



Orchesterkonzert

EUPHONY



Dirigent: Daniel GEISS
Corina KOLLER – Sopran
EUPHONY Orchestra

MI 26.02.2020
— 19.30 Uhr
Großer Saal — ABPU

Koordination: Marlis Müller-Lorenz, KUG
Werke von Schostakowitsch und Mahler

Eintritt frei

Wir fertigen bei dieser Veranstaltung Fotos an.
Die Fotos werden zur Darstellung unserer Aktivitäten auf der Website und auch in Social Media Kanälen sowie in Printmedien veröffentlicht.
Weitere Informationen finden Sie unter
<https://www.bruckneruni.at/de/datenschutz>.

Hagenstraße 57 | 4040 Linz
T +43 732 701000 280
veranstaltungen@bruckneruni.at
www.bruckneruni.at



— PROGRAMM —

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975) **Kammermsymphonie op. 110a**

(Bearbeitung von Rudolf Barschai)

1. Largo
2. Allegro molto
3. Allegretto
4. Largo
5. Largo

- P a u s e -

Gustav Mahler (1860–1911) **Symphonie Nr. 4**

1. Bedächtig. Nicht eilen
2. In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast
3. Ruhvoll
4. Sehr behaglich

Corina KOLLER – Sopran
EUphony Orchestra
Dirigent: Daniel GEISS

Assistent des Dirigenten: Atay Bagci
Orchesterbetreuung: Ursula Fleischhacker, Johannes Guntschnigg
EUphony Projekt-Organisation: Marlis Müller-Lorenz

— ORCHESTER —

Violine 1

Doren Dinglinger (München)

Kate Maloney (München)
Olivia Croitoru (Weimar)
Teira Yamashita (Essen)
Anna Katharina Tittgen (Graz)
Milica Kostić (Belgrad)
Severin van Schmid (Essen)
Seo Ji Seon (Köln)
Maria Radovanović (Graz)
Anika Goldner (Graz)

Violine 2

Emilio Percan (Graz)

Gratiela Aranyosi (Cluj-Napoca)
Aleksić Vojin (Belgrad)
Jennifer Gheorghita (Graz)
Maximiliane Wilms (Köln)
Katarina Cvjetković (Belgrad)
Katarina Božić (Belgrad)
Eleonora Hil (Zagreb)
Andrijana Durmišević (Belgrad)
Matej Žerovnik (Zagreb)

Viola

Carla Maria Rodrigues (London)

Tijana Šilinger (Graz)
Andries Cigulea (Cluj-Napoca)
Tijana Dimitrov (Belgrad)
Filip Vitko (Zagreb)
Jelisaveta Čivović (Belgrad)
Anja Milošević (Belgrad)
Leonora Petković (Belgrad)

Violoncello

Srjan Sretenovi (Belgrad)

Mima Majstorović (Belgrad)
Kristina Nikitović (Belgrad)
Pavle Rakocević (Belgrad)
Katja Meljnikov (Ljubljana)
Agnese Menna (Mainz)
Sebastián Mendoza (Graz)
Stefan Gavrilović (Belgrad)

Kontrabass

Slobodan Geri (Belgrad)

Jošt Lampret (Ljubljana)

Filip Dokljanov (Belgrad)
Subira Joana Gonzalez (Graz)
Nikola Buljančević (Belgrad)
Aleksa Šepec (Belgrad)

Flöte

Magdolna Slenker (Graz)
Zala Tirš (Graz)
Anna Winter (Graz)
Viktoriiia Hrytsun (Graz)

Oboe

Sergey Khodyrev (Köln)
Albert Janka (Köln)
Chenxiao Yang (Köln)

Klarinette

Stephan Mayrhuber (Graz)
Dayeon Uhm (Graz)
Luka Gantar (Graz)

Fagott

Hubert Stawiarczyk (Graz)
Julja Krivošić (Belgrad)
Milijana Kostić (Belgrad)

Horn

Marcin Sikorski (Graz)
Hiu Yan Choi (Graz)
Hannah Oder (Graz)
Theresa Kogler (Graz)

Trompete

Tamás Endre Mészáros (Graz)
Kevin Kulmer (Graz)
Daniel Majbaum (Graz)

Harfe

Sophia Litzinger (Graz)

Pauke

Anna Micheletti (Graz)

Schlagwerk

José María Díaz Aranda (Eisenstadt)
Daniele Badioni (Dortmund)
Jonas Maier (Eisenstadt)

— BIOGRAFIEN —

Corina KOLLER

wurde in Leoben geboren und begann ihre künstlerische Ausbildung im Alter von fünf Jahren mit klassischem Ballettunterricht, Blockflöte, Klavier und Gesang an der dortigen Musikschule. Im März 2017 beendete sie ihr Studium der Kunstgeschichte an der Karl-Franzens-Universität Graz mit dem *Master of Arts* und schloss im März 2020 das Masterstudium Gesang an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz ab. Sie besuchte Meisterkurse bei Dame Emma Kirkby, Gabriele Lechner, KS Linda Watson und Cheryl Studer und war bereits mehrmals im Stefaniensaal Graz zu hören, z.B. in Georg Friedrich Haas' *7 Klangräume zu den unvollendeten Fragmenten des Requiems von W. A. Mozart* und in Felix Mendelssohn-Bartholdys *Lobgesang*. Im Laufe ihres Studiums sang sie in Henry Purcells *King Arthur*, Engelbert Humperdincks *Hänsel und Gretel*, Kurt Weills *Der Silbersee* (M. L. Dirk Kaftan), Ralph Benatzkys *Im weißen Rössl* und Frau Fluth in Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* und arbeitete mit Regisseuren wie Ernst Marianne Binder und Lorenzo Fioroni. Im Stadttheater Leoben debütierte sie als Rosalinde in der Operette *Die Fledermaus*, als Hanna Glawari in *Die lustige Witwe* und als Sylva Varescu in *Die Csárdásfürstin*. Im Rahmen des *steirischen Herbst* 2019 war sie als Demetria bei der UA der Oper *Consumnia* zu sehen. Corina Koller war Bayreuth-Stipendiatin des Jahres 2019 und kann als Finalistin internationaler Wettbewerbe eine Vielzahl von Preisen vorweisen.

Daniel GEISS

ist ein äußerst vielseitiger Musiker: 1979 in Essen geboren, erhielt er mit sechs Jahren seinen ersten Cellounterricht. Er studierte vier Jahre bei Klaus Heitz in Hannover, bevor er sein Studium für zwei Jahre an der Indiana University bei Janos Starker fortsetzte. Dies wurde ihm im Jahr 2000 durch ein Stipendium der Rotary Stiftung ermöglicht. Fünf Jahre später schloss er, der parallel noch Kammermusik und Dirigieren studierte, seine Studien an der Hochschule für Musik in Köln in der Klasse von Maria Kliegel ab. Daniel Geiß hat zahlreiche Erfolge vorzuweisen. Er war Solocellist

des Bundesjugendorchesters und gewann 1995 den ersten Bundespreis im Wettbewerb *Jugend musiziert*. Zusammen mit Nigel Kennedy ging er 2000 für das Album *Kennedy Classics* auf eine USA-Tournee. Seit 2002 doziert er regelmäßig beim Landesjugendorchester Rheinland-Pfalz, beim Landesjugendorchester Hessen und beim Bundesjugendorchester. Am Staatstheater Wiesbaden ist er seit 2004 stellvertretender Solocellist. Zusätzlich zu regelmäßigen Gastauftritten bei internationalen Musikfestivals gastiert er mit dem *Enos Klaviertrio*, dessen Mitglied er seit 2005 ist, in ganz Europa. 2006 wurde ihm der Kulturpreis der Stadt Kassel verliehen. Seit 2011 darf er sich Solocellist der *Cappella Aquileia* nennen, zudem ist er Mitglied des Orchesters der Bayreuther Festspiele. Daniel Geiß ist jedoch nicht nur Cellist, sondern auch seit vielen Jahren als Dirigent tätig. 2011 gab er diesbezüglich sein Debüt in der Philharmonie Berlin, wohin er 2013 zurückkehrte. Darüber hinaus lehrt er Violoncello an der Hochschule für Musik Mainz, am Peter-Cornelius-Konservatorium Mainz und in Brescia. Seit 2014 ist er der künstlerische Leiter des Kammerorchesters KLANGLABOR. Seit Beginn dieses Jahres ist Daniel Geiß auch Dirigent und künstlerischer Direktor des *St. George Chamber Orchestra* in Belgrad.

Das Euphony Orchestra

vereint diesmal Studierende der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (Österreich), der University of Zagreb (Kroatien), der University of Arts Belgrade (Serbien), des Orchesterzentrums| NRW (Deutschland), der Academy of Music at the University of Ljubljana (Slowenien) und der University of Music Cluj-Napoca (Rumänien).

Was 2011 als Partnerschaft der Kunstuniversität Graz mit Budapest und Zagreb und sehr bald auch mit Belgrad, Ljubljana und Sarajevo begonnen hatte, ist inzwischen zu einem spannenden und zukunftsweisenden Kooperationsprojekt mit neu dazugekommenen Partnern geworden.

Ging es zunächst um den Austausch künstlerischer Ansätze der Partneruniversitäten und zugleich die Möglichkeit für die Studierenden, Freundschaften über die Grenzen hinweg zu entwickeln, ist es inzwischen zu einem Projekt geworden, das den Anspruch hat, gemeinsam mit allen Partnern exemplarische Ansätze im

Bereich der Orchesterausbildung zu suchen und zu entwickeln. Derzeit wird eine „Orchesterwerkstatt“ angeboten, bei der Kammermusik als Basis für Orchesterarbeit genutzt wird: Die jungen Musiker*innen arbeiten unter der Leitung von Daniel Geiß und mit internationalen Dozent*innen zunächst am kammermusikalischen Zusammenspiel und entwickeln daraus gemeinsam den großen Orchesterklang - ein durch und durch europäischer Gedanke.

__ WERKBESCHREIBUNGEN __

Dmitri Schostakowitsch, Kammersymphonie op. 110a, Bearbeitung von Rudolf Barschai nach dem 8. Streichquartett, op. 110

Ich schrieb das Quartett [Nr. 8], das für niemanden einen Nutzen hat und ein ideeller Fehlschlag ist. Ich dachte daran, daß nach meinem Tod wohl niemand ein Werk zu meinem Gedächtnis komponieren wird. Daher beschloß ich, ein solches Werk selbst zu komponieren. Auf das Deckblatt könnte man schreiben: „dem Komponisten dieses Quartetts zum Gedächtnis“...Die Pseudotragik dieses Quartetts liegt darin, daß ich beim Komponieren so viele Tränen vergoß wie Urin nach einem halben Dutzend Bieren. Zu Hause versuchte ich zweimal, das Quartett zu spielen, und schon wieder flossen die Tränen. Aber schon nicht mehr bloß wegen der Pseudotragik des Quartetts, sondern aus Verwundung über die wunderschöne Klarheit seiner Form. Vielleicht spielte hier eine Art Begeisterung für die eigene Person eine Rolle, wie sie wohl rasch vorbeigeht und einen Kater in Form von Selbstkritik hinterläßt.

Mit diesem Brief an Isaak Glikman vom 19. Juli 1960 autorisiert Schostakowitsch eine autobiographische Interpretation seines Streichquartetts Nr. 8, während er dem Ernst dieser Aussage gleichzeitig mit einer großen Portion Sarkasmus begegnet. Auch ohne diesen Brief, der erst 1990 publiziert wurde, war schon seit der erfolgreichen Premiere des Quartetts am 2.10.1960 durch das Beethovenquartett in Leningrad die Frage der Bedeutung dieses einzigartigen Stücks eine besonders schwierige. Zwei Aspekte

des Stücks dringen geradezu auf eine Beantwortung der Bedeutungsfrage. Inhaltlich gesehen taucht die Frage so stark auf, weil Schostakowitsch das ganze Werk aus einer Reihe von musikalischen, seinen früheren Werken entnommenen Selbstzitatensowie Anspielungen auf weitere Werke seiner selbst und anderer Komponisten baute; dabei fungiert das Motiv DSCH (die Töne D, Es, C, und H im deutschen Tonsystem), das den Namen *Dmitri Schostakowitsch* repräsentiert, als der obsessive Klebstoff des Ganzen. Der programmatische und früh publizierte offizielle Titel des Werkes „Im Gedenken an die Opfer des Faschismus und des Krieges“ sowie die Verwendung des Revolutionsliedes *Im Kerker zu Tode gemartert* bilden die andere Säule des Bedeutungsproblems: Das Stück kann als eine tatsächliche Antwort auf grausame Gewalt gesehen werden, aber man kann den Titel auch als eine bloße Geste hinsichtlich der Sowjetischen Regierung in der Nachkriegszeit verstehen. Ebenso lässt sich das Quartett als Ausdruck besonders schmerzhafter persönlicher Erfahrungen verstehen, auch wenn solchen Interpretationen von Schostakowitschs Werken oft nicht völlig zu trauen sind. Und durch den unvermeidlichen Namen DSCH kommentiert das Stück potentiell noch ein weiteres Themenfeld: Ob ein Name, ob ein einziger Mensch wirklich etwas bedeuten kann.

Das Quartett besteht aus fünf Sätzen, die insgesamt eine lose Bogenform (langsam - schnell - langsam) bilden. Im ersten Satz werden wir gleich zu Beginn mit einer Mischung aus einer kurzen Phrase auf DSCH und einer Passage aus Schostakowitschs erster Symphonie konfrontiert. Mitten im Satz streben chromatische, leidende Melodien nach Freiheit, aber der Bordunton in den tiefen Streichinstrumenten hält die Melodien fest am (oder beinahe unter dem) Boden. Nach der Reprise der Eröffnungsmusik beginnt sogleich der zweite Satz. Das DSCH-Motiv ist hier wie mit einem Messer rhythmisch verfolgt. Nur kleine Änderungen im musikalischen Gewebe, z. B. durch zwei Zitate aus Schostakowitschs Klaviertrio Nr. 2, bieten hier und da etwas leidenschaftlich-Lyrisches an. Im dritten Satz sind wir noch in der Dunkelheit gefangen, diesmal in einem Totentanz. Nachdem zwei Violinen am Anfang das DSCH-Motiv beinahe kreischend schreien, wird der Tanz schwieriger und schwieriger zu tanzen, da der Rhythmus schnell zwischen geradem Takt und Dreiertakt wechselt, bevor das Stück in ein leichtes Filigran mündet. Im vierten Satz erschei-

nen sehnsüchtige sanfte Melodien, diesmal unterbrochen durch harte Akkordschläge. Wenn das Revolutionslied hier erscheint, ist es besonders zart und schön behandelt, obwohl der Bordunton aus dem ersten Satz dieser Schönheit wieder leise droht. Das Stück endet mit einer voll ausgearbeiteten Fuge basierend auf DSCH, worin der Name durch ein wechselhaftes Klirren und Harmonisieren überall mit sich selbst konfrontiert ist. Besonders zu hören in der kammer-symphonischen Bearbeitung von Rudolf Barschai ist die stärkere Präsenz der tieferen musikalischen Stimmen; wo Schostakowitsch nur ein Violoncello verwendete, standen Barschai eine größere Gruppe von Violoncelli und Bässen zu Verfügung. Was die Bearbeitung an Intimität verliert, gewinnt sie in der Darstellung eines noch tieferen Abgrundes.

Gustav Mahler, Symphonie Nr. 4

*Kein` Musik ist ja nicht auf Erden,
Die unsrer verglichen kann werden.
Elftausend Jungfrauen
Zu tanzen sich trauen.
Sankt Ursula selbst dazu lacht.
Kein` Musik ist ja nicht auf Erden,
Die unsrer verglichen kann werden.
Cäcilia mit ihren Verwandten
Sind treffliche Hofmusikanten!
Die englischen Stimmen
Ermuntern die Sinnen,
Daß alles für Freuden erwacht.*

Diese letzte Strophe aus dem Gedicht „Der Himmel hängt voll Geigen,“ einem bayerischen Volkslied aus der bekannten Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* von Achim von Arnim und Clemens Brentano, erschallt in einer zarten Melodie der Sopransolistin am Ende des letzten Satzes von Mahlers 4. Symphonie. Der Text und Mahlers ruhige Vertonung desselben ist mehr als nur das Ende der Symphonie; zusammen mit den anderen Strophen des Gedichtes deutet der Text auf die programmatische Idee des ganzen Stücks. Das Gedicht war für Mahler lange von Interesse. Zuerst vertonte er es als ein Orchesterlied im Jahre 1892. Als er im

Sommer 1900 dann die 4. Symphonie komponierte, griff er auf dieses Lied als Basis für den vierten und letzten Satz der Symphonie zurück; gleichzeitig ist das Lied auch Quelle für kleinere musikalische Gesten in den anderen drei Sätzen. Im Gedicht beschreibt ein unschuldiges Kind ‚Das himmlische Leben‘ (wie Mahler das Lied nannte), worin alle - unter ihnen auch bekannte Heilige - ein köstliches Festmahl genießen. Mahlers Ziel war es, die Idee vom Leben nach dem Tod poetisch und musikalisch zu kommentieren; ebenso sollte die Symphonie auch eine Art Finale der symphonischen Tetralogie darstellen, die aus den ersten vier Symphonien Mahlers bestand. Einige seiner frühen programmatischen Ideen für die Symphonie sind nur in relativ privaten Dokumenten der Zeit zu finden, andere wurden wenigstens bei den ersten Aufführungen öffentlich bekanntgegeben. Aber auch wenn die Symphonie ohne ausführliche programmatische Erklärungen erschien und noch erscheint, hat der Text im letzten Satz einen mächtigen Bedeutungseffekt für das Ganze.

Im Vergleich zu den ersten drei Symphonien Mahlers ist die vierte zurückhaltender und auch „klassischer“ gestaltet. Im ersten Satz (*Bedächtig. Nicht eilen*) vernehmen wir eine unschuldige und geradezu kindliche Qualität. Nach einer Einleitung, in der eine musikalische Nachahmung der fast „närrischen“ Glocken erklingt, treten die ersten Hauptthemen auf.

Besonders charakteristisch für den Satz ist das zweite Thema, das wie ein kindlicher Streich klingt. Später, in der Durchführung und noch einmal in der Reprise des Satzes, wird dieses Thema zweimal wiedererscheinen, jedoch beider Mal durch einen Tusch in den Trompeten in frohlockende und prachtvolle Musik verwandelt. Am Ende des Satzes folgt auf ruhige, schnell energetische Musik. Der zweite Satz (*In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast/Scherzo*) hat dagegen wenig Unschuldiges an sich. Er ist im Wesentlichen ein Toten- oder sogar Teufelstanz, der einen effektiven Kontrast zum Rest der Symphonie bietet. Besonders farbenvoll in diesem Satz ist die Solo-Violine. Nach Mahlers Anweisungen muss die Violine höher als normal gestimmt werden (*scordatura*), so dass sie mehr nach einer „niederer“ Volksgeige als nach einer typischen, d.h. klassischen Violine klingt.

Obwohl der letzte Satz den Bedeutungsschlüssel zur ganzen Symphonie verkörpert, wirkt der dritte Satz wohl noch mächtiger auf die Emotionen ein. Der Satz (*Ruhevoll/Adagio*) besteht aus zwei Hauptideen, einer fundamental ruhigen und sanften in Dur-Tonarten, und einer kontrastierenden leidenden Idee, die in verschiedenen Moll-Tonarten erscheint. Der Satz fängt ruhig und fast unerträglich schön an, mit langsamen, leichten Melodien, die kaum aus ihren Akkorden herauszuhören sind, während eine tröstende Melodie in den Bässen mit *pizzicato* gespielt wird. Danach finden wir uns im ersten musikalischen Trauerteil, der mehrere berührende Gipfel erreicht, worin die Musik von hoch oben plötzlich und schmerzvoll in die Tiefe stürzt. Nach dem erneuten Erscheinen der Durtonart-Idee vom Anfang - diesmal schneller und heiterer - kehrt die Trauermusik wieder. Wenn hier die Stürze in die Tiefe wiedererscheinen, sind sie größer und beinahe wirkungsvoller als man sich vorstellen kann. Obwohl das Ende des Satzes erschallende, laute, jubelvolle Musik in einer Dur-Tonart präsentiert, bleibt die Frage offen, ob man von solcher Trauer geheilt werden kann, auch im himmlischen Leben. Man könnte diese Frage wohl auch noch nach dem Ende des letzten Satzes stellen. Mahlers Antwort, in einer Erinnerung von Natalie Bauer-Lechner, war die Folgende:

Was mir hier vorschwebte, war ungemein schwer zu machen. Stell dir das ununterschiedene Himmelsblau vor, das schwieriger zu treffen ist als alle wechselnden und kontrastierenden Tinten. Dies ist die Grundstimmung des Ganzen. Nur manchmal verfinstert es sich und wird spukhaft schauerlich: doch nicht der Himmel selbst ist es, der sich trübt, er leuchtet fort in ewigem Blau. Nur uns wird er plötzlich grauenhaft, wie einen am schönsten Tage im lichtübergossenen Wald oft ein panischer Schreck überfällt. Mystisch, verworren und unheimlich, daß euch dabei die Haare zu Berge stehen werden, ist das Scherzo, Doch werdet ihr im Adagio darauf, wo alles sich auflöst, gleich sehen, daß es so böß nicht gemeint war.

Jennifer Ronyak

Programmänderungen vorbehalten!

Info zur Tiefgarage

Kulturtarif ab 18.00 Uhr, € 1,50 pro Stunde, Höchsttarif: € 3,00
Bezahlung des Höchsttarifs sofort ab 18.00 Uhr möglich!

Veranstaltungsprogramm

Sie möchten regelmäßig über das Veranstaltungsprogramm der Bruckneruniversität informiert werden? Gerne halten wir Sie mit unseren Newslettern auf dem Laufenden! Jetzt anmelden unter <https://www.bruckneruni.at/newsletter/>