Komm.-Rat Josef Mörtl
Obmann-Stellvertreter:
Professor Alfred Altenburger
Bürgermeister Dr. Reinhold Humer
Bürgermeister Johann Draschwandtner
Bürgermeister Josef Schafleitner

Kassier:
Stefan Eibensteiner
Kassier-Stellvertreter:
Dr. Robert Hahn

Schriftführer:
Georg Ramsauer
Schriftführer-Stellvertreter:
Margarethe Elsinger

Beiräte:
Professor Dr. Hans Landesmann
Hans Asamer
András Schiff
Professor Mag. Gottfried Holzer-Graf

Rechnungsprüfer:
Dipl.-Vwt. Günther Frauenschuh
Alexander Ellmauer

Geschäftsführer:
Professor Mag. Erwin Niese
Kristel Potocnik

Künstlerischer Leiter:
András Schiff

Die „Musiktage Mondsee“ werden durch Beiträge der Marktgemeinde Mondsee, der Gemeinden Inner Schwand, St. Lorenz und Tiefgraben sowie durch einen Förderungsbeitrag des Landes Oberösterreich unterstützt.

Förderer
der „Musiktage Mondsee“ (mit einem über S 10.000,-
liegenden Beitrag) sind:

Irene und Rudolf Becker (Bundesrepublik Deutschland)

Traude und Peter Engelhorn-Vechiatio (Schweiz)





Vermögenssicherung und Vermögensvermehrung erfordern kostbare Zeit, persönliches Engagement und spezielle Kenntnisse. Deshalb bietet die Länderbank ihren Anlegern die Annehmlichkeit der Vermögensverwaltung. Diskret und anonym. Die Broschüre Vermögensverwaltung gibt Antwort auf alle offenen Fragen. Für Terminvereinbarungen wenden Sie sich bitte an die Abteilung Vermögensverwaltung der Länderbank: A-1011 Wien, Am Hof 2, Telefon: (0222) 53124/DW 3480-3484.

LÄNDERBANK



Seien Sie ruhig
ein bißchen anspruchsvoller,
auch bei der Wahl Ihrer
Versicherung



Ihr ganz privater Schutzengel

Seine Reinheit



macht ihn leicht.

Schlumberger

✦ *Ausgezeichnet mit dem Kellereipunkt.*

Methode Schlumberger:

Champagner-Methode von höchster Bekömmlichkeit.

MACHEN SIE'S WIE ICH...



***...MACHEN SIE DEN
SPRUNG ZUR VOLKSBANK***



**VOLKSBANK
MONDSEE**

emco

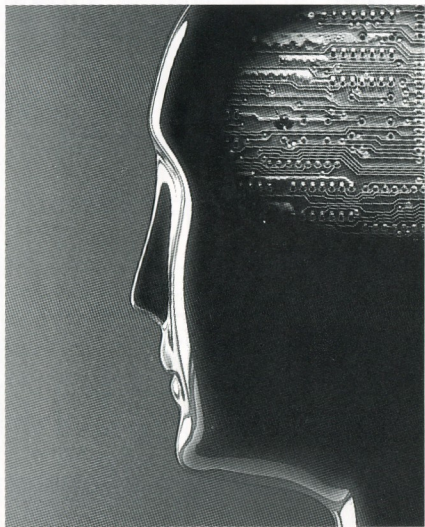
**SCHAFFT
TECHNIK**

MASCHINENBAU

COMPUTERTECHNIK

SOFTWAREENTWICKLUNG

MESSTECHNIK

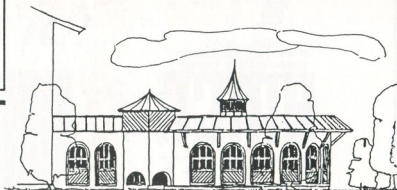


EMCO MAIER GES.M.B.H.
FRIEDMANN-MAIER-STR. 9
A - 5400 HALLERIN
TELEFON 06245/2581-0
TELEFAX 06245/6965

**Bauunternehmen
Zimmerei**

Bauges.m.b.H. & Co.KG

Ebner



JAKOB EBNER BAU GMBH & CO KG St. Lorenz 256, 5310 Mondsee
06232 / 2103, 3986, telefax 4143

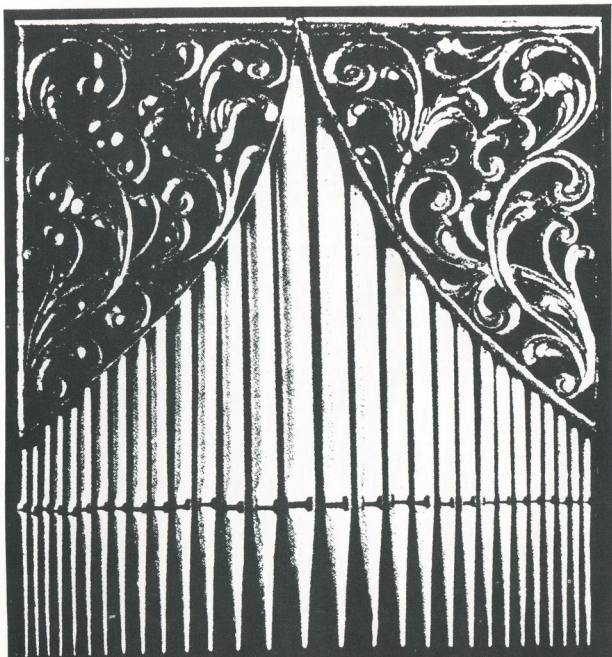
Planungsbüro

elektro
widroither



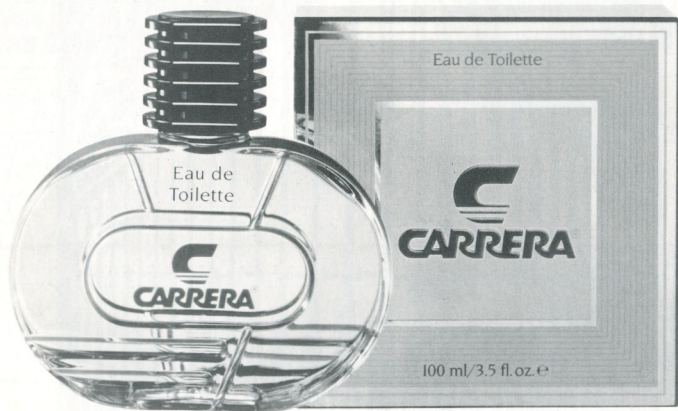
Licht-, Stark-, Schwachstrominstallation
Nachtspeicherheizungen · Blitzschutzanlagen · Fernsehgeräte
Elektrogeräte · Einbauküchen · Reparaturwerkstätte

A-5310 MONDSEE · HICKMANNGASSE 1
TELEFON (06232) 22 66, 28 39, 33 27



Wir wünschen Ihnen viele
schöne Stunden in Mondsee.
Ihre Geldgeschäfte
erledigen wir gerne für Sie.
Geldwechsel · Exchange

Salzburger Sparkasse
in Mondsee



Licence Exclusive



Das Elementar-Erlebnis.



ⓔ - Klarstellung. Sie werden erstaunt sein, wie sicher und klar Sie vom Elementar-Berater durch alle Klippen der Versicherungstechnik geleitet werden!

die Elementar ⓔ sicher und klar



*Seine eindeutige
Diagnose: Für die
Finanzen: Schoellerbank.*

Als Chirurg weiß er genau – das Eingehen auf die Probleme des Patienten ist mindestens so wichtig wie die perfekte Vorbereitung einer Operation.

Er ist Kunde bei der Schoellerbank, weil er weiß, wie wichtig wir das Eingehen auf die individuellen Probleme nehmen – schließlich ist Geld eine hochsensible Materie.



Schoellerbank

... privates Banking macht den Unterschied.

Zentrale: 1010 Wien, Renngasse 1-3, Tel. 534 71-0
Wien · Wr. Neudorf · St. Pölten · Linz · Wels ·
Innsbruck · Bregenz · Graz · Villach

Was macht ein Musikant in Oberösterreich, wenn ihm sein Instrument flöten geht?

Er macht sich keine Sorgen. Seitdem er bei der Oberösterreichischen mit der Einbruch-Diebstahlversicherung vorgesorgt hat. Das ist Sicherheit auf oberösterreichisch.



Oberösterreichische
Die Versicherung die hält.

HITSCH & HÖLZL

IMMOBILIEN

SCHÄTZUNGSGUTACHTEN · VERSICHERUNGEN

A-5020 SALZBURG · NONNTALER HAUPTSTRASSE 1A · SALZACHHOF
TELEFON 0662/842410 UND 842419
TELEFAX 0662/840415

M U S I K

A-4880 St. Georgen /Attg., Attergaustraße 13

Tel. 07667/8864

K O W A L S K I

Haus-, Schul- und Blasinstrumente, Klaviere, Zubehör

Eine unserer schönsten Kiesgruben.

Die Naturresourcen der Erde sind begrenzt. Jeder Eingriff stört das ökologische Gefüge. Auch unser Kiesabbau ist davon nicht auszunehmen. Trotzdem brauchen wir alle den Kies zum Leben. So wie der Frosch das Wasser im Badeseer Regau. Jetzt unsere schönste Kiesgrube, weil sie keine mehr ist.

Die Agrar

INNOVATION MIT VERANTWORTUNG

Ohlsdorf/Gmunden 0 76 12/33 16-0



ASAMER & HUFNAGEL
Holding

Medieninhaber: Musiktage Mondsee, Geschäftsführung: Kristel Potocnik, Erwin Niese
Nach dem Presserecht für den Inhalt verantwortlich: Kristel Potocnik, Musiktage Mondsee, Marktgemeindeamt, Marktplatz 14, 5310 Mondsee

© by Musiktage Mondsee und Dr. Otto Biba, Wien

Alle Rechte vorbehalten

Nachdruck – auch auszugsweise – nur mit Genehmigung der Musiktage Mondsee

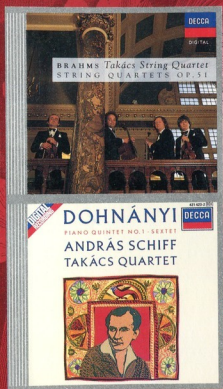
Bildnachweis: Foto Schweighofer, Mondsee (S. 6), Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (S. 8), Verschiedener Privatbesitz (S. 9, 10, 11, 13, 17, 21, 25, 31, 37, 43, 49, 55, 59, 63, 67, 71), Revitalisierungsgesellschaft m. b. H., Ohlsdorf, OÖ. (S. 12). Die Portraitphotos der Mitwirkenden wurden von diesen zur Verfügung gestellt.

Hersteller: Agens-Werk Geyer + Reisser, 1051 Wien, Arbeitergasse
Nr. 1—7

takács quartett

exklusiv auf decca

DECCA



brahms
streichquartette op 51 nr. 1 u. nr. 2

CD 425 526-2 neu

dohnányi
klavierquintett nr. 1
sextett

andrás schiff
kálmán berkes
radovan vlatkovic

CD 421 423-2



haydn
streichquartette op. 76 nr. 1-3

CD 421 360-2



streichquartette op. 76 nr. 4-6

CD 425 467-2

