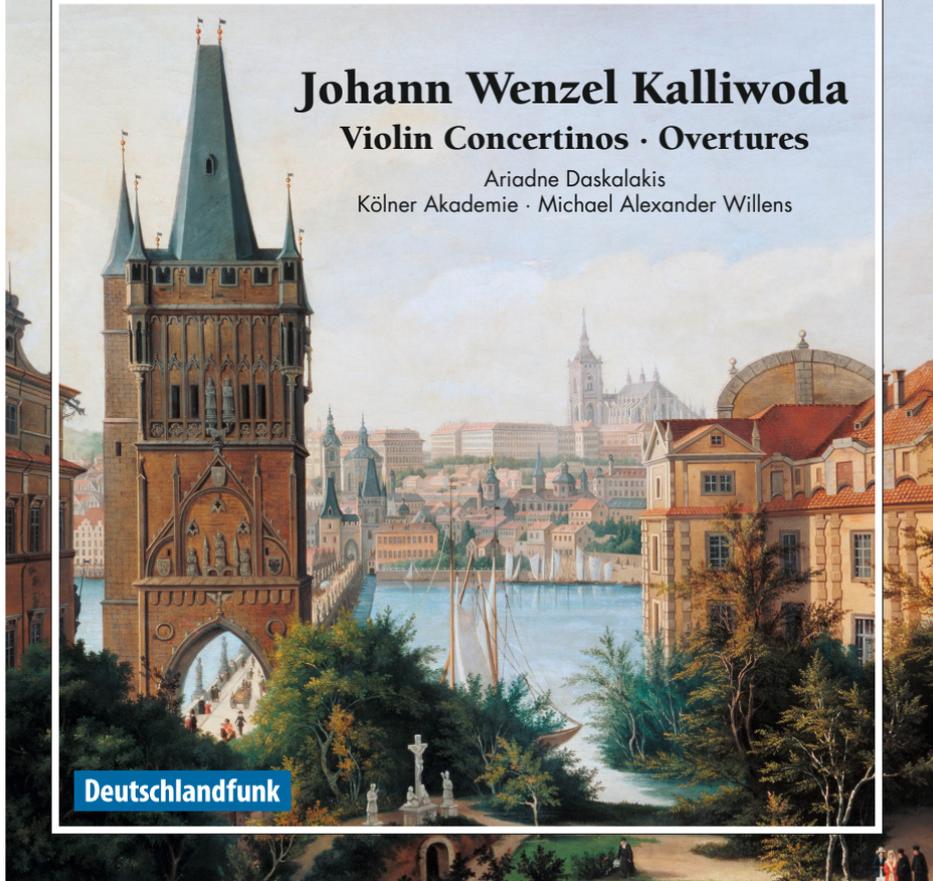


cpo

Johann Wenzel Kalliwoda

Violin Concertinos · Overtures

Ariadne Daskalakis
Kölner Akademie · Michael Alexander Willens



Deutschlandfunk



Johann Wenzel Kalliwoda

Johann Wenzel Kalliwoda (1801-1866)

1 **Overture No. 3 op. 55 in C major** (Allegro con fuoco) **4'31**

Violin Concertino No. 5 op. 133 in A minor **22'04**

2 Allegro moderato 8'30

3 Adagio 4'04

4 Rondo. Allegro 9'30

5 **Overture No. 7 op. 101 in C major** **7'47**

Violin Concertino No. 1 op. 15 in E major **16'00**

(Vivace ma con precisione)

6 Allegro maestoso 6'13

7 Allegretto 3'24

8 Allegro vivace 6'23

9 **Overture No. 10 op. 142 in F minor** **7'02**

(Allegro molto – Allegretto)

T.T.: 57'30

Ariadne Daskalakis, Violin

Kölner Akademie

Michael Alexander Willens

Flöte	Martin Sandhoff, Annie Laflamme
Oboe	Ina Stock, Lex Vos
Klarinette	Benjamin Reissenberger, Philippe Castejon
Fagott	Veit Scholz, Elisabeth Kaufhold
Horn	Christian Binde, Chrisoph Thelen, Bernd Eiteneuer
Trompete	Thibaud Robinne, Marion Kutscher
Bassposaune	Gunter Carlier
Pauken	Christoph Nünchert
Violine	Anna Maria Smerd, KZM, Emilio Percan, Frauke Heiwolt, Luna Oda, Petar Mancev, Dorothee Mühleisen, Frauke Pöhl, Zsuzsanna Czéntnár, Margret Baumgartl, Andreas Hempel, Malina Mantcheva, Cécile Dorchene, Katarina Todorovic, Katja Grüttner
Viola	Klaus Nieschlag, Sara Hubrich, Gabrielle Kankachian, Regula Sager-Yamamoto
Violoncello	Evelyn Buyken, Elisabeth Wand, Antje Renner
Kontrabaß	Jacques van der Meer, Jörg Lühring, Timo Hoppe

Ganz besonderen Dank an Kunststiftung NRW für ihre finanzielle Unterstützung,
die diese Aufnahme erst möglich gemacht hat.

We are deeply grateful for the sponsorship of the Kunststiftung NRW in making
this CD production possible.

KUNSTSTIFTUNG  NRW



Michael Alexander Willens

Kalliwoda, Ouvertüren opp. 55, 101 & 142; Violinconcertini opp. 15 & 133

Wie eine Bombe schlug die Leipziger Erstaufführung der ersten Sinfonie f-Moll op. 7 des gerade 25jährigen Komponisten Johann Wenzel Kalliwoda am 19. Januar 1826 ein; das Publikum war begeistert und die Presse verteilte Bestnoten. Der zuvor nahezu unbekannte Komponist war – dank der überregional einflussreichen Leipziger Presse – über Nacht zu einem Star geworden. In den zeitgenössischen Rezensionen rechnete man ihm besonders hoch an, dass er gar nicht erst versuchte, dem Stil- und Ausdruckswillen des mittlerweile allerorten zum Idol erhobenen Ludwig van Beethoven nachzueifern. Ein Rezensent der Leipziger Erstaufführung billigte Kalliwoda zu, *„schlicht und recht, das ist nach bestem Wissen und Gefühl, seinen Weg zu wandeln, ohne geflissentlich [...] etwas seyn zu wollen, was er nun einmal nicht ist [...]“* Kalliwoda huldige, so stellte ein anderer Kritiker wenig später fest, *„einem gefälligen Style“*, ohne doch in ältere stilistische Muster zurückzufallen. Kalliwodas Musik, das kann man aus den zeitgenössischen Rezeptionszeugnissen schließen, entlastete das Publikum vom monumentalen Anspruch der Beethovenischen Orchestermusik und wurde gleichzeitig als auf der Höhe der Zeit stehend empfunden. Das gilt nicht nur für Kalliwodas insgesamt sieben Sinfonien, sondern auch für seine Ouvertüren und konzertanten Kompositionen.

Am 21. Februar 1801 in Prag geboren war Kalliwoda einer der ersten Komponisten in Mitteleuropa, die einen formalisierten Ausbildungsgang in der Musik absolvierten. Er gehörte zum ersten Schüler-Jahrgang des Konservatoriums in Prag. Seine Lehrer dort waren der Direktor der Institution, Friedrich Dionys Weber (1766–1842) und Friedrich Wilhelm Pixis (1785–1842). Beide entstammten ihrem Werdegang nach dem Umkreis der

Mannheimer Schule, Weber als Zögling des genialischen „Abt“ Georg Joseph Vogler, und Pixis als Violinschüler von Ignaz Fränzl. Pixis hatte während eines Aufenthaltes in Hamburg 1798 kurzzeitig auch den Unterricht des Begründers der französischen Violinschule, Giovanni Battista Viotti, genossen, und wurde später in Wien vom namhaften Johann Georg Albrechtsberger im Tonsatz unterwiesen. Möglicherweise sind dem angehenden Komponisten, der im Übrigen ein ausgezeichnete Schüler war (im letzten Studienjahr erhielt er wegen guter Leistungen ein Stipendium), hier Traditionen vermittelt worden, die Alternativen zur Fixierung auf die sogenannte „Wiener Klassik“ als einzigem Bezugspunkt aktuellen Komponierens anboten. Im Oktober 1816 schloss Kalliwoda seine Konservatoriumsausbildung ab; Direktor Weber bescheinigte ihm im Violinspiel, er sei *„am vorzüglichsten im Solo“* und zeige im Tonsatz *„vorzügliche Anlagen zur Komposition“*, in der er *„schon viele praktische Fortschritte gethan“* habe. Bis 1819 nahm er weiterhin Unterricht am Konservatorium. Von Herbst 1816 bis Ende 1821 war Kalliwoda Mitglied des Prager Theaterorchesters, das vorher, von Januar 1813 bis September 1816, von Carl Maria von Weber geleitet wurde; man darf annehmen, dass Kalliwoda mit Weber bekannt war, ohne jedoch in näherer Beziehung mit dem um 15 Jahre Älteren gestanden zu haben. Eine Verbindung zwischen beiden Komponisten existiert in der Person der Schauspielerin Therese Brunetti (1782–1864), die von Carl Maria leidenschaftlich verehrt wurde, und deren gleichnamige Tochter er kurzzeitig unterrichtete; Therese Brunetti die Jüngere (1803–92), eine mit Henriette Sontag befreundete talentierte Sängerin und Schülerin des Prager Konservatoriums, wurde später, im Oktober 1822, Kalliwodas Frau.

Seit 1816 trat Kalliwoda regelmäßig öffentlich als Solist in Erscheinung, anfangs mit Werken etablierter

Violinkomponisten wie Pierre Rode, Rodolphe Kreutzer oder Louis Spohr. Am 27. Februar 1818 erklang in einem Konservatoriumskonzert eine Ouvertüre von ihm, „als erster Versuch in der Komposition“, so der Konzertzettel. Ab 1820 begannen im Verlag von Marco Berra in Prag seine ersten Kompositionen (Tänze für Klavier, Lieder) zu erscheinen. In den Jahren 1820/21 häufen sich seine Soloauftritte als Violinvirtuose, wobei er nun zumeist Eigenkompositionen spielte; und am 22. Dezember 1821 gab er erstmals ein eigenes Konzert, „vor Antritt einer Kunstreise zum Abschied“, wie die *Allgemeine musikalische Zeitung* festhält. In dem Konzert stellte er drei neue Kompositionen vor, eine Ouvertüre in e-Moll, ein Violinkonzert und Variationen für zwei Violinen. Der Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* reagierte anerkennend: Die Ouvertüre zeige „Einsicht und Geschmack“ und wirke „auf die Zuhörer, ohne zu den modernen Knalleffekten Zuflucht zu nehmen“; das Violinkonzert zeichne sich „durch soliden und geschmackvollen Tonsatz“ aus. In Prag hatte Kalliwoda alles erreicht, was ihm in seiner Position als Mitglied des Theaterorchesters möglich war: Abgesehen von seiner Stellung als Ripienist hatte er sich als Virtuose einen guten Ruf erworben und seine Kompositionen hatten ihm öffentliche Anerkennung verschafft. Nun schien ihm offenbar der Zeitpunkt gekommen, sein Glück außerhalb der Hauptstadt Böhmens zu versuchen und sich eine lukrativere Stellung zu verschaffen als die eines einfachen Orchestermitgliedes. In den ersten Tagen des Januar 1822 brach er zu einer Konzertreise durch Österreich und Süddeutschland auf. Er reiste über Linz, wo er an drei Abenden spielte und großen Beifall erhielt, nach München. Dort trat er mehrfach im Hoftheater auf und veranstaltete am 13. April ein eigenes Konzert. Auf der Rückreise nach Prag machte er in Donaueschingen Station, um seinen älteren Bruder Franz zu besuchen,

der seit 1817 in der Kanzlei des in Donaueschingen residierenden Fürsten Karl Egon II. von Fürstenberg beschäftigt war. Das Reiseziel Donaueschingen erscheint wohlkalkuliert, denn Karl Egon II. war auf der Suche nach einem neuen Kapellmeister: Conradin Kreutzer (1780–1849), der dieses Amt seit 1818 inne hatte, war nach mancherlei Querelen zu Anfang 1822 abgerüstet und nach Ablauf seines Urlaubs nicht zurückgekommen; Ende März wurde er offiziell entlassen. Da mochte dem Fürsten die Ankunft eines jungen talentierten Musikers, der weniger Ansprüche als der unstete und eigenwillige Kreutzer zu stellen schien, gerade recht sein. Kalliwoda wurde dem Fürsten vorgestellt und durfte in einem Konzert der Hofkapelle seine Fähigkeiten zeigen; der Fürst fand Gefallen an ihm und berief ihn nach eingehender Beratung am 11. Juni 1822 zu seinem Hofkapellmeister. Kalliwoda sagte zu, kehrte aber vorerst nach Prag zurück, wo er am 15. Oktober Therese Brunetti ehelichte; am 19. Dezember 1822 trat er sein neues Amt in Donaueschingen an. Sein Anstellungsdekret vom Januar 1823 sah ein Gehalt von 1000 Gulden und zusätzlich Sachleistungen (Wohnung, Holz) vor; darüber hinaus wurde ihm ein Jahresurlaub von sechs bis acht Wochen bewilligt. Im Gegenzug verpflichtete er sich, die Hofkapelle zu leiten, deren Musikalienbestand zu pflegen, für die Kirchenmusik zu sorgen, eine „Singschule“ zu errichten, sein Solospiel weiter zu vervollkommen und – zwecks weiterer Ausbildung – nach Italien zu reisen. Wenn auch der letzte Punkt nicht erfüllt wurde – Kalliwoda hat Italien nie besucht –, so wird doch deutlich, dass der Fürst in der Person seines Kapellmeisters nicht nur einen dienstverpflichteten Untergebenen sah, sondern auch einen nach außen strahlenden Repräsentanten seines Hofes. Der Glanz des Komponisten und Virtuosen Kalliwoda fiel auf ihn zurück, sofern er ihn zu halten vermochte. Kalliwoda wusste diese Situation zu nutzen, ohne dabei,

wie sein Amtsvorgänger Conradin Kreutzer, seine Grenzen zu überschreiten und seine Dienstpflichten zu verletzen; er blieb dem Hof in Donaueschingen 44 Jahre lang bis zu seiner Pensionierung im Juni 1866 treu, obwohl er im Laufe seiner Dienstjahre zahlreiche Angebote (z.B. 1832 aus Mannheim, 1835 aus Leipzig, 1853 Dessau) zu anderweitigen Stellungen erhielt. Zu dieser Treue seinem Dienstherrn gegenüber dürfte erheblich beigetragen haben, dass dieser ihm fast jede Bitte um Gehaltserhöhung oder Darlehensgewährung erfüllte und mit der Urlaubsregelung sehr großzügig verfuhr. Bereits in der ersten Jahreshälfte 1824 unternahm Kalliwoda eine Konzertreise durch den südwestdeutschen Raum. Seit dem durchschlagenden Erfolg seiner ersten Sinfonie erschienen seine Werke in den renommierten Leipziger Verlagen, anfangs bei Breitkopf & Härtel, ab Herbst 1829 dann fast ausschließlich bei Peters, mit dessen Inhaber Carl Gotthelf Siegmund Böhme (1785–1855) ihn ein freundschaftliches Verhältnis verband. Der Mesestadt an der Pleiße blieb Kalliwoda zeitlebens eng verbunden; immer wieder besuchte er Leipzig, sowohl um sich als Violinvirtuose hören zu lassen, als auch um seine jeweils neueste Sinfonie im Gewandhaus vorzustellen. Mit Ablauf der 1840er Jahre war sein Stern als Komponist indes im Sinken begriffen; die Zahl der Aufführungen seiner Werke ging rasch zurück. Gelegentlich wurden in Leipzig noch konzertante Werke Kalliwodas aufgeführt; und am 20. Dezember 1866 erklang ihm zum Gedächtnis (Kalliwoda war am 3. Dezember verstorben) seine anlässlich des 50jährigen Jubiläums des Prager Konservatoriums komponierte Ouvertüre Nr. 15 E-Dur op. 226 im Leipziger Gewandhaus. Auch in Donaueschingen sah Kalliwoda ab Ende der 1840er Jahre schweren Seiten entgegen: Die Revolution von 1848 vertrieb Karl Egon II. aus seiner Residenz, und das Musikleben in Donaueschingen kam für fast ein Jahrzehnt

nahezu zum Erliegen. Kalliwoda suchte 1848 in Aarau in der Schweiz Zuflucht; nach seiner durch sein Dienstverhältnis erzwungenen Rückkehr nach Donaueschingen blieb er faktisch ohne Beschäftigung. Erst im Oktober 1854 erhielt er eine unbefristete Beurlaubung und zog mit seiner Familie nach Karlsruhe. In den folgenden Jahren pendelte er zwischen der badischen Hauptstadt und Donaueschingen. Den Glanz früherer Jahre erreichte die Fürstlich-Fürstenbergische Hofkapelle auch unter dem seit Ende 1854 amtierenden Fürsten Karl Egon III. nicht mehr. Durch Krankheiten geschwächt beantragte Kalliwoda 1866 seine Pensionierung, die ihm Anfang Juni unter Gewährung von knapp 4/5 seines Gehaltes als Pension bewilligt wurde. Im Oktober 1866 siedelte er endgültig nach Karlsruhe um; am 3. Dezember desselben Jahres starb er dort. Die *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* verzichtete auf einen Nekrolog und brachte nur eine kurze Notiz in der Rubrik „Todesfälle“: „Am 3. Dec. starb in Karlsruhe Joh. Wenzel Kalliwoda [...], ein Componist, der in den dreissiger und vierziger Jahren sehr geschätzt war, dessen Symphonien viel gespielt wurden, auch in der That sehr hübsch sind; später wurde er durch originellere und bedeutendere Tondichter verdrängt.“

Kalliwoda war ein sehr produktiver Komponist; sein Werkkatalog umfasst 243 Kompositionen mit Opuszahlen und weit über 200 zumeist ungedruckte Werke ohne Nummerierung. Er komponierte in allen seinerzeit gängigen Gattungen: Neben 7 Sinfonien und 24 Ouvertüren stehen zahlreiche Konzertstücke für ein oder mehrere Soloinstrument[en] und Orchester. Über seine Kirchenmusik (u. a. 10 Messen, 4 Requiem, 6 Te Deum) ist nicht viel bekannt, ebenso wie über seine 4 vollendeten Bühnenwerke, von denen sicherlich *Blanda* (auf einen Text des Freischütz-Librettisten Friedrich Kind), Kalliwodas letzte, 1847 in Prag aufgeführte Oper, am meisten

Beachtung verdient. Darüber hinaus komponierte er Kammer- und Klaviermusik sowie weit über 100 Lieder.

Auffällig ist, dass Kalliwoda die Gattung des eigentlichen Solokonzerts mied: Das seinem Lehrer Pixis gewidmete frühe Violinkonzert E-Dur op. 9 ist das einzige veröffentlichte Werk seiner Art. Dem stehen sechs veröffentlichte und zwei unveröffentlichte Concertini sowie 28 weitere Werke (Variationen, Divertissements, Fantasien, Potpourris, Polonaisen, Rondos) allein für Violine und Orchester gegenüber; dazu kommen weit über 20 kleinere Kompositionen für Klavier oder ein Blasinstrument und Orchester. Das Concertino für Violine, wie es Kalliwoda pflegt, ist im Prinzip ein in Dimension und Anspruch „verkleinertes“ Violinkonzert. Zwar ist es im Großformaten einsätzig, aber es enthält in der Regel die drei Sätze eines Solokonzerts, die ohne Unterbrechung ineinander übergehen. Die zwei wesentlichen Unterschiede zum „normalen“ Konzert bestehen darin, dass der erste Satz sehr viel kürzer ist, und dass die klassischen Formmuster – insbesondere im ersten und im dritten Satz – unverbindlicher gehandhabt werden. So muss der Kopfsatz nicht zwingend das formale Gerüst eines vollständigen Sonatensatzes aufweisen und der Finalsatz, auch wenn er in der Satzüberschrift als Rondo bezeichnet ist, nicht eine mehrteilige Refrainstruktur aufweisen. Das gilt gleich für das 1828 entstandene und im darauf folgenden Jahr im Druck erschienene **Concertino für Violine und Orchester Nr. 1 E-Dur op. 15**, das Kalliwoda selbst am 5. März 1829 mit dem Gewandhausorchester in Leipzig aus der Taufe hob. Sein erster Satz bzw. erster Teil (*Allegro maestoso*, E-Dur 4/4-Takt) beginnt mit einer Tutti-Exposition, welche in Instrumentation (Hörnerklang zu Pauken) und Themenbildung (Dreiklangsmelodik, punktierte Rhythmen) typische Merkmale einer Jagdmusik entfaltet; auch der Beginn des ersten Violinsolos (1'42) verbleibt in diesem

Idiom. Mit einem kurzen episodischen Ausweichen zur Parallellonart cis-Moll beginnt (um in der Terminologie der Sonatensatzform zu bleiben) eine eher lyrisch gehaltene Überleitung (2'48), die im weiteren Verlauf mittels zahlreicher Kadenzwendungen ein Seitenthema in der Dominanttonart H vorbereitet (3'37), das den lyrischen Gestus wieder aufnimmt. Nach dessen modifizierter Wiederholung setzt eine regelrechte Schlussgruppe ein (4'39), welche durch ein Orchestertutti beschlossen wird (5'23), das gleichzeitig zum zweiten Satz bzw. zum zweiten Teil überleitet und dessen neue Tonart vorbereitet (*Allegretto*, A-Dur, 3/8-Takt). Trotz seiner Tempovorschrift erfüllt dieser Teil inhaltlich und formal die Funktion eines langsamen Satzes, indem er einen kontrastablen Gegenpol zu den geschwindener Rahmenteilen bietet und eine vollständige Gogenform (A-B-A') ausbildet. Der als *Minore* (aMoll) bezeichnete Mittelteil (Track 7: 1'29) bietet mit seinen langgezogenen, nur auf der G-Saite zu spielenden Melodiezügen in der Solovioline einen angemessenen Kontrast zur lieblichen Melodie des Hauptteils (Beginn von A': 2'23). Ein rezitativartiger, heftiger Ausbruch (*Allegro vivace*, 2/4-Takt, Track 8, Beginn) unterbricht den ruhigen Fluss des langsamen Satzes und leitet über zum abschließenden dritten Satz (*Rondo. Allegretto grazioso*, e-Moll/E-Dur, 2/4-Takt, ab 0'35), der, wie seit Beginn des 19. Jahrhunderts üblich, Elemente von Rondo- und Sonatenform (in diesem Fall aber sehr rudimentär) miteinander kombiniert. Dem zwischen Moll und Dur schwankenden Rondothema folgt, nach einer die rezitativische Geste kurz wieder aufnehmenden Überleitung (1'27) ein scherzhaft auf- und abspringendes Seitenthema (oder 1. Couplet) in der Parallellonart G-Dur (2'02), das durch ein machvolles Tutti (4'02) abgeschlossen wird. Ein zweites Mal setzt das Rondothea ein (4'33), und eine beschleunigte (*più mosso*), zur Grundtonart E-Dur wechselnde Coda führt

den Satz zu Ende (5'17).

Das im November 1844 publizierte **Concertino für Violine und Orchester Nr. 5 a-Moll op. 133** ist wahrscheinlich in einer Frühfassung Anfang 1840 als Violinkonzert komponiert und erst um 1843/44 zu seiner endgültigen Gestalt umgearbeitet worden: Am 12. März 1840 spielte Kalliwoda im Leipziger Gewandhaus ein sonst nicht nachweisbares eigenes Violinkonzert in a-Moll, das zwar von der Kritik prinzipiell positiv aufgenommen wurde, dessen erstem Satz aber „etwas zu weit ausgesponnen“ zu sein vorgeworfen wurde. Im Nachlass von Kalliwoda befindet sich der (unvollständige) handschriftliche Stimmstanz eines dreisätzigen Violinkonzerts, als dessen gekürzte Fassung das 1844 veröffentlichte Concertino gelten kann. Der auffälligste Unterschied ist die Kürzung des Kopfsatz um nahezu die Hälfte der Takte. Die drei Sätze gehen, anders als in der Urfassung, nun ineinander über, und Kopf- und Finalsatz weisen, wie im erste Concertino, jeweils nur gestraffte Fassungen der ihnen zugrunde liegenden Formmodelle auf. Im Kopfsatz sind, gegenüber der Violinkonzertfassung, jene Teile gekürzt bzw. ganz gestrichen, die man in der Terminologie der Sonatensatzform als Durchführung und Reprise bezeichnen würde. Das einleitende Orchesterutti entwickelt zwei ausdrucksstarke Themen, die nacheinander und beide in der Grundtonart (1'50 und 3'06) von der Solovioline aufgenommen und variiert werden. Eine passagenreiche Überleitung (3'47) bereitet harmonisch ein in der Parallele C-Dur stehendes, anfangs retardierendes, dann stark an Emphase gewinnendes Seitenthema (4'13) vor, dem eine munter sprunghafte Schlussgruppe (5'36) folgt, die, wie es sich für einen Expositionsschluss gehört, von einem kräftigenutti (7'02) abgeschlossen wird. Eine unvermittelt sich nach c-Moll wendende, rudimentäre Durchführung von Motiven des Anfangsthemas

(7'19) leitet unter mancherlei Modulationen über zum zweiten Satz (*Adagio*, E-Dur, 3/4-Takt), der vage den Umriss einer dreiteiligen Bogenform (A-B-A) erkennen lässt, die indes sehr frei gehandhabt wird: Dem sehr ruhigen, in gelegentlich verzerrten langen Notenwerten voranschreitenden Anfangsthema folgt nach einer sich in Ausdruck und Intensität steigernden Überleitung (1'08) ein dominantisches Seitenthema, das Charakteristiken des ersten Themas und der Überleitung miteinander verbindet (1'44). Eine plötzliche Wendung nach e-Moll (2'17) leitet zurück zum Anfangsthema, das nun aber in der „falschen“ Tonart G-Dur erscheint (2'47); erst nach Abschluss einer an Solopassagen reichen Rückmodulation wird die Grundtonart E-Dur wieder erreicht (3'25). Der Finalsatz (*Rondo. Allegro*, A-Dur, 6/8-Takt), dessen von der Solovioline präsentiertes Refrainthema (0'28) mit Fanfaren und Jagdklängen angekündigt wird, kombiniert Elemente von Rondo- und Sonatensatzform, ohne die Charakteristiken eines der beiden Modelle voll ausprägen. Wie im Schlussatz des ersten Concertinos erklingt das ausgedehnte Refrainthema nur zwei Mal und nimmt beim zweiten Erklängen (6'29) den Charakter der Reprise eines Sonatensatzes an. Nach Maßgabe des Sonatensatzschemas fehlt jedoch eine Durchführung; dafür nehmen die orchestrale (1'48) und die solistische Überleitung (2'20), die mit einem Tutti-Einwurf (3'13) abschließt, das gemächliche Seitenthema in E-Dur (3'23) sowie die Schlussgruppe im Scherzando-Charakter (4'30), der wiederum ein kräftiges Tutti folgt (5'27), breiten Raum ein. Eine verhältnismäßig kurze solistische Rückleitung (5'58) zum Refrainthema (6'29) wird man kaum als Durchführung bezeichnen können. Eine Coda, in welcher das Refrainthema in virtuose Violinfigurationen aufgelöst wird (8'00), beendet den Satz.

Mit der Gattung der Ouvertüre hat sich Kalliwoda zeitlebens beschäftigt: Mit einer Ouvertüre trat er 1818

erstmal öffentlich als Komponist in Erscheinung, und das vorletzte Werk, das er im Druck erschienen ließ, ist die 1864 publizierte Ouvertüre Nr. 17 f-Moll op. 242. Ungedruckte und in die offizielle Zählung nicht aufgenommene Werke mit eingerechnet hat Kalliwoda nicht weniger als 24 Ouvertüren komponiert, im 19. Jahrhundert eine rekordverdächtige Anzahl. Auffällig ist indes, dass keine seiner Ouvertüren ein Sujet hat, wie es in der Nachfolge von Beethovens *Coriolan-* oder *Egmont-Ouvertüre* ab dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts Mode wurde. Lediglich zwei Werke haben kennzeichnende Titelzusätze: *Ouverture Pastorale* (Nr. 8) bzw. *Ouverture solennelle* (Nr. 9). Kalliwoda kam es offenbar nicht darauf an, durch die Zugrundelegung eines Sujets möglichst individuelle, charakteristische „Tondichtungen“ zu schaffen, sondern ihm war eher daran gelegen, Werke zur Verfügung zu stellen, welche ganz auf die Funktion der Eröffnung eines Sinfoniekonzerts zugeschnitten waren: Sie sollten die Aufmerksamkeit des Publikums erregen, ohne diese zugleich zu erschöpfen, da sie auf die folgenden größeren Werke des Programmes vorbereiten sollten. Folglich mussten sie etwas Reißerisches, Aufregendes bieten, ohne doch zu sehr individuelles Eigengewicht zu beanspruchen.

Die 1834 entstandene und 1835 publizierte **Ouvertüre Nr. 3 C-Dur op. 55** erfüllt diese Ansprüche zielgenau: Mit toccataartigem Elan setzt das KopftHEMA der Ouvertüre ein, und der vorwärts treibende Druck wird erst durch das trugschlüssig vorbereitete und von der Solo-Oboe eingeleitete Seitenthema in G-Dur (1'02) vorübergehend unterbrochen. Doch auch dieses wird allmählich vom anfänglichen Elan erfasst und weicht schließlich einer impetuosén Schlussgruppe (1'31), welche die Dominantonart bestätigt. Heftige Bläseruffe (1'44) leiten einen durchführungsartigen Abschnitt ein, der sich primär der Verarbeitung des Seitenthemas

widmet. Dem katastrophalen Höhepunkt dieses Abschnitts auf einem verminderten Septakkord (2'14) folgt eine nur uneigentlich so zu nennende Reprise, weil ihr Verlauf ganz auf eine allmähliche Steigerung zum Schluss hin angelegt ist. Die Reihenfolge von Haupt- und Seitenthema sind vertauscht: Dem als Kanon im geteilten Unisono einsetzenden Seitenthema (2'25) folgt ein Abschnitt mit unvermittelt gegeneinander gesetzten Bläserwürfen und retardierenden Passagen (2'36), bevor nach einem auskomponierten *Crescendo* das Anfangsthema triumphal wiederkehrt (3'32).

Die **Ouvertüre Nr. 7 c-Moll op. 101** entstand 1838 und ist dem Leipziger Musikverein „Euterpe“ gewidmet, der Kalliwoda kurz zuvor zu seinem Ehrenmitglied ernannt hatte. Die Uraufführung fand am 4. Februar 1839 durch das Orchester der „Euterpe“ unter Leitung des Mendelssohn-Schülers Johannes Josephus Hermanus Verhulst (1816–91) statt. Robert Schumann lobte in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, Kalliwodas Ouvertüre sei „seinen besten Orchestercompositionen beizuzählen“, während die konkurrierende *Allgemeine musikalische Zeitung* festhielt, „dass der Komponist in einer ersten Ouverturedichtung arbeitet, als die frühere war. Für den Umfang einer Einleitung enthielt sie fast zu viel Eigenthümliches [...]“. In der Tat, im Vergleich etwa zur Ouvertüre Nr. 3 hat Kalliwodas Ouvertürenstil an Nuancenreichtum, Differenzierung und Ausdruckskraft gewonnen, auch wenn der Komponist sich weitgehend an das dort erprobte Formmodell hält. Zwar beginnt auch dieses Werk aufmerksamkeitsheischend mit Akkordschlägen im *fortissimo*, doch im Folgenden entwickelt sich in allmählicher Steigerung ein Hauptthemenbereich, der an seinem dynamischen Höhepunkt (1'00) die harmonische Konstellation der Anfangsakkorde wiederaufnimmt, dann aber in neue harmonische Bereiche vorstößt und so unmerklich die – durch den Bezug zum Hauptthema

motivisch integrierte – Überleitung zum Seitenthema in der Tonikaparallele Es-Dur (1'50) initiiert. Rhythmisch hält sich auch das Seitenthema an Muster, die im Hauptthema entwickelt wurden, aber durch Instrumentation (anfängs nur Streicher) und Ausdruckscharakter bildet es doch einen Kontrast zu diesem. Nach der Wiederholung des Seitenthemas in den Holzbläsern (2'17) setzt mit Hörnerklang eine Schlussgruppe ein (2'47), die erneut als breit ausgreifende Steigerungsfäche angelegt ist und ohne deutlich abgesetzte Kadenz und unter mancherlei überraschenden Wendungen (etwa eine Reminiszenz ans Seitenthema, 3'40) mit der Durchführung zu einem Formteil vereint ist. Ein plötzlicher Repriseneinsatz (4'22) erweist sich nach Verlauf eines Taktes als Ausgangspunkt eines wild modulierenden kontrapunktischen Abschnitts, nach dessen Verklängen erst die – stark verkürzte – Reprise des Hauptthemas (4'54) einsetzt. Ohne Übergang geht es in das ins verträumte A-Dur versetzte Seitenthema (5'11) über, das in der Folge jedoch triumphal in der „richtigen“ Tonart C-Dur (5'21) erscheint. Eine sich anschließende Coda birgt eine weitere Übersprung, indem dort nämlich der charakteristische Kopf des Seitenthemas erstmals in Moll erscheint (5'49); nach neuerlichen Ausbrüchen scheinen auch kurze, verlöschende Reminiszenzen an das Hauptthema auf (6'48), bevor – mit einer Generalpause abgesetzt – ein kurzes Orchesterutti im dreifachen *forte* das Werk abschließt.

In seiner **Ouvertüre Nr. 10 f-Moll op. 142** sorgt Kalliwoda auf andere Weise für Überraschungsmomente – nach Meinung zeitgenössischer Kritiker nicht unbedingt zum Vorteil des Werks: Man fand die Ouvertüre anlässlich ihrer Uraufführung am 13. Januar 1842 in Leipzig „in der Ausführung sehr bequem und leichtfertig“; ältere Werke Kalliwodas seien „fleissiger und sorgsamer gearbeitet“. Man wird unterstellen dürfen, dass sich der Vorwurf eines Mangels an Ausarbeitung auf die

schroffe Gegenüberstellung heterogener musikalischer Gedanken auf engstem Raum bezieht, wie sie Kalliwoda gleich am Anfang des Werks mit der Aufeinanderfolge eines nur 6 Takte langen wild-erregten Ausbruchs in f-Moll (*Allegro*) und eines gemächlichen Jagdmotivs in Horn und Fagott (F-Dur, *Allegretto*) präsentiert. Der ganze Vorgang wird wiederholt, der Kontrast indes dadurch gemildert, dass der *Allegretto*-Teil nunmehr in die nicht so entfernte Parallele As-Dur versetzt und durch Streicherklang instrumentatorisch integriert wird. Ein weiterer *fortissimo* einsetzender und *piano* verklingender Motivblock (1'04) vermittelt zum dritten Einsatz des erregten Ausbruchs (1'40), der nun aber eingebettet ist in die reguläre Exposition eines Hauptthemenkomplexes in f-Moll. Dieser schließt mit einem machtvollen akkordischen Tutti ab (2'23), bevor eine retardierende Überleitung (2'37) das einer eleganten Arie entsprungene scheinende Seitenthema in der Paralleltonart As-Dur (2'51) vorbereitet. Unter Beibehaltung der Satzstruktur, aber unter Auflösung der Melodielinie in spielerische Scherzando-Figuren geht der Seitenthemenbereich in die Schlussgruppe über (3'31), deren unablässige Achtelmotorik zu einem orchestralen Unisono (4'00) gebündelt wird und schließlich ohne eigentlich Durchführung – auch hierin mag die zeitgenössische Presse einen Mangel an Fleiß und Sorgsamkeit gesehen haben – zur Reprise des anfänglichen Ausbruchs (4'13) samt der anschließenden Jagdepisode leitet, die allerdings sofort dem nunmehr in F-Dur erklingenden Seitenthema weicht (4'24). Auch die *scherzando*-Motive der Schlussgruppe erscheinen wieder, werden nun aber den Holzbläsern anvertraut (5'04). Schließlich doch von den Streichern übernommen (5'19) drängt sich mit unerbitlicher Macht und unter Rückkehr zur ursprünglichen Tonart f-Moll der in der bisherigen Reprise ausgesparte Hauptthemenkomplex (5'51; vgl. 1'40) in die abschließenden Kadenzen

der Schlussgruppe und nach einer finalen Steigerung in der Coda (ab 6'31) endet das Werk überraschend in F-Dur.

Bert Hagels



Ariadne Daskalakis (© Philippe Ramakers)

Ariadne Daskalakis

Ariadne Daskalakis gehört zu den wenigen Künstlerinnen, die gleichermaßen auf der Barockvioline wie auf der modernen Geige daheim sind.

Die griechisch-amerikanische Künstlerin hat Konzerte in vielen großen Konzertsälen der Welt gegeben.

Als Solistin musizierte sie mit Ensembles wie der Akademie für Alte Musik Berlin, dem English Chamber Orchestra, dem Prager Kammerorchester, dem Symphoniorchester des Bayerischen Rundfunks, den Dortmunder Philharmonikern und dem Staatlichen Nationalorchester Athen. In ihrer Eigenschaft als Konzertmeisterin und Solistin arbeitet sie häufig mit dem Kölner und dem Stuttgarter Kammerorchester, dem Berliner Ensemble *Oriol* und dem Neuen Rheinischen Kammerorchester zusammen.

Ihre Vielseitigkeit spiegelt sich in einer breit gefächerten Diskographie, die nicht nur Werke von Heinrich Ignaz Franz Biber, Antonio Vivaldi, Georg Friedrich Händel und Giuseppe Tartini enthält, sondern über Josef Joachim Raff und Gabriel Fauré bis zu Witold Lutoslawski führt. Ariadne Daskalakis ist Gründungsmitglied des Kölner Ensembles *Vintage* und gibt regelmäßige Vortragsabende mit Klavier, Hammerflügel und Cembalobegleitung.

Mehr als zehn Jahre arbeitete sie mit dem Berliner Manon Quartett zusammen, wobei sie sowohl barockes und klassisches Repertoire auf Originalinstrumenten als auch romantische und zeitgenössische Werke mit modernen Mitteln aufführte.

Ariadne Daskalakis gewann Preise beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD sowie bei dem Streicherwettbewerb der St. Louis Symphony. Dazu kamen Auszeichnungen der Dortmunder Mozart-Gesellschaft, der Harvard Music Association und der Staatlichen Universität von Framingham, die sie mit ihrer ersten Christa

McAuliffe-Medaille ehrte.

Ihre musikalische und geisteswissenschaftliche Ausbildung erfuhr Ariadne Daskalakis an der Juilliard School und der Harvard University sowie an der Hochschule der Künste Berlin. Zu ihren Lehrern gehörten Eric Rosenblith, Szymon Goldberg, Ilan Gronich und Thomas Brandis. Sie ist Professorin für Violine an der Hochschule für Musik und Tanz Köln.

Die Kölner Akademie

Die Kölner Akademie ist ein einzigartiges Ensemble mit Sitz in Köln. Es zeichnet sich durch seine Aufführungen von Musik des 17. – 21. Jahrhunderts aus, bei denen renommierte Gastsolisten auftreten. Gespielt wird auf modernen sowie historischen Instrumenten. Das Ensemble ist bestrebt sehr nahe an den Vorstellungen des Komponisten zu bleiben. Historische Sitzordnungen werden ebenso beibehalten wie versucht wird, kritischen Auflagen der Werke gerecht zu werden, zum Beispiel mit angemessener Instrumentation. Die Kölner Akademie hat die höchsten Anerkennungen für ihre Aufführungen bei weltbekannten Festspielen in Deutschland, Österreich, Frankreich, Spanien, Holland, Italien, Belgien, Schweden, Norwegen, Türkei, Tschechische Republik, Estland, Island, Argentinien, Brasil, Peru und den USA erhalten. Viele dieser Aufführungen wurden live gesendet oder für das Fernsehen aufgezeichnet.

Die erste CD-Veröffentlichung des Orchesters, eine Aufnahme von Johann Valentin Meders Matthäuspassion für das Label Raumklang wurde von den Zeitschriften *Fono Forum* und *Musik und Kirche* mit fünf Sternen ausgezeichnet und erhielt ausgezeichnete Besprechungen in den Zeitschriften *Concerto*, *EARLY MUSIC* (Vereinigtes Königreich) und *Record Geijutsu* (Japan).

In der von der Fachpresse hoch gelobten CD-Reihe „Forgotten Treasures“ des Ensembles liegen bislang zehn Aufnahmen der auf fünfzehn geplanten Reihe mit Welt-erstaufnahmen von Werken weniger bekannter Komponisten, u. a. Crusell, Danzi, Pichl, Vanhal, Wilms, Romberg, Neukomm, Fischer, Kunc, Jeanjean, D’Alvimare Kozeluch, Schiedermeier, Kreutzer, D’Alvimare. Petrini und Steibelt, vor.

Die CD der Sinfonien von Bernhard Romberg erhielt den Supersonic Preis. Desweiteren hat *Die Kölner Akademie* bei **cpo** Erstaufnahmen von Werken der Komponisten Mattheson (welche den Echo Klassik Preis erhalten hat) Ries, Eberl, Neukomm, Kalliwoda sowie eine Erstaufnahme der von Glöckner und Hellmann rekonstruierten Version von J.S. Bachs Markuspassion veröffentlicht. Im Herbst 2009 begann die Kölner Akademie gemeinsam mit dem Solisten Ronald Brautigam mit der Aufnahme sämtlicher Klavierkonzerte Mozarts für das Label BIS. Die erste CD wurde in der internationalen Fachpresse hoch gelobt.

Michael Alexander Willens

Michael Alexander Willens, künstlerischer Leiter der Kölner Akademie, wurde in Washington, D.C. geboren und erhielt seine Ausbildung zum Bachelor of Music sowie zum Master of Music an der berühmten Juilliard School in New York bei John Nelson. Nach seinem Abschluss setzte er sein Dirigierstudium bei Paul Vorwerk (Chorstudium) und Leonard Bernstein in Tanglewood fort. Aufgrund seines breitgefächerten musikalischen Werdegangs verfügt Michael Alexander Willens über ein selten anzutreffendes fundiertes Wissen über und eine Vertrautheit mit verschiedenen Aufführungspraxis-Stilen. Diese reichen vom Barock über die Klassik und Romantik bis hin zur zeitgenössischen klassischen Musik

aber auch zum Jazz und Pop.

Herr Willens hat Konzerte bei bedeutenden Festivals und in berühmten Konzerthäusern in Europa, Südamerika, Asien und den Vereinigten Staaten dirigiert, die höchste Anerkennung von Kritikern ernteten: „Entscheidenden Anteil am Gesamterfolg hatte besonders die ungemein präzise, jedoch nie manierierte Gestik von Michael Alexander Willens.“

Über das Standardrepertoire hinaus widmet sich Willens der Aufführung von Werken weniger bekannter zeitgenössischer amerikanischer Komponisten. Er dirigierte mehrere Welpremieren, von denen viele entweder live im Fernsehen übertragen oder für spätere Ausstrahlung aufgezeichnet wurden. Ein weiterer Interessenschwerpunkt seiner künstlerischen Arbeit liegt in der Wiederentdeckung vergessener Werke. Aus diesem Repertoire hat er bereits mehr als 40 CDs eingespielt und veröffentlicht. Mehrere dieser Aufnahmen wurden mit Preis-Nominierungen bzw. Preisverleihungen gewürdigt. Alle Veröffentlichungen wurden in internationalen Fachkreisen mit Begeisterung aufgenommen: „Willens gelingt eine makellos stilvolle und höchst vernünftliche Darbietung“ (Grammophone) „...Dirigent Michael Alexander Willens versteht sich darauf, jeden einzelnen Takt der Partitur auf seinen größtmöglichen Ausdruck hin auszureizen.“ (Fanfare)

Neben seiner Tätigkeit bei der Kölner Akademie ist Michael Alexander Willens als Gastdirigent in Deutschland, Holland, Israel, Polen und Brasilien aufgetreten.

Kalliwoda: Overtures, opp. 55, 101 & 142; Violin Concertinos, opp. 15 & 133

When Johann Wenzel Kalliwoda's Symphony no. 1 in F minor, op. 7, received its first hearing in Leipzig on 19 January 1826, it was a roaring success. The audience waxed ecstatic, the critics gave it top marks. Thanks to the nationwide influence of the Leipzig press, Kalliwoda, though barely 25 years old and practically unknown, became an overnight sensation. Contemporary reviewers especially appreciated the fact that he didn't even try to emulate the style and expressive force of Ludwig van Beethoven, by now universally considered a demigod. One critic of the Leipzig premiere gave him credit for 'pursuing his own path simply and properly, according to his best knowledge and feeling, without studiously trying to be something he is not'. Another, writing a short while later, found that Kalliwoda 'cultivated an ingratiating style' without reverting to outdated stylistic patterns. His music, we conclude from the contemporary reviews, disburdened audiences of Beethoven's monumentality while standing at the cutting edge of its day. The same applied not only to the rest of his seven symphonies but to his overtures and concertos as well.

Born in Prague on 21 February 1801, Kalliwoda numbered among the earliest Central European composers to complete a formal musical education. He was a member of the first class at Prague Conservatory, where he was taught by the institute's director, Friedrich Dionys Weber (1766–1842), and Friedrich Wilhelm Pixis (1785–1842). Both teachers were alumni of the Mannheim School, Weber being a pupil of the brilliant 'Abbé' Georg Joseph Vogler and Pixis a violin pupil of Ignaz Fränzl. During a stay in Hamburg in 1798, Pixis briefly enjoyed lessons from the founder of the French

violin school, Giovanni Battista Viotti, and later studied composition in Vienna with the venerable Johann Georg Albrechtsberger. It may have been here that the budding composer, who, incidentally, was an excellent student (he won a scholarship for academic achievement in his final year), learnt traditions that offered alternatives to the lopsided fixation on 'Viennese classicism'. Upon the completion of his studies in October 1816, Weber attested Kalliwoda's status as 'a superb soloist' on the violin and his 'excellent abilities in composition', in which he had 'already made great progress in practice'. He continued to take lessons at the Conservatory until 1819 while playing in the Prague Theatre orchestra from autumn 1816 to the end of 1821. Since the orchestra's director from January 1813 to September 1816 was Carl Maria von Weber, it is fairly safe to assume that Kalliwoda was acquainted with Weber, although, being 15 years his junior, the ties cannot have been strong. Another connection between the two composers exists in the form of the actress Therese Brunetti (1782–1864), whom Weber passionately adored and whose like-named daughter he briefly taught. This daughter, Therese Brunetti the Younger (1803–1892), a talented singer who befriended Henriette Sontag and also studied at Prague Conservatory, became Kalliwoda's wife in October 1822.

Beginning in 1816 Kalliwoda made regular solo appearances, at first playing works by such established violin composers as Pierre Rode, Rodolphe Kreutzer and Louis Spohr. On 27 February 1818 an overture of his was heard at a Conservatory concert, this being, the playbill informs us, 'his first essay in composition'. From 1820 the Prague publisher Marco Berra began to issue his earliest compositions (dances for piano, songs). His solo appearances as a violin virtuoso became still more numerous in 1820–21, usually with

his own compositions, and on 22 December 1821 he presented his first one-man concert 'as a farewell gesture before embarking on a concert tour' (thus the *Allgemeine musikalische Zeitung*). The concert featured three new works from his pen: an overture in E minor, a violin concerto and a set of variations for two violins. The critic of the *Allgemeine musikalische Zeitung* responded appreciatively: the overture, he claimed, revealed 'insight and taste' and 'left listeners moved without resorting to modern noise-making'. The concerto, he continued, was noteworthy for its 'solid and tasteful workmanship'. Kalliwoda had attained everything that Prague could offer as a member of the theatre orchestra: besides his position in the *ripieno*, he had acquired a good reputation as a virtuoso and public recognition for his own music. Now the time seemed ripe to seek his fortune outside the Bohemian capital and to acquire a better-paid position than that of a simple orchestral musician. In the early days of January 1822 he set out on a concert tour of Austria and southern Germany. He travelled via Linz, where he gave three concerts to great applause, to Munich, where he made several appearances in the court theatre and mounted a concert of his own on 13 April. On the return journey to Prague he stopped in Donaueschingen to visit his elder brother Franz, who had been employed in the chancellery of the reigning Prince Karl Egon II of Fürstenberg since 1817. The stopover was well-chosen, for the prince was looking for a new chapel-master: Conradin Kreutzer (1780–1849), who had held this office since 1818, had left in early 1822 after various disagreements and had not bothered to return when his leave expired (he was officially dismissed at the end of March). The arrival of a talented young musician less demanding than the unsteady and headstrong Kreutzer seemed just to the prince's liking. Kalliwoda was introduced to Karl Egon

and allowed to display his skills in concert with the court orchestra. The prince liked what he heard and, after close consultation, appointed him master of the court chapel on 11 June 1822. Kalliwoda accepted, but first he returned to Prague to marry Therese Brunetti on 15 October, acceding to his new position in Donaueschingen on 19 December 1822. According to his certificate of employment, dated January 1823, he received an annual salary of 1000 florins plus non-cash benefits (living quarters, firewood) and six to eight weeks of annual leave. In return he was obligated to head the court orchestra, to maintain its library and instruments, to take charge of music at church, to establish a 'singing school', to further perfect his solo playing and to travel to Italy for additional training. Though the last item was left unfulfilled (Kalliwoda never set foot in Italy), it is obvious that the prince viewed his chapel-master as something more than a hireling: Kalliwoda was meant to represent the court brilliantly to the outside world, his splendour casting a glow on the prince as long as the latter could retain him. Unlike his predecessor Kreutzer, Kalliwoda capitalised on this situation without overstepping his limits and neglecting his duties. By the time he was pensioned in 1866 he had remained loyally bound to the court in Donaueschingen for 44 years, during which time he had turned down many offers for positions elsewhere, whether from Mannheim (1832), Leipzig (1835) or Dessau (1853). His loyalty to the prince was no doubt one reason why almost all his requests for loans or raises in salary were granted and his annual leave treated with great indulgence. In the first half of 1824 Kalliwoda already undertook a concert tour of southwest Germany. After the rousing success of his First Symphony his works were published by the renowned firms in Leipzig, first by Breitkopf & Härtel and from autumn 1829 almost exclusively by

Peters, whose owner Carl Gotthelf Siegmund Böhme (1785–1855) numbered among his friends. Kalliwoda remained closely associated with Leipzig to the end of his days and visited the city time and again, whether to appear as a violin virtuoso or to present his latest symphony in the Gewandhaus. Yet his fame as a composer began to wane in the course of the 1840s, and the number of performances precipitously declined. Occasionally his concertos were heard in Leipzig, and on 20 December 1866 his Overture no. 15 in E major (op. 226), composed for the 50th anniversary of Prague Conservatory, was performed in the Gewandhaus in his memory (Kalliwoda had died on 3 December). Toward the end of the 1840s he also began to face hard times in Donaueschingen: the 1848 Revolution drove Karl Egon II from his residence, and music in Donaueschingen came virtually to a standstill for almost a decade. In 1848 Kalliwoda sought refuge in the Swiss town of Aarau, but his employment contract forced him to return to Donaueschingen, where he had practically nothing to do. It was not until October 1854 that he was granted unlimited leave of absence and moved with his family to Karlsruhe. In the years that followed he commuted between Karlsruhe and Donaueschingen, but not even the reign of Prince Karl Egon III from late 1854 was able to restore the former splendour of the Fürstenberg court orchestra. In 1866 Kalliwoda, now weakened by illness, applied for his pension, which was granted in early June at some 80 percent of his salary, and in October 1866 he moved permanently to Karlsruhe, where he died on 3 December that same year. The *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* declined to print an obituary, merely running a brief notice under the heading of 'Deaths': 'Johann Wenzel Kalliwoda [...], a composer highly regarded in the 1830s and 1840s, died in Karlsruhe on 3 December. His symphonies were

frequently performed, and are indeed quite pretty, but he was later eclipsed by composers of greater originality and importance.'

Kalliwoda was a very productive composer. The catalogue of his works includes 243 pieces with opus numbers as well as more than 200 unnumbered works, most of which never reached publication. He wrote in all the standard genres of his day. There are seven symphonies, 24 overtures and a great many concertos for one or more solo instruments and orchestra. Little is known about his church music (e.g. ten Masses, four Requiems and six Te Deums) or his four completed stage works, of which the most deserving attention is surely his final opera *Blanda*, written to a libretto by Friedrich Kind (the librettist of *Der Freischütz*) and staged in Prague in 1847. He also composed chamber and piano music and wrote well over 100 songs.

Oddly, Kalliwoda avoided the concerto genre proper: his only work of this type to reach publication was his early Violin Concerto in E major (op. 9), dedicated to his teacher Pixis. In contrast, there are six published and two unpublished 'concertinos', 28 other works for violin and orchestra (variations, divertissements, fantasies, potpourris, polonaises and rondos) and well over 20 lesser pieces for piano or wind instrument and orchestra. In Kalliwoda's hands, the concertino for violin is basically a violin concerto 'miniaturised' in size and scope. Though laid out in a single movement, it generally contains all three standard concerto movements merged without interruption. The two main points in which it differs from a 'normal' concerto is that the first movement is much shorter and the classical formal design is handled less rigorously, especially in the first and third movements. The opening movement, for instance, need not have the formal skeleton of a complete sonata-allegro, nor need the

finale have a multi-sectional refrain structure, even when it is called a rondo.

All of this holds true for **Concertino no. 1 in E major for violin and orchestra, op. 15**, which was composed in 1828, published the following year and premiered by Kalliwoda himself with the Leipzig Gewandhaus Orchestra on 5 March 1829. Its first movement, or rather section (*Allegro maestoso*, E major, 4/4), opens with a tutti exposition containing typical features of hunting music in its instrumentation (horns plus timpani) and thematic construction (triadic melodies, dotted rhythms). The first violin solo likewise begins in this idiom (1'02). To borrow the terminology of sonata form, a short episodic departure to the relative key of C-sharp minor initiates a lyrical transition (2'48) which proceeds, with many cadential turns of phrase, to prepare a secondary theme in the dominant key of B major (3'37), thereby restoring the lyrical mood. Following a modified repetition, we hear a proper concluding group (4'39) ending in an orchestral tutti (5'23) that takes us to the second movement or section of the piece and prepares its new key (*Allegretto*, A major, 3/8). Despite the tempo mark, this section fulfils the expressive and formal function of a slow movement by providing a cantabile antithesis to the faster outside sections and creating a complete arch form (A-B-A'). The A-minor middle section, marked *Minore* (Track 7, 1'29), is made up of broad swaths of melody played entirely on the solo violin's G string, offering a fitting contrast to the lilting melody of the main section (beginning of A': 2'23). A violent outburst resembling recitative (*Allegro vivace*, 2/4, Track 8, beginning) interrupts the peaceful flow of the slow movement and leads us to the concluding third movement (*Rondo. Allegretto grazioso*, E minor/E major, 2/4, 0'35). As was customary since the early 19th century, this movement combines elements

of rondo and sonata form, albeit in very rudimentary fashion. The rondo theme, wavering between major and minor, is followed by a short transition that again takes up the recitative gesture (1'27). This leads to a secondary theme (or first episode) leaping playfully in the relative G major (2'02) and ending in a powerful tutti (4'02). The rondo theme then makes a second entrance (4'33), and an accelerated coda shifting to the tonic E major (*più mosso*) brings the movement to a close (5'17).

Concertino no. 5 in A minor for violin and orchestra, op. 133, published in November 1844, probably began life as a violin concerto in early 1840 and only reached its definitive form in 1843–44. On 12 March 1840 Kalliwoda played an otherwise unknown A-minor violin concerto of his own composition in the Leipzig Gewandhaus. Though basically regarded with approval by the critics, its first movement was accused of being 'a bit verbose'. Kalliwoda's posthumous papers contain an (incomplete) handwritten set of parts for a three-movement violin concerto that might be viewed as a full-length version of the abridged Concertino published in 1844. The most striking difference lies in the opening movement, which has been reduced in length almost by half. Unlike the original concerto, the three movements are now elided, and the opening movement and the finale, as in the First Concertino, present downscaled versions of their underlying formal models. Compared to the concerto version, those sections of the opening movement known in sonata-form parlance as the development and recapitulation have been truncated or cut altogether. The introductory orchestral tutti develops two expressive themes which are successively taken up and varied by the solo violin, both times in the tonic (1'50 and 3'06). A transition rich in passage-work (3'47) serves as harmonic preparation for a secondary

theme in the relative key of C major, beginning slowly and gradually gaining in urgency (4'13). It is followed by a jaunty concluding group (5'36) which, as befits an exposition, ends in a forceful tutti (7'02). Turning abruptly to C minor, a rudimentary development section elaborates motifs from the opening theme (7'19) and leads, after much modulation, to the second movement (*Adagio*, E major, 3/4), which vaguely adumbrates a freely elaborated tripartite arch form (A-B-A'). Here the opening theme, proceeding in very tranquil long notes with occasional embellishments, is followed by a transition of ever-increasing expression and intensity (1'08) and a dominant secondary theme combining characteristics from both the opening theme and the transition (1'44). A sudden turn to E minor (2'17) takes us back to the opening theme, now in the 'false' key of G major (2'47). Only after a retransition rich in solo passage-work is the tonic E major re-established (3'25). The finale (*Rondo. Allegro*, A major, 6/8) opens with fanfares and hunting calls to announce the refrain theme in the solo violin (0'28). It too combines elements of rondo and sonata form without fully exploiting the features of either model. As in the finale of the First Concertino, the extended refrain theme is heard only twice and adopts the character of a recapitulation at its second occurrence (6'29). However, it lacks the development section required by sonata form. Instead, ample space is given to an orchestral (1'48) and solo (2'20) transition ending in an interpolated tutti (3'13), a relaxed E-major secondary theme (3'23) and a *scherzando* concluding group (4'30), again followed by a powerful tutti (5'27). A fairly short retransition (5'58) to the refrain theme (6'29) hardly merits the term 'development'. The movement ends in a coda in which the refrain theme dissolves into virtuosic violin figuration (8'00).

Kalliwoda devoted himself to the overture throughout his career. His first public appearance as a composer was made with an overture in 1818, and the penultimate work he allowed to appear in print was Overture no. 17 in F minor, op. 242, published in 1864. Including his unpublished and unnumbered works, he wrote no fewer than 24 overtures – perhaps a record for 19th-century composers. Yet it is striking that none of them has an extra-musical subject, as was fashionable from the 1810s in the wake of Beethoven's *Coriolanus* and *Egmont* overtures. Only two of the works have identifying addenda to their titles: *Ouverture pastorale* (no. 8) and *Ouverture solennelle* (no. 9). Evidently it was not Kalliwoda's concern to create distinctive and characteristic 'tone-poems' based on non-musical material. Instead, he was intent on providing works entirely tailored to serve the function of opening an orchestral concert. They were meant to capture the attention of the audience without exhausting it and to pave the way for the larger works on the programme. Accordingly, they had to offer something catchy and exciting without being too weighty in themselves.

Overture no. 3 in C major, op. 55, composed in 1834 and published in 1835, precisely meets these requirements. The opening theme starts off with toccata-like verve, and the forward propulsion is only temporarily halted by the G-major secondary theme (1'02), prepared by a false cadence and introduced by the solo oboe. But this theme too is gradually seized by the initial rhythmic verve and ultimately gives way to an impetuous concluding group that reaffirms the dominant (1'31). Sharp cries from the winds (1'44) lead to a development-like section primarily given over to an elaboration of the secondary theme. The catastrophic climax of this section, on a diminished 7th chord (2'14), is followed by a recapitulation barely worthy of the

name, for it is designed to produce a gradual escalation to the final bars. Here the main and secondary themes appear in reverse order: the secondary theme enters as a canon in divided unison (2'25), followed by a section with abrupt interjections from the winds and passages of deceleration (2'36) before the opening theme returns triumphantly after a written-out crescendo (3'32).

Overture no. 7 in C minor, op. 101, composed in 1838, bears a dedication to Leipzig's Euterpe Musical Society, which had granted honorary membership to Kalliwoda a short while earlier. The première was given on 4 February 1839 by the Euterpe Orchestra, conducted by Mendelssohn's pupil Johannes Josephus Hermanus Verhulst (1816–1891). Robert Schumann, writing in the *Neue Zeitschrift für Musik*, praised Kalliwoda's overture as 'one of his finest orchestral creations', whereas the journal's competitor, the *Allgemeine musikalische Zeitung*, found 'the composer working in a more serious overture vein than was earlier the case. It contains almost too many idiosyncrasies for the purpose of an introduction.' Indeed, compared to Overture no. 3, Kalliwoda's overture style has gained in nuance, sophistication and expressive power, even though he largely adheres to the formal model tried out in the earlier work. Though this piece too opens with ear-catching chordal hammerblows in *fortissimo*, the music then proceeds in gradual escalation to a main thematic area, whose dynamic climax (1'00) reverts to the harmonies of the opening chords before advancing into new harmonic regions. In doing so it imperceptibly starts the transition to the secondary theme (1'50), set in the relative key of E-flat major and integrated with motivic links to the main theme. The rhythm of the secondary theme adheres to patterns developed in the main theme, but with contrasting mood and instrumentation (it begins with strings alone). Once the secondary theme has been

repeated in the woodwind (2'17), a concluding group enters with a horn call (2'47). This group is laid out as an expansive crescendo and united with the development to create a single formal unit, with no separating cadence and many a surprising effect (such as a reminiscence of the secondary theme at 3'40). A sudden attempt at recapitulation (4'22) proves after a single bar to be the starting point for a wildly modulating section of counterpoint. Only after this section fades away is the main theme recapitulated, albeit heavily abridged (4'54). It proceeds without transition to the secondary theme, now transposed to a dreamy A major (5'11), but later triumphantly reappearing in the 'correct' key of C major (5'21). The coda that follows harbours another surprise: the characteristic opening of the secondary theme appears for the first time in the minor mode (5'49). After several renewed outbursts we hear brief, evanescent reminiscences of the main theme (6'48) before the work is brought to a *fortississimo* conclusion in a short orchestral tutti preceded by a general pause.

In his **Overture no. 10 in F minor, op. 142**, Kalliwoda provides surprises of a different sort – not always to the work's advantage, according to contemporary critics. Its Leipzig première on 13 January 1842 brought forth cries of 'very casual and flippant in execution' and 'less painstakingly and carefully wrought' than his earlier works. It is safe to say that the accusations of poor workmanship relate to the work's sharp juxtaposition of heterogeneous ideas within the narrowest of confines. One example, presented in the very opening bars, is the succession of a wild and agitated six-measure outburst in F minor (*Allegro*) and a leisurely F-major hunting motif in horn and bassoon (*Allegretto*). The entire procedure is then repeated, the contrast now mitigated by the fact that the *Allegretto* section is transposed to the less remote

relative key of A-flat major and integrated into the orchestral sound with string sonorities. Another motivic block, beginning *fortissimo* and ending *piano* (1'04), leads to the third occurrence of the agitated outburst (1'40), now embedded in the regular statement of a main thematic group in F minor. This ends in a powerful chordal tutti (2'23), after which a decelerating transition (2'37) prepares the entrance of the secondary theme in the relative key of A-flat major (2'51). Retaining the compositional texture, this secondary thematic group, seemingly extracted from an elegant aria, dissolves the melodic line into playful *scherzando* figures and takes us to the concluding group (3'31), whose relentless eighth-note motion is then bundled into an orchestral unison (4'00). This in turn leads to a recapitulation of the initial outburst (4'13) with adjoining hunting episode, all without an actual development section (perhaps another sign of that lack of care and attention criticised by contemporary reviewers). But the hunting episode immediately gives way to the secondary theme, now in F major (4'24). The *scherzando* motifs of the concluding group likewise reappear, now entrusted to the woodwind (5'04). Finally they are taken over by the strings (5'19), and the main thematic group, previously omitted from the recapitulation, returns with relentless force to restore the original tonic F minor (5'51; see 1'40), penetrating the final cadences of the concluding group. After one last escalation in the coda (6'31), the work comes to a surprising close in F major.

Bert Hagels

Translated by J. Bradford Robinson

Ariadne Daskalakis

Ariadne Daskalakis is a unique performer of both baroque and modern violin. The American violinist of Greek descent has concertized in major venues around the world.

She has appeared as soloist with ensembles including the Akademie for Ancient Music Berlin, the English and Prague Chamber Orchestras, the Bavarian Radio Symphony Munich, the Dortmund Philharmonic and the Athens National State Orchestra. In the dual role of leader and soloist she has worked extensively with the Cologne Chamber Orchestra, the Stuttgart Chamber Orchestra, Ensemble Oriol Berlin and the New Rhine Chamber Orchestra.

Her versatility is reflected in a wide-ranging discography which includes works by Biber, Vivaldi, Handel and Tartini as well as by Fauré, Raff and Lutoslawski. She is a founding member of Ensemble Vintage Köln and gives frequent recitals with piano, fortepiano or harpsichord. She worked with the Manon Quartet Berlin for over 10 years, playing baroque and classical repertoire on period instruments as well as romantic and contemporary works with “modern” set-up. Ariadne Daskalakis won prizes at the ARD International Competition, the St. Louis Symphony Strings Competition and from the Mozart Society Dortmund, the Harvard Music Association and Framingham State University, which awarded her the first Christa McAuliffe Medal. Ariadne Daskalakis enjoyed an education in music and humanities at the Juilliard School, Harvard University and the Hochschule der Künste Berlin. Her mentors included Eric Rosenblith, Szymon Goldberg, Ilan Gronich and Thomas Brandis. She is a Violin Professor at the Cologne Conservatory of Music and Dance (HfMT Köln).

Die Kölner Akademie

Die Kölner Akademie is a unique ensemble based in Cologne which performs music of the seventeenth through the twenty first centuries on modern and period instruments with world renowned guest soloists.

The ensemble seeks to bring out the composers' intentions by using historical seating plans, critical editions and the proper instrumentation for each work.

Die Kölner Akademie has received the highest critical acclaim for its outstanding performances at major festivals in Germany, Austria, France, Spain, Holland, Italy, Belgium, Sweden, Norway, Estonia, Turkey, Czech Republic, Poland, Iceland, Argentina, Brazil, Peru and the US. Many of these performances were broadcast live and several were filmed for television.

The orchestra's first CD, Johann Valentin Meder's *St. Matthew Passion* received 5 stars (highest rating) in *Fono Forum* (Germany), *Goldberg* (Spain) and the *Record Geijitsutsu* (Japan). It also received excellent reviews in *EARLY MUSIC* (England) and *FANFARE* (US).

This has been followed by the highly praised series “Forgotten treasures” on the ARS Produktion label. This series now stands at ten recordings of a planned total of fifteen. These include world premiere recordings of works by lesser-known composers including Crusell, Danzi, Pichl, Vanhal, Wilms, Romberg, Neukomm, Fischer, Stamitz, Kunc, Jeanjean, Templeton Strong, Kozeluch, Schiedermeier, Kreutzer, D'Alvimore, Petrini and Steibelt. The CD of symphonies by Bernhard Romberg received a SUPRSONIC prize. In addition, Die Kölner Akademie has released world premiere recordings of music by Mattheson (which received an Echo Klassik prize), Ries, Durante, Kalliwoda, Neukomm and Eberl for **cpo** as well as a world premiere recording of the Glöckner/Hellmann reconstruction of J.S. Bach's “St.

Mark Passion" for Carus.

In the fall of 2009 the orchestra began recording a complete cycle of the Mozart piano concertos with Ronald Brautigam for the BIS label. The first CD received outstanding reviews internationally, including a 10 rating and editors choice from Luister as well as 5 stars in the BBC music magazine.

Michael Alexander Willens

Michael Alexander Willens, the artistic director of the Kölner Akademie, was born in Washington, D. C., and earned his Bachelor of Music and Master of Music degrees at the renowned Juilliard School in New York under John Nelson. After his graduation he continued his study of conducting with Paul Vorwerk (choral conducting) and Leonard Bernstein in Tanglewood. His broad experience in the field of music has brought him a rarely encountered depth of knowledge and familiarity with various performance practice styles from the baroque era, classicism and romanticism, contemporary classical music, and jazz and pop music.

Willens has conducted concerts at prestigious festivals and at renowned concert halls in Europe, South America, Asia, and the United States and has received the highest acclaim from music critics: »The success of the whole owed in large measure to the uncommonly precise, yet never affected gestures of Michael Alexander Willens.«

Beyond the standard repertoire, Willens dedicates himself to the performance of works by lesser-known contemporary American composers. He has conducted a number of world premieres, many of which have been broadcast live on television or filmed for later transmission. Another focal point of interest in his artistic work is formed by the rediscovery of forgotten works. He has

recorded and released more than forty CDs from this repertoire. Some of these recordings have been honored with awards or nominations for awards. All of his releases have met with an enthusiastic response in the international recording press: »Willens achieves an impeccably stylish and enjoyable performance« (Gramophone); »... conductor Michael Alexander Willens exploits every bar of the score to fullest expressive effect« (*Fanfare*).

In addition to his work with the Kölner Akademie, Michael Alexander Willens has appeared as a guest conductor in Germany, Holland, Israel, Poland, and Brazil.



Ariadne Daskalakis (© Marte)

cpo 777 692-2