

musik GRAZ abende

24

Kammermusiksaal
Congress Graz

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





Musik ist die Kunst, ...

Lieber Konzertgast, geschätzte Damen und Herren!

Die musikabendeGRAZ heißen Sie zum diesjährigen – bereits siebzehnten – Konzertjahr 2024 auf das Herzlichste willkommen und freuen sich, Sie wieder als geschätzte Konzertbesucher begrüßen zu dürfen!

Wir bieten Ihnen im Rahmen der heurigen Konzertabende ein gewohnt vielseitiges und mitreißendes musikalisches Programm – beginnend mit tschechisch-böhmischen Kostbarkeiten im März, gefolgt von Franz Schuberts „Die Schöne Müllerin“ im Mai, Klassikern der Literatur für Violine und Klavier im Oktober sowie schließlich einer spannenden Mischung aus Werken der Klassik und Romantik für die größeren kammermusikalischen Besetzungen im finalen Dezember Konzert. Meine musikalischen Weggefährten in dieser Saison sind der Bariton Klemens Sander, Klara Flieder und Stephanie Grandpierre an den Geigen, Thomas Selditz an der Bratsche, Reinhard Latzko am Violoncello und Ariane Haering am Klavier.

Für die Unterstützung bei der Gestaltung der Schmuckseiten im vorliegenden Jahresprogrammheft möchte ich mich herzlich bei Frau Mag. Katharina Mraček-Gabalter, Kuratorin und stellvertretende Sammlungsleiterin im Graz Museum, bedanken. Berühmte Bauwerke und Denkmäler des Grazer Schloßberges auf Motiven historischer Postkarten betrachten zu können, hinterläßt fürwahr einen besonderen, authentischen Eindruck und läßt die Stimmungen vergangener Jahrzehnte bzw. Jahrhunderte wieder aufleben und spürbar werden.

Ich hoffe, die diesjährige Programmauswahl trifft Ihren musikalischen Geschmack und Sie lassen sich durch die musikalischen Eindrücke der Konzertabende vom gegenwärtigen Alltag in entlegene Traumwelten entführen.

Ihr Christian Schmidt



Inhalt

Konzert I	8
Konzert II	16
Konzert III	24
Konzert IV	32
Die Künstler	40

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

Konzept & Redaktion: Christian Schmidt
Redaktion Stückbeschreibungen: StD Heinz R. Gallist

Cover-Fotografie und Portraits von Christian Schmidt:
PILO PICHLER

Bilder Schmuckseiten:
Seite 6, 15, 22, 31, 38, 49: © Sammlung Graz Museum

Grafik: WAS Werbeagentur Schlögl,
www.werbeagentur-schloegl.at

Druck: Medienfabrik Graz, A-8020 Graz

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im
Jahresprogramm der musikabendeGRAZ auf
die gleichzeitige Verwendung männlicher,
weiblicher sowie diverser Sprachformen verzichtet.
Sämtliche Personenbezeichnungen beziehen
sich gleichermaßen auf alle Geschlechter.



Der Uhrturm ist das Wahrzeichen von Graz. Über Jahrhunderte zeigt der Uhrturm den Grazer Bürgern und Bürgerinnen bereits die Zeit an. Die erste Nennung als Teil der Festungsanlage am Schloßberg erfolgte um 1265. Bereits im Jahr 1560 bekam der Grazer Uhrturm seine heutige Form. Feuerwächter konnten in früheren Zeiten von einem hölzernen Wehrgang, der über den Zifferblättern um den Turm führt, das Geschehen und etwaige Feuer in Graz sehen. Wenn es brannte, warnte die Feuerglocke von 1645 je nach Anzahl der Schläge vor Feuer in den verschiedenen Grazer Bezirken. 1809 wurde der Uhrturm nach der Belagerung der Franzosen von Grazer Bürgern freigekauft, damit dieser nicht wie die restliche Festungsanlage zerstört wurde. Die älteste Glocke von Graz aus dem Jahr 1382 – die Stundenglocke – befindet sich ebenso im Uhrturm und schlägt zu jeder vollen Stunde.

Friedrich Smetana

„Aus der Heimat“ für Violine und Klavier

Leoš Janáček

„Märchen“ für Cello und Klavier

Bohuslav Martinů

Duo Nr.2 für Violine und Klavier

Pause

Antonín Dvořák

Klaviertrio f-moll, op.65

|

**Donnerstag,
14.3.2024
19.30 Uhr**

Violine

Klara Flieder

Violoncello

Reinhard Latzko

Klavier

Ariane Haering

Bedřich Smetana (1824 - 1884)

„Aus der Heimat“ für Violine und Klavier

Bei einem Komponisten, der durch den sinfonischen Zyklus „Mein Vaterland“ berühmt wurde, ist es kaum verwunderlich, dass er Huldigungen an seine Heimat auch in kammermusikalischer Form verfasste.

In die letzte Schaffensphase Smetanas fallen die beiden im Jahre 1880 entstandenen Duette für Violine und Klavier, die gemeinsam unter dem poetischen Titel „Aus der Heimat“ erschienen sind und von den Schönheiten der tschechischen Landschaft und der unverfälschten Musikalität ihrer Bewohner erzählen – gleichsam idyllische, zwischen Melancholie und Volkston die Waage haltende Stimmungsbilder.

Der seit 1874 vollständig ertaubte Komponist lebte zu jener Zeit zurückgezogen bei der Familie seiner Tochter Zofie (Sophie) in einer Jagdhütte in Jabkenice bei Mladá Boleslav (Jungbunzlau).

Die beiden Duette entstanden auf Veranlassung von Fürst Alexander von Thurn und Taxis, der selbst ein guter Geiger war und erschienen 1881 erstmals im Verlag von Frantisek Augustin Urbánek in Prag. Nach den Worten des Komponisten sind die Duette „im leichteren Styl, mehr zum häuslichen Gebrauch als zum Konzertvortrag bestimmt, ohne davon gerade ausgeschlossen zu sein, in echt nationaler Weise, jedoch mit meinen eigenen Melodieweisen“.

Von ihrem ersten Erscheinen an waren diese Stücke beim Publikum populär und beliebt und so war es Smetana auch möglich, von den Verlegern ein hohes Gehalt für die Komposition zu fordern – welches er dann auch bekam. Die beiden Stücke sind technisch eher leicht gehalten und fesseln vor allem durch ihren heiteren und beschwingten Charakter sowie durch ihr kraftvolles Melos.

Leoš Janáček (1854 - 1928) „Märchen“ für Violoncello und Klavier

Im Jahre 1910, im Alter von 56 Jahren, schrieb Leoš Janáček mit „Pohádka“ („Märchen“) sein erstes bedeutendes Kammermusikwerk und gleichzeitig seine einzige vollendete, im Jahre 1923 dann leicht überarbeitete, Komposition für Violoncello und Klavier.

Im Werk des russischen Romantikers Wassilij Shukowskij (1783-1852) fand Janáček das Märchen vom Prinzen Iwan, der um die Prinzessin Marja freit. Janáček wollte mit seiner Musik jedoch keine Märchenhandlung nachbilden, sondern die Stimmung erfassen, die sich aus der Beziehung zwischen den beiden Liebenden ergibt und so verzichtete er bewußt auf nähere Hinweise zu den einzelnen Episoden der Geschichte. Man solle sein Märchen als poetische Erzählung in drei Bildern verstehen – so der Komponist.

Im ersten Bild antwortet das Cello – es verkörpert Prinz Iwan – mit einer gezupften Figur mehrmals auf eine rauschend-klangvolle Melodie des Klaviers – dieses steht für Prinzessin Marja – mit einer Art melodischer Sprache, einem

für Janacek typischen Motiv im Charakter der tschechischen Sprachmelodie. Nach aufgeregter Steigerung geht der Dialog in ein Duett des Liebespaares über. Auch im zweiten Bild der „Märchen“ sind Cello und Klavier in lebhaftem Dialog verstrickt. Das knappe Motiv, das sie zu Beginn einander zuspielden, unterbricht immer wieder den ruhigen Fluss des äußerst romantischen Adagios, welches Prinzessin Marja anstimmt. Ein folgender Abschnitt ist als ein immer dichter sich verschränkender, sehnsuchtsvoller Dialog komponiert, während man die darauffolgende dritte Episode, deren Motiv dem des zweiten Teils verwandt ist, durchaus als heftigen Ausbruch der Leidenschaft deuten kann.

Das dritte Bild verliert sich klanglich in leisen Bereichen. Es ist in Form eines kleinen Rondos gehalten, dessen Thema eine muntere Tanzweise bildet, die zweimal wiederholt wird; schon die zweite Wiederholung leitet die Coda ein. Die Zwischenstücke, in denen auch ein Teilmotiv des Rondo-Themas anklingt, bilden in ihrer Sanftheit einen schönen Kontrast zur Munterkeit der Tanzweise.

Bohuslav Martinů (1890 - 1959) Duo Nr.2 für Violine und Violoncello

Bohuslav Martinů, geboren 1890 im böhmischen Polička, gestorben 1959 in Liestal in der Schweiz, hatte seit Kindertagen ein inniges Verhältnis zu Streichinstrumenten. Der Schneider seines Heimatdorfes Polička in der böhmisch-mährischen Hochebene lehrte ihn die Grundlagen des Geigenspiels und sein mit 16 Jahren begonnenes Violinstudium am Prager Konservatorium wäre sicher erfolgreicher verlaufen, hätte er nicht mehr komponiert denn geübt. So wurde er wegen „unverbesserlicher Nachlässigkeit“ nach nur vier Jahren aus dem Konservatorium entlassen.

Von 1920 bis 1923 war Martinů Geiger in der Tschechischen Philharmonie. In den Jahren 1922 und 1923 nahm er wiederholt Kompositionsunterricht bei Josef Suk und zog 1923 nach Paris, um seine Kompositionsstudien bei Albert Roussel zu vollenden. Dort lernte er auch seine spätere Frau kennen. Bis 1940 lebten sie in Paris und hielten sich des öfteren bei Martinůs Mäzen Paul Sacher auf, einem engagierten Förderer der zeitgenössischen Musik, dessen Handschriftensammlung der damals bedeutendsten Komponisten legendär und von einzigartiger Bedeutung gewesen ist.

Als Martinůs Musik in seiner böhmischen Heimat von den Nationalsozialisten verboten wurde und sich der Einmarsch der deutschen Truppen in Paris abzeichnete, floh er mit seiner Frau in die „Zone libre“ nach Aix-en-Provence, wo sie einige Monate lang lebten, bevor sie – mit kurzen Zwischenstationen in Marseille und Lissabon – in die USA emigrierten. Dort lehrte Martinů von 1941 bis 1953 Komposition und erhielt im Jahre 1952 die US-Staatsbürgerschaft.

1953 kehrte er schließlich nach Europa zurück und verbrachte ab 1956 seine letzten Lebensjahre in der Schweiz, einzig unterbrochen durch eine Lehrtätigkeit 1956/57 an der Amerikanischen Musikakademie in Rom. In der Schweiz lebte er bei Paul Sacher auf dessen Familiensitz Schönenberg in Pratteln bei Basel, wo er auch dank einer Ausnahmegewilligung bestattet wurde, nachdem er 1959 im Baselländischen Kantonsspital Liestal gestorben war. Am 16. August 1979 wurden Martinůs sterbliche Überreste schließlich in seine Heimat nach Polička überführt, wo er am 27. August desselben Jahres im Rahmen eines Staatsbegräbnisses seine letzte Ruhestätte fand. >

Martinůs vielfältiges und umfangreiches Schaffen zeichnet eine rasche und wandlungsfähige Kompositionsweise aus und zeigt einige grundlegend konstanten Elemente. Ein enger Bezug zur tschechischen Volksmusik lässt seine Musik „musikantisch“, vital und tänzerisch mit vielseitigen rhythmischen Elementen erscheinen. Seine Harmonik ist vorwiegend traditionell und ist durchsetzt mit teils heftigen Dissonanzen.

In seiner Pariser Zeit erforschte Martinů „die Wurzeln der westlichen Kultur“ sowie „die Klarheit des französischen Stils“, die sich schließlich in seinem Werk in harmonischer Weise mit den Merkmalen der tschechischen Musik zu einer brillanten, von Virtuosität und Empfindsamkeit getragenen Einheit in einem vielfältigen, neu gestalteten barocken Musizierstil verbinden.

Antonín Dvořák (1841-1904)

Klaviertrio Nr.3, f-moll, op.65

Die Kammermusik spielt im Schaffen von Antonín Dvořák eine zentrale Rolle, denn zwischen 1861 und 1895 schuf er fast vierzig Kompositionen für dieses Genre. Zwar steht die Musik für Streicher eindeutig im Vordergrund – was daran liegen mag, dass sich Dvořák, selbst ein guter Geiger und Bratscher, vor allem der böhmischen Streichertradition verpflichtet fühlte. Zu seinen kammermusikalischen Werken gehören aber auch eine Reihe von Kompositionen für Klavier und Streichinstrumente.

Dvořáks Kammermusik mit Klavier unterscheidet sich jedoch grundsätzlich von seinen Streichquartetten. Sind diese, vor allem die reifen Werke seit der

Mitte der 1870er Jahre, eher geprägt durch einen sehr verinnerlichten Stil, so repräsentieren etwa seine vier Klaviertrios einen vitalen, konzertanten Gestus: offener in der Form, verspielter im Charakter, zwar der lyrischen Emphase fähig, aber ohne esoterische Untertöne.

In den Klaviertrios, vor allem im letzten, dem „Dumky-Trio“, entfernt sich Dvořák von dem durch Schumann und Brahms geprägten kammermusikalischen Klassizismus in einer Weise, die er bei den Streichquartetten nie riskiert hätte.

In Interpretationskreisen wird das im März 1883 vollendete dritte Klaviertrio in f-moll op. 65 für eines der wichtigsten Kammermusikwerke von Dvořák gehalten.

Hier zeigt sich nicht der unbekümmerte böhmische Musikant. Der international bekannte und geachtete Dvořák-Forscher und -Biograph Otakar Šourek nennt es „die in der Stimmung von tiefstem Ernst erfüllte und am düstersten gefärbte Aussage in Dvořáks gesamter Kammermusik.“

Der erste Satz ist geprägt durch vitalen Elan und thematische Fülle, konzentriert in einer strengen Sonatenform. Scherzofunktion übernimmt das sich anschließende „Allegretto grazioso“ in cis-moll, doch der Ton ist in der beharrend-ostinaten Bewegung eher trotzig als heiter.

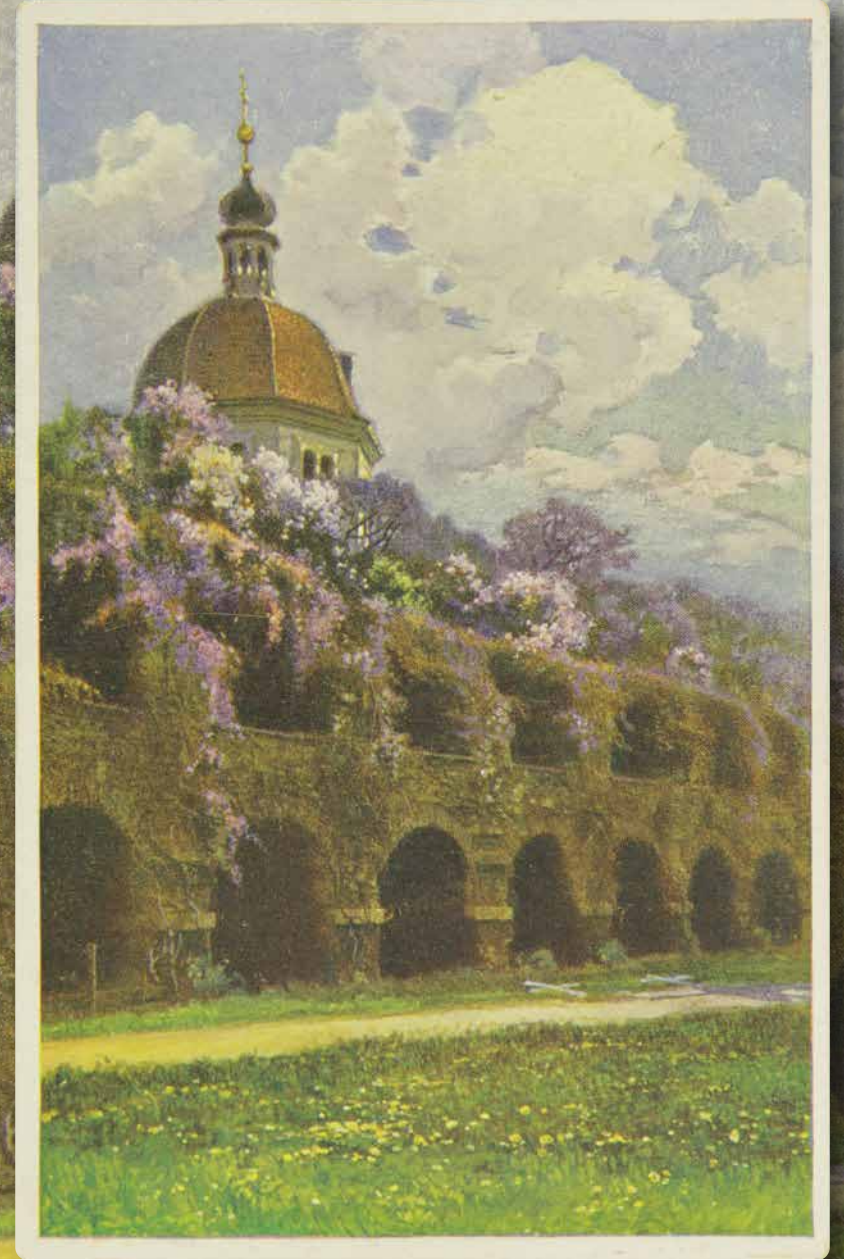
Das „Poco adagio“ in As-Dur verharrt in einer schmerzvoll-ernsten Atmosphäre,

die erst mit der harmonisch deutlichen tonalen Wendung von Ges- nach F-Dur friedvolle Züge erhält. Der Finalsatz, ein sieben teiliges Sonatenrondo, ist vor allem durch volksmusikalisch inspirierte Rhythmuswechsel nach dem Muster des Furiant, einem „Zweifachem“ (Bairischer) aus der Oberpfalz, aus dem Egerland und der Tschechoslowakei, geprägt. Von allen slawischen Tanztypen, die Dvořák in seiner Musik salonfähig machte, lag ihm der Furiant am meisten am Herzen.

Schließlich beruhigt erst die endgültige Wendung nach Dur in der Coda die leidenschaftlichen Stürme dieses Werkes.

StD Heinz R.Gallist

Im 12. Jahrhundert wurde mit dem Bergfried der Bau der Höhenburg auf dem Schloßberg begonnen und im Laufe der Zeit mit Wohn- und Wirtschaftsgebäuden ergänzt. Im Jahr 1577 wurde der Palas – ein repräsentativer Saalbau einer Burganlage – abgetragen und an seiner Stelle 1594 das Haus des Schlosshauptmannes mit umfangreichen Kellergewölben errichtet, die später als „Kasematten“ bezeichnet wurden, welche zur Aufnahme von Vorräten bestimmt waren, aber auch als Gefängnis verwendet wurden. Die Gewölbe konnten sogar mit Wagen befahren werden. Eine Einfahrt an der Westseite ist noch sichtbar. In den Jahren 1913/14 wurde seitens der Stadt Graz die Möglichkeit geprüft, die Ruinen des 1809 von den Franzosen gesprengten Gebäudes als Sehenswürdigkeit zu erschließen. Dem Traum vom Naturtheater folgend, wurde 1937 die heutige Freilichtbühne errichtet und am 19. Juni desselben Jahres im Rahmen von Grazer Festspielen mit Beethovens „Fidelio“ eröffnet.



Franz Schubert

„Die schöne Müllerin“, D 795



**Mittwoch,
15.5.2024
19.30 Uhr**

Baßbariton

Klemens Sander

Klavier

Christian Schmidt

Franz Schubert (1797-1828)

„Die schöne Müllerin“ op.25, D 795

Zur Entstehung von Schuberts Liederzyklen

„Im Winter 1816/17 hatte sich in Berlin im Hause des Geheimen Staatsrats von Stägemann zunächst um dessen Gattin und deren Tochter ein jugendlicher Kreis von Talenten gebildet, der einander dichterische Aufgaben stellte. Zu denselben gehörte Wilhelm Müller (1794-1827), der schnell berühmt gewordene und früh verstorbene Dichter der ‚Griechenlieder‘.

Unter der Bezeichnung ‚Rose, die Müllerin‘ hatte man sich eine Art dramatischer, aber nur durch eine Verkettung von Liedern zu lösender Aufgabe gestellt. Rose, die schöne Müllerin, wird von dem Müller, dem Gärtnerknaben und dem Jäger geliebt; leichten, fröhlichen Sinns gibt sie dem Letzteren den Vorzug, nicht ohne früher den Ersten begünstigt und zu Hoffnungen angeregt zu haben. Die Rollen werden nun in dem Kreise verteilt.

Die geistvolle Tochter des Hauses, mit einem äußerst glücklichen Dichtungstalent begabt, übernahm die der Müllerin, Wilhelm Müller die des Müllers; der Maler Hensel, der spätere Gatte Fanny Mendelssohns, vertrat den Jäger. Jeder musste sich in Liedern aussprechen, für die das genaue Verhältnis näher angegeben wurde.

Das Spiel gewann einen großen Reiz. Die musikalische Aufgabe wurde Ludwig Berger zuteil. Dieser wollte ein gelungenes Ganzes hergestellt haben; die Beziehungen sollten sich stufenweise entwickeln, klar ineinander greifen. Er forderte daher von Müller noch einige verknüpfende, vermittelnde Gedichte, andere wollte er entfernt wissen. Der Dichter war bereit und willig, und so ward Berger Anlass für Müller, das Thema in so vielfältigen Variationen zu behandeln, dass späterhin ein ganzes Liederbuch daraus entstand.“

Nach diesem Bericht, den der Dichter Ludwig Rellstab (1799-1860), in seiner Biographie des Musikers Ludwig Berger (1777-1839) überliefert, ist „Die schöne Müllerin“ aus einem geselligen Liederspiel in einem bürgerlichen Kreise von Kunstfreunden hervorgegangen, an dem nicht nur mehrere Personen mitgespielt, sondern auch mitgedichtet haben. Wilhelm Müllers, von Ludwig Berger angeregte Fassung eines Zyklus von 23 Gedichten entstand schließlich in den Jahren 1818 bis 1820. Einige der Gedichte sind in Zeitschriften und Almanachen vor der Veröffentlichung des Ganzen einzeln erschienen. >

Der Liederzyklus erschien schlußendlich in Dessau im November 1820 (das Titelblatt trägt die Jahreszahl 1821) in der Sammlung „Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten“, herausgegeben von Wilhelm Müller. Der Zyklus „Die schöne Müllerin“ eröffnet diese Sammlung.

Am 30. November 1823 schreibt Schubert an seinen Freund Franz von Schober: „Ich habe seit der Oper nichts komponiert, als ein paar Müllerlieder. Die Müllerlieder werden in 4 Heften erscheinen, mit Vignetten von Schwind. – Übrigens hoffe ich meine Gesundheit wieder zu erlangen, und dieses wiedergefundene Gut wird mich so manches Leiden vergessen machen ...“

Nach einer Erzählung Benedikt Randhartingers hat Schubert die Texte der Müllerlieder bei eben diesem gefunden: „Eines Tages besuchte Schubert den Privatsecretär des Grafen Seczenyi, Herrn Benedict Randhartinger... Kaum hatte er das Zimmer betreten, als der Secretär zum Grafen beschieden wurde... Franz trat an den Schreibtisch, fand da einen Band Gedichte liegen ... steckte das Buch zu sich und ging fort, ohne Randhartinger's Rückkehr abzuwarten. Dieser vermisste alsbald nach seiner Zurückkunft die Gedichtsammlung und begab sich des an-

deren Tages zu Schubert, um das Buch abzuholen. Franz entschuldigte seine eigenmächtige Handlung mit dem Interesse, welches ihm die Gedichte eingeflößt hätten, und zum Beweis, dass er das Buch nicht fruchtlos mit sich genommen habe, präsentierte er dem erstaunten Secretär die Composition der ersten Müllerlieder, die er zum Theil in der Nachtzeit vollendet hatte.“

Der Bericht ist in seinen Einzelheiten wenig glaubwürdig, da Randhartinger auch sonst dazu neigte, seine Erlebnisse mit Schubert anekdotisch auszuschnücken. Denkbar ist, dass er Wilhelm Müllers „Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten“ Schubert tatsächlich persönlich überlassen hat.

Die ersten beiden Hefte des Zyklus sind im Februar und März 1824 erschienen, die restlichen folgten erst nach längerer Pause im August desselben Jahres. Schubert, der den Sommer in Zseliz bei der Familie Esterhazy verbrachte, war schon ungeduldig geworden: „Vor allen ändern“, schreibt er im August an Moritz von Schwind, „lege ich Dir auf's Gewissen, den Leidesdorf scandaleuse auszumachen... Mit den Müllerliedern gehts auch so langsam, alle 4 Jahr wird ein Heft gezöt't (gezettelt, ausgegeben)“ (Dokumente, S. 255). Der Erfolg der endlich erschienenen Hefte scheint dann aller-

dings Schuberts Erwartungen nicht ganz entsprochen zu haben.

Schuberts Autograph der „Schönen Müllerin“ ist leider bis heute verschollen. Von diversen Abschriften abgesehen, ist die einzige Quelle die Originalausgabe, die, auch weil Schubert nicht selbst Korrektur gelesen hat, nur wenig zuverlässig ist.

Zum Inhalt:

Ein Müllerbursche verlässt Meisterin und Meister („Das Wandern ist des Müllers Lust“) und begibt sich auf Wanderung zu einer neuer Arbeitsstätte. Er wird vom Rauschen eines Baches magisch angezogen und folgt diesem in der Gewissheit, zu einer Mühle zu gelangen („Es geh'n ja Mühlenräder in jedem klaren Bach“). Dort angekommen, erhält er Arbeit, führt sie mit den anderen Gesellen zur Zufriedenheit des Meisters aus und verliebt sich in die Müllerstochter. Aus einer anfänglich vermeintlichen gegenseitigen Zuneigung taucht er in die völlige Gewißheit dieser Liebe ein („... die geliebte Müllerin ist mein“), schenkt ihr das Band seiner Laute, die fortan stumm an der Wand hängt und muss erleben, dass der Jäger als Nebenbuhler auftaucht und die Gunst der Müllerin gewinnt. In seiner bodenlosen Enttäuschung und Verzweiflung begeht er am Ende im Mühlenbach Selbstmord.

Die Geschichte einer unerfüllten Liebe füllt in der Romantik ganze Gedicht- und

Prosabände, sie spiegelt das Lebensgefühl der damaligen jungen Generation. Die eigentliche Hauptperson dieses Gedicht- und Liederzyklus ist aber der Bach, die Natur. Von dem noch unsichtbaren Rauschen („Ich hör't ein Bächlein rauschen“) wird der Wanderer magisch angezogen, folgt ihm mit einem Urvertrauen in diese wortlose Sprache der Natur („Laß' singen Gesell, laß' rauschen, und wand're fröhlich nach. Es geh'n ja Mühlenräder in jedem klaren Bach“).

In zahlreichen Liedern wendet sich der Müllersbursche immer wieder mit Fragen an den Bach. Als er bei der Mühle angekommen ist, („Ei Bächlein, liebes Bächlein, war es also gemeint?“) und auch im darauffolgenden Lied („War es also gemeint, mein rauschender Freund?“) sowie überhaupt von Anbeginn an besteht eine tiefe Verbindung zwischen Müller und Bach, Mensch und Natur („Liebes Bächlein, rauschender Freund“).

Deutlich hörbar sind Antworten und Stimmungen des Baches, letzten Endes Spiegelungen der seelischen Empfindungen des Müllers. Im 6. Lied „Der Neugierige“ sagt er: „Mein Bächlein will ich fragen, ob mich mein Herz belog. Oh Bächlein meiner Liebe, wie bist du heut so stumm, will ja nur eines wissen, ein Wörtchen um und um. (...) Sag, Bächlein, liebt sie mich?“ >

Der Bach aber bleibt hier stumm, fließt fast regungslos und völlig gleichmäßig dahin.

Ganz im Gegensatz zum 10. Lied „Tränenregen“, als der Bach durch den Müller spricht: „Und über den Wolken und Sternen da rieselte munter der Bach, und rief mit Singen und Klingen: ‚Geselle, Geselle, mir nach.‘“ Der Müllersbursche kann diesem Rat noch nicht folgen, schwebt er doch im Bewusstsein der völligen Liebe („Die geliebte Müllerin ist mein! Mein!“).

Nach dem Auftauchen des Jägers mit struppigem Bart, erlebt der Müllersbursche dramatische Gefühlswelten, wie Eifersucht und Stolz. Er will nicht, dass die Müllerin von seiner tiefen Kränkung erfährt – der Bach soll sie zurechtweisen und ihr gleichzeitig sagen, daß er völlig ruhig auf seiner Pflöge den Kinder „Tanz und Lieder“ vorspielt. Der Bach jedoch weiß besser um die Gefühle des Müllersburschen Bescheid – wild und kraus schäumt er dahin („Eilst du voll Zorn dem frechen Jäger nach?“).

Mit dem Farbsymbol des Jägers und der Natur, der Farbe Grün, hadert der Müller in weiterer Folge. In „Die liebe Farbe“ will er sich ganz in Grün kleiden und vom grünem Rasenkleid bedeckt im Grab liegen, während er im Lied „Die

böse Farbe“ in die Welt hinaus ziehen möchte („Wenn’s nur so grün, so grün nicht wär“).

In den letzten drei Liedern neigt sich diese begonnene Verzweiflung ihrem tragischen und gleichzeitig versöhnlichen Ende zu. Alle Blumen, die er von der Müllerin erhalten hat, soll man ihm ins Grab legen, damit die Blumen, wenn sie „wandelt am Hügel vorbei“, herausprießen, da der Mai gekommen ist.

Und im vorletzten Lied „Der Müller und der Bach“ spricht der rauschende Freund tröstende Worte zum Müller: „Und wenn sich die Liebe dem Schmerz entringt, ein Sternlein, ein neues, am Himmel blinkt“. Die Antwort des Müllers: „Ach Bächlein, aber weißt du, wie Liebe tut? Da unten, da unten, die kühle Ruh! Ach Bächlein, liebes Bächlein, so singe nur zu.“

Und der Bach singt im letzten Lied „Des Baches Wiegenlied“: „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 droben, wie ist er so weit.“

Das Schicksal des Menschen hat sich in der Natur erfüllt. Aus dem Begleiter auf seiner Wanderschaft und durch sein Leben ist seine letzte Ruhestätte geworden, der Bach hat ihn aufgenommen, umfängt

ihn, wiegt ihn, „will betten dich kühl auf weichem Pflöge“, schützt ihn vor den Einflüssen der Welt, dem Blick der Müllerin und der Blumen, mit seinem „Sausen und Brausen“ vor dem Klang des Waldhorns und ist Freund und Begleiter des Menschen in Leben und Tod.

Abschließend sollen noch zwei Weg- bzw. Lebendgefährten Franz Schuberts zu Wort kommen.

Schuberts Freund Josef von Spaun meint in seinen Aufzeichnungen aus dem Jahre 1858: „Seine Lieder passen auch nicht für den Konzertsaal, für die Produktionen. Der Zuhörer muss auch Sinn für ein

Gedicht haben und mit ihm vereint das schöne Lied genießen, mit einem Wort: das Publikum muss ein ganz anderes sein als dasjenige, das die Theater und Konzertsäle füllt“, während Franz Grillparzer am Ende seiner Grabrede für Franz Schubert anmerkt: „Und wenn euch je im Leben wie der kommende Sturm die Gewalt seiner Schöpfungen übermannt, wenn eure Tränen fließen in der Mitte, eines jetzt noch: ungeborenen Geschlechts, so erinnert euch dieser Stunde und denkt: wir waren dabei, als sie ihn begruben, und als er starb, haben wir geweint.“

StD Heinz R. Gallist



Der Glockenturm ist ein im Auftrag von Erzherzog Karl II. im Jahre 1588 erbauter, 34 Meter hoher achteckiger Glockenturm, der die bekannte, 1587 in Graz gegossene „Liesl“ beherbergt. Sie ist die drittgrößte Glocke der Steiermark und läutet täglich um 7, 12 und 19 Uhr mit 101 Schlägen. Wieso 101 Schläge? Die Glocke im Turm ist aus 101 Kanonenkugeln der Türken gegossen worden. Die Liesl blieb neben dem Uhrturm vor der Zerstörung durch die Franzosen verschont. Unter dem Glockenturm befindet sich das unter dem Namen „Bassgeige“ bekannte Verlies.

Franz Schubert

Sonate für Violine und Klavier g-moll, D 408

Claude Debussy

Violinsonate

Pause

Ludwig v. Beethoven

Sonate für Violine und Klavier A-Dur, op.47

(„Kreutzer Sonate“)



**Mittwoch,
16.10.2024
19.30 Uhr**

Violine

Klara Flieder

Klavier

Christian Schmidt

Franz Schubert (1797-1828)

Sonate für Violine und Klavier g-moll, D 408

Die ersten Werke, die Schubert für Klavier und Violine geschrieben hat – die drei Violinsonaten aus dem Frühjahr 1816 – sind zwar, wie man zutreffend sagt, „reine Muster edler Hausmusik“ (Walther Vetter), aber die dieses Urteil begründende Ansicht, sie seien „technisch und inhaltlich völlig problemlos“, wird ihrer Originalität bei weitem nicht gerecht. Sie sind unter der Bezeichnung „Sonatinen“ bekannt geworden. Schuberts Autographe weisen jedoch allen drei Werken ausdrücklich den Titel „Sonate“ zu; außerdem geht aus ihnen hervor, dass Schubert sie als eine Werkeinheit verstand, sind doch die zweite und die dritte Sonate in der Handschrift entsprechend nummeriert. Man kann annehmen, dass die Erstdruckversion auf Schubert selbst, d. h. auf eine heute verschollene reinschriftliche Druckvorlage, zurückgeht. Eine solche Reinschrift dürfte nötig geworden sein, weil das Kompositionsautograph der einfachen Lektüre erhebliche Schwierigkeiten entgegensetzt, die ihrerseits von den Mühen der Komposition beredtes Zeugnis ablegen.

Die g-moll Violinsonate (D 408) zeigt in ihrem Kopfsatz eine Tendenz zu einer

harmonisch stabilen Dreiteiligkeit der Exposition. Die Themencharaktere sind dabei so ausgebildet und durch motivische Entsprechung kontrastierend aufeinander bezogen, dass der Eintritt des eigentlichen Seitensatzbereichs deutlich ausgeprägt ist. Dieser Abschnitt fungiert als Überleitung mit einer ausgeprägten und für diesen Formabschnitt höchst merkwürdigen harmonischen Stabilität in B-Dur. Bezeichnenderweise greift die Reprise diese Dreistufigkeit auf. Nur kehrt sie diesmal die Tonartenfolge um, wobei dem Seitensatz bloß ein flüchtiger Aufenthalt in B-Dur eingeräumt wird, denn ihm obliegt gleichzeitig die Rückentwicklung in die Haupt- und Schlussart g-moll.

Den langsamen Satz gestaltet Schubert – innerhalb seines gesamten Werkes eine große Seltenheit – als ausgebildete Sonatenform mit einer von der Tonika zur Dominante fortschreitenden Exposition und einer tonal ausgeglichenen Reprise sowie einer Durchführung, die (wie die des Kopfsatzes) mit einem Schlußgruppenmotiv arbeitet und weniger durch die Intensität ihrer motivisch-thematischen Verfahren als vielmehr durch ihre >

harmonische Farbigkeit besticht. Die Exposition ist allerdings so merkwürdig proportioniert, dass sie das zugrunde gelegte Formprinzip fast wieder in Frage stellt: Der dominantische Seitensatz beginnt ohne irgendeine Tonarten-Modulation mit einer bloßen harmonischen Rückung.

Der Finalsatz lässt stark die Grenzen zwischen den beiden Formmodellen des Sonatensatzes und des Rondos verschwimmen. Mit der Expositionswiederholung und der knappen Durchführung trägt er gewisse Züge der Sonatenform, die praktisch Übergangslose Reihung seiner Einzelabschnitte dagegen lässt ihn sich dem Rondo nähern. Immerhin zeigt die Zwitterform dieses Satzes zwischen Sonatensatz- und Ron-

doform Schuberts kompositorisches Problem in aller Deutlichkeit: die Aufgabe, einen Ausgleich zu finden zwischen den formbildenden Prinzipien der Gruppierung und der Entwicklung, wobei die Harmonik als Konstruktionsmittel auf allen Ebenen der Form immer bewusster und souveräner gehandhabt wird.

Insgesamt ist also die Werkgruppe dieser drei höchst individuellen Violinsonaten in jeder Hinsicht voller Überraschungen. Ihre leichte Faktur und ihr weitgehend – auch in den Mollwerken – unbeschwerter Tonfall täuscht über ihren experimentellen Charakter leicht hinweg, und so werden sie oft für harmloser gehalten, als sie ihrer entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung nach sind.

Claude Debussy (1862 - 1918)

Sonate für Violine und Klavier

Die Gedanken eines großen Musikers – Claude Debussy spricht von seinen Plänen und Hoffnungen. (Interview mit Georges Delaquys)

„Ich halte es für überflüssig, viele Werke zu schreiben; es ist besser, sein Möglichstes in einem einzigen Werk zu geben, auf jeden Fall: in einer kleinen Zahl. (...)

Mein Interesse gilt der Musik, der Musik, die ich mache, die ich liebe. Ich liebe sie leidenschaftlich, und diese Liebe ist es, die mich dazu treibt, sie von bestimmten sterilen Traditionen zu befreien, in denen sie bis zum Hals steckt. Sie ist eine ungebunden hervor sprudelnde Kunst, die nur im Freien gedeiht, eine Kunst nach Art der Elemente, des Windes, des

Himmels, des Meeres! Man darf aus ihr keine Schulstubenkunst machen. Sicher ist das sehr hübsch, die Satzkunst, das Handwerk, ich habe mich selbst einmal daran begeistert; aber ich habe auch viel darüber nachgedacht und meine, die Satzkunst könnte nur gewinnen, wenn sie vereinfacht würde, wenn die Ausdrucksmittel geradliniger, unmittelbarer würden. (...)

Ich bewundere Beethoven und Wagner, aber ich weigere mich, sie bedingungslos zu bewundern, nur weil man mir gesagt hat, dass sie Meister seien. So nicht! Meiner Meinung nach nimmt man in unseren Tagen den Meistern gegenüber eine unterwürfige Haltung ein, die sehr ärgerlich ist. Ich will die Freiheit haben zu sagen, dass eine langweilige Partiturseite mich langweilt, gleich von wem sie stammt. Aber ich habe weder eine Theorie noch ein Vorurteil. Ich versuche, ein aufrichtiger Mensch zu sein, in meiner Kunst wie in meinen Ansichten, das ist alles. (...) Ich liebe die Ruhe, den Frieden, die Arbeit, die Abgeschlossenheit, und alles, was man über meine Musik sagen mag, lässt mich völlig gleichgültig. Ich verlange nicht, dass sie nachgeahmt werde, noch dass sie irgendeinen Einfluss auf irgend jemand ausübe. Ich lege großen Wert darauf, unabhängig zu bleiben; ich schaffe mein Werk, wie ich es muss, wie ich es kann. Das ist alles, was ich Ihnen zu sagen habe.“

(Excelsior, 18. Januar 1911 – entnommen aus: Monsieur Croche, Sämtliche Schriften und Interviews, Stuttgart 1974, S 297-300, Auszüge)

Sechs Sonaten für unterschiedlichste Besetzungen hatte Debussy schreiben wollen, sein Krebsleiden hinderte ihn jedoch daran, mehr als drei dieser „kammermusikalischen instrumentalen Wechselspiele“ zu komponieren: Es entstanden eine Sonate für Violoncello und Klavier, eine zweite für Flöte, Viola und Harfe sowie die dreisätzigste Sonate für Violine und Klavier.

Einflüsse anderer Kulturen und Nationen lassen sich trotz Kriegswirren und Nationalitätsbewußtsein in Debussys Violinsonate durchaus finden – etwa Anklänge an Sinti- und Roma-Musik. Sieben Jahre zuvor hatte Debussy auf einer Konzertreise in Budapest einen Sinti- und Roma-Geiger kennen gelernt, der ihm Spieltechniken wie z.B. das Verschleifen von Tönen nach oben und unten nahegebracht hatte. Während die Sonate für Cello und Klavier und diejenige für Flöte, Viola und Harfe im kompositorisch ungewöhnlich ertragreichen Kriegsjahr 1915 rasch niedergeschrieben wurden, erwies sich im Jahr darauf das Komponieren der Violinsonate für den Komponisten als schwierig. Vor allem mit der Niederschrift des Finales hatte er zu kämpfen. >

Es sollte schließlich Debussys allerletzte vollendete Komposition sein. Einem Freund schrieb er: „Ich komponierte die Sonate, um von dem Ansporn meines lieben Verlegers befreit zu sein. Sie will interessant sein als ein dokumentarischer Standpunkt und als ein Beispiel, was von einem kranken Mann in Kriegszeiten komponiert werden kann.“ Das kurze, dreisätzige Werk mit

all seinen ständig verschobenen Stimmungen bricht in ihm die Atmosphäre eines ruhigen herbstlichen Abschieds. Der französische Geiger Renaud Capucon meinte, dass Debussys Violinsonate eines jener Stücke ist, in dem man den Komponisten schon nach wenigen Takten erkennt. Sein Sinn von Melos und Harmonik und seine Art, fest gefügt zu sein sind völlig klar erkenn- und hörbar.

L.v.Beethoven (1770 - 1827)

Sonate für Violine und Klavier A-Dur, op.47 („Kreutzer Sonate“)

Als „beleidigend unverständlich“ bezeichnete der seinerzeit hochberühmte Geiger Rodolphe Kreutzer die ihm gewidmete Violinsonate op. 47 – wohl nur selten dürfte sich ein Widmungsträger von dem ihm dedizierten Werk in so abfälliger Weise distanziert haben, allerdings hat er sie auch nie öffentlich gespielt.

Beethoven, der Kreutzer im Jahre 1798 im Gefolge des französischen Gesandten Bernadotte in Wien kennen- und schätzen gelernt hatte, hat sich bei dem Entschluss, den Namen des Geigers aufs Titelblatt der Druckausgabe setzen zu lassen, der besonderen spieltechnischen Fähigkeiten Kreutzers offensichtlich nicht mehr genau erinnert – die lagen

nämlich im Legato-Spiel und nicht in den virtuosen Figurationen, die Beethoven komponiert hatte. Dass dieser Kompositionsstil anderen Interpreten keineswegs unverständlich geblieben war, hatte einer schon unter Beweis gestellt: George Augustus Bridgetower – ein 24jähriger Mulatte englischer Herkunft, der im April 1803 nach Wien gekommen war und schon bald Zugang zu Beethoven gefunden hatte. Für ihn schrieb der Komponist unter erheblichem Zeitdruck ursprünglich dieses Werk.

Für den Schlußsatz griff Beethoven auf das Finale der Sonate op. 30 Nr. I aus dem Jahr 1802 zurück, das er damals gegen eine weniger brillante Komposition ausgetauscht hatte. Die ersten beiden Sätze

komponierte er neu, der zweite Satz wurde so spät fertig, dass Bridgetower ihn bei der Uraufführung am 24. Mai 1803 aus dem (heute verschollenen) Autograph spielen musste.

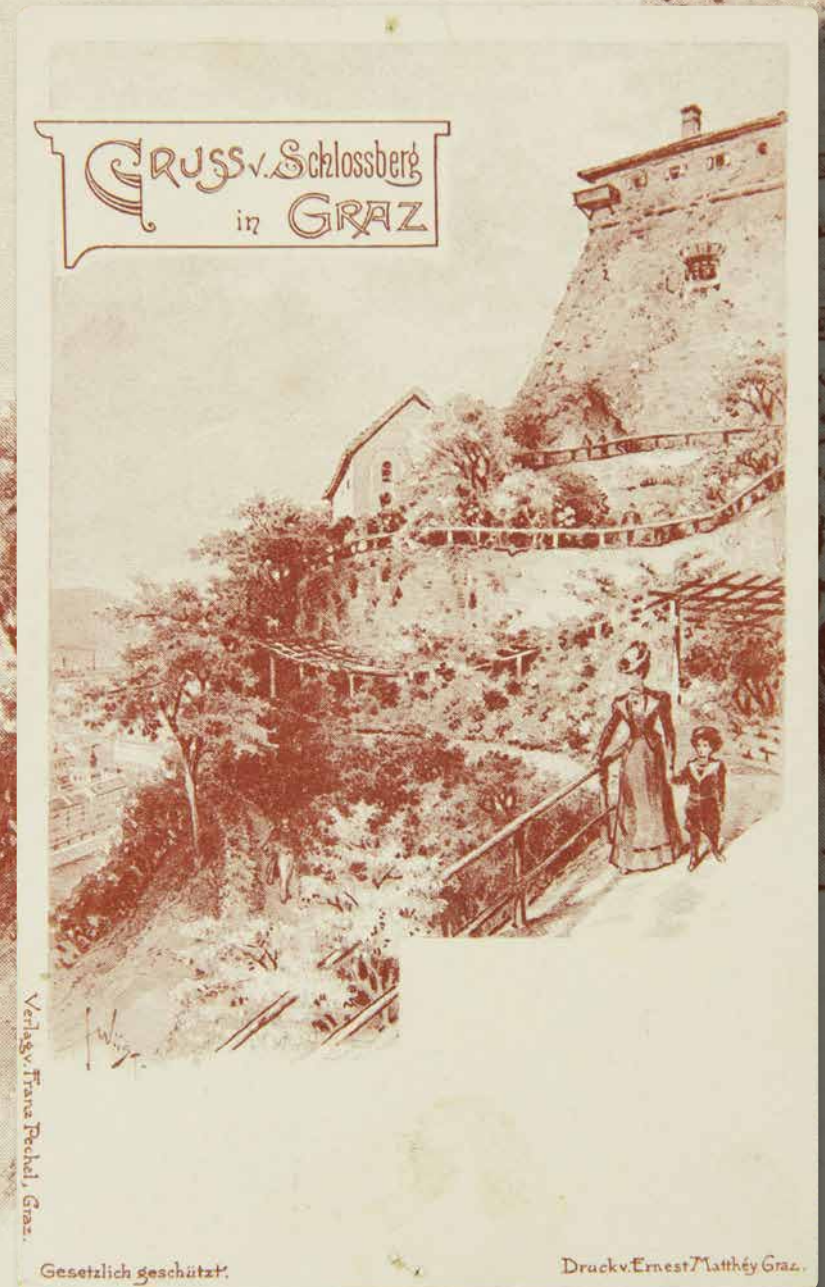
Beethoven hatte sein Werk scherzhaft „Sonata mulattica“ genannt, tilgte dann aber, als es zu einem Zerwürfnis mit Bridgetower gekommen war, jede Anspielung auf den Geiger und entschied sich für die Widmung an Kreutzer. In der Druckausgabe bezeichnet er die Sonate als „scritta in un stilo molto concertante quasi come d'un Concerto“. Auf diese Weise brachte er die Besonderheit der Komposition zum Ausdruck, mit der er einen neuen Typus der Duo-Sonate begründen sollte: Dies ist nicht mehr ein Werk für das gemeinsame häuslich-intime Musizieren, sondern ein „großes“, glänzendes Stück für den öffentlichen Vortrag im Konzertsaal. Die virtuosen Figurationen sind zwar den einzelnen Themen untergeordnet, gewinnen aber doch ein beträchtliches Eigengewicht.

In den Variationen des langsamen Satzes umspielen sie das Thema in einer durchaus herkömmlichen Manier, bewahren dabei auch dessen Charakter einer verhaltenen Innerlichkeit, aber dennoch haften den Trillerketten und der Führung der Violinstimme in die höchsten Lagen ein Element der Zur-Schau-Stellung an. Virtuosität ist hier in die Musik voll integriert – in einer Art, wie sie z.B. dem speziellen Typus des sogenannten Perpetuum-mobile-Finales schon immer eigen war. Rückblickend erscheint es gleichsam folgerichtig, dass Beethoven im Jahr 1806 als nächste Violin-Komposition ein regelrechtes Solo-Konzert geschrieben hat – nämlich sein epochales Violinkonzert in D-Dur, Opus 61.

Mit diesem Konzert war seine Begeisterung zur Komposition weiterer Werke für Violine anscheinend erloschen, dennoch sollte im Jahre 1812 noch seine letzte Violinsonate, jene in G-Dur op.96, folgen.

StD Heinz R. Gallist

Im Jahr 1575 errichtete der Festungsbaumeister Dionisio Tadei am Fuße der Stallbastei einen Pulverturm, der 1809 von den Franzosen zerstört wurde. Auf dessen Ruinen erbaute Bonaventura Hödl 1820 ein Winzerhaus mit neugotischem Krabbenturm und pflanzte auf den darunter liegenden Terrassen Wein. Seit der Wende zum 20. Jahrhundert bewohnte der Dresdner Hofchauspieler Gustav Starcke (1848–1921) jenes Haus und verfasste hier einige Gedichte, die dem Schloßberg gewidmet sind. Seit dieser Zeit wird es auch das „Starcke Haus“ genannt.



Josef Haydn
Klaviertrio As-Dur, Hob.XV/14

Gustav Mahler
Klavierquartett a-moll

Pause

Antonín Dvořák
Klavierquintett A-Dur, op.81

IV

**Mittwoch,
4.12.2024
19.30 Uhr**

Violine
Klara Flieder
Violine
Stephanie Grandpierre
Viola
Thomas Selditz
Violoncello
Reinhard Latzko
Klavier
Christian Schmidt

Joseph Haydn (1732 - 1809) **Klaviertrio As-Dur, Hob.XV/14**

Die Klaviertrios aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts richteten sich vorzugsweise an Musikliebhaber, „Dilettanten“ im besten Sinne des Wortes – gebildete und gut ausgebildete Laienmusiker, die sich zum eigenen Musizieren vergnügen an privaten Orten einfanden. Mit dem Klavier beschäftigten sich allerdings in erster Linie die „Damen der Gesellschaft“.

So gehörte es zum guten Ton, dass „höhere Töchter“ Klavierunterricht erhielten und dadurch sowohl sich selbst zum Gesang als auch andere Musiker auf hohem Niveau am Klavier begleiten konnten. Immer wieder widmete Haydn seine Klaviertrios aus der mittleren und späten Schaffensperiode ausnahmslos Frauen. Sie rückten damit gemeinsam mit ihrem Klavier in den Mittelpunkt der privaten Musikpflege. Als das Instrument des privaten Musizierens war das Klavier damit auch auf einen gewissen stilistischen Bereich festgelegt. Weder die solistische Musik noch die Ensemblesmusik für Klavier repräsentierte Musik für „Kenner“.

Allein Mozart komponierte einige seiner Klavierkonzerte für „Kenner und Liebhaber“, verband damit beide Bereiche zu

einer künstlerisch anspruchsvollen Einheit. Diese Einschätzung änderte sich grundlegend erst im 19. Jahrhundert mit den „großen“ späten Klaviertrios von Beethoven und Schubert und den Werken von Johannes Brahms.

In Wien bestand zu Haydns reifer Schaffenszeit ein großer Bedarf an Werken für Klaviertrio. Stärker noch war die Nachfrage in London, wo sich eine kaufkräftige Kundschaft für die vom Klavier begleitete Kammermusik gebildet hatte. Die Komponisten dieser Zeit bedienten deshalb auch eifrig diesen lukrativen Markt. Das Klaviertrio war für die Hausmusik eine ideale Gattung, weil nur eine geringe Anzahl von Spielern benötigt wurde und dennoch klangvoll musiziert werden konnte. Die grundsätzlich unselbständigen und an den Klavierbass gebundenen Cellostimmen erlaubten sogar einen Verzicht auf dieses Instrument ohne musikalischen Substanzverlust. Dies machte Klaviertrios für Liebhaber äußerst interessant.

In London war die Kammermusik nicht nur auf den privaten Bereich beschränkt, sondern war auch im dort blühenden öffentlichen Konzertwesen erfolgreich >

vertreten. Vielleicht liegt hier ein Grund dafür, dass Haydn in seinen späteren Klaviertrios einen durchaus repräsentativen Stil wählte.

Im Jänner 1790 beendete Haydn sein Trio in As-Dur, Hob.VX/14 und bot es dem Wiener Verleger Artaria zum Kauf an, der es im Oktober des gleichen Jahres als Einzelwerk auf den Markt brachte. Das Werk war ebenso erfolgreich wie die vorangegangenen Klaviertrios. Haydns Originaldokumente zum besagten As-Dur Trio beweisen, wie schnell der Maestro ein solches Werk zu Papier brachte und wie geschickt er es gleich an mehrere Verleger unter dem Schein der Exklusivität zu verkaufen verstand.

Mitte Januar 1790 bot Haydn seinem Wiener Verleger Artaria an, drei Klaviertrios bzw. „Clavieresonaten mit Begleitung einer Violine und Violoncello“ zu liefern. „Die erste sei schon fertig, die zweite in 14 Tagen, die dritte bis Ende Faschings und jede wie gewöhnlich per 10 Ducaten zu haben“. Mit anderen Worten: zwei Wochen genügten ihm für die Ausarbeitung eines solchen Stücks, und der Name genügte, um den hohen Preis zu rechtfertigen.

Was Haydn seinem Wiener Verleger jedoch verschwiegen war, die Tatsache, dass er die Stücke gleichzeitig dem Londoner

Verlag Bland anbot, bei dem sie dann auch früher als bei Artaria erschienen, obwohl letzterer von Haydn angeblich die Exklusivrechte erworben hatte. Als Haydn später in London feststellte, dass Bland das As-Dur-Trio doch noch nicht erhalten hatte, war er skrupellos genug, seine Wiener Vertraute, Frau von Ginzinger, zu bitten, das Trio bei Artaria im Laden zu kaufen und die Ausgabe postwendend nach London zu schicken, um den dortigen Verlegern einen Raubdruck zu ermöglichen. Damals gab es noch kein Urheberrecht!

Das As-Dur Trio übertrifft durch seine Originalität und vor allem durch musikalischen Reichtum mit „kühnen Harmoniefolgen“ seine Vorgänger. Besonders im zweiten Satz gehen die einzelnen Motive auf eine weite Reise durch zahlreiche Tonarten. Die „Kühnheit der Harmonien“ bezieht sich hierbei nicht auf besonders effektvolle Details, sondern vielmehr auf großflächige, ideal ausbalancierte Formentwicklungen. Sie stehen in Wechselbeziehung zum ausgreifenden und eher gesanglich gefärbten Hauptthema. In diesem Werk zeigen die ersten beiden Sätze eine bei Haydn ungewöhnliche gesangliche Qualität.

Der Eingangssatz ist ein ausgesprochen klangbetontes Allegro moderato, welches eine „gleichsam meditative Haltung“ an

den Tag legt. Das Adagio im tonal weit entfernten E-Dur gehört zu Haydns ausdrucksstärksten Arioso-Sätzen; seinem Hauptthema tritt im e-moll-Mittelteil eine stark figurierte Variante an die Seite. Nach so viel Ernst und Konzentration

war Haydn wohl der Meinung, dass man dem Publikum einen heiteren Ausklang gönnen müsse. Das Finale benutzt eine joviale Tanzmelodie im Rhythmus der Gavotte für einen Kehraus von ungetrübter Heiterkeit.

Gustav Mahler (1860 - 1911)

Klavierquartett a-moll

Gustav Mahler schrieb in seiner Studienzeit am Wiener Konservatorium von 1875 bis 1878 mehrere kammermusikalische Werke, die – bis auf den Quartettsatz a-Moll für Violine, Viola, Violoncello und Klavier – alle als verloren bzw. vernichtet gelten. Dass der Sinfoniker Mahler überhaupt Kammermusik geschrieben hat, war schon zu seinen Lebzeiten kaum bekannt. Das lag an seinem leichtsinnigen Umgang mit den Jugendwerken, die bereits 1896 weitgehend verloren waren.

Als Gustav Mahler 1896 letzte Hand an die Skizzen zu seiner Dritten Sinfonie legte, erzählte er der befreundeten Nathalie Bauer-Lechner nostalgisch von seinen 20 Jahre zurückliegenden Jugendwerken, „mit denen er so leichtsinnig umging, daß kaum mehr etwas vorhanden ist“, wie die Freundin bemerkte. „Das Beste davon“, so Mahler, „war ein Klavierquartett,

welches am Schluss der vierjährigen Konservatoriumszeit entstand und welches großen Gefallen erregte ... Bei einer Preiskonkurrenz, zu der ich das Quartett nach Rußland schickte, ist es mir verloren gegangen.“ Der empfindliche Verlust dieses Klavierquartetts von 1878 wird teilweise aufgewogen durch einen erhalten gebliebenen, einzelnen Quartettsatz in a-moll aus Mahlers zweitem Jahr am Wiener Konservatorium 1876, das Frühwerk eines Sechzehnjährigen.

Wenige Monate zuvor war das c-Moll-Klavierquartett von Johannes Brahms in Wien uraufgeführt worden, der junge Mahler hatte sich damals gerade erst mit Hugo Wolf angefreundet und Bruckner hatte seine Theoriestunden an der Wiener Universität aufgenommen. Vor diesem Hintergrund erscheint der Quartettsatz des Sechzehnjährigen der Quartettsatz des Sechzehnjährigen zugleich zeitgebunden und visionär, >

wie es Peter Ruzicka beschrieb: „So verneint der in düsterem a-moll versinkende Schluss des Sonatensatzes jede Übereinkunft von Äußerlichkeit, die bei einem Sechzehnjährigen wohl zu erwarten gewesen wäre. Überhaupt darf diese Tonart, die im Werk Mahlers eine bedeutsame Rolle spielte, durchaus als unbewusste Voraussetzung des Kommenden gewertet werden. Besonders bewegend ist das

verhalten, mit Dämpfer gespielte Intermezzo vor Eintritt der Reprise, wie auch die ganz und gar ungewöhnliche, höchst exzessive Violinkadenz unmittelbar vor der Koda. Die thematische Erfindung gewinnt durchaus ein eigenes Profil; Form und Gestus weisen erkennbar auf die Wurzeln des damaligen musikalischen Bewußtseins Mahlers: auf Brahms, Schumann und Schubert.“

Antonín Dvořák (1841-1904)

Klavierquintett A-Dur, op.81

So wie Johannes Brahms von Robert Schumann, so lernte Antonín Dvořák von Johannes Brahms, der einer seiner ersten Förderer und Sponsoren gewesen war und sich seiner Werke beratend wie wohlwollend annahm.

Der böhmische Komponist schrieb sein erstes Klavierquintett in A-Dur, op.5 im Jahre 1872. Das Werk wurde im November des gleichen Jahres in Prag uraufgeführt. Mit dem künstlerischen Ergebnis war Dvořák über alle Maßen unzufrieden und so vernichtete er das Manuskript. Zum Glück hatte der Veranstalter dieser Uraufführung seine eigene Kopie aufbewahrt, so dass Dvořák, als er sich 1887 zu einer Revision dieses Werkes entschlos-

sen hatte, diese auch tatsächlich vornehmen konnte. In dieser Überarbeitung des frühen Werkes erlebte das Quintett op.5 zahlreiche Aufführungen und bleibt ein hörenswertes Zeugnis jugendlicher Frische und Einfallskraft.

Dvořák begann mit der Komposition des späteren Klavierquartetts op.81 exakt am 18. August 1887 in seinem Landhaus Vysoká und beendete das Werk am 3. Oktober desselben Jahres. Das gesamte Werk atmet eine Atmosphäre von Vergnügen und Einfallsreichtum. Es ist kein Zufall, dass Dvořáks eigenes Instrument, die „Bratsche“, von ihm mit etlichen besonders schönen Passagen bedacht wurde – vor allem in den ersten beiden Sätzen.

Obwohl er kein begnadeter Pianist wie Brahms gewesen ist – Dvořáks Klavierbehandlung wurde in einigen Werken deutlich bemängelt –, schrieb er in den Kompositionen für Klavier und Streichinstrumente ausdrucksstarke und einprägsame Klavierparts.

Das Violoncello eröffnet das Klavierquintett mit einer wunderbaren Melodie, und nachdem das Klavier die Szene betreten hat, erklingt ein Werk voller lyrischer Ergüsse.

In den Mittelsätzen knüpfte Dvořák an sein neun Jahre früher komponiertes Streichsextett in A-Dur an. Wie dort, so sind auch hier Adagio und Scherzo durch eine Dumka sowie einen Furiant ersetzt. Die Dumka ist ein ukrainischer Volkstanz, für den der Wechsel zwischen langsamen, melancholischen Teilen und schnellen Tanzabschnitten typisch ist. In der Dumka des Klavierquintetts op.81 hat Dvořák außerdem einen halbschnellen Zwischenteil eingefügt, der durch

seine einzigartigen Klangmischungen zwischen Klavier und Streichern fasziniert. Das Thema der langsamen Teile ist von unwiderstehlicher Schönheit, und erinnert musikalisch an den berühmten „Marcia funebre“ aus Schumanns Klavierquintett.

Der Furiant des 3. Satzes ist ein tschechischer Volkstanz im schnellen Dreiertakt, der im Trio auf wundersame Weise in ein Lyrisches Stück im Stile Edvard Griegs verwandelt wird.

Das Finale schließlich konkurriert nicht mit dem 1. Satz, sondern gibt sich als schwungvolle Polka mit kunstvoller Fugato-Durchführung. Es glänzt durch eine Folge glücklichster musikalischer Einfälle – bestens geeignet, das Publikum mit „Summen“ einzelner Melodien auf einen angenehmen Heimweg zu begleiten.

Die Uraufführung dieses Werkes fand am 6. Jänner 1888 in Prag statt.

StD Heinz R. Gallist



Der Türkenbrunnen ist ein 94 Meter bis zum Grundwasser der Mur reichender Brunnen, der während Belagerungszeiten die Festung auf dem Schloßberg mit Wasser versorgen konnte. Der Brunnen, unterhalb der Kanonenbastei gelegen, wurde zwischen 1554 und 1558 anlässlich der Neubefestigung des Schloßberges unter Leitung des Baumeisters Domenico dell'Allio gegraben. Den Namen Türkenbrunnen erhielt er aufgrund der Annahme, dass gefangen gehaltene Türken an der Grabung des Brunnens beteiligt waren.





Christian Schmidt

Klavier

Christian Schmidt ist Ideenfinder, Initiator und künstlerischer Leiter der musikabendeGRAZ. Er hat diese besonderen Klavierkammermusik-Konzerte 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, Ljubljana, Biarritz, Marburg, Triest und Pamplona.

Sein Klavierstudium absolvierte er an den Musikuniversitäten in Graz, Wien und Freiburg/Breisgau unter anderem bei Gerlinde Schwenzer, Sebastian Benda, 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 sowie im Wiener Musikverein 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.

Thomas Selditz

Viola



Thomas Selditz wuchs in Berlin auf und studierte dort an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ bei Alfred Lipka. Mit 21 Jahren gewann er das Probespiel um die Position des 1. Solo-Bratschers des Berliner Sinfonie-Orchesters. Sechs Jahre später engagierte ihn Daniel Barenboim an die Staatskapelle Berlin, ebenfalls als 1. Solo-Bratscher.

1999 verließ Thomas Selditz die Staatsoper Berlin. Er unterrichtete von 1999 bis 2005 als Professor an der Musikhochschule in Hannover, von 2005 bis 2010 an der Musikhochschule Hamburg, seit 2010 als Professor für Viola an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien.

Seit Anfang der 90er folgte Thomas Selditz als Mitglied des Gaede Trios Konzerteinladungen in die meisten Länder Europas, nach Japan und den USA. 2006 wechselte er innerhalb des Ensembles

zur Violine. Er ist als Kammermusiker zu Gast auf Festivals wie dem Mozartfest Würzburg, dem Schleswig-Holstein Festival, beim Europäischen Musikfest Stuttgart, dem Rheingau Festival, im Theatre du Châtelet/Paris, der Styriarte Graz, auf dem Mondsee Festival, beim Schwäbischen Frühling. Zu seinen Kammermusikpartnern zählen Künstler wie Christian Altenburger, Ernst Kovacic, Patrick Demenga, Markus Schirmer, Quirine Viersen, Wolfgang Schulz, Benjamin Schmid und Ensembles wie das Gewandhaus Quartett Leipzig, Trio Parnassus Stuttgart, Auryon Quartett und Arditti Quartet.

Kammermusikaufnahmen erschienen bei den Labels Largo Records, Tacet, Sony, MDG, Audite und Phoenix. 2003 wurde eine Solo-CD mit dem Diapason und dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet.



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.

Klara Flieder

Violine



In eine Wiener Musiker-Familie geboren, studierte Klara Flieder bei Margarethe Biedermann (Konservatorium der Stadt Wien), Christian Ferras (Paris) und Arthur Grumiaux (Brüssel).

Ihre Konzerttätigkeit als Solistin und Kammermusikerin führte sie durch ganz Europa, in die USA, nach Südamerika und China. Auftritte bei zahlreichen internationalen Festivals, unter anderem mit dem Flieder Trio, dem Leschetizky Trio Wien und dem Hyperion Ensemble.

Ebenso pflegt sie eine langjährige intensive Zusammenarbeit im Duo mit dem Cellisten Christophe Pantillon sowie dem Pianisten Patrick Leung.

2014 kam es zur Aufführung sämtlicher Sonaten für Klavier und Violine von W. A. Mozart mit Patrick Leung in Shanghai.

Zahlreiche CD-Einspielungen mit dem Flieder Trio, dem Leschetizky Trio, dem Hyperion Ensemble und im Duo mit Christophe Pantillon ergänzen ihre musikalische Tätigkeit.

Seit 2005 ist Klara Flieder Professorin für Violine an der Universität Mozarteum Salzburg und erweitert ihre Lehrtätigkeit bei Meisterkursen in ganz Europa, den USA, Südamerika und China.



Stéphanie Grandpierre

Violine

Stéphanie Grandpierre wurde 1984 in Paris geboren und bekam bereits mit vier Jahren ihren ersten Violinunterricht. Sie absolvierte in Paris ihr Violinstudium sowie Musikwissenschaftstudien an der berühmten Universität „Sorbonne“.

Sie führte ihre Studien an der Kunstuniversität Graz bei ihrer Lehrerin Maighréad McCrann fort, wo sie ihr Bachelor- und Masterstudium mit Auszeichnung absolvierte. Ihre Ausbildung rundete sie mit Meisterkursen u.a. bei Olivier Charlier, Akiko Tatsumi, Stephan Picard, Sergey Kravchenko und Marcin Baranowsky ab.

Stéphanie Grandpierre bestritt Auftritte als Kammermusikerin in Österreich (u.a. im Congress Graz und beim Festival Grafenegg) sowie in vielen Ländern Europas. Einige ihrer Konzerte wurden vom ORF live übertragen. Sie wirkt zum vierten Mal bei musikabendeGRAZ mit.

Weiters war sie auch mit zeitgenössischer Musik, den Violinkonzerten von Mendelssohn und Mozart sowie mit Bachs Solosonaten solistisch zu hören.

Von 2009 bis 2013 spielte Stéphanie Grandpierre an der 1. Violine beim ORF-Radio Symphonie Orchester Wien. Seit September 2013 ist sie Mitglied des Tonkünstler-Orchester Niederösterreich.

Klemens Sander

Bariton



Der gebürtige Oberösterreicher und ehemalige St. Florianer Sängerknabe erhielt seine Gesangsausbildung an der Musikuniversität Wien. Seine künstlerische Laufbahn führte ihn u.a. an die Volksoper Wien, das Theater an der Wien, die Neue Oper Wien, die Oper Leipzig, das Badische Staatstheater Karlsruhe und an das New National Theatre Tokio.

Einladungen als Konzertsolist und Liedinterpret führten Klemens Sander u.a. in den Wiener Musikverein und ins Konzerthaus, zu den Salzburger Festspielen, zum Musik Festival Grafenegg, zum Oxford Lieder Festival, ins Gewandhaus Leipzig, in die Berliner und Pariser Philharmonie, die Laeiszhalle Hamburg, die Philharmonie St. Petersburg, die Suntory Hall Tokio und in die Londoner Wigmore Hall. Bisherige Zusammenarbeit verband ihn unter anderem mit Dirigenten wie Kirill Petrenko, Kent Nagano, René Jacobs, Bertrand de Billy, Christo-

phe Rousset und Georges Prêtre. Seine beiden Soloalben „Die schöne Müllerin“ und „Das Lyrische Intermezzo“ wurden für die International Classical Music Awards nominiert und mit dem Bank Austria Kunstpreis ausgezeichnet.

Zahlreiche Engagements beinhalten u.a. eine Tournee mit der Camerata Salzburg nach Kolumbien, ein Galakonzert in der Philharmonie St. Petersburg, Bachs Matthäuspassion in der Dresdner Frauenkirche und im Wiener Musikverein, Beethovens IX. Symphonie beim Antwerp Spring Festival und beim Carinthischen Sommer sowie die Uraufführung der neuen Oper Toteis von Manuela Kerer in Bozen und Wien.

Klemens Sander hält eine Gesangsprofessur an der Hochschule für Musik in Detmold.

www.klemenssander.at



Ariane Haering

Klavier

Die Pianistin Ariane Haering studierte in ihrer Heimatstadt La Chaux-de-Fonds (Schweiz). Danach verbrachte sie ein Jahr in den USA an der UNCSA bei Clifton Matthews und schloss ihr Studium in der Klasse von Brigitte Meyer mit einem „1er Prix de Virtuosité avec les félicitations du Jury“ ab.

Seit 2016 ist sie Mitglied des „Alban Berg Ensemble Wien“. Das Ensemble gestaltet ein eigenes Zyklus im Brahms Saal des Wiener Musikvereins und organisiert jährlich das Festival „BergFrühling“ am Ossiacher See und das „HerbstFest“ im Reaktor/Wien und im Josephinum/Wien. Die ersten CD Produktionen des Ensembles sind bei Deutsche Grammophon und DECCA erschienen.

Zusammen mit der Pianistin Ardita Stavtovi gründet sie 2015 das „duo ariadita“, das in Österreich, Deutschland, Kosovo, der Türkei und der Schweiz zu hören ist. Zuletzt gastierten sie in der Elbphilharmonie und in der neuen Ankara CSO Concert Hall. Ihre Auftritte bei den Salzburger Festspielen, in der Salzburger Mozartwoche, bei der Stiftung Mozarteum, im Wiener Musikverein und beim Klavier-Festival Ruhr festigen ihren Ruf als internationale Künstlerin.

Solistisch tritt sie in der Tonhalle Zürich, im Großen Festspielhaus Salzburg, im KKL Luzern, im Casino Bern und Basel auf. Im Frühjahr 2013 debütierte Ariane Haering als Solistin mit dem Houston Symphony Orchestra unter der Leitung von Hans Graf. Mit ihrem Duo Partner Benjamin Schmid, genießt sie seit über 20 Jahren musikalische Erfolge.

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 die beständig wachsende internationale Reputation der Konzertreihe.

Seit der Vereinsgründung im Jahre 2009 sind in kurzer Zeit Freunde und Förderer dem Verein als Mitglied beigetreten und haben dadurch ihre Verbundenheit mit dieser Musikreihe nach außen hin deutlich gemacht. Dafür möchte ich an dieser Stelle ein herzliches Dankeschön aussprechen. Dieser Dank gilt auch den maßgeblichen VereinsmitarbeiterInnen, die ihrerseits stets bemüht sind, das in sie gesetzte Vertrauen bestmöglich zu erfüllen.

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 Programmes oder werden eingeladen, an einer jährlichen Mitgliederveranstaltung teilzunehmen.

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

Ich wünsche Ihnen ein genussvolles Jahr 2024 mit den musikabendenGRAZ

Ihr

Gerald Kummer, Obmann-Stellvertreter des Vereins musikabendeGRAZ

Die Kanonenbastei (Stallbastei mit Kanonenhütte) ist ein gewaltiger Bau mit über 20 Meter hohen und bis zu 6 Meter starken Grundmauern und wurde ab 1544 wie auch die restliche Festung nach Plänen von Domenico dell'Allio errichtet. Wie schon der Name vermutet, enthielt die Bastei Stallungen und ersetzte ein an derselben Stelle stehendes Vorwerk der mittelalterlichen Burg, während die Kanonenhütte zu Verteidigungszwecken diente und später auch als Staatsgefängnis sowie als Standort der Feuermeldung Verwendung fand.



Kooperationen mit der Wirtschaft.

Begehrnt und erfolgreich.

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

Egal, ob Unternehmen 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 unterschiedlichen 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, Bank Burgenland, Bar Albert, Best Fitness Wirth GesmbH, BFP, BKS Bank, Capital Bank, Citycom, Congress Graz, Donau Versicherung, Energie Steiermark, Floristik Obendrauf, Geox, Gsellmanns Weltmaschine, hba, Holding Graz, Hygienicum, Hypo Vorarlberg, Institut Allergosan, Knauf Insulation GmbH, management club Steiermark, Mayr Melnhof Holz, Medienfabrik Graz, Mensch & Management, Merkur Versicherung, Messe Congress Graz, Neuroth, Oberösterreichische Versicherung, Privatklinik Graz Ragnitz, Proventi GmbH, Proverbi GmbH, René & Co, Sanatorium Hansa, Reif & Partner : Rechtsanwälte, RLB Steiermark, Scheelen GmbH, Schwarzl, Steiermärkische Sparkasse, Steiermärkischer Blinden- und Sehbehindertenverband, Stiefelkönig, Supernova, Technopark Raaba GmbH, Thermic Products, Tscherne GmbH, Uniqa, UNI for LIFE sowie WAS Werbeagentur Schlögl, die wohnbaugruppe.

Besonderer Dank gilt der Kleinen Zeitung, die als Medienpartner mit ihrer Berichterstattung der Konzertreihe besondere Publizität verleiht, Radio Ö1 für die Begleitung als Kulturpartner sowie dem Land Steiermark und der Stadt Graz für ihre wertvolle Unterstützung.

Falls Sie an einer Kooperation mit der Konzertreihe musikabendeGRAZ interessiert sind, finden Sie Informationen unter www.musikabendgraz.at.



www.mcg.at

CONGRESS GRAZ

STILL MAKING HISTORY.

mcg | graz

All in one. Der Congress eignet sich für so gut wie alle Veranstaltungen. Symposien, Ausstellungen, Kongresse, Bälle und Konzerte finden regelmäßig im historischen Ambiente statt. Mit topmoderner Ausstattung und hervorragender Akustik.

HYGIENICUM

GBAGROUP

Audits & Beratung
Laboranalysen
Schädlingskontrolle
Forschung & Entwicklung

HYGIENICUM GmbH, Institut für Lebensmittelsicherheit und Hygiene,
Robert-Viertl-Straße 7, A-8055 Graz, Tel.: +43 316 69 41 08, www.hygienicum.at

Bezahlte Anzeige

#teamgruenewelt

Ihre Karriere als Partner einer

grünen Welt.

Die Energie Steiermark sucht neue Talente.
Jetzt bewerben unter e-steiermark.com/karriere

ENERGIE STEIERMARK

Xhesika F., Account Managerin

trend. TOP ARBEITGEBER 2023 ÖSTERREICH
trend. TOP ARBEITGEBER 2023 ÖSTERREICH
5 JAHRE IN FOLGE

OMNi BIOTIC

Probiotika höchster Qualität

30 Jahre Erfahrung in der Mikrobiomforschung

Institut AllergoSan
Institut AllergoSan Pharmazeutische Produkte Forschungs- und Vertriebs GmbH

www.omni-biotic.com

Weil ich das Wunder Mensch bin.

www.merkur.at

merkur VERSICHERUNG



Ich wi// einfach
ein gutes Gefühl
haben.

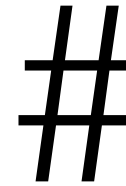


Ich wi// zur DONAU.

Landesdirektion Steiermark
050 330 - 70140
graz@donauversicherung.at



GUTSCHEIN



GESUNDHEIT
BRAUCHT
TRAINING



Dr. Aunerstraße 22
8074 Raaba / 0316 40 50 80
Abstallerstraße 18
8053 Graz / 0316 27 6660

www.bestfitness.at



wohnbaugruppe.at

Bauen. Wohnen. Vertrauen.

SCHAU AUF GR  Z

Eine App der Holding Graz



MM
IBV

KLEINE DETAILS -
GROSSER UNTERSCHIED

MM-IBV Versicherungsmakler GmbH
8130 Frohnleiten | Grazer Straße 10
office@mm-ibv.com | www.mm-ibv.com

Steiermärkische
SPARKASSE 



Wir
wünschen
klangvolle
Abende.



Musikinstrumente-Versicherung InTakt Optimaler Schutz für Ihr Musikinstrument.

Unsere Musikinstrumente-Versicherung InTakt bietet Schutz bei Beschädigung oder Verlust des Musikinstrumentes durch:

- Transportmittelunfall, Brand, Blitz, Explosion
- Elementarereignisse (Sturm, Hochwasser ...)
- Diebstahl, Beraubung, Abhandenkommen
- Veruntreuung, Unterschlagung, Ungeschicklichkeit

Jetzt online auf www.keinesorgen.at/musikinstrumente abschließen!

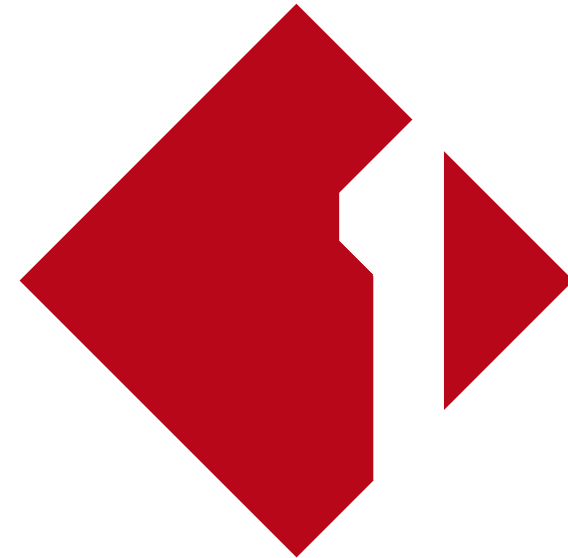
Landesdirektion Graz, Grabenstraße 75, 8010 Graz
Tel. +43 5 78 91-7500, E-Mail: Graz@ooev.at

Oberösterreichische
www.keinesorgen.at

Bereits ab
EUR 30,-
pro Jahr!

KEINE
SORGEN,
MUSIKINSTRUMENTE.

GRAZ



Ö1 CLUB



Von Beginn an Partner der musikabendeGRAZ, spielen wir gekonnt alle Stücke, wenn es um ansprechendes, kreatives Marketing geht.
werbeagenturschloegl.at



... in Tönen zu denken.

Jules Combarieu

musik GRAZ abende

Kammermusiksaal
Congress Graz

24

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

