

musik GRAZ abende

14

Kammermusiksaal im Grazer Congress

Klavier von Solo bis Quintett. Die klassische Kammermusik-Konzertreihe.





Er hieß die Dichtkunst tönen ...

Verehrtes Publikum, liebe Vereinsmitglieder, geschätzte Freundinnen und Freunde der musikabendeGRAZ!

Die musikabendeGRAZ erleben im heurigen Jahr bereits ihre siebte Saison und ich kann mit Stolz behaupten, dass sich die Konzertreihe nach wie vor auf sehr zufriedenstellende Art und Weise entwickelt und Schritt für Schritt beginnt, immer weitere (musikalische) Kreise zu ziehen.

Im Jahr 2008 als kammermusikalisches Projekt aus der Taufe gehoben, sind die musikabendeGRAZ gegenwärtig eine im In- und Ausland erfolgreiche, im Grazer Kulturleben bestens etablierte und von Publikum, Kritikern, Fachkollegen und den Medien geschätzte Konzertreihe.

Es freut mich, dass ich Ihnen, wertem Publikum, auch heuer wieder ein attraktives Programm mit Werken von Beethoven, Schumann, Ginastera, Brahms, Smetana Dvořák und Dohnányi präsentieren darf. Es konzertieren für Sie neben meiner Person Peter Matzka, Reinhard Latzko, Rudolf Leopold, Lily Francis, Gerald Pachinger und Eric Kushner. Im Rahmen des ersten Konzertes steht in diesem Jahr wieder ein Liederabend auf dem Spielplan. Bariton Josef Wagner und ich am Klavier werden für Sie Schuberts „Die schöne Müllerin“ interpretieren.

Ich möchte an dieser Stelle auch darauf hinweisen, dass die musikabendeGRAZ die im vorigen Jahr begonnene und äußerst erfolgreiche verlaufene Kooperation mit dem Festival Maribor auch in der heurigen Konzertsaison im Rahmen zweier Austauschkonzerte am 9. bzw. 10. September 2014 fortsetzen werden. Detaillierte Informationen hierzu folgen demnächst auf der homepage der Konzertreihe www.musikabendegraz.at.

Ich wünsche Ihnen viel Freude mit dem Jahresprogramm der musikabendeGRAZ 14 und freue mich, dass Sie uns im Konzertjahr 2014 als Konzertgäste begleiten.

Herzlichst Ihr,



Informationen zu allen Konzerten, den Musikerinnen und Musikern finden Sie auf unserer Homepage unter www.musikabendegraz.at

Inhalt

Konzert I	6
Konzert II	14
Konzert III	22
Konzert IV	30
Die Künstler	38
Der Verein	53

Für den Inhalt verantwortlich: Christian Schmidt,
musikabendeGRAZ: Bergmannsgasse 26, A-8010 Graz

Konzept & Redaktion: Christian Schmidt
Redaktion Stückbeschreibungen: Sid Heinz R. Gallist
Lektorat: Dr. Adolf Leeb
Cover-Fotografie und Portraits von Christian Schmidt:
PILO PICHLER
Grafik: Schlögl+Schlögl, www.agenturschloegl.at
Druck: Medienfabrik Graz, A-8020 Graz

Abbildungen:

Konzert I
Schubert: Edition Peters, Leipzig
Konzert II
Dvořák: G. Henle Verlag, München
Schubert: G. Henle Verlag, München
Smetana: Edition Peters, Frankfurt
Konzert III
Beethoven: G. Henle Verlag, München
Ginastera: Boosey & Hawkes
Brahms: G. Henle Verlag, München
Konzert IV
Schumann: G. Henle Verlag, München
Dohnányi: A. Lengnick & Co, London

2. was ich mei -
3. was ich mei -

Mai ist kommen, der Win - ter ist aus. End wenn Sie sich die Win -

Hü - gel vorbei und denkt im Her - zen der meint' es treu! dann, Blüm - lein al - le her -

aus, her - aus! der Mai ist kommen, der Win - ter ist aus, dann, Blüm - lein al - le her -

aus, her - aus! der Mai ist kommen, der Win - ter ist aus.

Büch - lein an die Lie - be, was bist du wunder - lieb! Will's

ich sie früh die den auf, dann nicht weiter sa - gen, sag' Bächlein, lüch - sie trüch? sag' 2 4

schnit mit die Thun in eu - ren, au - ge - lein, das

sol - len die - se Thra - nen sein, die will ich

auf euch wei - nen. will ich auf euch wei - nen.

Edison Peters 8-21

Franz Schubert

„Die schöne Müllerin“, op.25, D 795

**Mittwoch,
26. März 2014,
19.30 Uhr**

Bariton

Josef Wagner

Klavier

Christian Schmidt



Franz Schubert (1797-1828) „Die schöne Müllerin“ op.25, D 795

Das Wandern

Wohin?

Halt!

Danksagung an den Bach

Am Feierabend

Der Neugierige

Ungeduld

Morgengruß

Des Müllers Blumen

Tränenregen

Mein!

Pause

Mit dem grünen Lautenbände

Der Jäger

Eifersucht und Stolz

Die liebe Farbe

Die böse Farbe

Trockne Blumen

Der Müller und der Bach

Des Baches Wiegenlied

und Tonkunst zu einer untrennbaren lyrischen Einheit und Einzigartigkeit. In dieser Einheit begegnen sich beide Elemente und ergänzen sich gegenseitig. Keines ist ohne das Andere denkbar und lebensfähig.

Egal, welchen Dichter Schubert vertonte, die Wahl seiner lyrischen Vorlagen spiegelt den literarischen Kosmos seiner Zeit in seiner gedanklichen und stilistischen Breite und Tiefe, von der volksliedhaften Ballade bis hin zur bildlich ausgedrückten und verschlüsselten Philosophie in Versen, wie z.B. in Gedichten von Goethe.

Franz Schubert hat insgesamt zwei Folgen von Gedichten zu jeweils einem Liederzyklus gebündelt, beide aus der Feder Wilhelm Müllers (1794-1827, Zeit- und Altersgenosse Franz Schuberts, gestorben ein Jahr vor ihm). Müller wurde durch seine gesellschaftskritischen deutschen Volkslieder bekannt. Obwohl er Griechenland nie besuchte, setzte er sich für den Unabhängigkeitskampf der Griechen gegen die türkische Besatzung ein – daher sein Beiname „Griechen-Müller“. Er konnte sehr gut Englisch lesen und war unter anderem von Lord Byron beeinflusst, der am griechischen

„Er hieß die Dichtkunst tönen und reden die Musik“. Nach einem Entwurf des Schubert-Freundes Franz Grillparzer sollten diese Worte Franz Schuberts Grabstein zieren. Diese umfassende Charakterisierung seines Liedschaffens, das über 600 Lieder nach Gedichten verschiedenster Dichter umfasst, trifft das Zentrum eines romantischen Kunstliedideals: die Verschmelzung von Poesie

Unabhängigkeitskampf teilgenommen hatte. Seine Werke sind überwiegend lyrischer Natur, veröffentlicht in den zwei Bändchen Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten, Erstes und Zweites Bändchen, 1821 und 1824 erschienen, welche die beiden Zyklen Die schöne Müllerin (vertont 1823) und Winterreise (vertont 1827) enthalten.

Die „Geschichte“ der „Schönen Müllerin“ ist rasch erzählt. Ein Müllersbursche wird auf seiner Wanderschaft von einem Bach zu einer Mühle geführt, verdingt sich dort, verliebt sich in die Müllerstochter, durchlebt an diesem Ort die gesamte Gefühlswelt von euphorischem Liebesglück bis hin zu rasender Eifersucht auf einen Jäger, dem die Liebe der Müllerin zufällt und ertränkt sich schließlich im Mühlenbach, der ihn in die „letzte Ruhe“ wiegt.

Eine alltägliche, typisch „romantische“ Liebesgeschichte? Nicht so bei Franz Schubert. Durch seine Musik wird sie zu einem „2 Personen-Stück“, in dem Bach und Müllersbursche miteinander im Dialog stehen. Und der Bach ist die „Hauptperson“ dieser Geschichte. Er ist es, der mit seinem Rauschen, seinem Singen und Klingen den Wanderer geradezu magisch anzieht. Bereits im 2. Lied („Wohin“) singt der Wanderer:

*„Ich weiß nicht, wie mir wurde,
Nicht, wer den Rat mir gab,
Ich musste auch hinunter
Mit meinem Wanderstab“,
„Du hast mit deinem Rauschen
Mir ganz berauscht den Sinn“.*
und schließlich:
*„Lass singen, Gesell, lass rauschen
Und wandre fröhlich nach!
Es gehen ja Mühlenräder
In jedem klaren Bach.“*

Entscheidender musikalischer „Begleiter“ des Sängers, des „Lyrischen Ich“, ist das Klavier. In ihm kommen die im Inneren des Gesellen wohnenden Empfindungen zu Gehör, in ihm „spricht“ aber auch deutlich der Bach, und wir können diese Sprache verstehen, wenn wir hinter den Worten des Sängers genau auf die Klavierbegleitung hören.

Unmissverständlich ist die kurze Einleitung von „Wohin“, wenn der Bach im Pianissimo rieselt, bevor der Sänger seinen ersten Ton singt. Unser Hören muss hier „romantisch“ sein, wir müssen mit dem Sänger **lauschen** und das Rieseln des Baches **vernehmen**, nicht **hören**. An allen Stellen, in denen uns der Sänger von der Wirkung dieses Rauschens spricht, verbindet sich die Basslinie des Klaviers im Einklang mit der Singstimme, und dazwischen rieselt der Bach. Die tiefe Lage der Klavierstimme bedeu-

tet das „Unterbewusstsein“ des Wanderers, der nicht weiß, warum er diesem „Naturlaut“ folgen muss. Die Natur übt eine Zauberkraft auf den Menschen aus. Bereits im Lied Nr. 1 „Das Wandern“ wendet Schubert diesen Kunstgriff an, immer an der Stelle, an der es um Bewegung geht:

1. *Das muss ein schlechter Müller sein,
Dem niemals fiel das Wandern ein*
2. *Das hat nicht Rast bei Tag und Nacht,
Ist stets auf Wanderschaft bedacht*
3. *Die gar nicht gerne stille stehn,
Die sich mein Tag nicht müde drehn*
4. *Sie tanzen mit den muntern Reihn
Und wollen gar noch schneller sein*
5. *Herr Meister und Frau Meisterin,
lasst mich in Frieden weiter ziehn.*

Der Bach wird zum Begleiter des Gesellen, der Geselle fragt ihn um Rat, er bekommt Antwort oder auch keine, wie im Lied Nr. 6 „Der Neugierige“, wenn er fragt „Sag, Bächlein, liebt sie mich?“ Hier fließt der Bach ohne jeden Wellenschlag völlig gleichmäßig ruhig dahin. Der Bach ist es auch, der im Lied Nr. 10 „Tränenregen“ die Katastrophe voraus ahnt und den Gesellen von der Müllerin lösen will, der dieser inzwischen völlig verfallen ist (höre Nr. 11, „Mein!“).

*„Und über den Wolken und Sternen,
Da rieselte munter der Bach,
Und rief mit Singen und Klingen:
Geselle, Geselle, mir nach!“*

Massiv meldet sich der Bach im Lied Nr. 15 „Eifersucht und Stolz“ zu Wort. Er tost geradezu am Hörer vorbei, der Geselle sieht ihn und fragt:

*Wohin so schnell, so kraus und wild, mein
lieber Bach?
Eilst du voll Zorn dem frechen Bruder
Jäger nach?
Kehr um, kehr um, und schilt erst deine
Müllerin
Für ihren leichten, losen kleinen Flattersinn.
Sahst du sie gestern abend nicht am Tore
stehn,
Mit langem Hals nach der großen Straße
sehn?
Wenn von dem Fang der Jäger lustig zieht
nach Haus.*

*Da steckt kein sittsam Kind den Kopf
zum Fenster `naus.
Geh, Bächlein, hin und sag ihr das; doch
sag ihr nicht,
Hörst du, kein Wort von meinem traurigen
Gesicht.
Sag ihr: Er schnitzt bei mir sich eine
Pfeif' aus Rohr
Und bläst den Kindern schöne Tänz' und
Lieder vor.*

In den letzten beiden Zeilen, wenn der Bach der Müllerin von dem ruhigen, harmlosen Zeitvertreib des Gesellen sagen soll, brodet es nach wie vor leise im Klavier. An dieser Stelle spiegelt der Bach die aufgewühlte Gefühlswelt des Gesellen, ist die Natur das hörbare Abbild der menschlichen Seele.

Im vorletzten Lied (Nr. 19) „Der Müller und der Bach“ befinden sich beide zum ersten und letzten Mal in diesem Zyklus in einem Dialog.

*Der Müller
Wo ein treues Herz
In Liebe vergeht,
Da welken die Lilien
Auf jedem Beet;*

*Der Bach
Und wenn sich die Liebe
Dem Schmerz entringt,
Ein Sternlein, ein neues,
Am Himmel erblickt,*

Die trostreichen, gut gemeinten Worte des Baches bleiben ohne Wirkung, sie retten den Gesellen nicht mehr:

*Der Müller
Ach Bächlein, liebes Bächlein,
Du meinst es so gut:
Ach Bächlein, aber weißt du,
Wie Liebe tut?
Da unten, da unten
Die kühle Ruh!
Ach Bächlein, liebes Bächlein,
So singe nur zu.*

Und tatsächlich! Im letzten Lied Nr. 20 singt der Bach dem Gesellen „Des Baches Wiegenlied“. Es ist die Versöhnung! Der Bach hat den Wanderer aufgenommen und ihm in seinem „blauen

kristallinen Kämmerlein“ seine letzte Ruhestätte bereitet.

Des Baches Wiegenlied

*Gute Ruh, gute Ruh!
Tu die Augen zu!
Wandrer, du müder, du bist zu Haus.
Die Treu' ist hier,
sollst liegen bei mir,
bis das Meer will trinken die Bächlein
aus.
Will betten dich kühl
Auf weichem Pfühl
In dem blauen kristallinen Kämmerlein.
Heran, heran,
Was wiegen kann,
Woget und wieget den Knaben mir ein!
Wenn ein Jagdhorn schallt
Aus dem grünen Wald,
Will ich sausen und brausen wohl um
dich her.
Blickt nicht hinein,
Blaue Blümelein!
Ihr macht meinem Schläfer die Träume
so schwer.
Hinweg, hinweg
Von dem Mühlensteg,
Böses Mägdlein, dass ihn dein Schatten
nicht weckt!
Wirf mir herein
Dein Tüchlein fein,
Dass ich die Augen ihm halte bedeckt!
Gute Nacht, gute Nacht!
Bis alles wacht,*

*Schlaf aus deine Freude, schlaf aus dein
Leid!
Der Vollmond steigt,
Der Nebel weicht,
Und der Himmel da oben, wie ist er so
weit!*

Wilhelm Müllers Gedichte sind romantische Lyrik pur. In ihnen spiegeln sich die wesentlichen Elemente des Menschen dieser Zeit zwischen dem Wiener Kongress und der 48er Revolution (1814/15-1848). Es ist die Zeit der Restauration, in der die Großmächte nach der Niederlage Napoleons auf diesem Kongress unter Federführung Fürst Metternichs Europa neu ordnen, die alte, durch die Französische Revolution aufgelöste Vormacht des Adels wiederherzustellen versuchen und dies, vor allem im deutschsprachigen Gebiet, mit den Mitteln eines repressiven, auf perfektes Spitzel- und Überwachungswesen ausgerichteten Staatssystems. Den Menschen blieb lediglich der Rückzug auf einen „privaten“ Schutzraum der bürgerlichen Innerlichkeit, mit dem „behaglichen“ Begriff des „Biedermeier“ nur unzureichend charakterisiert. Da eine „äußere“ Betätigung miteinander nicht mehr möglich war, zog man sich ins Innere zurück. Einige „romantische“ Elemente, die sich in Wilhelm Müllers Lyrik wieder finden: Ablehnung jeglicher Vernunft, eine hö-

here, nicht fassbare Wahrheit, unglückliche Liebe, Fernweh (Wanderschaft), Die Natur als Schicksal des Menschen; sie führt und leitet ihn, ohne dass er sich ihrem Zwang entziehen kann, sie wird zu seinem Partner, sie nimmt ihn aber auch in ihre Geborgenheit schützend vor den Unbillen der Realität auf.

Franz Schubert ist als einziger der Wiener Klassiker (Haydn, Mozart, Beethoven) in Wien geboren (31. Jänner 1797). Seine Eltern waren erst wenige Jahre zuvor aus dem ländlichen Bereich in die Stadt gezogen, wo sie sich kennen lernten und heirateten. Die Vorfahren waren Bauern in Neudorf bei Mährisch Schönberg und Handwerker in Zuckmantel im österreichischen Teil Schlesiens gewesen. Schuberts Vater war zunächst Schullehrer in der Vorstadt Lichtental und später dann auf dem Himmelpfortgrund. Trotz äußerst beengter Lebens- und Wohnverhältnisse wurde in der Familie ausgiebig gesungen und musiziert, erhielten die Kinder bereits in frühen Jahren Unterricht auf mehreren Instrumenten. Franz Schubert war zunächst trotz dieser Ausbildung kein Berufsmusiker, sondern Volksschullehrer, allerdings mit sehr geringem Erfolg. Selbst nach der endgültigen Aufgabe seiner Lehrtätigkeit im Jahre 1818 war er als Musiker und Komponist keinem seiner Kollegen vergleichbar.

StD Heinz R. Gallist

The image shows a page of handwritten musical score, likely for piano, consisting of several systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and various performance markings. The score is written in ink on aged paper.

Key markings and annotations include:

- 114** *Meno Presto, tranquillo assai*
- con espressione* (written above the first system)
- maestros* (handwritten in circles above the second system)
- maestros* (handwritten in circles below the second system)
- delicissimo e cantando* (written above the third system)
- delicissimo* (written above the fourth system)
- poco rit.* (written below the fourth and fifth systems)
- decrease.* (written below the fourth system)
- Cadenza in tempo* (written below the fifth and sixth systems)
- maestros* (handwritten in a large circle above the fourth system)

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

Antonín Dvořák

Trio e-moll, op.90 („Dumky“)

Franz Schubert

Triosatz Es-Dur, D 897 („Notturmo“)

Bedřich Smetana

Trio g-moll, op.15



Dienstag,
20. Mai 2014,
19.30 Uhr

Violine

Peter Matzka

Cello

Reinhard Latzko

Klavier

Christian Schmidt**Antonin Dvořák**

1. Lento maestoso – Allegro vivace,
quasi doppio movimento – Tempo 1
– Allegro molto
2. Poco adagio – Vivace non troppo
3. Andante – Vivace non troppo –
Andante – Allegretto
4. Adante moderato (quasi tempo di
marcia) – Allegretto scherzando
– Meno mosso – Allegro – Moderato
5. Allegro
6. Lento maestoso – Vivace, quasi
movimento – Lento – Vivace

Franz SchubertTriosatz Es-Dur, Adagio D 897
"Notturmo"**Bedřich Smetana**

1. Moderato assai
2. Allegro ma non agitato –
Alternativo 1 – Alternativo 2
3. Finale: Presto

Antonín Dvořák (1841-1904)

Klaviertrio e-moll, op.90 „Dumky“

Antonín Dvořák zählt mit Bedřich Smetana und Leoš Janáček zu den drei bedeutendsten Komponisten der tschechischen Musik. Smetana und Dvořák haben in ihrer Musik eine unverwechselbare „böhmische“ Tonsprache gefunden, Janáček das musikalische Idiom seiner mährischen Heimat ausgedrückt und geprägt. Gilt Smetana als Schöpfer des tschechischen Nationalstils im 19. Jahrhundert, so hat ihn Dvořák aus der regionalen Enge zu europäischer und schließlich zu Weltgeltung geführt.

Dvořák, geboren 1841 als Sohn eines Gastwirts in dem nördlich von Prag gelegenen Moldau-Dorf Nelahozeves, musste zunächst den Metzger-Beruf erlernen, ehe dem musikalisch Begabten der Besuch der Prager Orgelschule (1857-1859) ermöglicht wurde.

Sein Weg zum Berufsmusiker erwies sich als mühsam und langwierig über die Stationen eines Organisten, privaten Musiklehrers und Bratschisten des Theaterorchesters. Dadurch lernte er allerdings die Musik quasi von „innen“ her kennen, als Mitwirkender in einem großen orchestralen Stimmengewicht. Nicht umsonst hat die Bratsche in seinem Schaffen stets eine besonde-

re, herausragende Stellung inne. Wenn auch bäuerlicher Herkunft, so bedeutete Komponieren für Dvořák stets eine gründliche, verantwortungsbewusste Arbeit, die sich der Inspiration – für den gläubigen Katholiken ein Gottesgeschenk – als würdig erweisen musste. Seiner strengen Selbstkritik fielen viele Frühwerke, die er vernichtete, zum Opfer. Seine künstlerische Reifung vollzog sich langsam. Einen uneigennütigen Mentor, der sein Genie treffsicher erkannte, fand er in Johannes Brahms, der ihm den Weg zu seinen eigenen Verlegern durch nachdrückliche Empfehlungen bereitete. Damit wurde dann auch sein Weltruhm begründet.

Die Kammermusik spielt in Dvořáks Schaffen eine zentrale Rolle. Zwischen 1861 und 1895 schrieb er fast 40 Werke, darunter 18 Streichquartette und 4 Klaviertrios. Die Klaviertrios glänzen, im Gegensatz zum „verinnerlichten“ Stil vor allem der späten Streichquartette, durch eine vitale, spielfreudig und konzertante musikalische Erfindung. Vor allem im hier zu hörenden „Dumky“-Trio entfernt sich Dvořák dann von der durch Schumann und Brahms geprägten klassizistischen viersätzigen

Kammermusik durch die Vielsätzigkeit in einer Weise, die sich in keinem einzigen Streichquartett wieder findet.

Das „Dumky“-Trio entstand von November 1890 bis Februar 1891 und wurde am 11. April des gleichen Jahres in Prag uraufgeführt. Es ist eine Suite aus sechs Sätzen. Jeder davon ist eine stilisierte Dumka, jener von Dvořák so geliebten ukrainischen Lied- und Tanzform. In ihr lösen sich wehmütig - sinnende und übermütig dahinwirbelnde

Abschnitte kontrastreich ab. Trotz der Tanzfolge sind die Sätze doch durch eine innere Logik miteinander verbunden. Die ersten drei Sätze können durch ihren steten Wechsel von schwermütigen und munteren Abschnitten wie der Kopfsatz einer Sonatenform gelten, die vierte Dumka steht an der Stelle des langsamen Satzes, die fünfte hat durch ihre Bewegung und den überraschenden Schluss Scherzo-Charakter und die sechste Dumka erhält durch ihre feurige Steigerung Finalcharakter.

Franz Schubert (1797-1828)

Triosatz Es-Dur, Adagio D 897 „Notturmo“

Franz Schubert hat zwei große Klaviertrios in B-Dur und Es-Dur geschrieben sowie ein einsätziges Trio in B-Dur, ein Frühwerk mit dem Namen „Sonate“. Das vorliegende Werk ein einsätziges Adagio, „Notturmo“ genannt, ist eine Einzelercheinung in Schuberts Schaffen. Es wäre durchaus als langsamer Satz zu einem der beiden großen Klaviertrios denkbar. Mit seinen vom Klavier angestimmten „Harfenakkorden“, die zu der „Terzenseligkeit“ der beiden Streicher die Einleitung bilden, erzielt Schubert diese „Nachtstimmung“, die nur durch einen energischeren Mittelteil unterbrochen wird.

Schubert stand zeitlebens im Schatten der drei „großen“ Wiener Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven. War diesen öffentliche Anerkennung und auch Berühmtheit zuteil geworden, so war der erfolglos als Hilfslehrer tätige Schubert der Unauffälligste und Bescheidenste unter ihnen.

Bei seiner Beerdigung 1828 nahm die Wiener Gesellschaft kaum Notiz von seinem Tod. Nur mit Mühe vermochten der Vater und einige Freunde die Kosten für Arzthonorare, Medikamente und schließlich die Beisetzung aufzubringen. Die mit dem Komponisten befreundeten

Schwestern Fröhlich organisierten ein Benefizkonzert zugunsten eines Subskriptionsfonds, aus dem das Geld für den Grabstein entnommen werden sollte.

Größer konnte der Gegensatz zum Ereignis des Vorjahres kaum sein, als sich zum Begräbnis Beethovens ein Trauerzug mit 36 Fackelträgern – unter ihnen auch Schubert – und 20000 Wienern, die den Weg des Trauerzuges säumten und kein Geringerer als Franz Grillparzer die Grabrede hielt, durch Wien zog. Schubert lebte jedoch in einer „anderen“ Welt.

Sein Freund Josef Spaun charakterisierte ihn auf diese Weise: „Der Beifall der Menge jedoch ließ ihn kalt, und er geizte nicht nach demselben. Noch weniger war Geld das Ziel seines Komponierens. Er schrieb ohne Rücksicht darauf, ob er Hoffnung habe, das Geschriebene abzusetzen.“ Sein Freund Eduard von Bauernfeld beschrieb ihn

mit diesen Worten: „In ihm spiegelt sich eine Doppelnatur: das österreichische Element, derb und sinnlich, herrschte im Leben vor wie in der Kunst – doch drängte sich zeitweilig ein Dämon der Trauer und Melancholie mit schwarzen Flügeln in seine Nähe – freilich kein völlig böser Geist, da er in den dunklen Weihestunden oft die schmerzschönsten Lieder hervorrief.“

Dieser Gegensatz spiegelt sich in Schuberts Musik als Lichtwechsel von Dur und Moll, oft im gleichen Takt, und versinnbildlicht jene typische Grundstimmung zwischen heiterer Daseinsfreude und schwermütiger Besinnung auf etwas Jenseitiges.

Die gemütliche Behaglichkeit, die sich auch in seiner Musik findet, wird immer wieder von der Maske des Weltschmerzes, der um die Vergänglichkeit weiß, jäh unterbrochen. „Kennen sie eine lustige Musik?“ fragte Schubert einmal einen Freund, „Ich nicht!“

Bedřich Smetana (1824-1884)

Klaviertrio g-moll, op.15

Die künstlerische Laufbahn Bedřich Smetanas ist von politischen Kämpfen und immenser persönlicher Tragik überschattet und geprägt. Geboren 1824 als Sohn einer großbürgerlichen Familie in der ostböhmischen Stadt Litomyšl (deutsch Leitomischl), deren Schloss zum UNESCO-Welterbe zählt, wählte Smetana zunächst die Laufbahn eines Pianisten.

Im Gegensatz zu Antonín Dvořák konnte der aus begüterten Verhältnissen Stammende seiner Neigung zur Musik problemlos folgen. Rasch erregte er die Aufmerksamkeit Franz Liszts, der ihm einen Verleger für seine zahlreichen Klavierwerke verschaffte, und in Prag konnte er sogar ein Musikinstitut eröffnen. Smetanas Ambitionen richteten sich aber nicht auf eine glänzende pianistische Karriere oder eine pädagogische Tätigkeit, sondern auf die Orchestermusik, mit der er als patriotisch denkender und fühlender Musiker der Hoffnung auf mehr nationale Souveränität des tschechischen Volkes innerhalb der Donaumonarchie künstlerisch deutliches Gehör verschaffen wollte.

Da die erhoffte öffentliche Wirkung auf seine ersten Orchesterwerke ausblieb,

wandte er sich 1856 nach Schweden, wo er fünf Jahre lang als Pianist und Dirigent die „Göteborger Abonnementkonzerte“ gestaltete und erste Versuche mit der Programmmusik im Stile Franz Liszts unternahm. In dieser Zeit in Göteborg starb seine erste Frau. Ebenfalls in dieser Phase erkennt er seine Aufgabe, an der Erschaffung einer „nationalen Tonkunst“ mitzuarbeiten.

Nach der Rückkehr in seine Heimat gerät Smetana in die künstlerischen Auseinandersetzungen zwischen den konservativen „Alt-Tschechen“ und progressiven „Jung-Tschechen“, an deren Seite er sich als Parteigänger der „Neudeutschen Schule“ von Liszt und Wagner stellt.

Seine Erfolge als Opernkomponist – in seinen zahlreichen Opern verarbeitet er Themen aus der tschechischen Geschichte – belohnen ihn 1866 mit der Ernennung zum Dirigenten des Prager Interimstheaters. Zumindest eine seiner neun Opern sollte von Anbeginn an eine Art Tschechischer Nationaloper werden, die „nationale Festoper“ Libussa, die in Prag am 11. Juni 1881 zur Eröffnung des tschechischen Nationaltheaters uraufgeführt wurde. Letzten Endes ist dann

seiner Oper „Die verkaufte Braut“ diese Ehre, bis heute eine der meistgespielten Opern überhaupt, zuteil geworden.

Die trotz der künstlerischen Erfolge ständigen Angriffe und Diffamierungen schädigten nachhaltig seine Gesundheit. Nach zunehmenden Gehör- und Gleichgewichtsstörungen musste er im September 1874 die Leitung des Opernhauses abgeben. Wenige Wochen später ertaubte er vollständig. Sämtliche Werke nach diesem Datum, vier Opern, die beiden Streichquartette – im e-moll-Quartett machte er seine Ertaubung erschütternd hörbar – sowie die sechs symphonischen Dichtungen „Mein Vaterland“ sind von einem völlig Ertaubten geschrieben worden, hier Beethoven vergleichbar.

Das biographische Umfeld, in dem Smetanas Klaviertrio g-moll, op.15 entstand, kann zwar nicht das Stück selbst erklären, aber doch mit zusätzlicher Bedeutung aufladen. Zwischen 1854 und 1856 starben drei von vier Kindern Smetanas; ist nicht der Abschnitt „Grave, quasi marcia“ des letzten Satzes, bei dem die Harmonien auf ein tiefes, unerbittliches D im Klavier gestellt sind, voll von Todessymbolik? Auch der erste Satz Moderato assai ist bei aller for-

malen Überzeugungskraft und Klarheit vor allem eines: Ausdruck. Die beiden Themen stehen zueinander sozusagen im Verhältnis Klage und Trost. Der zerrissene, gequälte Melodieverlauf und Charakter des ersten Themas, von der Violine allein vorgestellt, wird wiederholt, noch einmal intensiviert, durch eine sich nach oben windende Cello-Linie, in deren Folge sich beide Stimmen eng ineinander verschlingen.

Nach ersten Entladungen, die bereits das D des oben erwähnten letzten Satzes hören lassen, tritt mit dem zweiten Thema eine Beruhigung ein. Vor allem in leisen Passagen scheint der Charakter der Erinnerung auf, bis das erste Thema zu Beginn der Durchführung den Zuhörer in die Gegenwart zurückreißt. Die Durchführung entlädt, geprägt vom ersten Thema, eine gewaltige Energie; ganz persönlich, verinnerlicht, wirkt dagegen die Kadenz des Klaviers am Ende der Durchführung, die zur Reprise überleitet und auch Smetanas originales pianistisches Talent offenbart.

Text zu Smetanas Klaviertrio entnommen aus: Klassik Heute – Hörführer, Dienstag, 19. November 2013 (Quelle: Internet).

StD Heinz R. Gallist

musical score system 1, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is written in brown ink. It includes a dynamic marking *f* and a tempo marking *marc.* (marcato).

musical score system 2, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is written in brown ink. It includes dynamic markings *ff* and *p*, and a performance instruction *lasciar vibrare col ped.* (let the vibration be with the pedal).

musical score system 3, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is written in brown ink. It includes dynamic markings *f*, *ff*, and *molto*, and a performance instruction *per basso* (for bass).

musical score system 4, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is written in black ink. It includes a dynamic marking *f*.

musical score system 5, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is written in black ink. It includes dynamic markings *rinf.* (ritornello), *p*, and *dim.* (diminuendo).

musical score system 6, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is written in black ink. It includes dynamic markings *ff* and *cresc.* (crescendo).

musical score system 7, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is written in black ink. It includes dynamic markings *ff* and *cresc.* (crescendo).

musical score system 8, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is written in black ink.

Ludwig v. Beethoven

Sonate Nr.2 g-moll, op.5/2

Alberto Ginastera

Sonate op.49

Johannes Brahms

Sonate e-moll, op.38



Cello

Rudolf Leopold

Klavier

Christian Schmidt

**Dienstag,
30. September 2014,
19.30 Uhr**

Ludwig v. Beethoven

1. Adagio sostenuto ed espressivo –
Allegro molto, più tosto presto
2. Rondo: Allegro

Alberto Ginastera

1. Allegro deciso
2. Adagio passionato
3. Presto mormoroso
4. Allegro con fuoco

Johannes Brahms

1. Allegro non troppo
2. Allegretto quasi Menuetto
3. Allegro

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonate Nr.2 g-moll, op.5/2 für Violoncello und Klavier

Nach seiner Übersiedlung von Bonn nach Wien hatte Beethoven seine Lehrzeit bei Haydn, Albrechtsberger, Salieri und Förster innerhalb von drei Jahren (1792-1795) abgeschlossen und sich einen geachteten Namen als Pianist gemacht. Allerdings scheint Beethoven mit dem Lehrer Haydn unzufrieden gewesen zu sein. Heimlich nahm er Unterricht bei Johann Baptist Schenk. Ab 1794 studierte er Kontrapunkt bei Johann Georg Albrechtsberger, und von Antonio Salieri ließ er sich in der Gesangskomposition unterweisen. Er verkehrte in den Salons der Aristokratie, verfügte über einen eigenen Diener, besaß ein Pferd und konnte mit Hilfe seiner adligen „Sponsoren“ auch seine beiden Brüder finanziell unterstützen.

Von Adel und bürgerlichem Publikum gleichermaßen anerkannt, trat der vor Selbstbewusstsein „strotzende“ Beethoven im Februar 1796 von Wien aus eine vermutlich mehrmonatige Konzertreise an, die ihn u.a. nach Prag, Dresden und Berlin führte. Vor allem der Aufenthalt in Berlin galt ganz offensichtlich dem Ziel, dort eine angemessene Anstellung zu finden. König Friedrich Wilhelm II. spielte selber Violoncello, zeigte sich neuen Entwicklungen in der Musik gegenüber

aufgeschlossen und veranlasste Aufführungen von Werken Glucks, Händels und Mozarts. Da er jedoch schon 1797 starb, dürfte Beethoven seine Hoffnungen auf eine Berliner Position bald aufgegeben haben. Der Monarch hatte sich als seinen Cellolehrer und Hauskomponisten den Franzosen Jean-Pierre Duport (1741-1818) verpflichtet – ihm erwies auch Mozart bei einem Berlin-Besuch mit den Variationen über dessen Menuett-Thema seine Verehrung. Über das Spiel des Virtuosen schrieb der Dichter und Komponist Christian Daniel Schubart in poetischer Formulierung: "Er spielt das Violoncell mit solcher Zauberkraft, dass man schwerlich seinesgleichen in Europa finden wird. Er lenkt den Bogen wie im Sturme und regnet Töne herunter. Er schwindelt über die äußerste Höhe des Griffbretts hinaus und verschwindet endlich in zartesten Flageoletten."

Auch der Lexikograph Ernst Ludwig Gerber stellte Duport in seinem Tonkünstler-Lexikon von 1812 als einen "ernsthaften, Ehrfurcht einflößenden, dabei aber gefälligen Mann" vor, der ihn durch seine technische Vollendung "in Verwunderung und Erstaunen" setzte. Für diesen Meister seines Instruments komponierte Beethoven die beiden Cellosonaten op.5,

die er Friedrich Wilhelm II. widmete und die in seiner Zeit eine völlig neue Gattung des Duospiels begründeten. Hatte man sonst nur die Tradition der barocken Cellosonate mit Generalbassbegleitung gepflegt, so sind diese beiden Erstlinge der Eintritt in ein Neuland, ohne dass ihnen der Charakter des Suchens und Experimentierens anzumerken wäre.

Das Violoncello wird hier erstmals in der Musikgeschichte zum gleichberechtigten Partner des Klaviers. Stilistisch stehen sie dem Typus der Klaviersonate mit Begleitung eines Melodieinstruments nahe, bei dem sich in der Folge der Part beider Instrumente zu völliger Gleichberechtigung entwickelt hat. Beiden Anfangssätzen stehen jeweils weit gespannte Adagio-Einleitungen voran, die fantasieartigen Charakter haben und ohne langsamen Mittelsatz auskommen. Auffällig ist in der klanglich etwas dunkler geratenen

g-Moll-Sonate Nr. 2, wie Beethoven die beiden Hauptthemen aus rhythmisierten Tonleitern gewinnt und ihnen damit einen besonderen Aufbau verleiht. In den abschließenden Rondos beider Sonaten stellt er die virtuose Spielfreude der Partner in den Mittelpunkt und steigert gerade die Anforderungen an den Pianisten wie in einem Klavierkonzert. Faszinierend ist jedoch, wie Beethoven die besondere Eigenart des Violoncello in der Duo-Kammermusik herausstellt: Seine edle, tenorale Klangfarbe, der männlich ernste, dabei elastische und geschmeidige Charakter ließen keine Kompositionsweise im Stile geigerischer „Bravourstücke“ zu und verlangten eine bedeutend schlichtere, auf Gesanglichkeit und Farbenreichtum abzielende Kompositionsweise. Beethoven selbst trat mit diesen Sonaten auch öffentlich auf und nahm sich einen seiner Bonner Freunde, Bernhard Romberg, zum Partner.



Arpeggio-Passage aus dem Finale der Sonate g-moll op.5, Nr. 2 von Ludwig van Beethoven, ursprünglich für Violoncello und Klavier, hier in der Version für Klavier und Kontrabass., wie sie Beethoven selbst 1799 mit Domenico Dragonetti am Kontrabass spielte. Quelle: Internet.

Alberto Ginastera (1916-1983) Sonate für Violoncello und Klavier, op.49 (1979)

Alberto Evaristo Ginastera, argentinischer Komponist, ist 1916 in Buenos Aires geboren und 1983 in Genf gestorben. Er absolvierte 1938 das Nationalkonservatorium in Buenos Aires, war 1948-58 Leiter des von ihm gegründeten Conservatorio de Música y Arte Escénico in La Plata und leitete 1958-62 die Facultad de Artes y Ciencias Musicales der Pontificia Universita Católica Argentina in Buenos Aires.

Er schrieb mehrere Opern, Ballette, Orchesterwerke (die *Sinfonía elegíaca*, 1944; das symphonisches *Triptychon Ollantay*, 1947; die *Variaciones concertantes* für Kammerorchester, 1965 und die *Glosses sobre temas de Pablo Casals*, 1976, für Streicher), je ein Konzert für Harfe (1956), Klavier (1961), Violine (1963) und Violoncello (1966), Kammermusik (3 Streichquartette und ein Klavierquintett) und Vokalwerke (die Kantate *Milena* für Sopran und Orchester nach Texten von Kafka, 1970 und

die *Serenata* für Bariton, Violoncello und Kammerensemble, 1975).

Ginastera verband in seiner Musiksprache traditionelle Rhythmen argentinischer Folklore (z.B.: *Chacarera* und *Malambo*) mit der Harmonik moderner klassischer Musik; eine Kombination, die aufgrund der rhythmischen Prägnanz und der freien Tonalität an die Musik von Béla Bartók erinnert.

Seine „moderne“ Harmonik folgt dem Schwung und Elan der rhythmisch-melodischen Linien, ohne sich an den dogmatischen Neuerungen, die z.B. Arnold Schönberg in seiner „Komposition mit 12 Tönen“ oder Paul Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“ begründet hatten, zu orientieren.

So zeigen seine Kompositionen meist einen klaren Aufbau, den auch ein Laie zumindest intuitiv nachvollziehen kann, sei dies im Bereich der Motivik, Melodik oder Harmonik.

Johannes Brahms (1833-1897)

Sonate für Klavier und Violoncello e-moll, op.38

Johannes Brahms ist in der Musikwelt eine feste Größe. Sieht man von der Oper ab, so hat der in Hamburg geborene Komponist in allen musikalischen Gattungen des 19. Jahrhunderts mustergültige Werke geschaffen: in der Orchestermusik, der Kammermusik, der Klaviermusik, der Oratorien- und Chormusik sowie im Lied. Einzelne Kompositionen waren schon zu Lebzeiten besonders erfolgreich. Dazu gehören so unterschiedliche Werke wie Ein deutsches Requiem op.45 und die 2 Hefte Ungarische Tänze (ohne Opuszahl), in ihrer ästhetischen Prägnanz und ihrem deutlichen Gattungsbewusstsein zwei polare Werke, mit denen Brahms bezeichnenderweise fast zeitgleich der Durchbruch zum anerkannten Komponisten gelungen ist.

Spätestens in den letzten beiden Jahrzehnten seines Lebens war der Wahl-Wiener eine führende Persönlichkeit der internationalen Musikszene, als Pianist, Dirigent und Komponist vielfach bewundert und verehrt. Zahlreiche Auszeichnungen und Ehrenmitgliedschaften wurden ihm verliehen. Schon 1881 notierte Clara Schumann in ihrem Tagebuch „eine große Genugthuung“, Brahms »so anerkannt zu sehen«, ja

Brahms wurde bereits zu Lebzeiten auf den „Komponistenolymp“ erhoben. Als er am 20. Oktober 1895 zur Eröffnung des Großen Saals der Tonhalle in Zürich sein „Triumphlied“, op.55 dirigierte, konnte er im zentralen Deckengemälde des Saales sein Abbild entdecken, Beethoven über die Schulter schauend. Gemeinsam mit Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven und Wagner war er durch eine monumentale Ehrenpforte in den Musikhimmel gezogen – als einziger noch lebender Komponist. Zwischen symphonischem und kammermusikalischem Kompositionsstil gibt es bei Brahms keine klare Trennung. Bereits Robert Schumann nannte in seinem prophetischen Artikel „Neue Bahnen“ die Instrumentalkompositionen des jungen Brahms „verschleierte Sinfonien“. Arnold Schönberg schließlich, der mit seinem Aufsatz „Brahms der Fortschrittliche“ der Brahms-Rezeption neue Wege öffnete, schrieb eine Orchesterfassung des Klavierquartetts g-moll, op.25 - ein weiterer Beweis für die enge Verschmelzung beider Gattungen im Brahmschen Musikdenken.

Brahms hat zwei Cellosonaten geschrieben, in e-moll, op.38 und F-Dur, op.99. 1862 schrieb Brahms die beiden ersten

Sätze seiner Cellosonate in e-moll op.38 sowie gleichzeitig auch ein später gestrichenes Adagio. Das Finale komponierte er erst im Juni 1865.

Seiner ganzen Entwicklung entsprechend hat sich Brahms das Duo Klavier - Streichinstrument erst auf dem Weg über die größeren Ensembles des Trios, Quartetts und Sextetts erobert. Die überlegene Sicherheit, mit der er das Cello in den beiden ersten Sätzen unter Ausnutzung seines edlen, sonoren Klanges behandelt, verrät denn auch die reichen Erfahrungen, die Brahms in den Kammermusikkompositionen bereits gesammelt hat. Nicht ganz so glücklich wirkt das nachkomponierte, auf Imitation der beiden Stimmen angelegte Finale, in dem es dem Violoncello nicht immer leicht fällt, sich gegen den brillant behandelten Klavierpart zu behaupten. Trotz der in den beiden ersten Sätzen vorherrschenden Stimmung lyrischer Weichheit bildet das ganze Werk in gewisser Hinsicht eine Hommage an den von Brahms so hoch verehrten

J. S. Bach. Denn der Hauptgedanke des 1. Satzes ist dem „Contrapunctus 3“ aus Bachs „Kunst der Fuge“ nahe verwandt, während Brahms' Fugenthema im Finale dem „Contrapunctus 13“ aus dem gleichen Werk des Thomaskantors überraschend ähnlich sieht. Charakteristisch ist auch, dass Brahms den „Valse triste“, der die Stelle des 2. Satzes einnimmt, dadurch strenger gestaltet, indem er ihm ein aus vier Noten bestehendes Motiv voranstellt, dem im ganzen Satz und besonders in dessen Trio eine wichtige Rolle zufällt. Die ganze Sonate ist „echter“ Brahms, bei dem sich romantisches Fühlen und strenge Arbeit die Waage halten.

Brahms bezeichnete seine Cellosonaten als »Sonaten für Klavier und Violoncello« – ein deutlicher Hinweis auf die Bedeutung des Klavierparts in diesen beiden Werken und die kompositorische und künstlerische Ebenbürtigkeit der beiden Partner.

StR Heinz R. Gallist

Musical score for measures 302-316. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Piano. The piano part features a complex texture with chords and moving lines. Performance markings include *dim.* and *Più agitato* at the end of the section.

Musical score for measures 17-18. The score includes staves for Viola, Violoncello, and Piano. The tempo is marked *Meno mosso (un poco meno allegro del tempo)*. Performance markings include *p*, *arco*, *mp*, *espr.*, and *sul G*.

Musical score for measures 17-18. The score includes staves for Clarinet, Horn, Violin, Viola, Violoncello, and Piano. The tempo is marked *Meno mosso (un poco meno allegro del tempo)*. Performance markings include *mp*, *espr.*, and *sul G*. A box with the number 17 is present above the Clarinet and Piano staves.

Robert Schumann
Klavierquartett ES-Dur, op.47
Ernst v. Dohnányi
Sextett C-Dur, op.37

IV

**Donnerstag,
4. Dezember 2014,
19.30 Uhr**

Violine
Peter Matzka
Viola
Lily Francis
Cello
Reinhard Latzko
Klarinette
Gerald Pachinger
Horn
Eric Kushner
Klavier
Christian Schmidt

Robert Schumann

1. Sostenuato assai –
Allegro ma non troppo
2. Scherzo: Molto vivace
3. Andante cantabile
4. Finale: Vivace

Ernst v. Dohnányi

1. Allegro appassionato
2. Intermezzo
3. Allegro con sentimento
4. Finale. Allegro vivace giocoso

Robert Schumann (1810-1856)

Klavierquartett Es-Dur, op.47

Zu Beginn seiner Leipziger Zeit, wo er nach dem Wunsch der Eltern ein "solides", existenzsicheres Jurastudium absolvieren sollte, hatte Schumann sicher noch beste Absichten, dieses verhasste Studium erfolgreich hinter sich zu bringen. Aber bereits nach wenigen Wochen der Ferne von Mutter und Vormund ist davon nichts mehr übrig.

Einer seiner Mitbewohner, Emil Flechsig, schreibt über diese Zeit in seinen Lebenserinnerungen: „Schumann ließ sich als Jurist inskribieren, ich kaufte eine Mappe für ihn und er schrieb sich bei Krug und Otto auf die Hörerliste, das ist seine ganze Teilnahme an der Akademie geworden und geblieben. Einen Hörsaal hat er sonst nie betreten.“

Schumann lebt ausgiebig seinen künstlerischen und emotionalen Bedürfnissen, spielt Klavier, dichtet im Stil von Jean Paul, liest oder schwärmt von der für ihn unerreichbaren Agnes Carus, die mit ihrem Mann inzwischen in Leipzig lebt und die er oft besucht. Alkohol und Nikotin sind für ihn „Fantasieanreger“, wie er selbst in seinem Tagebuch schreibt: „Schwere Cigarren stimmen mich hoch und poetisch; je mehr bei mir der Körper abgespannt ist, desto

mehr ist der Geist überspannt. Wenn ich betrunken bin oder mich gebrochen (= übergeben) habe, so war am andern Tage die Fantasie schwebender und erhöhter. Während der Trunkenheit kann ich nichts machen, aber nach ihr.“ Es sind extreme Wechsel von ernsthafter musikalischer Ausbildung und Haltlosigkeit.

Seine Tagebuchaufzeichnungen werden nun weniger „poetisch“, sind viel mehr in einem „Telegrammstil“ gehalten, in denen er die wichtigsten Augenblicke des Tages festhält und den er bis zu seiner Einlieferung in die psychiatrische Anstalt Eendenich beibehält.

Ein Beispiel vom „21. November 1828: Kaffee bey Wieck mit Täglichsbeck – der Reichenauer Probst – Phisharmonika – Abends Grog bey Walther – Kassandra von... - der Marburger als dummer Junge – Streit mit miserablen Seelen – Müller verliert die Mütze – Osten für Westen gehalten – Große Knillität (Studentensprache: Betrunkenheit) – Alippi – Burgunder und Sturz vom Stuhl – Gassenscandal – Sarabelli – Erfindung einer neuen Sprache mit Französisch vermischt – Was dann geschehen, weiß ich nicht einmal.“



Erwähnt wird hier diese Eigenart Schumanns, weil seine über Jahrzehnte hinweg geübten Aufzeichnungen auf äußerste Disziplin schließen lassen. Er notierte tägliche Begegnungen, sein persönliches Empfinden, das Wetter, seine Werke, die er gerade schrieb, und so entsteht ein Psychogramm seiner Persönlichkeit.

Rechenschaft über alles, was ihn betrifft, abzulegen und somit auch das Erlebte vor dem Vergessen zu bewahren, ist sein Antrieb. Bereits in den frühesten Aufzeichnungen findet sich immer wieder die Angst, wahnsinnig zu werden. Dieses Schicksal erleidet er schließlich 1854.

Dieses Wissen um seine Persönlichkeit, seine Getrieben- und Gespaltenheit prägt auch seine Musik. Poetisch bezeichnet er diesen Konflikt zwischen den Phantasiefiguren Eusebius und Florestan, den er in seinen Klavierkompositionen wie z.B. dem „Carnaval op.9“ als lebendige Masken thematisiert oder erscheint bereits in seinen musikalischen Schriften. Zwischen ihnen soll „Meister Raro“ mit seiner Vernunft vermitteln und für Ausgleich sorgen. Florestan und Eusebius, das „Schelmenpaar“ (Schumann), begleiteten seine schriftstellerischen Tätigkeiten als Musikkritiker sein Leben lang.

*Florestan den Wilden,
Eusebius den Mildern,
Tränen und Flammen
Nimm sie zusammen
In mir beide
Den Schmerz und die Freude.
(Schumann in den Liebeszeiten an
Clara).*

Vierzehn Tage nach Vollendung seines Klavierquintetts beginnt Schumann im Oktober 1842 das Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncello, op.47. Wieder ein Werk in Es-Dur, einer Tonart, deren Symbolik bei Mozart Feierlichkeit, bei Beethoven Lebenskraft und Fülle, bei Schumann frohe Daseinsbejahung bedeutet.

Noch mehr als das Klavierquintett ist dieses Werk ganz aus musikantischem Geist geboren; es überströmt von einer Fülle der melodischen Erfindung und wird von einer Schwungkraft getragen, die in keinem Augenblick erlahmt. So fließt die Musik in diesem Werk vom ersten bis zum letzten Takt, ein Abschnitt wächst organisch aus dem anderen heraus, und Spieler und Hörer werden in gleicher Weise gefesselt und vom Schwung dieser Musik fortgerissen.

Die zwölf Takte, die Sostenuato assai den ersten Satz einleiten, sind nur ein Vorbereiten, ein Zurückhalten der Kraft, die nach einer spannungserfüllten

Pause im Allegro losbricht. Gleich mit dem ersten Thema geht das Klavier in die Führung.

Die fließende Achtelfigur bleibt jedoch stets in den Händen des Pianisten. Um die anderen Spieler zufrieden zu stellen, hat Schumann noch genügend Einfälle voll blühender Melodik. In keinem zweiten Sonatensatz Schumanns fällt es so schwer wie gerade hier, das „Schema“ zu entdecken, einmal, weil die große Zahl der melodischen Keime die „Ordnung“ zu durchbrechen scheint, zum anderen, weil Schumann gleich an ihre Verarbeitung herangeht.

Die einzelnen Instrumente sind dabei so reich bedacht, melodisch mitzuwirken, dass sich der Spieler beim Musizieren über den mitreißenden Rhythmus des Ganzen hinaus stets noch durch seine eigene Stimme fesseln lässt. – Das Scherzo ist in seiner leise dahinschwebenden Achtelbewegung natürlich ohne die Mendelssohnsche „Elfenmusik“ aus dem „Sommernachtstraum“ nicht denkbar.

Dennoch erliegt Schumann nicht dem Vorbild: er schreibt einen Charaktertanz, dessen erstes Trio man vielleicht als Reigen auffassen darf. Das zweite Trio ist eine Durchführung des ersten Hauptgedankens, so dass sich Schu-

mann formal auf neuen Wegen befindet. In den drei Vorspieltakten des langsamen Satzes (Andante cantabile) führt die Geige mit einer sentimental-überschwänglichen Geste



zum Cello, welches mit einer romanzenhaften Melodie fortfährt. Auch der Ges-Dur-Mittelteil weicht von dieser Stimmung nicht ab. Um die Dreiteiligkeit der Form herzustellen, wird die Melodie des Einganges in aller Breite sogar dreimal wiederholt. Einzig in diesem Satz ist Schumann seiner Zeit im Negativen verhaftet: Hausmusik des Biedermeier – das ist der Gesamteindruck, der bleibt.

Er wird aber im Finale völlig verwischt. Es beginnt sehr elanvoll mit einer Art Fugenexposition. Das melodische zweite Thema, das dann das Cello zu rauschender Klavierumspielung vorträgt, gibt dem Satz trotz ausgeführter Sonatenform den Finale-Charakter, den eine Klavierfigur „con anima“ noch mehr unterstreicht.

Werkbeschreibung entnommen aus: Karl H. Wörner, Robert Schumann, München 1987, S. 251 f.

Ernst von Dohnányi (1877-1960)

Sextett C-Dur, op.37 für Klavier, Klarinette, Horn und Streichtrio (1935)

Ernö (Ernst) von Dohnányi, der Großvater des Dirigenten Christoph und des ehemaligen Hamburger Oberbürgermeisters Klaus von Dohnányi, war nicht nur einer der genialsten Pianisten des 20. Jahrhunderts und ein Organisationsgenie, dem Ungarn wesentliche Teile seines modernen Musiklebens verdankt. Er war auch und vor allem ein Komponist der Brahms-Nachfolge, der Opern, Sinfonik und Kammermusik von keineswegs nur nebensächlicher Bedeutung geschrieben hat.

Im Falle von Dohnányi besteht eine unmittelbare Kontinuität zu Brahms: Der Budapester Kompositionsprofessor Hans von Koessler spielte das Klavierquintett seines 15jährigen Schülers in Wien seinem Freund Brahms vor, der davon so angetan war, dass er sich in Folge für die Kompositionen des jungen Ungarn einsetzte. Brahms hatte zuvor bereits nachdrücklich bei seinem Verleger für Antonín Dvořák Partei ergriffen (siehe Konzert Nr. 2). Dank Koessler kam Dohnányi in persönlichen Kontakt zu Brahms und erhielt dadurch entscheidende Anregungen, die sein Form- und Stilverständnis lebenslang prägen

sollten. „Meisterschaft in Form und Stil der Sonate wird heute fast automatisch auf den Einfluss von Brahms zurückgeführt,“ so urteilte der englische Musikhistoriker Sir Donald Tovey 1929, „und in der Tat verdankt Dohnányi der intimen Kenntnis der Werke von Brahms ebensoviel wie der persönlichen Bekanntschaft mit ihm. Viele Passagen in Dohnányis reifsten Werken kann man immer noch aus Brahmschen Ursprüngen ableiten... Dennoch ist der Einfluss von Brahms weder in Form noch Stil das beherrschende Merkmal von Dohnányis Werk.“

Das Sextett op.37 ist das letzte der neun bedeutenden Kammermusikwerke, die Dohnányi unter Opuszahlen veröffentlichte. Es wurde 1935 in Budapest geschrieben und lässt trotz des ungebrochenen Bekenntnisses zum viersätzigen Sonatenzyklus und der Formenwelt der Brahmszeit die stilistische Bandbreite der 1930er-Jahre erkennen.

Der erste Satz in ausgeprägter Sonatenform scheint die Erfahrung der Sinfonik Gustav Mahlers widerzuspiegeln, während das „Intermezzo“ genannte Adagio

den romantischen Gestus des Marsches variiert. Das Scherzo mit der Vorschrift Allegro con sentimento wirkt in seiner klassizistisch feinsinnigen Manier wie eine Reminiszenz an Mendelssohn, das Finale wartet mit überraschend deutlichen Anklängen an den Jazz auf.

Komponisten aus anderen ehemaligen Teilen der Donaumonarchie wie etwa der Prager Erwin Schulhoff oder Hindemith hatten sich schon kurz nach dem 1. Weltkrieg mit Begeisterung den Neuerungen des Jazz geöffnet. Auch Dohnányis enge Freunde Béla Bartók

und Zoltan Kodály bezogen in den 30er-Jahren Jazz-Elemente in ihre Musik mit ein. Offenbar wollte sich auch Dohnányi diesem Trend anschließen. Sein Finale wird von einer Art Ragtime für Klarinette und Klavier eröffnet, dem das Streichtrio antwortet. Erst am Ende lenkt die Entwicklung zum Material des Kopfsatzes zurück und erreicht damit die obligatorische Abrundung des Werkes im Sinne der Spätromantik.

Quelle: Internet, „Villa Musica Rheinland-Pfalz“

StD Heinz R. Gallist

her-aus! der Mai ist kommen, der Win-ter ist aus, dann, Blüm-lein al-le, her-

her-aus! der Mai ist kommen, der Win-ter ist aus.

Meno mosso (un poco meno allegro del tempo)

pp

decesc.

meno mosso

6824

72

(77)



Christian Schmidt

Klavier

Christian Schmidt ist Ideenfinder, Initiator und künstlerischer Leiter der musikabendeGRAZ. Er hat diese speziellen Kammermusik-Veranstaltungen von einer zu Beginn noch kleinen, jedoch feinen Konzertreihe ab dem Jahr 2008 zu einem Fixpunkt im kulturellen Leben der Stadt Graz entwickelt und sie zu einer mittlerweile auch international anerkannten Konzertreihe gemacht. So gastierte Schmidt mit Programmelementen der musikabendeGRAZ im Laufe der vergangenen Jahre unter anderem in Wien, St. Petersburg, Banja Luka und Ljubljana. Im heurigen Jahr stehen Auftritte in Biarritz, Marburg und Triest am Programm.

Sein Klavierstudium absolvierte er an den Musikuniversitäten in Graz, Wien und Freiburg/Breisgau unter anderem bei Sebastian Benda, Markus Schirmer, Elza Kolodin und Rudolf Kehrer.

Meisterkurse bei Paul Badura-Skoda, Paul Gulda, Erich Höbarth, dem Altenberg Trio, dem Trio Fontenay und Mitgliedern des Hagen Quartetts komplettierten seine musikalische Ausbildung. Er ist Bösendorfer-Stipendiat und Förderungsstipendiat des österreichischen Bundeskanzleramtes, des Landes Steiermark und der Stadt Graz.

Im Rahmen seiner Konzerttätigkeit trat Christian Schmidt bei internationalen Festivals (Udine, Berlin, Konstanz, Villecroze) auf, spielte zahlreiche Soloabende für „Jeunesse Musicale“, debütierte im Wiener Konzerthaus und konzertierte mehrmals als Solist mit dem Grazer Symphonischen Orchester.

Tourneen führten Christian Schmidt bisher nach Indien und Amerika, viele Konzerte in ganz Europa ergänzen seine internationalen Auftritte.

Peter Matzka

Violine



Peter Matzka, Konzertmeister des RSO Wien (Radio Symphonie Orchester) wurde in den USA geboren. Matzka studierte am SUNY Purchase, der Eastman School of Music und später an der Hochschule ‚Mozarteum‘ in Salzburg.

Seine Lehrer waren unter anderem Sándor Vegh, Sylvia Rosenberg, Donald Weilerstein sowie Charles und Heidi Castleman. Er studierte Kammermusik bei Mitgliedern der Cleveland, Juilliard und Tokyo Quartette.

Matzka war Gründungsmitglied des Chester Quartetts und war von 1983-2004 Mitglied des Wiener Streichsextetts, mit dem er auch bei zahlreichen CD-Einspielungen für EMI und Pan Classics mitwirkte.

Er ist Preisträger mehrerer internationaler Wettbewerbe, sowohl als Solist als auch als Kammermusiker, unter anderem von ARD-München, Reine Elisabeth-Brussels oder Naumburg-New York.

Matzka war 1980 bis 1983 Professor an der Indiana University at South Bend und von 1993 bis 1998 an der Hochschule für Musik in Köln. Seit 1988 ist er als Dozent für Streicherkammermusik an der Universität für Musik in Wien tätig.



Reinhard Latzko

Violoncello

Der in Freising geborene Reinhard Latzko absolvierte seine Studien bei Jan Polasek, Martin Ostertag und Heinrich Schiff. Er gewann zahlreiche Preise und Auszeichnungen bei nationalen und internationalen Wettbewerben (unter anderem CIEM Geneve, Venezia).

Von 1987 bis 2003 war Reinhard Latzko erster Solocellist im Sinfonieorchester des Südwestfunks unter Michael Gielen. Als Solist spielte er unter anderem mit dem Basler Sinfonieorchester, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Sinfonieorchester des Südwestrundfunks und der Deutschen Kammerphilharmonie unter Dirigenten wie Michael Gielen und Yuri Ahronowitsch.

Zusammen mit Ernst Kovacic, Heinrich Schiff, Christian Tetzlaff, Gustav Rivinius und Christian Altenburger widmet er sich intensiv der Kammermusik.

Seine rege Konzerttätigkeit führte ihn unter anderem ins Wiener Konzerthaus, in den Wiener Musikverein, in die Berliner Philharmonie, in die Kölner Philharmonie sowie in das Palais des Beaux Arts in Brüssel.

Reinhard Latzko bestritt zahlreiche Uraufführungen von Rihm, Krenek, Gielen und Trümpy.

Von 1988 bis 2005 leitete er eine Ausbildungs- und Konzertklasse für Violoncello an der Musikakademie der Stadt Basel als Nachfolger von Boris Pergamenschikow. Er leitete außerdem zahlreiche Meisterkurse in Deutschland, Frankreich, Spanien, Kroatien, Korea und Österreich. Seit dem Jahr 2003 ist Reinhard Latzko Professor für Violoncello an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien.

Gerald Pachinger

Klarinette



Geboren in Ried i. Innkreis, erhielt Gerald Pachinger seinen ersten Unterricht bei seinem Vater und verschiedenen Privatlehrern. Schon während seiner Musikschul-Zeit erhielt er erste Preise bei Landes- und Bundeswettbewerben. Von 1984 bis 1987 studierte er an der Musikhochschule Wien bei Peter Schmidl.

Seit 1987 ist Gerald Pachinger Soloklarinettist der Wiener Symphoniker. Solistische Auftritte absolvierte er unter Dirigenten wie Fabio Luisi, Wolfgang Sawallisch, Vladimir Fedosejev, Georges Prêtre, sowie mit den Wiener Symphonikern, dem Mozarteumorchester Salzburg, dem Wiener Kammerorchester, der Wiener Kammerphilharmonie, den Grazer Symphonikern und dem NÖ-Tonkünstlerorchester.

Er ist Mitglied des Wiener Kammerensembles, des Wiener Bläserensembles und des Quintett Wien.

Darüber hinaus verbindet ihn eine rege Kammermusiktätigkeit mit Künstlern wie Christian Altenburger, Markus Schirmer, dem Eos Quartett, Haydntrio, Wiener Klaviertrio, Aurnyn Quartett und dem Hugo Wolf Quartett.

Gerald Pachinger war auf zahlreichen Festivals vertreten, u. a. bei den Salzburger Mozartwochen, der Mozartwoche Tokyo, der Schubertiade Wien, den Haydn Tagen Eisenstadt, den Mondseetagen sowie der Styriarte. Darüber hinaus war er als Juror, u. a. beim internationalen Musikwettbewerb Prager Frühling, 1998 u. 2002 tätig. Er hält regelmäßig Meisterkurse, wie z. B. bei der Sommerakademie in Salzburg, Gustav Mahler Akademie in Bozen, bei Villa Musica in Mainz sowie beim Bläserurlaub Bad Gaisern

Seit 2004 ist Gerald Pachinger Universitätsprofessor für Klarinette an der Kunstuniversität Graz.



Rudolf Leopold

Violoncello

Rudolf Leopold wurde 1954 in Wien geboren. Er studierte Violoncello an der Wiener Musikhochschule bei Richard Kortschak und Tobias Kühne, daneben Klavier und Komposition.

Er war Mitglied des Wiener Streichsextetts – mit diesem Ensemble unternahm er Tourneen durch ganz Europa, die USA und Japan und wurde auch zu den Salzburger Festspielen sowie zum Edinburgh Festival eingeladen.

Zahlreiche Aufnahmen für EMI und Pan Classics wurden zum Teil preisgekrönt. Rudolf Leopold war langjähriger Solocellist in Nikolaus Harnoncourts „Concentus Musicus“.

Als Solist hat Leopold auch selten gespielte Cellokonzerte von Monn, Enescu und Dohnányi sowie moderne Werke mit Orchester aufgeführt.

Rudolf Leopold war von 1983 bis 1990 Dozent für Kammermusik an der Wiener Musikhochschule. Danach wurde er Professor für Violoncello an der Kunstuniversität Graz.

Josef Wagner

Bariton



Der 1975 in Niederösterreich geborenen Bassbariton Josef Wagner studierte Gesang an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien bei Kurt Equiluz und Robert Holl und in Meisterklassen von Paul Esswood, Walter Berry und Christa Ludwig. Sein gegenwärtiger Lehrer ist Prof. KS Wicus Slabbert.

Nach seinem Bühnendebüt mit Don Alfonso und Dulcamara wurde er Ensemblemitglied der Wiener Volksoper und erweiterte sein Repertoire um Partien wie Publio/La Clemenza di Tito, Masetto, Alidoro, Philebos/König Kandaules (Zemlinsky) und Colline.

Gastauftritte führten ihn u.a. nach München, Bern, Genf, Marseille, Dijon, Nantes, Antwerpen, Wien, Tel Aviv und nach Japan in Partien wie Figaro, Fra Melitone, Lord Sidney/Viaggio a Reims, Konrad Nachtigall/Die Meister-

singer von Nürnberg, Herkules/Alceste (Anton Schweitzer), Nick Shadow/The Rake's Progress, Papageno, Don Giovanni, Leporello, Frank/Fledermaus, Escamillo, Ercole und Giove/Giasone, Eduard/Neues vom Tage (Hindemith), Pantalone/Turandot (Busoni), Assur/Semiramide.

2006 Debüt bei den Salzburger Festspielen mit Don Cassandro/La Finta semplice. Im Sommer 2011 feierte er einen großen Erfolg als Don Giovanni beim Festival St. Margarethen.

Josef Wagner ist auch ein gefragter Konzertsänger, dessen Repertoire vom Barock bis zu zeitgenössischen Werken reicht (unter Dirigenten wie Ton Koopman, Dennis Russel Davies und Nikolaus Harnoncourt).



Eric Kushner

Horn

Geboren in Louisiana (USA), begann er im Alter von 12 Jahren mit dem ersten Hornunterricht und debütierte mit 15 als Solist mit dem New Orleans Philharmonic Orchestra. Von 1979 bis 1982 Studium am New England Conservatory in Boston bei Thomas Newel, später bei Michael Höltzel in Detmold (D).

Ab 1984 war er Solohornist beim Niederösterreichischen Tonkünstlerorchester, seit 1986 ist er Solohornist der Wiener Symphoniker. Darüber hinaus spielt er Naturhorn im Conventus Musicus unter Nikolaus Harnoncourt.

Er wird regelmäßig für Auftritte bei Musikfestspielen in Europa, USA und Japan eingeladen und gastierte beim Ensemble Wien-Berlin.

Seine solistische Tätigkeit umfasst Auftritte mit den Wiener Symphonikern, dem Niederösterreichischen Tonkünstlerorchester, dem Mozarteum Orchester Salzburg und dem Wiener Kammerorchester unter Dirigenten wie Fabio Luisi, Vladimir Fedosejev, Vaclav Neumann, Georges Prêtre, Hans Graf und Frans Brüggen.

Darüber hinaus wirkte er weltweit an zahlreichen Schallplatteneinspielungen und Rundfunkaufnahmen mit.

Lily Francis

Viola



Lily Francis ist eine der führenden Geigerinnen/Bratschistinnen unserer Zeit. 2009 wurde sie Preisträgerin des ARD-Musikwettbewerbs in München und ist mit einigen der führenden Orchestern Deutschlands aufgetreten, u.a. mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Münchener Kammerorchester und dem Münchner Rundfunkorchester. 2008 hatte sie ihr Carnegie Weill Recital Hall-Debüt, und sie spielt regelmäßig in den USA und Europa.

Lily Francis war von 2006 bis 2009 Mitglied der Chamber Society of Lincoln Center CMS2 Programm und ist immer wieder Gast bei der Chamber Society. Diese Saison tritt sie auf als Konzertmeisterin des Wiener Kammerorchesters, als Konzertmeisterin des Camerata Salzburgs, als Bratschistin mit dem aus London stammenden Aronowitz Ensemble und als Gast bei

Chamber Orchestra of Europe sowie im Concertgebouw, im Musikverein, im Wiener Konzerthaus und in Alice Tully Hall. Sie nahm teil an Festivals wie Lockenhaus, Marlboro, Kronberg und IMS Prussia Cove und hat mit einigen der bekanntesten Musikern unserer Zeit gespielt wie Andras Schiff, Gidon Kremer, Kim Kashkashian und Mitsuko Uchida.

Als Absolventin des Curtis Institute (BM 06) und New England Conservatory (MM 08) studierte Lily mit Joseph Silverstein und Miriam Fried. Weitere Lehrer waren Philip Setzer, Brian Lewis, Teri Einfeldt, Steve Tenenbom und Gerhard Schulz. Sie spielt eine 1846 Pierre Silvestre Geige und eine 2004 Marco Coppiardi Bratsche.

www.lilyfrancis.net

Kooperationen mit der Wirtschaft

Begehrt und erfolgreich

Von Beginn an haben sich die musikabendeGRAZ zu einem begehrten Kooperationspartner für die Wirtschaft entwickelt.

Egal, ob Unternehmen besondere Kunden zu einem inspirierenden Konzertabend und dem entspannten Zusammensein im einzigartigen Ambiente des Kammermusiksaals im Grazer Congress einladen - oder ob sie von der Medien- und Werbepresenz der musikabendeGRAZ profitieren: Bei den Wirtschaftspartnern finden die Sponsoring-Pakete, wie die musikabendeGRAZ sie anbieten, großen Anklang.

Bei den Verantwortlichen folgender Unternehmen möchten sich die musikabendeGRAZ für die bisherige ausgezeichnete Zusammenarbeit und die für beide Seiten erfolgreiche Partnerschaft bedanken:

Ärztbank, BFP, BKS Bank, Capital Bank, Congress Graz, Energie Steiermark, Geox, Gsellmanns Weltmaschine, hba, Hygienicum, management club Steiermark, Mayr Melnhof Holz, Medienfabrik Graz, Mensch & Management, Neuroth, Privatklinik Ragnitz, Sanatorium Hansa, Schlögl & Schlögl, Schwarzl, Sparkasse, Steiermärkischer Blinden- und Sehbehindertenverband, Stiefelkönig, Thermic Products, Tscherne, Uniqa sowie UNI for LIFE.

Besonderer Dank gilt der Steirerkrone, die als Medienpartner mit ihrer Berichterstattung den musikabendenGRAZ jedes Jahr besondere Publizität verleiht, dem Land Steiermark und der Stadt Graz für ihre wertvolle Unterstützung sowie Radio Ö1 für die Begleitung der Konzertreihe als Kulturpartner 2014.

Interessierte Unternehmen und Institutionen können Details im Internet unter www.musikabendegraz.at abrufen.

Hören Sie! Fühlen Sie! Unterstützen Sie!



Medienpartner 14



MENSCH & MANAGEMENT



TSCHERNE GMBH

Aus Liebe zur Musik



ENERGIE STEIERMARK





**ÖSTERREICH 1
CLUB**

Verein musikabendeGRAZ

Die Konzertreihe musikabendeGRAZ hat sich seit ihrer Gründung im Jahr 2008 einen festen Platz im Grazer und Steirischen Kulturleben erworben und ist aufgrund ihres Erfolges aus der kulturellen Landschaft nicht mehr wegzudenken. Auch unterstreicht die Aufführung von zahlreichen Konzerten im In- und Ausland (u.a. in Triest, Pamplona, Gaas, Maribor, Ljubljana, Banja Luka, St. Petersburg und Wien) die mittlerweile hohe internationale Reputation der Konzertreihe.

Seit der Vereinsgründung im Jahre 2009 sind in kurzer Zeit Freunde und Förderer dem Verein als Mitglieder beigetreten und haben dadurch ihre Verbundenheit mit dieser Musikreihe nach außen hin deutlich gemacht. Dafür möchte ich an dieser Stelle ein herzliches Dankeschön aussprechen. Auch heuer lade ich Sie an dieser Stelle wieder ein, dem Verein musikabendeGRAZ mit einem Jahresbeitrag von € 35,- als unterstützendes Mitglied beizutreten, wobei ich hierfür ersuche, Einzahlungen auf unser Konto bei der Österreichischen Postsparkasse (IBAN: AT76 6000 0005 1006 4844) vorzunehmen.

Mit Ihrem Mitgliedsbeitrag tragen Sie aber nicht nur zur finanziellen Sicherung der Reihe bei, sondern genießen selbst exklusive Vorteile: So haben Sie als Mitglied des Vereins etwa das Vorkaufsrecht auf Konzertkarten in einem Zeitraum von zwei Wochen ab Veröffentlichung des neuen Programms oder werden eingeladen, an einer jährlichen Mitglieder-Veranstaltung teilzunehmen. Im abgelaufenen Jahr trafen wir uns dazu zu einem schaurig-lustigen Altstadtspaziergang der etwas anderen Art. Grätz und seine unrühmliche Vergangenheit! Bei einem gemütlichen Spaziergang in der einmaligen Kulisse der Grazer Altstadt hörten wir schaurig schöne Geschichten aus längst vergangenen Tagen.

Über weitere aktuelle Angebote werden Sie als Mitglied von uns persönlich informiert bzw. finden Sie die Informationen auch auf unserer Homepage www.musikabendegraz.at unter dem Menüpunkt „Vereinsnachrichten“.

Ihr

Gerald Kummer, Obmann-Stellvertreter des Vereins musikabendeGRAZ



... und reden die Musik.

Franz Grillparzer

musik GRAZ abende

Kammermusiksaal
im Grazer Congress

14

Klavier von Solo bis Quintett. Die klassische Kammermusik-Konzertreihe.



Bild: PLO PICHLER