



Gramola

Viennese Waltz Export

Strauss I
Brahms
Tchaikovsky
Rachmaninov
Satie
Rihm

Marialena Fernandes · Ranko Marković
piano four hands

Viennese Waltz Export

Johann Strauss I (1804–1849)

Tanz-Signale, in D major / D-Dur, Op. 218 (1848)

[1]	Introduktion. Moderato	0:47
[2]	Walzer Nr. 1	1:10
[3]	Walzer Nr. 2	1:20
[4]	Walzer Nr. 3	1:14
[5]	Walzer Nr. 4	1:23
[6]	Walzer Nr. 5	1:38
[7]	Coda	2:06

Sergei Rachmaninov (1873–1943)

„Six morceaux pour piano à quatre mains“ Op. 11 (1894)

[8]	No. 4 Waltz / Walzer. Tempo di valse	4:56
-----	--------------------------------------	------

Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840–1893) / **Sergei Rachmaninov**

Sleeping Beauty / Dornröschen

Suite, Op. 66a (1889/1891)

[9]	No. 1 Introduction. La fée des lilas. Allegro vivo	1:04
[10]	Andante	4:38
[11]	No. 2 Pas d'action. Adagio	6:55
[12]	No. 3 Pas de caractère. Le chat botté et la chatte blanche. Andante	2:04
[13]	No. 4 Panorama. Allegro (Tempo di valse)	3:11
[14]	No. 5 Valse. Allegro (Tempo di valse)	4:48

Johannes Brahms (1833–1897)

Waltzes Op. 39 / Walzer op. 39 (1866)

[15]	No. 14 in A minor / a-Moll	1:25
[16]	No. 15 in A major / A-Dur	1:52

Wolfgang Rihm (*1952)

Mehrere kurze Walzer (1979/1988)

17	No. 1 in D minor / d-Moll	0:51
18	No. 2 in D minor / d-Moll	0:39
19	No. 3 in C sharp minor / cis-Moll. Languido, con tenerezza	1:25
20	No. 4 in C major / C-Dur	0:40
21	No. 5 in C major / C-Dur	0:41
22	No. 6 in D major / D-Dur. Un poco elegante	1:01
23	No. 7 in C minor / c-Moll. Feroce	0:47
24	No. 8 in G minor / g-Moll. Schnell	1:01
25	No. 9 in A minor / a-Moll. Très lent	2:01
26	No. 10 in F major / F-Dur	1:05
27	No. 11 in G major / G-Dur	0:55
28	No. 12 in C minor / c-Moll. Zögernd, schwankend	1:27
29	No. 13 in C major / C-Dur	0:34
30	No. 14 in F sharp minor / fis-Moll	1:48
31	No. 15 in F major / F-Dur	0:18
32	No. 16 in A minor / a-Moll. Très lent	2:19
33	No. 17 in F major / F-Dur	0:41
34	No. 18 in F major / F-Dur. Ohr- und Wurmwalzer. Commodo. Sehn- und Suchtwalzer	2:59
35	No. 19 in B flat minor / b-Moll	2:26

Erik Satie (1866–1925)

„La belle excentrique – Fantaisie sérieuse pour piano à quatre mains“ (1920)

36	No. 3. Valse du mystérieux baiser dans l'œil	3:09
-----------	--	------

Marielena Fernandes, Ranko Marković

piano four hands / Klavier zu vier Händen

Gramola

3



Eine kleine Geschichte des Wiener Walzers

Die Ursprünge des Wiener Walzers exakt zu orten, ist trotz vieler theoretischer Ansätze der Musikwissenschaft und der Volksmusikforschung nur unvollständig möglich. Ebenso lässt sich die rätselhafte Magie dieses Tanzes wohl nur unzureichend in Worte fassen. Gemeinhin sind es Joseph Lanner (1801–1843) und Johann Strauß Vater (1804–1849), die als die Begründer der Gattung genannt werden. Freilich entstanden deren geniale Erfindungen nicht aus dem Nichts heraus, und so reizt es, einen Blick auf die gesicherten und möglichen Grundlagen zu werfen. Tatsächlich kann man bei einer Betrachtung der Frühgeschichte des Walzers nicht umhin, verschiedene parallele Entwicklungen aufzuzeigen, die nur bedingt unmittelbar miteinander verbunden sind, vermutlich aber alle ihre Spuren im schließlich legendär gewordenen „Produkt“ Wiener Walzer hinterlassen haben.

Unweigerlich kommt man gerade beim Thema Walzer zu der Tatsache, dass hier zwei Ebenen verschmelzen. Es wäre ein Irrtum zu glauben, dass Kunstmusik und Populärmusik (wozu generell auch alle Formen der Tanzmusik gezählt werden) als Parallelwelten eine Erfindung des 20. Jahrhunderts wären. In verschiedensten Ausformungen und Funktionen war der Tanz von allen Anfängen an in der Musik präsent – rituell bei frühen Volksstämmen, unterhaltend in der Volksmusik und nicht minder in der ab dem späten 15. Jahrhundert aufkommenden Kunstmusik. In letzterer spielte er an den Fürsten- und Königshöfen der Renaissance und des Barock eine wichtige Rolle und so findet er sich beispielsweise

als Basis der Suiten, Partiten und Sonaten der großen Meister wie beispielsweise Bach, Händel und Telemann. Bald finden wir genau dort insbesondere auch das Menuett, eine prägnante Vorform des Walzers – getragener, gezielter als dieser, in der Wiener Klassik, insbesondere bei Joseph Haydn durchaus gelegentlich auch derb-rustikal. Es sind denn auch Haydn, Mozart, Beethoven und schließlich zu Beginn des romantischen Zeitalters im frühen 19. Jahrhundert Franz Schubert, die mit explizit so genannten „Deutschen Tänzen“ und verwandten Tanzformen wie dem „Landler“ den walzerartigen Tanz auf eine neue Ebene heben. Diese beschreitet nun exakt den Zwischenbereich zwischen künstlerisch Erschaffenen und Volkstümlichkeit. Man sollte auch nicht übersehen, dass es um die genannten Heroen der Musikgeschichte herum eine große, namentlich nur peripher erfasste Anzahl an Kapellmeistern gab, die für die jeweils gewünschten gesellschaftlichen Vergnügungen ihrer Dienstherren immer neue Tanz- und manchmal auch schon so genannte Walzerfolgen erschufen, deren Lebensdauer oft nicht über die Improvisation eines Abends hinausreichte.

Als 1814/15 der Wiener Kongress viel zu lange über die Neuordnung Europas diskutierte und Stillstände bei den Verhandlungen zur Erbauung der Regenten und ihrer Diplomatschaft mit einer großen Zahl an Bällen überbrückt wurden, entstand nicht ganz zu Unrecht der klischeehaft wirkende Slogan „Der Kongress tanzt“. Tatsächlich wurden diese Veranstaltungen derart aufmerksam von einer großen Öffentlichkeit wahrgenommen, dass auch





die dabei gebotene Walzermusik ihren Durchbruch in der Bevölkerung wie – im wahrsten Sinn des Wortes – auf dem internationalen Parkett erlebte.

Es ist genau dieser Hintergrund, vor dem nun Strauß Senior und Lanner ins Spiel kommen. Johann Baptist Strauß und Joseph Lanner spielten von ihrer Jugend an gerne Musik und sahen sich in den Gaststätten, die ihnen und Gleichgesinnten die Möglichkeit boten, damit auch etwas Geld zu verdienen, direkt mit der aktuellen Walzer-„Mode“ konfrontiert. Durch den sie in seinem kleinen Orches-

ter beschäftigenden Michael Pamer (1782–1827) wurden beide mit neuen Ansprüchen konfrontiert. Anders als die während der Kongressbälle gepflegte Art, den Walzer als eine lange, kaum zusammenhängend wirkende Folge von Motiven zu spielen, wurde die Gattung nun eigenständig: Die einzelnen Walzer wurden zu konzisen, klar umrissenen und formal nachvollziehbaren Stücken, die ihre eigenen Namen erhielten und auch abseits der Gebrauchssituation ihr Eigenleben als kleine Kunstwerke in den Konzertsälen entwickelten: die Geburtsstunde

Gramola

5



des Wiener Walzers in der Form, wie sie bis heute als charakteristisch verstanden wird. Nicht unterschätzt sei die Bedeutung der schon genannten Genialität von Lanner und Strauß, die erst zu jenen hervorstechenden Meisterwerken führte. Nur durch solche herausragenden Persönlichkeiten konnte da entstehen, was schließlich zum Inbegriff der Wiener Musik an sich wurde.

Die sich anschließende Entwicklung des Walzers dürfte viel eher bekannt sein, als jene Frühzeit. Wollte man analog zur zeitlichen Einordnung der Operetten ein „Goldenes Zeitalter“ des Wiener Walzers benennen, so ist dieses selbstverständlich bei Johann Strauß Sohn (1825–1899) und dessen Brüdern Josef und Eduard sowie den Komponisten dieses Umfelds erreicht. Und so wie die Operette nach dem Tod von Johann Strauß fließend in eine „Silberne Ära“ überging, die vor allem durch Franz Lehár, Emmerich Kálmán, Leo Fall und Oscar Straus repräsentiert ist, kann man dieselben Komponisten auch eine silberne Wiener-Walzerzeit aufrecht erhalten sehen.

Freilich war der Walzer auch im späteren 19. und im frühen 20. Jahrhundert längst nicht nur auf das ureigenste Gebiet der „leichten Muse“ begrenzt – auch einige der großen Opern- und Konzertkomponisten wandten sich ihm immer wieder gerne zu und vermittelten ihm das Gehör der Musikfreunde in aller Welt. Stellvertretend seien nur Johannes Brahms, Antonin Dvořák und Peter Iljitsch Tschaikowsky genannt. Spezifisch mag man auch an Richard Strauss mit der Walzerfolge aus dem „Rosenkavalier“ (1910) und Maurice Ravel mit seinem fast wie eine Endzeitvision über das durch den Wiener Walzer repräsentierte

bürgerliche Gesellschaftsleben wirkenden Poème choréographique pour orchestre „La Valse“ (1906/20) denken: prachtvoll schillernde Orchestergemälde, die kaum mehr einem herkömmlichen Tanzsaal eignen, sondern viel eher einer kunstvollen Ballettdarbietung angemessen erscheinen. Im Verlauf des 20. Jahrhunderts nimmt schließlich die Bedeutung des Walzers als eigenständige Kunstform ab. Freilich findet man auch weiterhin in den Werkverzeichnissen vieler Komponisten einzelne namentlich so bezeichnete „Wiener Walzer“ – genannt seien nur der Wiener Alfred Uhl (1909–1992) und der aus Sachsen stammende Berliner Fried Walter (1907–1996). In solchen Fällen sind es zumeist freilich eher historisierend zu verstehende Anwendungen: wenn man so will, Stilisierungen einer alten Form, die zwar zwischenzeitlich kaum mehr als „zeitgemäß“ betrachtet wird, zumeist aber nichtsdestoweniger akzeptiert, diskutiert und mit Intellekt oder Humor – oder beidem – von den Musikfreunden anerkannt wird.

Uneingeschränkt geschätzt wird in nahezu aller Welt auch die Tradition der Neujahrskonzerte der Wiener Philharmoniker im Goldenen Saal der Gesellschaft der Musikfreunde (dem kurz so genannten „Musikverein“), die den Walzer in einer veredelten Form wiedergibt, wie sie seinen ursprünglichen Schöpfern wohl gar nicht vorstellbar gewesen sein mag. Diese neue Walzerkultur Hand in Hand mit der wissenschaftlich-akribischen Herangehensweise von Generationen von Editoren und Dirigenten zeigt, dass man den Wiener Walzer heute und wohl auch künftig wirklich ernst zu nehmen bereit ist.

Gramola



Als typische Tanzfolge, wie sie den Walzer der Biedermeier-Zeit kennzeichnete, können die hier stellvertretend für das Schaffen von **Johann Strauß Vater** erklingenden **Tanz-Signale op. 218** gelten, die zwar im Jahr der bürgerlichen Revolutionen 1848 erschienen, aber keine Spur von der Unruhe jener Zeit spiegeln. Auch wenn es sich dabei um keine der international populär gewordenen Schöpfungen des Komponisten handelt, so vermochte dieses hübsch-beschauliche Stück doch immerhin seine Qualität nachhaltig unter Beweis zu stellen. Seit 2004 ist es sogar titelgebend für das seither alljährlich stattfindende wissenschaftliche Symposium des „Wiener Instituts für Strauss-Forschung“.

Rund ein halbes Jahrhundert später klingt der Walzer nach der erwähnten Reflexion durch die Komponisten der Romantik schon deutlich mehr in Richtung zum selbstständigen Konzertstück hin entwickelt, wie etwa in jenem **Walzer in A-Dur op. 11 Nr. 4** zu hören ist, den **Sergeij Rachmaninoff** in seine „Six morceaux pour piano à quatre mains“ (1894) einbezog. Als großer Verehrer der Musik seines Landsmannes **Peter Iljitsch Tschaikowsky** war Rachmaninoff der virtuose Zugang zur Tanzmusik nicht zuletzt aus dessen Balletten bestens vertraut. Dementsprechend glanzvoll ist vor allem der finale Walzer aus jener vierhändigen Klavierversion gestaltet, die er als 17-Jähriger 1890/91 auf Vorschlag seines Cousins, des Tschaikowsky-Schülers Alexander Siloti, nach der Suite op. 66a aus Tschaikowsky Ballett „**Dornröschen**“ anfertigte.

Würde man von einem waschechten Hanseaten nicht unbedingt hervorragende Meisterschaft im Umgang mit dem unwienerischen Musikidiom erwarten,

so belehrt der im norddeutschen Hamburg geborene **Johannes Brahms** auf sympathische Weise eines Besseren, so vor allem in den 16 **Walzern op. 39** (1866). Freilich ist es nicht der Tanzwalzer der von Brahms sehr verehrten Kunst von Johann Strauß Sohn (eine Hochachtung, die auf Gegenseitigkeit beruhte), sondern eine Auseinandersetzung mit den verschiedenen Farben des Walzers in der habsburgischen Doppelmonarchie, also auch jenen slawischen und ungarischen Einflüssen, die im Alltag dieses kulturellen Schmelztiegels selbstverständlich waren.

Ein Landsmann von Brahms, der sich auf augenzwinkernde Weise mit dem Genre auseinandersetzte, ist der 1952 in Karlsruhe geborene **Wolfgang Rihm**, der seine Sammlung **Mehrere kurze Walzer** (1979/88) zwar unverkennbar auf der Tradition fußen lässt, diese aber immer wieder mit einem zeitgemäßen Augenzwinkern durchsetzt und so für einen humorvollen Akzent sorgt, der, gerade wenn es um Tanzmusik geht, nicht gänzlich außer Acht gelassen werden sollte.

Bei all diesen Betrachtungen des Wiener Walzers sollte schließlich der französische Walzer-Typus nicht übergangen werden, der gegenüber dem „großen“ österreichischen Bruder von jeher eine etwas leichtere, ironische, manchmal auch sentimentale Note aufwies und am Beispiel der **Valse du mystérieux baiser dans l'œil** aus **Erik Saties** „La belle excentrique“ (1920) einen gewissen Anklang an den aufkommenden musikalischen Dadaismus aufblitzen lässt.

Christian Heindl

Gramola



Vier Hände im Dreivierteltakt

Und da soll noch einer sagen, Wien sei nicht die Musikhauptstadt der Welt!

Vivaldi ist hier gestorben, und auch Mozart, Brahms und Mahler fanden hier ihr Ende.

Geboren sind in Wien Schubert und Schönberg – vor allem aber Joseph Lanner sowie Johann Strauss und dessen Sohn.

Mozart spielte mit seiner Schwester vierhändig, als es noch kaum vierhändige Klaviermusik für den Konzertgebrauch gab, Brahms setzte seine Symphonien höchstpersönlich zu vier Händen und ließ diese veröffentlichen, Mahlers Name erscheint am Titelblatt seiner vierhändigen Bearbeitung der 3. Symphonie Bruckners zum ersten Mal im Druck. Schuberts vierhändige Klaviermusik ist bis heute ebenso beliebt wie die Geschichten um seine angeblichen Affären mit den Widmungsträgerinnen,



und in Schönbergs „Verein für musikalische Privat-aufführungen“ gab das (vierhändige) Klavierspiel viele große Töne an – von den Bearbeitungen der 6. und 7. Symphonie Mahlers bis zu Schönbergs eigener Fassung der Kammersymphonie op. 9.

Die beiden großen Wiener Schulen – Haydn/Mozart/Beethoven und Schönberg/Berg/Webern – zogen also Nutzen aus der Möglichkeit des gemeinsamen Greifens, Begreifens und Darstellens von Musik durch zwei gemeinsam denkende, hörende und atmende Klavierspieler. Nicht von ungefähr entwickelte sich Wien in der Zeit zwischen Beethovens Tod und Mahlers Geburt zu einer der führenden Städte des Klavierbaus – 214 aktive Klavierbauer zählte man hier etwa im Jahre 1850.

In etwa zur selben Zeit prosperiert in Wien die „Walzer-Industrie“: buchstäblich am Puls der Zeit, aus der Verbindung von traditionellem musikalischem Material und neuem Lebensgefühl entsteht in den Wiener Vorstädten der Wiener Walzer. Joseph Lanner und Johann Strauss Vater sind die beiden ersten Großmeister dieses neuen, epochalen Kunsthandwerks, das sich jeglicher Kategorisierung in E oder U, in Kunst oder Unterhaltung, entzieht. Die bis zur Extase betriebene Drehung zweier Körper – eines männlichen und eines weiblichen – wird zum Sinnbild und zum Grundduktus einer Gesellschaft, welche sich ihre das Werkkraft überwindende Musik erschafft. Die „Eins“ im Wiener Dreivierteltakt ist nämlich keine „schwere Taktzeit“ sondern ein „Auf“-Schlag, ein Impuls, welcher die beiden miteinander und umeinander tanzenden Körper zum nächsten Taktstrich, zur nächsten Drehung, zum nächsten koketten Augen-Blick katapultiert.

„Diesen Tanz der ganzen Welt“ zu schenken war dem gleichnamigen Sohn von Johann Strauss gegeben. Dessen Wirken in St. Petersburg hat in der frühen Suite op. 11 von Rachmaninoff ebenso wie in vielen großen Kompositionen Tschairowskys Spuren hinterlassen. Wie sehr muss zur selben Zeit Brahms in Wien – darin Schubert vergleichbar – darunter gelitten haben, selbst kein geschickter Tänzer gewesen zu sein – umso mehr hat er den Wiener Walzer geliebt und ihn quasi an Schönberg weiter gegeben, der sich seinerseits so gerne auf Brahms als „den Fortschrittlichen“ bezogen und selbst Strauss'sche Walzer bearbeitet hat. Schönbergs – des Wieners! – Einfluss auf die „deutsche“ Neue Musik des 20. Jahrhunderts schließlich ist schicksalhaft, und so lässt sich Wolfgang Rihms vierhändiger Walzer-Zyklus mühelos in Format und Macht ebenso auf die biedermeierlichen Klavierfassungen der Strauss-Walzer, auf Brahms' Klavierduo-Literatur wie auch auf Schönbergs „Kleine Klavierstücke“ beziehen.

Erik Satie spricht auf dieser CD das Schlusswort – ein wenig distanziert, „un peu exagérée“, aber auch er sich immer von einer Eins zur nächsten drehend.

Wir tanzen beim Philharmoniker-Ball, proben in St. Ulrich, wo Joseph Lanner und Johann Strauss Sohn geboren wurden, und nehmen auf einem Wiener Klavier auf. Episoden und Liebesg'schichten von vier Händen, die ihr gemeinsames Glück im Dreivierteltakt gefunden haben. Alles Walzer – all over the place!

Ranko Marković mit Marialena Fernandes

Gramola







A brief history of the Viennese waltz

Exactly locating the origins of the Viennese waltz is not completely possible for musicology and folk music research despite many theoretical approaches. Similarly, the enigmatic magic of this dance can probably only be put into words inadequately. Usually, Joseph Lanner (1801–1843) and Johann Strauss Sr. (1804–1849) are mentioned as the founders of the genre. However, their ingenious creations did not emerge from nothing, so it is intriguing to cast a glance at the substantiated and possible sources. Indeed, on contemplating the early history of the waltz, one cannot help pointing out different parallel developments that were only indirectly linked to one another, but that presumably all left their traces in the ultimately legendary ‘product’ of the Viennese waltz.

Inevitably, with the topic of the waltz in particular, we arrive at the fact that two levels merge. It would be a mistake to believe that art music and popular music (to which all forms of dance music are generally counted) were an invention of the 20th century as parallel worlds. In the most varied forms and functions, the dance was present in music from its very beginnings – as a ritual with early tribes, as entertainment in folk music and no less so in the art music emerging after the late 15th century. In the latter form, it played an important role at the princely and royal courts of the Renaissance and the Baroque and can be found, for instance, as the basis for the suites, partitas and sonatas by the great masters such as Bach, Handel and Telemann. At that very point we can soon find the minuet especially, a succinct early form of the

waltz – more stately and stilted than the latter and sometimes in Viennese Classicism, particularly in the case of Joseph Haydn, also coarse and rustic. It was in fact Haydn, Mozart, Beethoven and finally, at the beginning of the Romantic period in the early 19th century, Franz Schubert that elevated the waltz-like dance onto a new plane with explicitly so-called ‘German dances’ and related dance forms like the ‘Ländler’. This plane was exactly in the transitional space between artistic creation and popularity. It should not be overlooked that around the heroes of music history mentioned above, there was a large number of band masters only marginally recorded by name, who constantly wrote series of dances and sometimes even already so-called waltzes for the respective social events of their patrons, works whose lifetimes often did not extend beyond the improvisations of a soirée.

When in 1814/15 the Congress of Vienna discussed the new order in Europe for much too long and standstills in the negotiations were bridged with a plethora of balls to edify the rulers and their diplomats, the not entirely unjustified cliché arose that the ‘Congress was dancing’. Indeed, these events were followed so attentively by a broad public that the waltz music presented there experienced its breakthrough in the population as well as – in the truest sense of the word – on the international stage.

It was against this very backdrop that Strauss Sr. and Lanner now came into play. Johann Baptist Strauss and Joseph Lanner had enjoyed playing music since their early days, and in the inns and pubs that gave them the opportunity to earn a little



money, they saw themselves confronted directly with the topical waltz 'craze'. Through Michael Pamer (1782–1827), who employed them in his small orchestra, both men were faced with new demands. Unlike the manner, usual at the Congress balls, of performing the waltz as a long, hardly cohesive series of motifs, the genre now became autonomous; the individual waltzes grew into concise, clearly defined and formally comprehensible pieces that were given their own names, unfolding lives of their own also as small works of art in the concert halls away from the actual occasion of utility. This was the birth of the Viennese waltz in the form that has been understood to be characteristic up to today. The significance of the already mentioned ingenuity of Strauss and Lanner should not be under-rated, which in fact led to the outstanding masterpieces. It was only through such pre-eminent personalities that what ultimately became the epitome of Viennese music per se could emerge.



The subsequent development of the waltz is probably better known than those early days. If, in similar fashion to the temporal classification of operettas, we wanted to define a 'Golden Age' of the Viennese waltz, we would, of course, find it in Johann Strauss Jr. (1825–1899) and his brothers Josef and Eduard as well as among the composers in this environment. And just as the operetta, after Johann Strauss' death, smoothly passed over into a 'Silver Age', represented above all by Franz Lehár, Emmerich Kálmán, Leo Fall and Oscar Straus, the same composers can also be seen to maintain a 'Silver Age' of the Viennese waltz.

However, even in the late 19th and early 20th

centuries, the waltz had long not been confined to its original field of 'light entertainment' – even some of the great opera and concert composers liked turning to it, giving it the ears of music lovers throughout the world. May only Johannes Brahms, Antonín Dvořák and Peter Ilyich Tchaikovsky be mentioned vicariously. Specifically, we may also think of Richard Strauss with the sequence of waltzes from the *Rosenkavalier* (1910) and Maurice Ravel with his *Poème chorégraphique pour orchestre 'La Valse'* (1906/20), which almost seems like an apocalyptic vision of the bourgeois social life represented by the Viennese waltz: magnificently glittering orchestral tapestries hardly suitable any more for a traditional ballroom, but rather for an artistic ballet performance. In the course of the 20th century, the significance of the waltz finally declined as an autonomous art form. However, individual so-called 'Viennese waltzes' continued to be found in the catalogues of many composers – may only the Vienna-born Alfred Uhl (1909–1992) and the Berlin resident from Saxony Fried Walter (1907–1996) be mentioned. However, such cases tend usually to be historicizing uses, as it were, stylizations of an old form that, in the meantime, is hardly considered 'modern', but nevertheless is usually accepted, discussed and acknowledged by music lovers with intellect or humour, or both.

Unrestricted estimation almost throughout the world is also enjoyed by the tradition of the New Years' Concerts held by the Vienna Philharmonic in the Golden Hall of the *Gesellschaft der Musikfreunde*, i.e. the Society of the Friends of Music (in short, the so-called 'Musikverein'), which render



the waltz in a refined form that would probably not have been conceivable to its original composers. In conjunction with the scientific and meticulous approach of generations of editors and conductors, this new waltz culture shows that we are willing to take the Viennese waltz really seriously both today and probably in the future.

The **Tanz-Signale op. 218**, recorded here as representative of the oeuvre of **Johann Strauss Sr.**, can be considered a typical dance sequence characteristic of the Biedermeier period, were published in the year of the bourgeois revolutions of 1848, but mirror no trace of the unrest of the time. Although they do not rank among the internationally popular works by the composer, these pretty and contemplative pieces have nevertheless managed to prove their quality over time. Since 2004, they even provide the title for the annual scientific symposium of the 'Vienna Institute for Strauss Research'.

About fifty years later and after reflection by the composers of Romanticism mentioned above, the waltz had clearly developed more in the direction towards an autonomous concert piece, as can be heard, for instance, in the **Waltz in A major op. 11 No. 4**, which **Sergei Rachmaninov** included in his *Six morceaux pour piano à quatre mains* (1894). As a great admirer of the music by his fellow countryman **Pyotr Ilyich Tchaikovsky**, Rachmaninov was thoroughly familiar with the virtuoso approach to dance music not least from the former's ballets. Correspondingly brilliant is above all the final waltz from the four-handed piano version he produced as a 17-year-old in 1890/91 on the suggestion of his cousin, the Tchaikovsky pupil Alexander Siloti,

after the Suite op. 66a from Tchaikovsky's ballet **The Sleeping Beauty**.

Although we would not really expect pre-eminent mastery in the treatment of the very Viennese idiom from a man born in a Hanseatic city, **Johannes Brahms**, born in Hamburg in northern Germany, teaches us better in a sympathetic way, e.g. especially in the **16 Waltzes op. 36** (1866). However, this is not the dance waltz of Johann Strauss Jr., whose music was highly appreciated by Brahms (an admiration that was mutual), but a treatment of the different colours of the waltz in the Danube Monarchy, i.e. also of the Slavonic and Hungarian influences that were matters of course in the everyday life of this cultural melting plot.

A fellow countryman of Brahms who dealt with the genre in a tongue-in-cheek way is **Wolfgang Rihm**, born in Karlsruhe in 1952, who based his collection **Mehrere kurze Walzer** unmistakably on the tradition, but again and again permeated it with a modern wink, thus providing a humorous accent that should not be fully left unheeded, especially when dance music is concerned.

In all these reflections on the Viennese waltz, finally the French type of waltz should not be overlooked, which, in comparison with its 'big' Austrian brother, evinced from the very start a somewhat lighter, ironic and sometimes also sentimental note and in the example of the **Valse du mystérieux baiser dans l'œil** from **Erik Satie's La belle excentrique** (1920) allows a certain glimpse of emerging musical Dadaism.

Christian Heindl
translated by Ian Mansfield



Four Hands in Three-Quarters' Time

And should anyone dare to say that Vienna is not the musical capital of the world!

Vivaldi died here and Mozart, Brahms and Mahler also departed from this life here.

Schubert and Schoenberg were born in Vienna, but above all also Joseph Lanner, Johann Strauss and his son.

Mozart played four-hands with his sister, when there was hardly any four-handed chamber music for performance purposes, Brahms transcribed his symphonies for four hands personally and had them published, and Mahler's name was first published on the title page of his four-handed arrangement of Bruckner's 3rd Symphony. Until today, Schubert's

Gramola

piano music for four hands has remained just as popular as the stories about his alleged affairs with the dedicatees, and in Schoenberg's 'Society for private musical performances' the four-handed piano inspired many great sounds – from the arrangements of Mahler's 6th and 7th Symphonies to Schoenberg's own version of his Chamber Symphony op. 9.

Hence, the two great Viennese Schools – Haydn/Mozart/Beethoven and Schoenberg/Berg/Webern – profited from the opportunity of jointly touching, comprehending and performing music through two jointly thinking, listening and breathing pianists. It is no coincidence that in the period between Beethoven's death and Mahler's birth, Vienna developed into one of the leading centres of piano manufacturing: 214 active piano makers were numbered here in 1850, for instance.

At about the same time, the 'waltz industry' flourished in Vienna. Literally with its finger on the pulse of the age, the Viennese waltz developed in the suburbs of Vienna from a fusion of traditional musical material with a new sense of life. Joseph Lanner and Johann Strauss Sr. were the first two grand masters of the new and epoch-making craft, eluding any categorization into art or entertainment. The turns of two bodies – a male one and a female one – pursued to the point of ecstasy, became the symbol and the characteristic style of a society that created its music defying gravity. The 'one' or first beat in Viennese three-quarters' time is not a 'heavy beat', but an 'upward beat', momentum catapulting the two bodies dancing with and around each other to the next bar line, the next turn and the next coquettish look.

'Donating this dance to the whole world' was the mission of Johann Strauss' son with the same name. His activity in St. Petersburg left traces in the early Suite op. 11 by Rachmaninov as in many great compositions by Tchaikovsky. How much Brahms must have suffered in Vienna at the same time from the fact that he himself was not a skilled dancer, in this respect comparable with Schubert. But he loved the Viennese waltz all the more and passed it on, so to speak, to Schoenberg, who, for his part, enjoyed referring to Brahms as the 'progressive' and re-arranged waltzes by Strauss himself. Schoenberg's – a man from Vienna after all – influence on the German New Music of the 20th century was epical, and so the four-handed waltz cycle by Wolfgang Rihm is easily related in format and manner to the Biedermeier piano versions of the Strauss waltzes, Brahms' piano duo literature and Schoenberg's *Little Piano Pieces*.

On this CD, Erik Satie speaks the final word – somewhat distanced, '*un peu exagérée*', but he too, always circling from one to the next.

The two of us enjoy dancing at the Philharmonic Ball, undertake rehearsing in St. Ulrich, where Joseph Lanner and Johann Strauss Jr. were born, and appreciate recording on a Viennese piano. Episodes and love stories by four hands that have found joint happiness in three-quarters' time.

Alles Walzer – all over the place!

Ranko Marković with Marialena Fernandes
translated by Ian Mansfield



Marialena Fernandes ist Professorin für Kammermusik an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Sie wurde in Mumbai, Indien, geboren und erhielt ihre musikalische Ausbildung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien; ihre Lehrer waren Walter Panhofer, Bruno Seidlhofer, Stanislav Neuhaus und Tamás Vásáry. Weitere künstlerische Impulse erhielt sie von Wilhelm Kempff. Schon während der Studienzeit gewann sie Preise bei bedeutenden Klavierwettbewerben wie dem Internationalen Beethoven- und dem Bösendorfer-Wettbewerb in Wien. Es folgten solistische Konzerte in Europa, Asien, Afrika, Amerika und Australien, bei den Salzburger Festspielen und bei anderen bedeutenden internationalen Musikfestivals. In letzter Zeit ist sie auch als erfolgreiche Gestalterin von innovativen Konzertserien u. a. im Wiener Musikverein in Erscheinung getreten, bei denen sie unterschiedliche Stile von der Klassik über Improvisationen bis zur ethnischen und zeitgenössischen Musik integriert. 2013 wurde Fernandes der Titel PhD (Doctor of Philosophy) verliehen.

Ranko Marković ist Studiengangsleiter an der Zürcher Hochschule der Künste, nachdem er 14 Jahre lang als künstlerischer Leiter der Konservatorium Wien Privatuniversität gewirkt hat.

Er wurde in Zagreb, Kroatien, geboren und studierte an der Hochschule Mozarteum Salzburg, an der Ferenc Liszt Hochschule in Budapest, am Moskauer Tschaikowsky-Konservatorium und in London. Seine Lehrer waren Peter Lang, Alfons Kontarsky, Ferenc Rados, Evgeni Malinin und Maria

Curcio. Recitals und Kammermusikkonzerte gab er u. a. in London, Wien, Salzburg, Moskau und Sankt Petersburg (Philharmonie) und ist unter anderem mit dem Kopelman-Quartett im Wiener Musikverein und mit dem Konservatorium Wien Kammermusik-Ensemble im Poly-Theater in Beijing aufgetreten.

Fernandes und Marković konzertieren gemeinsam zu vier Händen seit dem Jahr 2000. Besondere Aufmerksamkeit erregten sie mit Aufführungen der Klaviertranskriptionen von Symphonien Mahlers und Bruckners unter anderem im Kunsthistorischen Museum (auf Mahlers Originalflügel), im Arnold Schönberg Center und im Jüdischen Museum in Wien sowie beim Festival der Vier Kulturen in Lodz. Recitals fanden im Austrian Cultural Forum New York, in Los Angeles und Ottawa, an den österreichischen Botschaften in London, in Washington und Brasília, an der University of California Los Angeles und an der McGill University Montreal, an der Kasachischen Nationalen Musikakademie Astana und beim Con Brio Festival im NCPA in Mumbai statt. Das Duo hat beim Mahler-Symposium der Wiener Staatsoper am 18. Mai 2011, dem 100. Todestag des Komponisten, vorgetragen. 2013 haben Fernandes und Marković in Taiwan und Korea sowie in Rio de Janeiro erstmals ein stilistisch vielfältiges Konzertprogramm zum Thema „Walzer“ mit großem Erfolg vorgestellt.

Bei Gramola ist 2012 ihre CD mit der Dritten Symphonie Anton Bruckners in der Bearbeitung von Gustav Mahler und der vierhändigen Fassung von Franz Liszts „Les Préludes“ erschienen.

www.facebook.com/fernandesundmarkovic
www.marialenafernandes.com

Gramola

17



Marialena Fernandes is professor of chamber music at the University of Music and the Performing Arts in Vienna.

She was born in Mumbai, India, and received her musical training at the Academy of Music and the Performing Arts in Vienna; her teachers were Walter Panhofer, Bruno Seidlhofer, Stanislaw Neuhaus and Tamás Vásáry. She received further artistic inspiration from Wilhelm Kempff. Even as a student, she won prizes at major international piano competitions such as the International Beethoven Competition and the Bösendorfer Competition in Vienna. There followed solo recitals in Europe, Asia, Africa, America and Australia, at the Salzburg Festival and at other major international music festivals. Recently, she has also appeared as the successful organizer of innovative concert series, including those at the Vienna Musikverein, in which she integrates different styles from classical music, via improvisation up to ethnic and contemporary music. In 2013, Fernandes was awarded the title of Ph.D. (Doctor of Philosophy).

Ranko Marković is the head of a study course at the Academy of Arts in Zurich, having worked for 14 years as the artistic director of Vienna Conservatoire Private University.

He was born in Zagreb, Croatia, and studied at the Mozarteum Academy in Salzburg, at the Ferenc Liszt Academy in Budapest, at the Tchaikovsky Conservatoire in Moscow and in London. His teachers were Peter Lang, Alfons Kontarsky, Ferenc Rados, Yevgeny Malinin and Maria Curcio. He has performed recitals and chamber music

concerts in London, Vienna, Salzburg, Moscow and St. Petersburg (Philharmonic) etc. and has recently also played with the Kopelman Quartet in Vienna Musikverein and with the Conservatoire Vienna Chamber Music Ensemble in the Poly Theatre in Beijing.

Fernandes and Marković have performed four-hands together since 2000. They have aroused special attention with performances of the piano transcriptions of symphonies by Mahler and Bruckner, including those in the *Kunsthistorisches Museum* (on Mahler's original piano), in the Arnold Schoenberg Center and the Jewish Museum in Vienna, and at the Festival of the Four Cultures in Lodz. Recitals took place in the Austrian Cultural Forum, New York, in Los Angeles and Ottawa, in the residence of the Austrian Embassy in London, in Washington and Brasilia, at the University of California in Los Angeles and McGill University in Montreal, in the Kazakh National Music Academy in Astana and at the Con Brio Festival in the NCPA in Mumbai.

The duo performed at the Mahler Symposium of the Vienna State Opera on 18 May 2011, the 100th anniversary of the composer's death. In 2013, Fernandes and Marković first presented a stylistically diverse recital programme on the topic of the 'waltz' with great success in Taiwan and Korea as well as in Rio de Janeiro.

In 2012, Gramola released their CD with the 3rd Symphony by Anton Bruckner in the arrangement by Gustav Mahler and the four-handed version of Franz Liszt's *Les Préludes*.

<http://www.marialenafernandes.com>

Eine weitere CD mit **Marialena Fernandes** und **Ranko Marković**
A further CD with **Marialena Fernandes** und **Ranko Marković**



Anton Bruckner / Franz Liszt
Sinfonie Nr. 3 / Les Préludes

Gramola 98948

www.gramola.at

Gramola

19

Gramola



Gramola 99046