

cpo

Hans Gál

String Quintet op. 106

String Quartet No. 4 op. 99 · Five Intermezzi op. 10

Kertész · Tunkkari · Pakkala · Travasino · Pulakka · Lampela



CPO



Hans Gál, ca. 1913–1916, by photographer Berthold Bing (Israel National Library, Schwadron collection)

Digital Booklet

Hans Gál 1890–1987

String Quintet op. 106

31'57

- | | | |
|---|---------------------------|------|
| 1 | Moderato, quasi andantino | 9'53 |
| 2 | Allegro con spirito | 6'54 |
| 3 | Poco andante | 8'14 |
| 4 | Vivace | 6'56 |

String Quartet No. 4 op. 99

28'31

- | | | |
|---|--|-------|
| 5 | Legend: Adagio – Allegro | 10'43 |
| 6 | Burlesque: Vivace | 4'13 |
| 7 | Elegy: Largo – Poco piu mosso, quasi Andante | 7'30 |
| 8 | Capriccio fugato: Allegro con spirito | 6'05 |

Five Intermezzi for String Quartet op. 10**20'37**

9	Allegro con moto	3'45
10	Andantino	3'26
11	Presto	3'26
12	Allegro comodo	5'08
13	Allegretto con grazia	4'52

Total time 81'13**Katalin Kertész, Reijo Tunkkari** violin**Hanna Pakkala, Emiliano Trivasino** **1-4** viola**Lauri Pulakka** **1-4** , **Ulla Lampela** **5-13** cello

Einleitung

Hans Gál stellt sich in seiner Musik als ein Komponist dar, der den klassischen Idealen selbst dann noch tief verbunden war, als sich die Welt um ihn her auf dramatische und oftmals verheerende Weise veränderte. 1890 in der Nähe von Wien geboren, erlebte Gál die ganze Wucht der politischen Umwälzungen Europas vom Zusammenbruch der österreichisch-ungarischen Monarchie bis zum Aufstieg des NS-Regimes, das ihn ins britische Exil zwang. Während diese Geschehnisse sein Leben tiefgreifend prägten, blieb seine Musik davon bemerkenswert unberührt. Seine Werke reflektieren nicht das äußere Chaos, sondern bieten vielmehr einen äußerst persönlichen und zugleich universellen Ausdruck von Form, Klarheit und innerer Zurückhaltung. In einer Zeit, da die musikalische Moderne nach dem vollständigen Bruch mit der Tradition strebte, entschied sich Gál, auf dem Fundament der abendländischen Klassik aufzubauen und mit der eigenen Stimme auf einer tieferen, gewissermaßen zeitlosen Ebene zu sprechen.

Seine Werke erschließen sich weder durch die Ereignisse seines Lebens noch über irgendeine musikalische »Programmatik« oder emotionale Gemütslage – und das nicht etwa, weil er sich von der Welt, in der er lebte, abgeschottet hätte. Sein Tagebuch, in dem er während des Zweiten Weltkrieges seine monatelange Internierung festhielt, verrät im Gegenteil ein hohes politisches und soziales Bewusstsein. Wohl neigte er stärker zu Gefühlsausbrüchen als seine diplomatischeren und zurückhaltenderen Kameraden, und gewiss äußerte er sich offener gegenüber bürokratischem Stumpfsinn und schreiender Ungerechtigkeit. Doch zugleich offen-

bart das Tagebuch den besonderen Stellenwert, den die Musik und der kompositorische Akt in seinem Leben einnahmen; desgleichen ist zu sehen, dass er sich über die Trennung des unmittelbaren äußeren Geschehens vom inneren Schaffensprozess voll und ganz im Klaren war:

»Wie gewöhnlich in diesem Stadium hat es mich immer heftiger gepackt. Ich bin fast fertig, morgen muss der Schluss dastehen. Es war eine wunderbare Zeit – alle Sorgen, der Krieg, der Stacheldraht, die Lieben daheim, waren wie weggeblasen...

In nüchternen Momenten bin ich mir klar darüber, dass ich verrückt bin. Da schreibe ich Musik – gänzlich überflüssige, lächerliche, phantastische Musik für eine Flöte und zwei Violinen – während die Welt sich anschickt, unterzugehen. War je ein Krieg verlorenere als jetzt? Was sollen wir noch, wenn man jetzt Frieden schließt? Was, wenn man keinen schließt? Eine Möglichkeit sieht so verzweifelt aus wie die andere. Ich muss, wie schon oft in meinem Leben, an den ›Mann im Syrerland‹ denken, in der Rückertschen Parabel. Ich hänge über dem Abgrund und nasche Beerlein. Wie wunderbar, dass es solche Beerlein gibt!« (*Musik hinter Stacheldraht: Tagebuchblätter aus dem Sommer 1940 von Hans Gál*, Eintrag vom 12. Juni 1940, Verlag Peter Lang 2003)

Hans Gáls Ästhetik

Hans Gál sprach mit einer ganz eigenen Stimme, die immer deutlicher zu Tage tritt, wenn man die Bandbreite seines Schaffens erlebt, das sämtliche Hauptgattungen umfasst – von der Oper, dem Konzert und der Symphonik über chorische und solistische Vokalwerke bis zu Klavier- und Kammermusik.

Ein Verständnis für Gáls Ästhetik gewährt im Falle der vorliegenden Aufnahme besondere Aufschlüsse. Hier steht das erste im Druck erschienene Werk für Streichquartett, die *Fünf Intermezzi* op. 10, dem vierten und letzten Quartett von 1970 und dem noch später entstandenen Streichquintett von 1976 gegenüber. Die *Fünf Intermezzi* aus der unmittelbaren Zeit vor dem Ersten Weltkrieg sind die einzige Komposition, die Gál seinem hochverehrten Lehrer Eusebius Mandyczewski (1857–1929) widmete, in dem er seinen »geistigen Vater« sah und der ihn zweifellos am nachdrücklichsten beeinflusst hat. Mit einer persönlichen Hommage gab Hans Gál im Jahre 1957 zu Mandyczewskis 100. Geburtstag einen direkten Einblick in dessen ästhetische und moralische Werte, die sich beinahe wörtlich auf Gál übertragen ließen:

»Das Eigentliche, Wesentliche, das er dem Schüler gab, war er selbst. Seine Gesinnung, seine unbeirrbar Wahrhaftigkeit, seine künstlerische und menschliche Integrität... Mit achtzehn oder neunzehn Jahren ist man zu jung, solche Dinge bewusst zu erfassen, und sie sind mir erst viel später klar geworden. Was der junge Mensch freilich vom ersten Moment an instinktiv spürte, war die Autorität eines unbedingten Glaubens an die wirkende Kraft dessen, was der Geist der Großen, Unsterblichen im Lauf der Jahrhunderte geschaffen hat.«

Obwohl Gál sich zu keinem religiösen Glauben bekannte, bildet die zutiefst spirituelle, quasi religiöse Sprache, mit der er das transzendente Vermächtnis der »Großen und Unsterblichen« beschreibt, das Fundament seiner Ästhetik und seiner kompositorischen Integrität. Die Begriffe, mit denen er Mandyczewski darstellt, sind durch und durch jene des deutschen Klassizismus, der im

18. Jahrhundert untrennbar mit einer rationalistischen, humanistischen Philosophie verbunden ist. »Wenn es eine Aristokratie des Wesens und des Geistes gibt, so hat Mandyczewski sie in höherem Maße besessen als irgendwer, dem ich je begegnet bin...«

Dieser Geistesadel war in seinem Gesicht ausgeprägt – in den vollendet schönen, ruhigen, nachdenklichen Zügen eines Menschen, der fest in seiner inneren Welt verankert ist und den das Leben zum Stoiker gemacht hat.«

Die Ideale der »inneren Verankerung« und der Freiheit von den Gefühlen des Augenblicks waren für Gál von zentraler Bedeutung. Sie durchziehen seine gesamte Ästhetik und verleihen auch seiner musikalischen Sprache eine Beständigkeit, die nicht von extremen Brüchen oder stilistischen Richtungsänderungen bestimmt ist – trotz der Erschütterungen und Umwälzungen des äußeren Lebens und nicht zuletzt angesichts des Drucks, den die Strömungen und Moden des 20. Jahrhunderts ausübten. Wie er selbst 1971 sagte:

»Da meine musikalische Sprache sich organisch entwickelte, blieb es mir erspart, von einem Ismus zum anderen zu stolpern, indem ich mich auf keinem davon festlegte ... Wenn ich mich musikalisch ausdrückte, so schien dies wie das Sprechen in meiner Muttersprache.« (Aufzeichnung eines Gesprächs, Übers. Markus Patka, in *Continental Brittons – Musik des Aufbruchs: Hans Gál & Egon Wellesz*, Wien 2004, S. 65)

Überdies lässt sich Hans Gáls Musik nicht leicht in klar definierbare, chronologisch abgegrenzte Stilphasen unterteilen. Statt dessen zeigt sich eine Entwicklung hin zu immer klareren, transparenteren Texturen und eine subtile Verfeinerung

und Anreicherung der Klangpalette. Dazu tritt eine scheinbar mühelose Virtuosität der Form und der Kontrapunktik.

Besonders in der Intensität der langsamen Sätze spürt man eine grundlegende Gefühlstiefe, bei der es sich indes im wesentlichen um eine sublimierte Emotion handelt, die im Hörer auf einer tieferen Ebene wiederhallt.

Hans Gál hat sich selten direkt zu seiner eigenen Musik geäußert, doch die Art und Weise, wie er die großen klassischen Meister beschreibt, spricht Bände über seine eigenen Ideale.

Im Hinblick auf die Notwendigkeit einer emotionalen Balance ist das Beethoven-Kapitel aus *The Golden Age of Vienna* (Max Parrish & Co/Ltd, 1948) besonders aufschlussreich:

»In ihm [Beethoven] scheint das dunkelste, explosivste Material von einer unvergleichlichen geistigen Kraft gehalten zu sein. Und seine eigene moralische Stärke wird durch große geistige Vorfahren unterstützt – durch die fest etablierte, wunderbare Tradition, die ihm als Erbe von Haydn und Mozart zuteil wurde, als einem begeisterten Schüler von Goethe und Schiller: die große klassisch-humanistische Idee und ihr kategorischer Imperativ einer vollkommenen, bewusst gestalteten Form.« (S. 54)

Die Vorstellung, dass rohe Emotion einen Transformationsprozess durchlaufen muss, wenn sie Kunst werden soll, wird im nachfolgenden Gleichnis vom Regenwasser und den verschiedenen Filterschichten lebendig veranschaulicht:

»Ein Kunstwerk ist nur in Ausnahmefällen ein unmittelbarer Bericht: [...] wenn es einen Bezug zur Erfahrung des Künstlers hat, dann erst, nachdem diese durch die tiefsten Schichten seiner Seele gegangen ist und verändert und gereinigt wieder hervorgetreten ist, so wie Regenwasser durch

Sandschichten, Erde und Kies gefiltert wird, bis es als klare Quelle emporsteigt. Immer, wenn Emotionen in der Musik ungefiltert – mit grober Direktheit, schamlos – hervorbrechen, darf man die Wahrigkeit der Musik wie auch der Gefühle in Frage stellen.« (S. 57)

Dieses Bild lässt sich besonders auf Gál selbst anwenden und kann für die Kritiker eine Herausforderung darstellen, die in seiner Musik eine unmittelbare Reflexion dessen suchen, was er durchlebt oder in einem äußerlich traumatischen Leben erlitten hat. Gál war der festen Überzeugung, dass wahre Emotion in der Musik am besten durch Form und Struktur sublimiert und durch die strenge Disziplin des Komponierens gefiltert wird.

Eine weitere bedeutende Einsicht in die Ästhetik unseres Komponisten gewährt das Bild der Maske, das er beispielsweise in der Einleitung seines Buches *Franz Schubert oder die Melodie* (Frankfurt am Main 1970) erörtert:

»Jeder Große wandelt auf Erden in einer Art Inkognito: bewusst oder unbewusst wählt er sich seine Maske, und es braucht geraume Zeit, bis hinter der Maske das wahre Gesicht zum Vorschein kommt.« (S. 11)

»Er brauchte [sie] als Schild zur Abwehr trivialer Neugier, zum Schutz des wesentlichen, geheimsten Gutes, das der Künstler besitzt, des Allerheiligsten seiner schöpferischen Seele, die lichtscheu und mimosenhaft berührungsempfindlich ist.« (S. 12)

Die Maske schafft eine notwendige Grenze, die eine reinere, destillierte Form des Ausdrucks ermöglicht. Hier erweitert sich die Idee einer notwendigen Grenze zu einem im Wesentlichen spirituellen Konzept von künstlerischer Integrität; dieses verlangt dem Künstler einen Grad an innerer Reinheit und Verbundenheit ab, der durch eine völlig

»unmaskierte« Vertiefung in die Alltagswelt beeinträchtigt würde.

Vielleicht stehen damit ja auch Gáls Satzbezeichnungen wie *Burla*, *Burletta*, *con Umore* oder die in den eigenen Einführungstexten enthaltenen Hinweise auf die *Commedia dell'arte* in Verbindung. Es ist, als müsse er sich hinter einer Maske aus Ironie und Humor von einer allzu direkten emotionalen Enthüllung distanzieren. Dies zeigt sich beispielsweise in seiner eigenen kurzen Anmerkung zum Finale des dritten Streichquartetts, das er »*Con Umore*« überschrieben hat:

»Das Finale, in Rondo-Form, ist wie ein ironisch-humorvoller Epilog zu einer ernsten Geschichte.«

Ironie impliziert stets mehrere, komplexere Bedeutungsebenen und ist gewiss auch ein Schlüssel zum Verständnis des Gál'schen Humors, der ein auffallendes Merkmal seiner Musik und seiner Persönlichkeit ist.

Das **Streichquintett** mit zwei Bratschen aus dem Jahre 1976 ist ein Musterbeispiel für Gáls späten Stil, dessen thematischer Reichtum sich mit einer raffinierten harmonischen Palette und textueller Klarheit verbindet, indessen die emotionale Tiefe der Musik eher subtil angedeutet als direkt offengelegt wird.

Das Werk des 86-Jährigen bildet zusammen mit dem nachfolgenden Klarinettenquintett die »späten Blüten«, in denen Hans Gál seine letzten bedeutenden Schöpfungen und den Abschluss seines kompositorischen Lebenswerkes sah.

Offenbar hatte Gáls kreative Energie einen kräftigen Aufschwung erlebt, als er einen Sommerurlaub in Wales verbrachte, wo er unter anderem prächtige Klippenwanderungen unternehmen konnte.

Wanderungen in der Natur waren seit jeher für ihn eine wichtige Inspirationsquelle und der Ausgangspunkt für viele Kompositionen gewesen; doch gerade diese Ferien dürfte er wie einen neuen Lebensantrieb empfunden haben, da er im letzten Dezember bei einem Sturz eine schwere Hüftfraktur erlitten hatte – und das in einem Alter, in dem eine völlige Genesung nur noch selten vorkommt.

Gál beschreibt das Quintett mit seiner charakteristischen Kürze:

»Dieses Werk [...] ist eine praktische Erkundung der reichen Möglichkeiten einer fünfstimmigen Textur: ein lyrischer Eröffnungssatz, ein burleskes Scherzo mit einem ausdrucksvollen Trio, ein feierliches Andante mit dramatischen Episoden und ein Finale im Charakter einer *commedia dell'arte*, basierend auf einer Gruppe lebhafter thematischer Charaktere.«

Die Verwendung der Begriffe »burlesk« und *commedia dell'arte* sowie die Bezeichnung der fünf Stimmen als »thematische Charaktere« ist im Hinblick auf Gáls Ästhetik äußerst aufschlussreich – sie »maskiert« das Kunstwerk und schützt es vor direktem Selbstaussdruck oder direkter Selbstenthüllung.

Der erste Satz, *Moderato, quasi andantino*, lädt den Hörer gewissermaßen zu einem Gespräch zwischen fünf reifen Persönlichkeiten ein, die gemeinsam gelebt und gelitten haben – jede mit einer eigenen Stimme. Insgesamt herrscht in der Musik ein ruhiges, vornehmlich sanftes Fließen von einem Motiv zum nächsten, das nur gelegentlich eine größere dynamische Intensität erreicht, wenn einzelne Stimmen sich ein nachdrücklicheres Gehör verschaffen wollen. Im Verlauf des Satzes wird jede Facette des thematischen Materials entfaltet und durch seine Entwicklung bereichert. Am Ende meldet sich eine etwas langsamere, harmonisch beson-

ders ausdrucksvolle *Tranquillo*-Passage zurück, die den Satz zu einem wehmütig stillen, innig berührenden Abschluss im dreifachen *piano* führt.

Der zweite Satz, *Allegro con spirito*, bildet mit seinem scharf punktierten Eröffnungsthema und der federleichten Begleitung einen unmittelbaren Gegensatz zum vorherigen. Das rhythmische Staccato und die verspielten Motive erzeugen eine beschwingte, fast schelmische, für Gáls Scherzi typische Stimmung. Der ausdrucksvollere Mittelteil, *Un poco meno mosso, molto tranquillo*, hebt als lyrischer Kontrast das Wechselspiel zwischen Leichtigkeit und Ernsthaftigkeit hervor. Diese Gegenüberstellung durchzieht das gesamte Quintett.

Das *Andante* führt uns zum emotionalen Kern des Quintetts. Der Satz beginnt mit einer ausdrucksstarken Bratschenmelodie, die hernach von der ersten Violine aufgegriffen und weiterentwickelt wird, bevor sich nacheinander die anderen Stimmen zu Worte melden. Eine textuelle Veränderung markiert das kontrastierende Thema mit seiner antiphonischen Wirkung: Den drei hohen antworten drei tiefe Stimmen, wobei die erste Bratsche eine Schlüsselrolle spielt, da sie zunächst in der tiefen und dann in der hohen Gruppe mitwirkt. Eine Wiederholung des Anfangsthemas, das diesmal vom Violoncello intoniert wird, steigert sich zu einem dramatischen Höhepunkt, in dem die erste Violine einen *fortissimo*-Ausbruch erreicht – ein seltener Moment unverhüllten Schmerzes. Es folgt eine Reihe begleiteter Duette, von denen jedes verhaltener ist als das vorige – als wolle sich die Musik nach und nach von dem emotionalen Höhepunkt zurückziehen, der eben erreicht wurde. Gleichwohl steigert sich das »Duett«-Motiv noch einmal mit auffrischender Intensität, bevor schließlich eine ruhige Gelassenheit einkehrt.

Das Finale, *Vivace*, kehrt zu dem spielerischen, lebensstrotzenden Charakter des zweiten Satzes zurück, dieses Mal freilich in einem rasch fließenden $\frac{3}{8}$ -Takt, der das Gefühl eines *perpetuum mobile* vermittelt. Die »Charaktere« jagen einander durch die musikalische Textur und erzeugen ein Gefühl von Leichtigkeit und Energie. Doch wie stets, so mildert Hans Gál auch hier die fröhliche Oberfläche durch reflexive Momente, durch Pausen in der Vorwärtsbewegung, in denen die Musik ins Innere zu blicken scheint, ehe sie wieder ihren tänzerischen Charakter aufnimmt. Auch hier gibt es einen kontrastierenden, langsameren Mittelteil. Das Quintett endet mit einem triumphalen Schwung, doch die emotionale Reise, auf die es uns mitgenommen hat, ist weitaus nuancierter, als dieser letzte Energieschub vermuten ließe – wie Gáls eigene Verweise auf ‚Burleske‘ und *commedia dell'arte* in Bezug auf die beschwingteren Sätze andeuten.

Mit dem **vierten Streichquartett** von 1970 endet die Reihe der Quartette, die über ein halbes Jahrhundert hin entstanden waren. Es ist das einzige Quartett des Komponisten, das mit einem *Adagio* beginnt. Dieser Anfang fällt besonders durch seine extreme Chromatik und seine tonale Unbestimmtheit auf. Tatsächlich stellte Gál später amüsiert fest, dass sich hier eine Zwölftonreihe eingeschlichen hatte.

Der Kopfsatz basiert auf dem Kontrast zwischen dem dunkel gefärbten, eindringlich in sich gekehrten und zweimal wiederholten *Adagio* und dem *Allegro*-Hauptteil, der sich von Anfang an vornehmlich in einer Durtonalität bewegt; seine rhythmische Vielfalt und virtuose Kontrapunktik verbreiten ein Gefühl der Selbstsicherheit und Spielfreude.

Der Satz folgt der klassischen Sonatenform; die Wiederkehr des *Adagio* in der Durchführung und erneut vor der endgültigen Reprise des *Allegro* verleiht dem betont fröhlichen Abschluss des Satzes eine zusätzliche Ausdruckstiefe.

Der Titel *Legende* ist einzigartig in Gáls Œuvre und mag auf den ersten Blick rätselhaft erscheinen bei einem Komponisten, der sich so eindeutig von jeglicher Programmmusik fernhielt. Während der Begriff »Legende« auf eine außermusikalische Erzählung aus fernen, möglicherweise mythischen Zeiten hindeuten könnte, beruht der Satz anscheinend auf einer musikalischen Folge von Ereignissen, die ihre eigene Geschichte erzählen. In jedem Falle dient der Titel dazu, die musikalische Erzählung aus dem unmittelbaren »Hier und Jetzt« herauszuheben und entrückt sie, wodurch sie gewissermaßen zeitlos wirkt. Die suchende, fragende Natur des *Adagio* deutet auf etwas hin, das noch nicht greifbar ist, weshalb man in dem gesamten Quartett eine Folge verschiedener Annäherungen an die erstrebte Auflösung sehen könnte.

Die *Burleske* ist ein leichtfüßiges Scherzo in einem sonnigen D-dur, dessen rasches Staccato-Thema von einem Pizzikato-Bass und einer summen- den Figur der zweiten Violine begleitet wird. Das Thema kontrastiert mit dem geschmeidigeren Triolenmotiv, das sich in mehreren kontrapunktischen Variationen mit dem Staccato-Motiv verschränkt. Ein kurzes Echo des *Adagio*-Themas vom Anfang erscheint vor der Reprise des vollständigen Scherzos – eine Erinnerung daran, dass *Burleske* nicht die ganze Geschichte erzählt. Ist *Burleske* vielleicht ein Weg, um sich mit einer düsteren Wirklichkeit auseinanderzusetzen? Die Flucht in einen Humor, dessen unterschwellige Ironie darauf hindeutet, dass

man sich einer tieferen Schicht unter dem Komischen bewusst ist?

Die nachfolgende *Elegie*, das emotionale Zentrum des Werks, bewegt sich vornehmlich in Moll. Eine eindringliche, von der Bratsche eingeführte Melodie wird von einer bordunartigen Figur des Cellos begleitet, das über elf Takte denselben Ton wiederholt und so die Harmonie in der Schweben hält. Das *Largo* kontrastiert mit einer quasi-*Andante*-Episode im Dreiertakt (9/8), die weiteres Themenmaterial einführt und einen größeren Fluss erzeugt. Diese Passage wird vollständig durchgeführt, ehe das *Largo* wiederkehrt, das sich nun zu einem leidenschaftlichen Höhepunkt steigert und danach nahtlos in eine Reprise der bewegteren Episode übergeht, die nun in derselben Tonart steht und schließlich mit dem *Largo*-Thema in der Coda verschmilzt. Diese pendelt zwischen Zweier- und Dreiertakt, bevor sie endlich in einer überraschenden Dur-Kadenz zur Ruhe kommt.

Während die Titel der drei ersten Sätze sowohl literarische als auch musikalische Assoziationen enthalten, trägt das Finale, *Capriccio Fugato*, einen rein musikalischen Titel, wobei hier zwei Formen miteinander kombiniert sind. Der Satz verbreitet technische Virtuosität und übersprudelnde Vitalität und erweist sich als eine kontrapunktische *tour de force*. Dennoch gibt es auch hier ein nachdenklicheres, emotional ausdrucksvolleres Nebenthema, das der *joie de vivre* des kraftvollen, mitreißenden Abschlusses, mit dem Gál auch den Zyklus seiner vier Quartette beendete, eine größere Tiefe verleiht.

Die 1914 entstandenen **Fünf Intermezzi** für Streichquartett op.10 gehören in Hans Gáls früheste

Schaffensperiode, die er in seiner Heimatstadt Wien zubrachte.

Die Einzigartigkeit und Vielfalt der Wiener Musiktradition hat er in der Einleitung seines *Golden Age of Vienna* beschrieben:

»Es gibt kaum einen Ort auf der Welt, der so tief vom Geist einer musikalischen Vergangenheit durchdrungen ist wie Wien. Aufgrund einer einzigartigen Konstellation im astralen System des Genies wurde diese Stadt über ein halbes Jahrhundert lang zum Mittelpunkt der Musikgeschichte, als Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert dort in unmittelbarer Folge lebten. In ihrer jeweils eigenen Weise setzten Brahms, Bruckner, Wolf und Mahler diese Tradition fort. Lanner und drei Mitglieder der Strauss-Familie eroberten mit ihren Tanzmelodien die Welt.« (S. 9)

Durch seine musikalische Ausbildung war Gál tief mit dieser Tradition und den Werten verbunden, die so eng mit Wien vor dem Ersten Weltkrieg verknüpft waren. Bei Eusebius Mandyczewski (1857–1929) absolvierte Gál einen intensiven, zweijährigen Privatunterricht in Formenlehre und Kontrapunkt. Seinem Lehrer widmete er dann auch die *Fünf Intermezzi*, als diese 1920 unter der Opuszahl 10 erschienen – nur wenige Vorkriegswerke erfüllten die strengen Maßstäbe des Komponisten, die er zur Publikation und Numerierung anlegte.

Der Titel *Fünf Intermezzi* ist eine für Gál typische Untertreibung. Bei jedem der Stücke handelt es sich um einen geschlossenen Satz von individuellem, kontrastreichem Charakter, und aus ihrer Verbindung resultiert ein kohärentes Ganzes, in dem jedes Stück ein integraler Bestandteil der Gesamtstruktur ist. Sie sind von luftiger Textur – melodiose, tänzerische Miniaturen mit wechselnden Tempi

und Pulsschlägen, eigenartig pikanten Harmonien und modalen Elementen, in denen sich Idiome der slawischen und ungarischen Folklore spiegeln – Rhythmusarten, die von einem unverkennbar wienerischen Stil assimiliert wurden.

Die ersten vier Stücke verraten im wesentlichen eine ABA-Form mit kontrastierendem Mittelteil. Ihre innere Struktur ist jedoch oft komplexer, mit kontrastierenden Nebenthemen und subtilen thematischen Variationen. Die fünfte Nummer ist die formal anspruchsvollste: eine äußerst konzentrierte Sonatenform mit fugiertem Hauptthema und lyrischerem, in sich zweigeteiltem Seitenthema, das subtil zum Fugato zurückkommt, ehe sich die Durchführung anschließt. Die umfangreiche Reprise bringt uns durch zahlreiche Modulationen, bis wir die Coda erreichen, die ihrem Ende entgegen galoppiert.

– Eva Fox-Gál

Katalin Kertész wurde in Budapest, Ungarn, in eine Musikerfamilie hineingeboren und studierte dort sowie in Deutschland. Als vielseitige Künstlerin fühlt sie sich auf historischen wie modernen Instrumenten gleichermaßen zuhause.

Im Vereinigten Königreich trat sie auf historischen Instrumenten mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment, dem London Handel Orchestra, der Hanover Band und dem Brook Street Band auf (mit zwei Händel-Alben bei Avie Records), sowie auf moderner Violine mit der City of London Sinfonia, der Philharmonia und dem Ensemble Burletta. Sie konzertierte in renommierten Sälen wie der Wigmore Hall, der Royal Albert Hall (BBC Proms) und auf Windsor Castle, wo sie für die Queen und Prinzessin Anne spielte.

Als Primaria des Kertész Quartetts, einem auf historischen Instrumenten spielenden Streichquartett, nahm sie die Weltersteinspielung der vier Streichquartette von Wenzel Heinrich Veit für Toccata Classics auf, die von internationalen Kritikern hochgelobt wurde.

Konzertreisen führten sie durch Europa, Südafrika, Neuseeland, China und Südamerika. Ihre Aufnahmen wurden unter anderem von BBC Radio 3, Classic FM und dem österreichischen ORF gesendet.

Katalins besonderes Interesse gilt dem Werk von Hans Gál, dessen Musik sie in zahlreichen Uraufführungen und Erstaufnahmen einem breiteren Publikum nähergebracht hat. Kürzlich ist sie nach Griechenland umgezogen, wo sie weiterhin mit verschiedenen Ensembles und Orchestern auftritt, darunter Armonia Atenea (George Petrou), und bei Festivals wie den International Kalamata Music Days und dem Athens Baroque Festival zu hören war.

Reijo Tunkkari studierte Violine am Zentralen Musikinstitut von Ostbottnien bei Juha Kangas und Kaija Saarikettu sowie am Edsberg Musikinstitut in Stockholm bei Jennifer Nuttal-Wolf und Endre Wolf. Weitere Studien absolvierte er bei Eli Goren und Igor Bezrodny.

Seit 1976 ist Tunkkari Mitglied der Kammerphilharmonie Ostbottnien, deren Erster Konzertmeister er seit 1994 ist – im gleichen Jahr wurde er Primarius des Kokkola Quartetts. Mit dem Orchester brachte er beinahe 150 Werke zur Uraufführung und war an über 60 Aufnahmen beteiligt.

Als Solist trat er wiederholt mit seinem Orchester auf und spielte jüngst Hans Gáls Concertino für Violine beim Label **cpo** ein. Mit dem Kokkola Quartett nahm er an zahlreichen Festivals im In- und Ausland teil und veröffentlichte mehrere Aufnahmen.

Auch die pädagogische Tätigkeit spielt eine wichtige Rolle in Tunkkaris Laufbahn. Er unterrichtete unter anderem an den Fachhochschulen Centria und Novia, am Konservatorium von Zentral-Ostbottnien, an der Musikoberschule von Kaustinen sowie bei diversen Sommerakademien.

Die finnische Bratschistin **Hanna Pakkala** ist eine vielseitige Künstlerin, die sowohl auf moderner als auch barocker Bratsche zuhause ist. Sie konzertiert als Solistin, Kammermusikerin und Stimmführerin bei internationalen Festivals und an renommierten Spielstätten in ganz Europa.

Ihr Studium absolvierte sie an der Sibelius-Akademie, der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« in Berlin und der Hochschule für Musik »Franz Liszt« in Weimar bei Helge Valtonen, Anna Kreetta Gribajcevic, Pauline Sachse und Erich Krüger.

CPO



Reijo Tunkkari



Katalin Kertész

Digital Booklet

Pakkala ist Solobratschistin des Helsinki Barockorchesters und gastiert regelmäßig als Stimmführerin bei finnischen Orchestern. Von 2016 bis 2023 war sie Solobratschistin der Kammerphilharmonie Ostbottnien und Mitglied des Kokkola Quartetts, dessen künstlerische Entwicklung und Aufnahmen sie maßgeblich prägte. An der Sibelius-Akademie unterrichtet sie Viola und Kammermusik.

Ihre Solo-CD *Hans Gál: Music for Viola Volume 1* (Toccata Classics) wurde von *Gramophone* und anderen Fachmagazinen hoch gelobt. Ihre Diskographie umfasst Kammermusik und Orchesterwerke. Zu ihren ambitionierten künstlerischen Projekten gehört eine Einspielung der Cello-Suiten von J. S. Bach auf barocker Bratsche, gefördert vom Wihuri-Fonds und dem Regionalfonds Zentral-Ostbottnien.

Ihr Spiel ist geprägt von stilistischer Präzision, Ausdruckskraft und emotionaler Tiefe. Sie engagiert sich zudem für spartenübergreifende Projekte und neue Ausdrucksformen.

Der Bratschist **Emiliano Travasino** absolvierte sein Studium am Konservatorium von Bologna bei Antonello Farulli. Danach bildete er sich an der Scuola di Musica di Fiesole und der von Claudio Abbado gegründeten Accademia der Mozart-Orchesterakademie mit Schwerpunkt auf Kammermusik und Orchesterspiel weiter. Er war Solobratschist des italienischen Jugendorchesters (OGI) und Mitglied des EU-Jugendorchesters (EUYO).

Seinen Masterabschluss in Music Performance erwarb er an der Sibelius-Akademie der Universität der Künste Helsinki bei Atso Lehto und Eeva-Liisa Saarinen.

Heute ist er Mitglied der Oulu Sinfonia, deren Kammermusikreihe er künstlerisch mitgestaltet.

Zudem ist er Vorsitzender von NOCMA (Pohjois-Pohjanmaan Kamarimusiikkiyhdistys ry), einem Verein zur Förderung der Kammermusik in der Region.

Als gefragter Musiker tritt er regelmäßig, auch als Solobratschist, mit renommierten Ensembles auf, darunter Spira Mirabilis, Orchestra Leonore, Orchestra Mozart, die Kammerphilharmonie Ostbottnien, Lappland Kammerorchester, Oulu Barockorchester, Tampere Philharmonisches Orchester, das Orchester des Maggio Musicale Fiorentino, RAI-Sinfonieorchester, ORT sowie das Orchester der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom.

Zwischen 2006 und 2013 studierte er Musiktherapie und erwarb einen Masterabschluss an der University of the West of England (UWE). Heute unterrichtet er an der Fachhochschule Oulu und entwickelt Kammermusikprojekte mit sozialem Anspruch, inspiriert von seiner musiktherapeutischen Arbeit.

Ulla Lampela begann ihre musikalische Ausbildung im Alter von sechs Jahren und fand schon früh zum Cello, obwohl sie ursprünglich eine Violinausbildung anstrebte. Sie studierte an der Sibelius-Akademie, wo sie in das Tempera Quartett aufgenommen wurde – ein Ensemble, das entscheidend zu ihrer künstlerischen Entwicklung beitrug. Weitere Studien in London und am Edsberg Musikinstitut in Schweden erweiterten ihren musikalischen Horizont und vertieften ihre Erfahrungen in der Kammermusik.

Lampela ist eine engagierte Kammermusikerin und langjähriges Mitglied der Kammerphilharmonie Ostrobothnien. Sie tritt regelmäßig mit dem Tempera Quartett sowie dem KAAÅS Klaviertrio auf und pflegt ein breit gefächertes Repertoire mit unterschiedlichen finnischen Ensembles.

Ein besonderes Anliegen ist ihr die musikpädagogische und soziale Arbeit: Sie hat zahlreiche Konzertreihen für Pflegeeinrichtungen, Krankenhäuser und Hospize initiiert und durchgeführt, um Musik dorthin zu bringen, wo Menschen keinen Zugang zu traditionellen Konzertsälen haben. Darüber hinaus unterrichtet sie Kinder und Jugendliche an der Musikschule Ost-Helsinki.

Neben ihrer Ensemblesarbeit widmet sich Lampela auch der Verbindung von Celloklang und menschlicher Stimme – etwa durch Kehlgesang und Gregorianik – und zeigt so eine große künstlerische Neugier und Hingabe an eine tiefgründige musikalische Ausdrucksform.

Der Cellist **Lauri Pulakka** (1962–2024) verstarb tragischerweise in der Zeit zwischen der Aufnahme und der Veröffentlichung dieser CD. Er war Gründungsmitglied der Kammerphilharmonie Ostbottnien (OCO) sowie deren erster Solocellist und später künstlerischer Programmleiter. Neben seiner vielseitigen Konzerttätigkeit betrieb er auch eine fundierte akademische Laufbahn, die in einem Doktorat an der Sibelius-Akademie gipfelte.

Pulakka studierte Cello und Barockcello bei Jane Cowan (Großbritannien), Christophe Coin (Paris) und Erkki Rautio (Helsinki). Sein Interesse an historischer Aufführungspraxis führte ihn dazu, auch Viola da gamba in sein Repertoire aufzunehmen.

Neben seiner Haupttätigkeit im OCO wirkte er als Orchester- und Kammermusiker in Ensembles wie The Jones Band, dem Kokkola Quartett und Barocco Boreale. Als Solist trat er u. a. mit dem Sixth Floor Orchestra und dem OCO auf. Er übernahm auch leitende Funktionen, unter anderem als Dirigent und Konzertmeister, etwa beim Finnish Baroque Orchestra.

Zudem war er ein versierter Arrangeur, Musikschriftsteller, Produzent und Pädagoge und unterrichtete an verschiedenen Einrichtungen – vom Konservatorium über Fachhochschulen bis zur Universität.

Von 2014 bis 2019 war er künstlerischer Leiter der Hetta Music Days.

Pulakkas musikalisches Wirken ist auf zahlreichen Aufnahmen dokumentiert. Seine Neugier, Vielseitigkeit und Tiefe machen ihn zu einer Künstlerpersönlichkeit von bleibendem Einfluss, weit über die finnische Musikszene hinaus.

CPO



Emiliano Trvasino



Hanna Pakkala

Digital Booklet

Introduction

Hans Gál's music reflects a composer who remained deeply committed to classical ideals, even as the world around him changed in dramatic and often devastating ways. Born near Vienna in 1890, Gál experienced the full force of Europe's political upheavals, from the collapse of the Austro-Hungarian Empire to the rise of the Nazi regime, which forced him into exile in Britain. While these events profoundly shaped his life, Gál's music remained remarkably insulated from them. His works do not mirror the outward chaos. Instead, they offer a deeply personal, yet universal, expression of organic form, clarity, and restraint. In a time when musical modernism sought to break entirely from tradition, Gál chose to build on the bedrock of the rich inheritance of Western classical music, allowing his own voice to speak on a deeper, more timeless level.

As such, his works cannot be usefully accessed in terms of what he was going through in his life at the time of writing, nor in terms of any musical 'programme' or prevailing mood. This is not because he detached himself from the world he lived in. He was extremely politically and socially aware, as his diary chronicling his months as an internnee during the Second World War makes abundantly clear. He was, in fact, more prone to emotional outbursts than his more diplomatic and restrained comrades, and was certainly more outspoken in relation to mindless bureaucracy and blatant injustice. But the diary also reveals the special place music and the act of composition played in his life, as well as his deep awareness of the disjunction between the events immediately surrounding him and the creative process:

"As is usual at this stage, it has grabbed hold of me more and more intensely. I have almost finished. Tomorrow the conclusion must be there. It was a wonderful time; all the worries, the war, the barbed wire, the loved ones at home, were all as if blown away ...

In sober moments it is clear to me that I am mad. Here I am, writing music, completely superfluous, ridiculous, fantastic music for a flute and two violins, while the world is on the point of coming to an end. Was ever a war more lost than this one now? What shall we do if peace is now concluded? What if none is concluded? Each possibility seems as hopeless as the other. I must, as so often in my life, think of the 'Man in the land of Syria' in the parable by Rueckert. I hang over the abyss eating berries. How wonderful that there are such berries."

Cited from *Music Behind Barbed Wire: A Diary of Summer 1940* (Toccata Press, 2014), entry of 12th June 1940.

Gál's Aesthetic

Gál's voice was very much his own, and becomes increasingly recognizable as one experiences the breadth of his music across all the major genres, from operas, concertos, symphonies, and other orchestral works to choral, vocal, piano, solo, and chamber works.

Understanding Gál's aesthetic is particularly insightful for this recording, as it juxtaposes his first published work for string quartet, the Five Intermezzi, with his 4th and last String Quartet (from 1970) and his even later String Quintet (composed 1976). The Five Intermezzi, from just before the First World War, were the earliest work for string quartet that he subsequently published. Moreover, the In-

termezzi were the one work he dedicated to his revered teacher, Eusebius Mandyczewski (1857–1929), undoubtedly the most formative influence in his life, whom he regarded as his ‘spiritual father.’

Gál’s personal tribute from 1957, celebrating Mandyczewski’s 100th birthday, is a direct reflection of his own aesthetic and moral values, and could be applied almost verbatim to Hans Gál himself:

“The main thing that he gave to his student was himself, his attitude, his unfailing truthfulness, his artistic and human integrity. [...] At the age of eighteen or nineteen one is too young to grasp these things consciously, and they only became clear to me much later. But what the young person certainly sensed instinctively from the first moment was the authority of an unconditional belief in the active power of what the spirit of the Great and Immortal had created in the course of the centuries.”

Whilst Gál himself did not subscribe to any religious faith, the deeply spiritual, quasi-religious language with which he invests the transcendent legacy of the ‘Great and Immortal’ is fundamental to his aesthetic and to his own integrity as a composer.

The terms in which he describes Mandyczewski are quintessentially those of 18th Century German Classicism, which are inextricably bound up with a rationalist, humanist philosophy:

“If there is a nobility of being and of the spirit, then Mandyczewski possessed it in greater measure than anyone else I have known. This nobility was stamped on his face, in the perfectly beautiful, peaceful, contemplative features of a person who is deeply anchored in his own internal world and whom life has made into a stoic.”

This ideal of being “deeply anchored” and not subject to the emotions of the moment is essential to Gál and underpins his aesthetic. It also gives

a consistency to his musical language, which is not marked by extreme breaks or stylistic shifts, despite the outward disruptions and dislocations of his life, and not least in the face of the pressures of 20th-century trends and fashions. As Gál puts it in an interview from 1971:

“Developing my musical language organically, I have saved myself the trouble of tumbling from one -ism to another by never adopting any. Expressing myself musically, I had always the feeling of speaking my native language.”

His music also cannot easily be divided into clearly definable, chronologically-based stylistic phases. Rather, we see a development in the direction of greater clarity and transparency of texture, and a subtle refining and enrichment of his palette, alongside a seemingly effortless formal and contrapuntal virtuosity. There is an underlying emotional depth, most obviously in the intensity of his slow movements, but it is essentially a sublimated emotion that resonates on a deeper level with the receptive listener.

Gál rarely spoke directly about his own music, but the way in which he describes the great classical masters speaks volumes about his own ideals. In *The Golden Age of Vienna* (Max Parrish & Co/Ltd, 1948), his chapter about Beethoven is particularly illuminating in relation to the need for emotional balance:

“[...] In him, the darkest, most explosive material seems to be controlled by an unparalleled spiritual power. And his own moral strength is supported by a great spiritual ancestry, the firmly established, wonderful tradition which he came into as an heir of Haydn and Mozart, the enthusiastic disciple of Goethe and Schiller: the great classical-human-

ist idea and its categorical imperative of a perfect, consciously shaped form.” (p. 54)

The idea of raw emotion having to go through a process of transformation in order to become art is vividly encapsulated in the following analogy of rainwater and its passage through layers of filtration:

“A work of art is only in exceptional cases a direct report: [...] if it has any bearing on the artist’s experience, it is after this has gone through the deepest layers of his soul and come out changed and purified, as the rainwater is filtered through layers of sand, soil and gravel till it wells up as a clear spring. Whenever emotion is blurted out in music, with a crude directness, unashamedly, you may be suspicious of the sincerity both of the music and of the emotion.” (p. 57)

This image is profoundly applicable to Gál himself, and can be challenging to critics who are looking for a more direct reflection of what he was going through or had suffered in the course of an outwardly traumatic life. Gál clearly believed that true emotion in music is best sublimated through form and structure, filtered through the rigorous discipline of composition.

A further important insight into Gál’s aesthetic is encapsulated in the image of the mask, expressed, for instance, in the introduction to his book on Schubert, *Franz Schubert and the Essence of Melody* (Gollancz, 1974):

“The artist often lives in a kind of incognito: consciously or unconsciously he chooses his mask, and it takes a considerable time for the real face to appear from behind the mask.” (p. 11)

“He needed it as a shield [...], as a protection for the artist’s most essential, most secret possession, the tabernacle of his creative soul, which, shunning the light, is sensitive to touch like a mimosa.” (p. 12)

The mask provides a necessary boundary that allows for a purer, more distilled form of expression. Here, the idea of a necessary boundary extends to an essentially spiritual concept of artistic integrity, requiring the artist to maintain a level of inner purity and connection that would be compromised by full, ‘unmasked,’ immersion in the everyday world.

Perhaps related to this is Gál’s choice of movement titles such as *Burla*, *Burletta*, *con Umore*, or references to *commedia dell’arte* in his own programme notes. It is as though he needs to detach himself behind a mask of irony and humour from any overly direct emotional exposure. We see this, for instance, in his own brief note to the Third Quartet in relation to the last movement, headed ‘*Con Umore*’:

“*The Finale, in rondo form, is like an ironically humorous epilogue to a serious story.*”

Irony always implies multiple and more complex layers of meaning, and this is certainly also a key to understanding Gál’s use of humour, a salient feature of his music and of his persona.

The 2-violin **String Quintet**, composed in 1976, exemplifies Gál’s late style, where thematic richness, refinement of his harmonic palette, and clarity of texture coexist with an emotional depth that is revealed subtly rather than overtly. Completed when Gál was 86 years old, and immediately followed by a Clarinet Quintet, these ‘late flowerings’ were regarded by Gál as his last substantial works and as a conclusion to his life’s work as a composer.

Gál’s creative energy seems to have been powerfully stimulated by a summer holiday on the coast of Wales, with some magnificent cliff walks. Walking in nature had always been a major source of inspi-

ration for him and the starting point for many of his compositions, but this holiday in particular must have felt like a new lease of life, following a serious fall and fractured hip the previous December, at an age where full recovery is rare.

Gál describes the quintet with characteristic brevity:

“This work [...] is a practical exploration of the rich possibilities of a five-part texture: a lyrical opening movement, a burlesque scherzo with an expressive trio, a solemn andante with dramatic episodes, and a finale in the character of a ‘commedia dell’arte,’ based on a group of lively, thematic characters.”

The use of the terms “burlesque” and “commedia dell’arte” as well as the reference to the five voices as “thematic characters” is extremely revealing in terms of Gál’s aesthetic, ‘masking’ the work of art from direct self-expression or self-exposure.

The first movement, *Moderato, quasi andantino*, invites the listener into a conversation, as it were, between five mature adults who have lived and suffered together, each with an individual voice. The overall quality is one of quiet, predominantly smooth flow from one motif to another, only occasionally rising to a more dynamic intensity when individual voices push more insistently to be heard. Every facet of the thematic material is explored and enriched through its development in the course of the movement. A slightly slower, harmonically particularly expressive *Tranquillo* section reappears at the end, bringing the movement to a poignantly wistful conclusion, marked *ppp*.

The second movement, *Allegro con spirito*, with its sharply dotted opening theme and feather-light accompaniment, strikes an immediate contrast to the first. The staccato dotted rhythms and playful

motifs create a jaunty, almost mischievous atmosphere, characteristic of Gál’s scherzo movements. The more expressive middle section, marked *Un poco meno mosso, molto tranquillo*, provides a lyrical contrast that highlights the interplay of lightness and seriousness. This juxtaposition pervades the entire quintet.

The *Andante* brings us to the emotional core of the Quintet, opening with an expressive viola melody, which is then echoed and extended by the first violin, before each of the parts has their say. A contrasting theme is marked by a change of texture, with an antiphonal effect: three upper voices answered by three lower voices, with the first viola occupying a pivotal position, first underneath, then on top. A return of the opening theme, this time initiated by the cello, builds to a dramatic climax in which the first violin reaches a *fortissimo* outburst, a rare moment of unmasked emotional pain. This is followed by a series of accompanied duets, each more subdued than the last, as if the music is gradually retreating from the emotional peak it has just reached, though the ‘duet’ motif itself subsequently builds up with renewed intensity before quiet calm is finally restored.

The final movement, *Vivace*, returns to the playful, exuberant character of the second, but this time with a fast-moving 3/8 pulse that gives the feel of a *perpetuum mobile*. The ‘characters’ chase one another through the texture, creating a sense of lightness and energy. Yet, as in all of Gál’s music, the surface joy is tempered by moments of reflection, pauses in the forward motion where the music seems to look inward before resuming its dance-like character. Again, there is a contrasting slower middle section. The quintet ends with a triumphant flourish, yet the emotional journey it has taken us

on is far more nuanced than this final burst of energy suggests, as is implied by Gál's own references to 'burlesque' and 'commedia dell'arte' in relation to the more overtly light-hearted movements.

The **4th String Quartet** was composed in 1970, thereby concluding his set of four which span five and a half decades. It is the only one of Gál's quartets to begin with an *Adagio*. This opening is particularly striking for its extreme chromaticism and tonal instability. Indeed, Gál was amused to discover, retrospectively, that a twelve-tone sequence had even slipped in.

The first movement is built on the contrast between this dark-hued, introvertedly intense *Adagio*, which recurs twice more, and the main *Allegro*, which immediately establishes a predominantly major tonality and exudes a sense of confidence and playfulness with its rhythmic variety and contrapuntal virtuosity. The movement is in classical sonata form; the recurrence of the *Adagio* as part of the development section and again before the final return of the *Allegro* adds expressive depth to the emphatically joyous conclusion of the movement.

The title *Legend* is unique in Gál's work, and initially perhaps puzzling in a composer who so clearly eschewed 'programme' music. While *Legend* implies an extra-musical story from distant, perhaps mythical times, the movement seems rather to be entirely based on a musical sequence of events that tell their own story. The title serves to remove the musical story from the immediate 'here and now' and distances it, giving it a quasi-timeless quality. The searching, questing nature of the *Adagio* hints at something not yet tangible, and the quartet as a whole could be seen as offering different ways of approaching that search for resolution.

The *Burlesque* is a light-footed scherzo, with a fast-moving, staccato theme, in a sunny D major, accompanied by a pizzicato bass and a buzzing-like figure in the second violin. This theme contrasts with a smoother triplet motif that intertwines with the staccato motif in multiple contrapuntal permutations. A brief echo of the opening *Adagio* theme reappears before a full recapitulation of the scherzo, reminding us that *Burlesque* is not the whole story. Is *Burlesque* a way of coming to terms with a darker reality – an escape into a humorous mode, with an underlying irony that implies an awareness of a deeper layer hiding behind the comic?

The third movement, *Elegy*, the emotional heart of the work, is in a predominantly minor mode. A haunting melody, introduced by the viola, is accompanied by a drone-like figure in the cello, which repeats the same note for 11 bars, keeping the harmony in suspension. The *Largo* is contrasted with a quasi-*Andante* episode in triple time (9/8), introducing more thematic material and flow. This section is fully developed before returning to the *Largo*, which rises to a passionate climax and then transitions seamlessly into a recapitulation of the faster-moving episode, now in the same key, and finally combines with the *Largo* theme in a coda. The coda alternates between duple and triple time before finally coming to rest on an unexpected major cadence.

While the first three movements all have titles with literary as well as musical connotations, the last movement, *Capriccio Fugato*, has a purely musical title, albeit a combination of two forms. It exudes technical virtuosity and high spirits and is a contrapuntal tour de force. But it too has a more reflective, more emotionally expressive, contrasting theme, which gives an underlying depth to the *joie*

de vivre of the powerfully exuberant conclusion to the work as a whole – and to Hans Gál's set of four string quartets.

The **Five Intermezzi for String Quartet, Opus 10**, composed in 1914, belong to Gál's earliest period, when he was living and working in his native Vienna. The uniqueness and diversity of Vienna's musical tradition is described in the opening paragraphs of his *The Golden Age of Vienna*:

"There is hardly a place in the world so deeply imbued with the spirit of a musical past as Vienna. As a result of a unique constellation in the astral system of genius, this town was the focal point in the history of music for more than half a century, when Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert lived there in a continuous succession. In their different ways, Brahms, Bruckner, Wolf, Mahler took up the tradition. Lanner and three members of the Strauss family conquered the world with their dance tunes." (p. 9)

Gál's own musical education connected him deeply with the musical tradition and values which had become so closely associated with Vienna before the First World War. Under Eusebius Mandyczewski (1857–1929), Gál had two years of intensive private study in form and counterpoint, and it was to Mandyczewski that Gál dedicated his *Five Intermezzi* when they were published as his Opus 10 in 1920—few pre-War works met his own stringent critical standards to merit publication and an opus number.

The title *Five Intermezzi* is characteristically understated. They are each self-contained movements with individual character and contrasts that, when combined, add up to a cohesive whole, each movement integral to the total structure. They are

light in texture, tuneful, dance-like miniatures, with alternations of different speeds and pulses and characteristically piquant harmonies and modal elements, reflecting Slavonic and Hungarian folk idioms that had become assimilated into a distinctly Viennese style.

Numbers 1–4 each have an essentially ternary ABA form, with a contrasting middle section. But their internal structure is often more complex, with contrasting sub-themes and subtle thematic variation. Number 5 is the most formally ambitious: an extremely concise sonata form, with a fugal main theme and a more lyrical second subject, itself in two parts, leading subtly back to the fugato theme and into a development section, followed by a substantial recapitulation which takes us through multiple modulations until we finally arrive at a coda, galloping to the end.

– Eva Fox-Gál

Katalin Kertész was born in Budapest, Hungary into a family of musicians, and pursued her studies there as well as in Germany. A versatile artist, she is equally at home on both historical and modern instruments.

In the UK, she has performed on period instruments with the Orchestra of the Age of Enlightenment, the London Handel Orchestra, the Hanover Band, and the Brook Street Band (with two Handel albums released on Avie Records), as well as on modern violin with the City of London Sinfonia, the Philharmonia, and Ensemble Burletta. She has appeared at prestigious venues such as Wigmore Hall, the Royal Albert Hall (at the BBC Proms), and Windsor Castle, where she performed for the Queen and Princess Anne.

As leader of the Kertész Quartet, a string quartet performing on period instruments, she made the world premiere recording of Wenzel Heinrich Veit's four string quartets for Toccata Classics, receiving high praise from reviewers on international platforms.

Her concert tours have taken her across Europe, South Africa, New Zealand, China, and South America, and her recordings have been broadcast on BBC Radio 3, Classic FM, and Austria's ORF.

Katalin's interest in the music of Hans Gál has inspired her to give several pioneering performances and make numerous premiere recordings. She recently relocated to Greece, where she continues to perform with various ensembles and orchestras, including Armonia Atenea (George Petrou), and has appeared at the International Kalamata Music Days Festival and the Athens Baroque Festival.

Reijo Tunkkari studied violin at the Central Ostrobothnia Music Institute under Juha Kangas and Kaija Saarikettu, as well as at the Edsberg Music Institute in Stockholm with Jennifer Nuttal-Wolf and Endre Wolf. He also studied privately with Eli Goren and Igor Bezrodny.

Tunkkari has been a member of the Central Ostrobothnia Chamber Orchestra since 1976 and has served as its first concertmaster since 1994, the same year he became the first violinist of the *Kokkola Quartet*. With the orchestra, he has premiered nearly 150 works and contributed to over 60 recordings.

As a soloist, Tunkkari has performed with his orchestra on multiple occasions and recently recorded Hans Gál's *Violin Concertino* for the CPO label. With the *Kokkola Quartet*, he has appeared at numerous music festivals in Finland and abroad and has made several recordings with the ensemble.

Teaching has also played an important role in Tunkkari's career. He has been an instructor at Centria and Novia Universities of Applied Sciences, the Central Ostrobothnia Conservatory, Kaustinen Music High School, and various summer courses.

Hanna Pakkala is a versatile Finnish viola artist, equally at home on both modern and baroque viola. She performs widely as a soloist, chamber musician, and orchestral section leader, appearing at international festivals and prestigious venues across Europe. She studied at the Sibelius Academy, Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin, and Hochschule für Musik »Franz Liszt« Weimar, under the guidance of Helge Valtonen Anna Kreetta Gribajcevic, Pauline Sachse, and Erich Krüger.

Pakkala serves as the principal viola of the Helsinki Baroque Orchestra and frequently collaborates

as a guest principal with various Finnish orchestras. From 2016 until 2023, she was the principal violist of the Ostrobothnian Chamber Orchestra and a member of the Kokkola Quartet, playing a key role in their artistic development and recordings. She is also dedicated to teaching, sharing her expertise in viola and chamber music at the Sibelius Academy.

Her critically acclaimed solo recording *Hans Gál: Music for Viola Volume 1* (Toccata Classics) received praise from *Gramophone*, and her discography spans both chamber and orchestral works. She has also undertaken ambitious artistic projects, including a recording of J.S. Bach's solo cello suites on baroque viola, supported by the Wihuri Fund and the Central Ostrobothnia Regional Fund for Artists.

Hanna Pakkala's playing is marked by stylistic precision, dynamic expression, and emotional depth. She is passionate about exploring cross-disciplinary collaborations and new forms of artistic expression.

Emiliano Travasino, violist, completed his studies at the Bologna Conservatory under the guidance of Antonello Farulli. He later refined his skills at the Scuola di Musica di Fiesole and the Mozart Orchestra Academy, founded by Claudio Abbado, focusing on chamber music and orchestral training. During this period, he was appointed principal violist of the Italian Youth Orchestra (OGI) and later became a member of the European Union Youth Orchestra (EUYO).

He earned his Master's Degree in Music Performance from the Sibelius Academy at the University of the Arts Helsinki, studying under Atso Lehto and Eeva-Liisa Saarinen.

Currently, he is a member of the Oulu Sinfonia, actively contributing to the artistic direction of the

Oulu Sinfonia Chamber Musicians. He also serves as chairman of NOCMA (Pohjois-Pohjanmaan Kamarimusiikkijyhdistys ry), promoting chamber music across the region.

As a sought-after performer, he regularly collaborates—often as principal violist—with renowned ensembles such as Spira Mirabilis, Orchestra Leonore, Orchestra Mozart, Ostrobothnian Chamber Orchestra, Chamber Orchestra of Lapland, Oulu Baroque Orchestra, Tampere Philharmonic Orchestra, Orchestra of the Maggio Musicale Fiorentino, RAI-Italian Radio Symphony Orchestra, Orchestra Regionale della Toscana (ORT), and the Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome.

Beyond his performing career, between 2006 and 2013 he studied Music Therapy, completing his Master's Degree at the University of the West of England (UWE). He currently teaches at the Oulu University of Applied Sciences and develops chamber music projects with an outreach mission, often drawing inspiration from his experience in music therapy.

Ulla Lampela, cello, began her musical studies at the age of six and was drawn to the cello from an early stage, initially intending to study violin. She later graduated from the Sibelius Academy, where she was invited to join the Tempera Quartet—an ensemble that has played a formative role in her artistic development. Further studies in London and at the Edsberg Music Institute in Sweden broadened her musical perspective and deepened her experience in chamber music.

An active performer, Lampela is a long-standing member of the Ostrobothnian Chamber Orchestra and appears regularly with the Tempera Quartet and the KAAÅS Piano Trio. She also maintains a

wide-ranging chamber music repertoire, collaborating with various Finnish ensembles.

Deeply committed to musical outreach, she has curated and performed numerous concert series in care homes, hospitals, and hospices, bringing music to those unable to attend traditional venues. She is equally passionate about teaching, working with children and young people at the East Helsinki Music Institute.

In addition to her ensemble work, Lampela explores the intersection of the cello with the human voice, including throat singing and Gregorian chant, reflecting her wide artistic curiosity and dedication to meaningful musical expression.

Tragically, **Lauri Pulakka** (1962–2024) passed away while this recording was being prepared for release. A founding member of the Ostrobothnian Chamber Orchestra (OCO), he served as its first principal cellist and later as its artistic program coordinator. His distinguished career was further enriched by rigorous academic pursuits, culminating in a doctorate from the Sibelius Academy. Pulakka studied cello and baroque cello under the tutelage of Jane Cowan in the UK, Christophe Coin in Paris and Erkki Rautio in Helsinki. His engagement with early music performance practices led him to incorporate the viola da gamba into his repertoire.

Beyond his primary role with the Ostrobothnian Chamber Orchestra, Pulakka's versatility was evident in a wide array of musical endeavors. These included work as an orchestral and chamber musician with ensembles such as The Jones Band, the Kokkola Quartet, and Barocco Boreale, as well as performing as a soloist with groups like the Sixth Floor Orchestra and OCO. He also took on leadership roles as conductor and orchestra leader,



Ulla Lampela



Lauri Pulakka

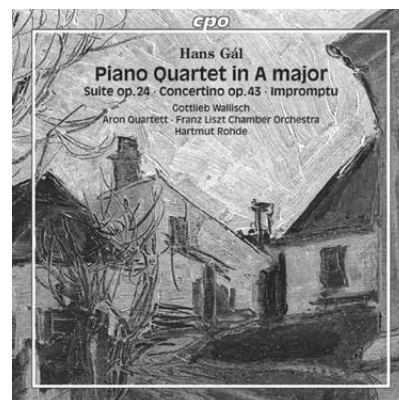
notably with the Finnish Baroque Orchestra and OCO. Additionally, he was an accomplished arranger, music writer, recording producer, and educator, teaching at all levels from elementary school to university (Central Ostrobothnian Conservatory, Yrkeshögskola Novia, Sibelius Academy). From 2014 to 2019, Pulakka served as artistic director of the Hetta Music Days.

Pulakka's performances are immortalized on numerous recordings, reflecting his curiosity and versatility as a complete musician, and taking his contribution to musical life beyond the Finnish musical scene upon which he had immeasurable impact.

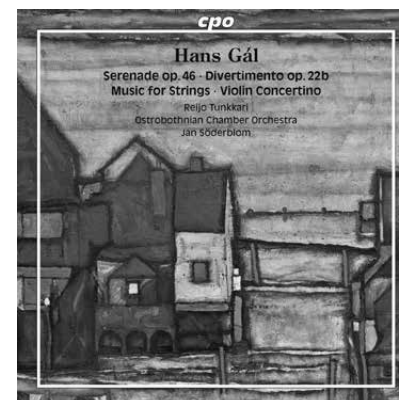
cpo



Already available **cpo** 555 186-2



cpo 555 276-2



cpo 555 623-2

cpo 555 721-2

Recorded: Snelman's Hall, Kokkola, Finland, May 26-28, 2021 [5]-[13] & June 9-13, 2021 [1]-[4]

Recording Producer, Editing & Mastering: Simon Fox-Gál

For further information about Hans Gál visit hansgal.org

Cover: "Die Häuser am Meer (Häuserreihe)", 1914, by Egon Schiele (1890-1918), Oil on canvas, Wien, Leopold Museum – Privatstiftung. © Photo: akg-images, 2025

Photography: Susanna Salokannel (p. 13 left), Katarina Lindbichler (p. 13 right), Jukka-Pekka Moilanen (p. 16 left), privat (p. 16 right), Ulla Nikula (p. 25), privat (p. 26, 28)

Deutsche Fassung: Eva Fox-Gál / Cris Possiac

Design: Lothar Bruweleit

cpo-Musikvertriebs GmbH, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany, info@cpo.de

© 2025 – Made in Germany

Digital Booklet



The Ensemble during the Recording session

cpo 555 721-2