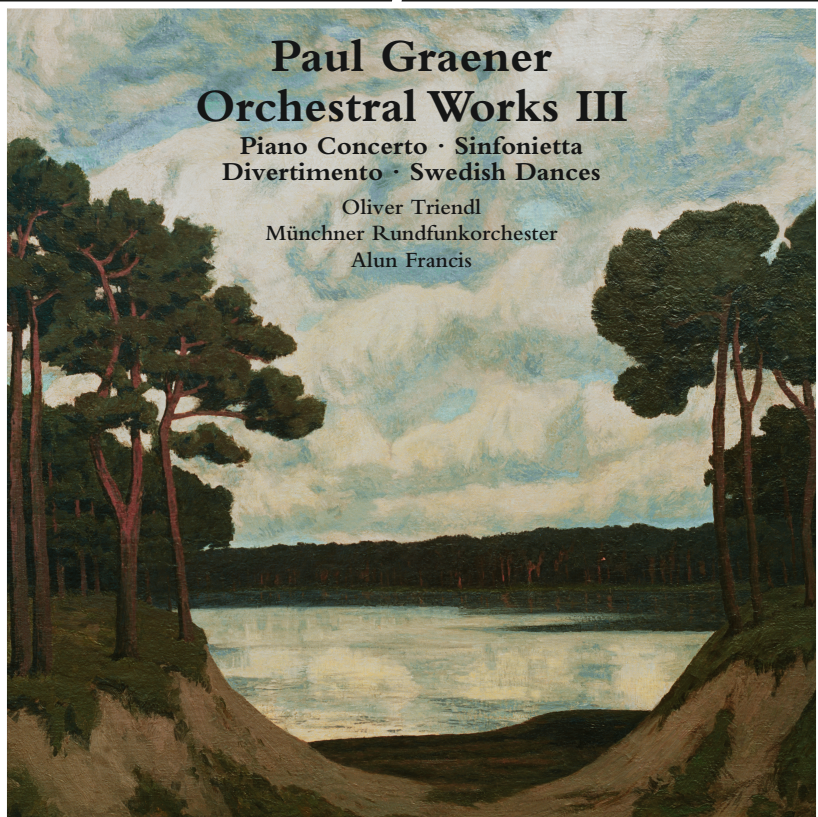


Paul Graener
Orchestral Works III

Piano Concerto · Sinfonietta
Divertimento · Swedish Dances

Oliver Triendl
Münchner Rundfunkorchester
Alun Francis





Bildnis des Komponisten (26-jährig)
aus der Londoner Zeit



Paul Graener, 1898

Paul Graener (1872–1944)

Klavierkonzert op. 72

17'45

- | | | |
|---|------------------|------|
| 1 | Allegro moderato | 6'56 |
| 2 | Adagio | 6'20 |
| 3 | Allegro | 4'29 |

Symphonietta op. 27

19'54

für Streichinstrumente und Harfe [Uta Jungwirth, Harp]

- | | |
|---|----------------------------|
| 4 | Adagio –Allegretto amabile |
|---|----------------------------|

Drei Schwedische Tänze op. 98

7'36

- | | | |
|---|--|------|
| 5 | Lappland. Moderato | 3'05 |
| 6 | Östergöth. Allegretto | 2'14 |
| 7 | Dalekarlien. Allegro non troppo ma marcato | 2'14 |

Divertimento
für kleines Orchester op. 67

18'28

8	Allegro vivace	3'23
9	Allegretto scherzando	2'30
10	Larghetto	3'35
11	Un poco allegretto con grazia	3'56
12	Allegro	5'04

T.T.: 64'15

Oliver Triendl, Piano

Münchner Rundfunkorchester

Alun Francis



Oliver Triendl

Paul Graener
Konzert für Klavier und Orchester op. 72
Symphonietta für Streichinstrumente und
Harfe op. 27
Drei Schwedische Tänze op. 98
Divertimento op. 67

„Denn bei den Jüngsten liegt unsere Hoffnung auf die Erhaltung dessen, was die Vorgänger geschaffen haben und auf die Fortsetzung des Werkes.“ (Paul Graener (1923): *Nachwuchs*, in: *Deutsches Musikjahrbuch* 1923, S. 42) Diese Worte Paul Graeners, die seinem 1923 erschienenen Aufsatz *Nachwuchs* entnommen sind, verdeutlichen dessen Einstellung als Komponist, Musikpädagoge und späterer Musikpolitiker. Sie zeugen zugleich von einer ästhetischen und zunehmend musikpolitischen Diskussion, die in den Folgejahren an Intensität und Schärfe gewann. In verschiedenen, Anfang der 1920er Jahre publizierten Aufsätzen resümiert und reflektiert Graener, der 1920 durch das Preußische Kultusministerium zum Professor ernannt und im März desselben Jahres als Nachfolger Max Regers zum Professor für Komposition an das Leipziger Konservatorium berufen wurde, die Situation der Ausbildung des musikalischen und insbesondere kompositorischen Nachwuchses in Deutschland. Dabei diagnostiziert er innerhalb der jüngsten Komponistengeneration zwei Pole: Auf der einen Seite beschreibt er jene Komponisten, die keine Ehrfurcht vor ihren Vorgängern zeigen und umstürzen, was in Generationen zuvor geschaffen wurde, und andererseits lobt er alle Komponisten, die sich für die Fortsetzung des Bestehenden einsetzen. Graener, dessen kompositorisches Schaffen tief in der Tradition verwurzelt ist und dem spätromantischen Klangideal unter Einbeziehung mancher Stileinflüsse neuerer Zeit

folgt, hält zwar fest, dass es falsch sei, sich von vornherein „feindlich gegen die Gährungsprodukte der Jungen“ zu stellen, kritisierte jedoch „revolutionäre Versuche“ und „unreife Experimente, die eine neue Form suchen, ohne neue und tiefe Gedanken zur Beseelung einer solchen Form zu haben.“ (Paul Graener (1925): *Staatliche Musikhochschulen*, in: *Deutsche Musikpflege* 1925, S. 153). Mit dem lang ersehnten beruflichen Wechsel nach Leipzig geht eine verstärkte Auseinandersetzung Graeners mit Fragen der Ausbildung des Nachwuchses einher, aus der verschiedene Schriften resultieren, die einen bei Graener nur selten möglichen, direkten Einblick in dessen kompositorische und pädagogische Auffassungen erlauben. Befördert durch die Berufung an das Leipziger Konservatorium entwickelten sich die 1920er Jahre zur fruchtbarsten Schaffensphase seines Lebens. Die Betrachtung der Werkliste dieser Phase zeigt, dass Graener verstärkt traditionelle Gattungsbezeichnungen aufgriff. Es entstanden, nicht zuletzt unter pädagogischem Aspekt, mehrere Liedsammlungen, Streichquartette, Suiten, Sonaten und Trios, die Graener zum Teil Kollegen am Konservatorium, so beispielsweise Julius Klengel, Stephan Krehl und Walther Davisson, widmete, und die seine Schüler zu ähnlichen Kompositionen anregten. So studierten der Isländer Jón Leifs, der Schweizer Albert Moeschinger und der aus Litauen stammende Juozas Gruodis insbesondere Kammermusik bei Graener. Gruodis schrieb nahezu zeitgleich zu Graener eine *Sonate für Klavier und Violine* (1922) sowie ein *Streichquartett* (1924). Bemerkenswert ist die hohe Anzahl ausländischer Studenten in der Klasse Graeners, die, einer Leipziger Festschrift zufolge, durch „Graeners elegantes und weltmännisches Auftreten“ (*Festschrift der Hochschule für Musik und Theater Leipzig*, 1968, S. 52) begründet ist, das zweifelsohne aus seinem

langjährigen Wirken als Musical Director am Royal Theatre Haymarket (1898–1906), als Dozent an der London Academy of Music (1907–1909) sowie als Direktor des Salzburger Mozarteums (1911–1914) resultiert.

Neben zahlreichen kammermusikalischen Werken entstanden in Leipzig auch Kompositionen für Orchester, darunter die Arthur Nikisch gewidmeten *Variationen über ein russisches Volkslied* (op. 55) und das Clemens von Franckenstein zugeeignete *Divertimento für kleines Orchester* (op. 67). Hier schrieb Graener auch sein erstes Solokonzert, das 1925 im damaligen Musikverlag N. Simrock erschienene *Konzert für Klavier und Orchester* (op. 72). Die Uraufführung des Klavierkonzerts fand zu Beginn des Jahres 1926 in Hagen statt. Das Philharmonische Orchester spielte unter Leitung des städtischen Musikdirektors Hans Weisbach. Den Solopart übernahm die Berliner Pianistin Käthe Heinemann, eine Schülerin Eugen d'Alberts. Graener widmete sein Klavierkonzert dem Dirigenten Ludwig Neubeck, der von 1925 bis 1929 als Intendant am Braunschweiger Landestheater tätig war, bevor er Programmleiter der in Leipzig beheimateten Mitteldeutschen Rundfunk AG wurde. Von den Nationalsozialisten 1933 fristlos entlassen und inhaftiert, nahm er sich noch im selben Jahr das Leben.

Mit der äußeren Anlage seines in a-Moll stehenden Klavierkonzerts folgt Graener der traditionellen Satzanzordnung schnell-langsam-schnell. Der formale Aufbau der einzelnen Sätze erfolgt dabei losgelöst von Gestaltungsprinzipien wie der Sonatenhauptsatzform. Jedem der drei Sätze liegt ein Thema zugrunde, das zu Satzbeginn exponiert wird, bevor es in abgewandelter Weise durch die Gruppen des Orchesters sowie einzelne solistisch hervortretende Instrumente und das Klavier wandert. Die Wiederkehr des Originalthemas an

späterer Stelle erfolgt in jedem Satz eher episodenhaft und rahmengebend, jedoch nicht im Sinne einer streng formalen, motivisch-thematischen Entwicklung. Orchester und Soloinstrument verschmelzen in einem einheitlichen symphonischen Klang, der vor allem im ersten Satz durch kammermusikalische Episoden kontrastiert wird. So steht dieses Werk, das auf eine virtuose Zurschaustellung des Solisten verzichtet und folglich keine Kadenzen beinhaltet, ganz in der Tradition des symphonischen Konzerts. Zu Beginn des neoklassizistisch geprägten ersten Satzes *Allegro moderato* exponieren die Holzbläser ein fünftaktiges Thema in a-Moll, das sogleich nach G-Dur moduliert und von den Streichern in einer ersten leicht veränderten Weise aufgegriffen wird. Zurückgekehrt nach a-Moll erklingt das Thema reduziert auf seinen synkopierten ersten Takt im Register der Blechbläser, die Graener mit vier Hörnern jedoch ohne Trompeten, Posaunen oder Tuba besetzt. Schläge im Orchestertutti beschließen die Einleitung und bereiten den Einsatz des Klaviers vor, das sich dem Thema in erneuter Abwandlung zuwendet. Dem symphonischen Treiben mit seinem vorwärts drängenden Thema setzen kammermusikalische Episoden, die auf wenige, teils solistisch eingesetzte Instrumente (Flöte, Bratsche) und das Klavier beschränkt sind, einen Ruhepol entgegen, der zwar mehrfach in unterschiedlicher Orchestrierung wiederkehrt, dessen Wirkung sich letztlich aber nur knapp entfallen kann, bevor Klavier und Orchestertutti mit energischen Sechzehntelbewegungen und Accelerandi zur Originalgestalt des Themas zurückführen und dabei den rasant-abrupten a-Moll-Schluss des ersten Satzes vorausahnen lassen. Kanonartig leitet das Klavier den zweiten Satz *Adagio* mit einem lyrischen d-Moll-Thema ein, das nach und nach alle Orchesterstimmen durchwandert, während das Klavier mit perlenden Umspielungen die Begleittrolle übernimmt. Es sind die

tief empfundenen langsamen Sätze Graeners, die Momente der Ruhe und Besinnung in seinen Werken – so beispielsweise auch in der *Musik am Abend* (op. 44) oder in der *Wiener Sinfonie* (op. 110) – die mit ihrer Innigkeit eine besondere Stellung in seinem Schaffen einnehmen. In gefühlvoller Weise gestaltet Graener im nahezu Piano gehaltenen *Adagio* die Weiterreichung des Themas zwischen den Instrumenten des Orchesters und dem Klavier. Seinen Höhepunkt erlangt das *Adagio* nach einem elftaktigen Spannungsaufbau, der in zwei Fortissimo-Takte mündet, deren Gestalt, bei aller Verwurzelung Graeners in der Spätromantik, manch späteren Filmmusikklang vorausahnen lässt. Zurückgeführt ins Piano, kehrt das d-Moll-Thema, analog zum ersten Satz, in seiner Originalgestalt wieder, nun jedoch nicht mehr im Klavier, sondern verteilt auf Oboe und Fagott. Letztmals erscheint es in den Violinen, bevor sich das *Adagio* in seinen abschließenden acht Takten nach D-Dur wendet und in aller Stille und Tiefe in den Violoncelli, Kontrabässen und im Klavier verklingt. Das sich anschließende tänzerische *Allegro* folgt im Aufbau der episodenhaften Gestaltung des ersten Satzes. In einer dichten Abschnittsfolge wird das eingangs in den Streichern und Holzbläsern samt erstem Horn vorgestellte Thema in vielfältiger Weise verarbeitet. Im Spiel mit Hemiolen setzt das Klavier nach der Orchestereröffnung ein, erinnert kurz darauf mit kanonartigem Stimmeneinsatz in der rechten und linken Hand an den Beginn des *Adagios*, korrespondiert für einen Augenblick mit dem Fagott und findet sich alsbald im breiten symphonischen Klang des Orchestertutts wieder. Hervortretend scheint die Solopauke Einhalt gebieten zu wollen, doch das Originalthema kehrt nach einer Generalpause nun in Form eines finalen Prestos wieder, das den Satz temperamentvoll mit drei Schlägen in a-Moll beschließt.

Die Leipziger Jahre, in die auch Entstehung und Aufführung des *Divertimentos für kleines Orchester* (op. 67) fallen (ausführlicher zu diesem Werk s. u.), blieben für den ruhelosen Graener nur eine Station, an der er nicht sonderlich heimisch wurde. Mehrmals jährlich führten ihn Reisen mit seiner Familie in die Nähe Münchens nach Steinbach am Wörthsee, wo er 1921 ein kleines Haus zum Komponieren erworben hatte. Schon während der Salzburger Jahre verbrachte Graener die Sommermonate am Fuschlsee und auch später zog es ihn immer wieder an verschiedene Seen, um seinem kompositorischen Schaffen nachzugehen. Bevor er im Frühjahr 1925 seine Tätigkeit am Konservatorium niederlegte, verlieh ihm die Philosophische Fakultät der Universität Leipzig am 27. Februar die Ehrendoktorwürde. Für Graeners Werdegang waren die Jahre 1920–1925 von großer Bedeutung, nicht zuletzt aufgrund zahlreicher Aufführungen seiner Werke am Konservatorium und im Gewandhaus. 1924 setzte sich Graener nach am Konservatorium für eine Aufführung von Arnold Schönbergs Werk *Verklärte Nacht* (op. 4) in einem Konzertprogramm mit seiner *Symphonietta für Streichinstrumente und Harfe* (op. 27) ein, die unter Leitung des Geigers und Dirigenten Walther Davisson realisiert werden konnte. Damit reiht sich das Leipziger Konzert in die mehr als 40 Aufführungen der *Symphonietta* ein, die seit dem Erscheinen des Werks 1910 bei der Wiener Universal Edition unter anderem in Städten wie New York, Wien, Salzburg, Graz, Zürich, Kopenhagen und St. Petersburg zu verzeichnen waren. In Berlin, Magdeburg, Hamburg und Leipzig nahm sich der Dirigent Arthur Nikisch der Interpretation der *Symphonietta* an, deren Entstehungszeit zwischen 1905 und 1908 vermutet wird. Dieser Zeitraum lässt sich zum einen durch die Widmung des Werks, das Graener im Andenken an seinen im November 1904

im Alter von acht Jahren in London verstorbenen Sohn Heinz komponierte, und zum anderen durch den frühesten belegten Termin einer Aufführung eingrenzen, die am 15. Mai 1918 in der Londoner Steinway Hall stattfand. Ob es sich bei diesem Konzert, das ausschließlich Werke Graeners beinhaltete, tatsächlich um die Uraufführung der *Symphonietta* handelt, ist nicht sicher. Zweifelsohne war dieses Konzert für Graener von großer Bedeutung, waren daran doch namhafte Künstler wie der Dirigent Fritz Cassirer, Bruder des Berliner Verlegers Bruno Cassirer, und die Sängerin Olga Wood, Ehefrau des Dirigenten und Gründers der Londoner Promenaden-Konzerte (Proms) Sir Henry Wood, beteiligt. In Bruno Cassirers Verlag gab Graener später seine überaus erfolgreiche erste Sammlung von Morgenstern-Liedern heraus und Olga Wood ebnete dem aufwärts strebenden Komponisten Graener den Weg nach Wien, wo er ein Jahr später eine Stellung am Neuen Konservatorium annahm.

Der Weggang aus London bedeutete für Graener, das Grab seines Sohnes Heinz zurücklassen zu müssen. Die bitterliche Erfahrung des frühen Todes des Sohnes traf die junge Familie schwer. Graeners Cousin Georg Gräner, der sich zu dieser Zeit ebenfalls in London aufhielt, erinnerte sich in seiner 1922 erschienenen Graener-Biografie an diesen Schicksalsschlag und konstatierte: „Er [Paul] mußte erst durch und durch erschüttert werden – er mußte grausamer Weise erst als Mensch durch tiefstes Leid schreiten, ehe er als Künstler froher, sicherer und geschlossener seines Weges gehen konnte.“ (Georg Gräner (1922): *Paul Graener*, S. 20f.) Mit der *Symphonietta*, die auf Graeners nicht erhaltenem Streichquartett *In Memoriam* basiert, wird ein Wendepunkt in seinem kompositorischen Schaffen erreicht. Bereits der äußerst differenziert gearbeitete Satz, der von der Viertonigkeit eines Streichquartetts

bis hin zur Fünfteinstimmigkeit reicht und innerhalb der Stimmgruppen gedämpfte von ungedämpften Streichern als Möglichkeit des Wechselspiels zwischen nahen und fernen Klängen unterscheidet, zeugt von einer deutlichen Verfeinerung der kompositorischen Handschrift Graeners. Als Leitgedanke steht dem Werk ein Gedicht Ludwig Uhlands aus dem Jahre 1859 voran, das den Titel *Auf den Tod eines Kindes* trägt:

Du kamst, Du gingst mit leiser Spur,
Ein flücht'ger Gast im Erdenland;
Woher? Wohin? Wir wissen nur:
Aus Gottes Hand in Gottes Hand.

In parallelistischer Wort- und Satzstellung spricht der Vierzeiler vom Werden und Vergehen, von der Vergänglichkeit allen irdischen Lebens. Die sich aus der vertikalen Verknüpfung der Parallelismen des ersten und dritten Verses ergebenden Fragen *Woher kamst Du?* und *Wohin gingst Du?* finden ihre Beantwortung im abschließenden Vers. Nicht nur mit seinem trauernden Ausdruck, sondern auch durch die formale Gestalt wird das Gedicht zum Leitgedanken der *Symphonietta*, die einen in Graeners Schaffen neuartigen Umgang mit der Harmonik aufweist. Vier Akkorde (Es-E-B-D) leiten das Werk ein, wobei die um eine kleine Sekunde aufwärts führende Rückung von Es-Dur nach E-Dur in allen Stimmen parallel vorgenommen wird. Diese vier Akkorde umfassen zehn von zwölf Tönen der chromatischen Skala. Beide fehlenden Töne (des und c) bringt Graener im fünften Takt als Hinführung zu einem Dominantseptakkord, der in überleitender Funktion nach G-Dur das Werk schließlich eröffnet. Das Nachspiel der *Symphonietta* entspricht mit seiner Akkordfolge diesen einleitenden Takt, allerdings um eine große Sekunde nach oben transponiert (F-Fis-C-E). Darüber hinaus

unterscheidet sich der parallel gebaute Rahmen des Werks nur in einem weiteren Aspekt: „Während das Vorspiel durch den überleitenden Dominantseptakkord das Werk eröffnet und – im Sinne des Werdens Aus Gottes Hand – ein musikalisches Geschehen folgen lässt, beschließt das Nachspiel die Komposition, indem es auf die fehlenden Töne der chromatischen Skala (es und d) verzichtet und in E-Dur endet. Die *Symphonietta* findet am Schluss dorthin zurück, wo sie begonnen hat, nur angehoben um einen Halbton. [...] Die aufwärts gerichteten Rückungen, die durch den ersten und letzten Akkord des Werks (Es- Dur, E-Dur) ihren Rahmen finden, scheinen ein Sinnbild für das Emporsteigen der Seele nach dem Tod zu sein, das zu Beginn der *Symphonietta* als Vorausschau auf das unabwendbar Kommende verstanden werden kann.“ (Knut Andreas (2008): *Zwischen Musik und Politik: Der Komponist Paul Graener*, S. 80f.) Vor- und Nachspiel spiegeln auf musikalisch-formaler Ebene Bauweise und Aussage des Gedichts wider, bleiben letztlich jedoch losgelöst vom Werk, das sie umschließen. Die Form der einsätzigen *Symphonietta* obliegt keinem tradierten Schema, sondern wird vielmehr durch das ihr zugrunde liegende Gedicht bestimmt. Die stete Entwicklung des flüchtigen Motivs, das in der Funktion eines Fugensubjekts dem einleitenden Dominantseptakkord folgt, geleitet zu einem Schlummerlied, an dessen Ende die Harfe erstmals mit nur wenigen aufgebrochenen Akkorden erklingt. Mehrfach scheint es, als würde der musikalische Satz zerfallen, Pausen vor allem auf der Takteins gewinnen an Bedeutung, bis die Harfe diese Leerräume mit 12 glockenschlagähnlichen aufeinander folgenden Klängen (e) in ihren drei tiefsten Oktaven füllt. Diesem trauernden, mit Klagesekunden in den Streichern versehenen Moment lässt Graener sakrale und später mit *feierlich* überschriebene Takte folgen, die in E-Dur

erstrahlen und schließlich in das Nachspiel münden. Mit der *Symphonietta* löst sich Graener erstmals in seinem Schaffen von Konventionen im Umgang mit Harmonie und Form – eine Entwicklung, die ihm zumindest in einer Rezension der Londoner Aufführung des Werks nur wenig Lob aber die Empfehlung einer systematischeren Ausbildung einbrachte: „The ‚Symphonietta‘ for harp and string orchestra is more pleasing, but [...] it suggests that the composer would be none the worse for a course of more systematic training than he seems to have had.“ (The Times, London, 18.05.1908, S. 14)

Die Londoner Jahre blieben wegweisend für Graeners berufliche Karriere: Hier reifte er nicht nur als Komponist, sondern auch als Dirigent und Musikpädagoge heran. Über Wien und Salzburg führte ihn der Weg nach München, Leipzig und schließlich nach Berlin, wo er 1930 zum Direktor des Stern'schen Konservatoriums ernannt wurde und vier Jahre später eine Meisterklasse Komposition an der Preußischen Akademie der Künste, deren ordentliches Mitglied er seit 1922 war, übernahm. Es ist auch die Zeit, in der sich Graener musikpolitisch zunächst im Kampfbund für deutsche Kultur und später als Mitglied der NSDAP als Präsidialrat und späterer Vizepräsident der Reichsmusikkammer engagierte. Anfang der 1930er Jahre komponierte er verstärkt Chorwerke, insbesondere für Männerchor, Lieder und Kammermusik, hatte soeben die Uraufführung seiner wohl erfolgreichsten Oper *Friedemann Bach* (op. 90) erlebt und begann sogleich mit der Arbeit an der nächsten Oper *Der Prinz von Homburg* (op. 100). Neben der *Sinfonia breve* (op. 96) entstanden nur wenige Werke für Orchester, darunter die *Drei schwedischen Tänze* (op. 98), die 1932 im Berliner Verlag Bote & Bock in einer Ausgabe für Klavier sowie in der Orchesterfassung erschienen. Ganz im Duktus von Volkstänzen gehalten, reihen sich drei

Sätze aneinander, deren Satztitel Namen schwedischer Provinzen tragen. Die Tänze sind schlicht gehalten und folgen in ihrem Bau der ABA-Form mit partiell nochmals untergliederten Teilen sowie kurzen Schlussphrasen. Der zweite Tanz *Östergöth* überrascht dabei mit seinem Wechsel zwischen 2er- und 3er-Metrum, aus dem in den A-Teilen ungerade Einheiten von sieben beziehungsweise fünf Vierteln resultieren. Welcher Anlass sich Graener Anfang der 1930er Jahre für diese Komposition bot, ist bislang unbekannt. Aus Korrespondenzen ist einzig überliefert, dass er Schweden bereits 1918, gemeinsam mit dem damaligen Intendanten des Münchner Hoftheaters Clemens von Franckenstein, anlässlich eines Liederabends in der deutschen Botschaft in Stockholm bereiste. Franckenstein hielt sich ebenso wie Graener Anfang des 20. Jahrhunderts in London auf. Dort leitete er als Kapellmeister die Moody Manners Opera Company, das damals größte Opernunternehmen Englands. Die Vermutung liegt nahe, dass sich beide bereits in London kennen lernten. In Franckenstein fand Graener später einen Förderer seiner Werke. Vor der Reise nach Schweden schrieb Graener an ihn: „Das ist ja ganz herrlich, daß wir den ollen Schweden als musikalische [?] Zwillinge vorgeführt werden sollen, und ich danke Ihnen, daß Sie so freundschaftlich (wie immer!) meiner dabei gedacht haben.“ (Brief Graeners an Franckenstein vom 18.01.1918 in: Bayerische Staatsbibliothek, Handschriften-Abteilung, Franckensteiniana)

Sechs Jahre später wurde Clemens von Franckenstein Widmungsträger von Graeners *Divertimento für kleines Orchester* (op. 67), das 1924 im Leipziger Verlag Eulenburg erschien und noch im selben Jahr seine Uraufführung im Gewandhaus erlebte. Mit Paul Juon und Ferruccio Busoni ist Graener im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts einer der ersten Komponisten,

der die zu Zeiten Mozarts und Haydns so beliebte Gattung *Divertimento* wieder aufgreift. Im Charakter einer Suite fügt Graener fünf Sätze aneinander, die trotz ihrer überwiegend leichten Natur mit rhythmischen und harmonischen Feinheiten überraschen und durch ihre präzise ausgearbeitete Orchestrierung überzeugen. So gliedert Graener beispielsweise im *Allegretto scherzando* den Streicherapparat in zwei Streichergruppen mit teils gedämpften Violinen und Bratschen in der zweiten Gruppe – eine Technik, die er bereits in der *Symphonietta* und auch in der Suite *Aus dem Reiche des Pan* (op. 22) zur Ausdifferenzierung verwendet. Auf dem Fundament des stetig anwachsenden Streicherklangs tritt die Trompete als einziges in diesem Satz verwendetes Blasinstrument mit einer sprunghaft-neckischen Solopartie hinzu. Eine besondere Stellung nimmt das im Herzen des Divertimentos stehende *Larghetto* ein, das sich aufgrund seines choralartigen Klangbildes mit alternierend erklingenden Bläser- und Streicherabschnitten deutlich von den anderen Sätzen absetzt und schließlich mit einem bei Graener nur selten Verwendung findenden plagalen Schluss endet.

Knut Andreas

Oliver Triendl

Der Pianist Oliver Triendl etablierte sich in den vergangenen Jahren als äußerst vielseitige Künstlerpersönlichkeit. Etwa 70 CD-Einspielungen belegen sein Engagement als Anwalt für seltener gespieltes Repertoire aus Klassik und Romantik ebenso wie seinen Einsatz für zeitgenössische Werke.

Solistisch arbeitete er mit zahlreichen renommierten Orchestern, u.a. Bamberger Symphoniker, NDR-Radio-Philharmonie, Gürzenich-Orchester, Münchner Philharmonie, Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, Münchner Rundfunkorchester, Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, Münchener, Stuttgarter, Südwestdeutsches und Württembergisches Kammerorchester, Kammerorchester des Bayerischen Rundfunks, Orchestre de Chambre de Lausanne, Mozarteum-Orchester Salzburg, Netherlands Symphony Orchestra, Tschechische Staatsphilharmonie, Sinfonia Varsovia, Polnische Kammerphilharmonie, Georgisches Kammerorchester, Camerata St.Petersburg, Zagreber Solisten, Shanghai Symphony Orchestra.

Als leidenschaftlicher Kammermusiker konzertierte er mit Musikerkollegen wie Christian Altenburger, Wolfgang Boettcher, Thomas Brandis, Eduard Brunner, Ana Chumachenko, David Geringas, Sharon Kam, Rainer Kussmaul, François Leleux, Lorin Maazel, Paul Meyer, Sabine und Wolfgang Meyer, Pascal Moraguès, Charles Neidich, Marie Luise Neunecker, Raphaël Oleg, Benjamin Schmid, Hansheinz Schneeberger, Hagai Shaham, Christian und Tanja Tetzlaff, Jolind Turban, Radovan Vlatković, Jan Vogler, Antje Weihaas sowie Atrium, Aury, Carmina, Danel, Keller, Leipziger, Minguet, Prazák, Sine Nomine und Vogler Quartett, aber auch mit führenden Vertretern der jüngeren Generation wie

Nicolas Alstaedt, Alena Baeva, Claudio Bohórquez, Mirjam Contzen, Liza Ferschtman, David Grimal, Ilya Gringolts, Alina Ibragimova, Johannes Moser, Daniel Müller-Schott, Alina Pogostkina, Christian Poltéra, Valeriy Sokolov, Carolin und Jörg Widmann.

2006 gründete er das Internationale Kammermusikfestival »Fürstensaal Classic« in Kempen/Allgäu.

Oliver Triendl – Preisträger mehrerer nationaler und internationaler Wettbewerbe – wurde 1970 in Maltersdorf (Bayern) geboren und absolvierte sein Studium bei Rainer Fuchs, Karl-Heinz Diehl, Eckart Besch, Gerhard Oppitz und Oleg Maisenberg.

Er konzertierte erfolgreich auf Festivals und in zahlreichen Musikmetropolen Europas, Nord- und Südamerikas, in Südafrika und Asien.

Münchner Rundfunkorchester

1952 gegründet, hat sich das Münchner Rundfunkorchester im Lauf seiner über 60-jährigen Geschichte zu einem Klangkörper mit einem enorm breiten künstlerischen Spektrum entwickelt und sich gerade aufgrund seiner Vielseitigkeit in der Münchner Orchesterlandschaft positioniert. Konzertante Opernaufführungen mit herausragenden Sängern im Rahmen der Sonntagskonzerte und die Reihe Paradisi gloria mit geistlicher Musik des 20./21. Jahrhunderts gehören ebenso zu seinen Aufgaben wie Kinder- und Jugendkonzerte mit pädagogischem Begleitprogramm, unterhaltsame Themenabende unter dem Motto »Mittwochs um halb acht« oder auch die Aufführung von Filmmusik. Dass das Münchner Rundfunkorchester am Puls der Zeit ist, beweist es zudem mit Grenzgängen in Richtung U-Musik; vielfach hat es z.B. mit Bobby McFerrin und Konstantin Wecker zusammengearbeitet.

Die Riege der Chefdirigenten des Münchner Rundfunkorchesters führt **Werner Schmidt-Boelcke** (1952–1967) an. Ihm folgten **Kurt Eichhorn** (1967–1975), **Heinz Wallberg** (1975–1981), **Lamberto Gardelli** (1982–1985), **Giuseppe Patané** (1988–1989) und **Roberto Abbado** (1992–1998). Von 1998 bis 2004 war **Marcello Vioti** Chefdirigent des Orchesters. Seine besondere Leidenschaft galt dem französischen und italienischen Opernrepertoire, und auch der Erfolg der Konzertsreihe »Paradisi gloria« geht wesentlich auf ihn zurück.

Seit September 2006 ist **Ulf Schirmer** Künstlerischer Leiter des Münchner Rundfunkorchesters. Mit einem Programm, das u.a. die Uraufführung von Auftragswerken in der Reihe »Paradisi gloria« sowie interessante Wiederentdeckungen im Bereich der Oper und Operette umfasst, setzt er neue inhaltliche Akzente. In der Saison 2006/2007 begann auch die Kooperation des Münchner Rundfunkorchesters mit der Bayerischen Theaterakademie August Everding; regelmäßig wird dabei ein gemeinsames Opernprojekt für die szenische Aufführung im Prinzregententheater erarbeitet. Zum Engagement des Orchesters im Bereich der Nachwuchsförderung gehören z.B. auch die Mitwirkung beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD und die Durchführung des Internationalen Gesangswettbewerbs »Vokal genial« in memoriam Marcello Vioti in Verbindung mit der Konzertgesellschaft München. Seit 2010 werden außerdem im Zuge der Andechser ORFF@Akademie des Münchner Rundfunkorchesters begabte Instrumentalisten gefördert. Einen großen Raum nimmt schließlich die Kinder- und Jugendarbeit ein, die auf einem Drei-Säulen-Modell mit Lehrerfortbildungen, Schulbesuchen durch die Musiker und anschließenden Konzerten beruht.

Ergänzend zu den Verpflichtungen an seinem Heimatort tritt das Münchner Rundfunkorchester regelmäßig bei Gastkonzerten und im Rahmen von bekannten Festivals wie dem Kissinger Sommer oder dem Richard-Strauss-Festival in Garmisch-Partenkirchen auf. Dabei hat es mit bekannten Künstlern wie Editá Gruberová, Andreas Scholl, Jonas Kaufmann oder Fazil Say zusammengearbeitet; bei den Salzburger Festspielen begleitete es im Rahmen von konzertanten Operaufführungen Anna Netrebko, Plácido Domingo, Elina Garanča und Juan Diego Flórez. Mit seinen CD-Einspielungen ist das Münchner Rundfunkorchester kontinuierlich auf dem Tonträgermarkt präsent. Hervorzuheben sind hier vor allem hochkarätige Sängerporträts mit Künstlern wie Diana Damrau, Klaus Florian Vogt, Krassimira Stoyanova oder Michael Volle, zahlreiche Musiktheater-Gesamtaufnahmen (von Stephen Sondheims Musical-Thriller *Sweeney Todd* bis hin zu Humperdincks *Dornröschen*) sowie jüngst etwa das Album *Under the Stars* mit dem gefeierten Geiger Charlie Siem.

Alun Francis

Alun Francis übernahm im Jahre 2008 das Amt des Chefdirigenten beim mexikanischen Orquesta Filarmónica de la UNAM – OFUNAM. Im Laufe seiner langen Karriere war er zunächst Dirigent und künstlerischer Leiter des Ulster Orchestra und des Nordirischen Opera Trust (1966–1976), bevor er von 1979 bis 1985 als musikalischer Direktor des Northwest Chamber Orchestra im amerikanischen Seattle wirkte. Anschließend war er bis 1987 Dirigent und künstlerischer Berater des Niederländischen Opernforums, worauf er bis 1991 als Chefdirigent und Generalmusikdirektor die Nordwestdeutsche Philharmonie leitete.

Zugleich war Alun Francis von 1990 bis 1994 Chefdirigent des Haydn-Orchesters von Bozen/Trento. In derselben Funktion leitete er überdies von 1989 bis 1996 die Berliner Symphoniker. Dann wurde er Chefdirigent und künstlerischer Leiter des Orchestra Sinfonica di Milano *Giuseppe Verdi* (1996–1999). Von 2003 bis 2008 war er Chef der Thüringischen Philharmonie und fester Gastdirigent des Philharmonischen Orchesters Zagreb.

Alun Francis hat mit den meisten britischen Orchestern von Rang zusammengearbeitet. Er dirigierte sämtliche BBC-Orchester, das City of Birmingham Symphony Orchestra, das Scottish National Orchestra, das Bournemouth Symphony Orchestra und das Hallé Orchestra. Seine Aufnahmen mit dem London Symphony Orchestra, dem Royal Philharmonic Orchestra, dem Philharmonia, dem English Chamber Orchestra und den London Mozart Players haben ihm viel kritische Anerkennung eingebracht, nicht zuletzt von der *London Sunday Times*.

Paul Graener

Concerto for Piano and Orchestra op. 72
Symphonietta for String Instruments
and Harp op. 27
Three Swedish Dances op. 98
Divertimento op. 67

»For among the youngest our hope is for the preservation of what their predecessors have created and for the continuation of their work« (Paul Graener [1923]: »Nachwuchs«, in: *Deutsches Musikjahrbuch* 1923, p. 42). These words penned by Paul Graener in his article »Nachwuchs« (The New Generation) published in 1923 illustrate his position as a composer, educator in the field of music, and later music politician. At the same time, they attest to an aesthetic discussion increasingly involving music politics and taking on greater intensity and sharpness during subsequent years. In various articles published in the early 1920s Graener, who had been appointed to a professorship by the Prussian Ministry of Culture in 1920 and to the post of Professor of Composition at the Leipzig Conservatory, succeeding Max Reger, in March of the same year, summed up the situation with respect to the training of the younger musical generation in Germany, particularly the compositional one, and reflected on it. Within the youngest generation of composers he diagnosed two poles: on the one side he described those composers who displayed no reverence for their predecessors and overturned what had been created during previous generations, and on the other side he praised all the composers who lent their support to the continuation of the existing order. Graener's compositional work was deeply rooted in the tradition and adhered to the late-romantic sound ideal, with input from some stylistic influences of more recent date. Although he stated in writing that it was incorrect *a priori* to stand

»inimically against the fermentation products of the young,« he criticized »revolutionary attempts« and »immature experiences seeking a new form without having new and deep ideas for the animation of such a form« (Paul Graener [1925]: »Staatliche Musikhochschulen,« in: *Deutsche Musikpflege* 1925, p. 153). Graener's long-desired career move to Leipzig was accompanied by his increased occupation with questions pertaining to the education of the younger generation. This concern gave rise to various writings affording what in Graener's case is a direct and only rarely possible glimpse of his compositional and pedagogical views. His appointment to the Leipzig Conservatory stimulated his work, so that the 1920s ended up being the most productive creative phase in his life. An examination of the titles of his works from this phase shows that he increasingly turned to traditional generic designations. He composed, not least with pedagogical aspects in mind, a number of song collections, string quartets, suites, sonatas, and trios, some of which he dedicated to conservatory colleagues, for example, to Julius Klengel, Stephan Krehl, and Walther Davissón, and these compositions encouraged his pupils to produce similar works. For example, Jón Leifs from Iceland, Albert Moeschinger from Switzerland, and Juozas Gruodis from Lithuania in particular studied chamber music with Graener. Almost at the same time as Graener, Gruodis wrote a *Sonata for Piano and Violin* (1922) as well as a *String Quartet* (1924). The high enrollment of foreign students in Graener's class is remarkable; according to a Leipzig festschrift, this fact was founded on »Graener's elegant and urbane manner,« (*Festschrift der Hochschule für Musik und Theater Leipzig*, 1968, p. 52), which doubtless was the result of his many years of activity as the musical director at the Haymarket Royal Theatre (1898–1906), a faculty member at the London Academy of Music (1907–09), and

the director of the Mozarteum in Salzburg (1911–14). Along with numerous chamber compositions, Graener also wrote works for orchestra in Leipzig, including the *Variations on a Russian Folk Song* (op. 55) dedicated to Arthur Nikisch and the *Divertimento for Small Orchestra* (op. 67) dedicated to Clemens von Franckenstein. It was also in Leipzig that Graener wrote his first solo concerto, the *Concerto for Piano and Orchestra* (op. 72) printed in 1925 by the then N. Simrock music publishing company. The premiere of the piano concerto was held in Hagen in early 1926. The Philharmonic Orchestra performed under the city music director Hans Weisbach. The Berlin pianist Käthe Heinemann, a pupil of Eugen d'Albert, played the solo part. Graener dedicated his piano concerto to the conductor Ludwig Neubeck, who served as the director of the Braunschweig Theater from 1925 to 1929, prior to becoming the program director of the Central German Radio AG (MDR) headquartered in Leipzig. He was dismissed without notice and imprisoned by the Nazis in 1933 and took his life during the same year.

In its overall construction Graener's piano concerto in the key of A minor adheres to the traditional fast-slow-fast movement sequence. The formal structure of the individual movements is free of principles of design such as the model sonata movement. Each of the three movements is based on a theme expounded at the beginning of the movement prior to migrating in modified form through the sections of the orchestra and through individual instruments coming forward in solo roles and the piano. In each movement the return of the original theme at a later point is more episodic and has a framing function, though not in the manner of a strictly formal, motivic-thematic development. The orchestra and solo instruments blend to produce a uniform symphonic sound with chamber episodes supplying contrasts to it

above all in the first movement. As a result, this work operating without virtuosic display from the soloist and thus not containing any cadenzas is very much situated in the tradition of the symphonic concerto. At the beginning of the first movement, an *Allegro moderato* of neoclassicistic stamp, the woodwinds expound a five-measure theme in A minor that immediately modulates to G major and is taken up by the strings in what is its first slightly modified rendering. After it has returned to A minor, the theme, reduced to its syncopated first measure, is heard in the register of the brass instruments, which Graener, however, scores for four horns but without trumpets, trombones, and the tuba. Beats in the orchestral tutti conclude the introduction and prepare for the entry of the piano, which turns to the theme, now again appearing in varied shape. Chamber episodes limited to a few instruments sometimes employed in solo roles (flute, viola) and the piano form a restful pole opposing the vigorous symphonic activity and the forward drive of the theme. This tranquil pole reappears a number of times in various orchestration models, but its effect in the end fails to develop in full; it is cut short when the piano and orchestral tutti lead back to the original form of the theme with energetic sixteenth motion and *accelerandi*, thus anticipating the swift and abrupt A minor conclusion of the first movement. In the manner of a canon the piano introduces the *Adagio* second movement with a lyrical D minor theme, which gradually migrates through all the orchestral voices, while the piano assumes the accompaniment role with pearly embellishments. Graener's slow movements born of deep emotion produce moments of peace and reflection in his works; with their profound feeling they occupy a special place in his oeuvre. Examples are also found in *Musik am Abend* (op. 44) or in the *Wiener Sinfonie* (op. 110). In the *Adagio* practically maintained in piano dynamics it is with great

feeling that Graener shapes the changing course of the theme between the instruments of the orchestra and the piano. The *Adagio* reaches its high point after an eleven-measure buildup of tension issuing in two fortissimo measures anticipating many a later tone from film music despite Graener's firm anchoring in late romanticism. After it has returned to piano, the D minor theme, in a manner recalling the first movement, reappears in its original form, but now no longer in the piano but divided between the oboe and the bassoon. It appears one last time in the violins before the *Adagio* turns to D major in its concluding eight measures and fades away in great quiet and depth in the violoncellos, double basses, and piano. The ensuing dancy *Allegro* adheres to an organizational plan corresponding to the episodic structure of the first movement. Initially presented in the strings and woodwinds, including the first horn, the theme goes on to be elaborated in manifold ways in a tightly constructed sequence of passages. Amid hemiola play the piano enters after the orchestral opening, shortly thereafter recalls the beginning of the *Adagio* with part deployment of canonic character in the right and left hands, momentarily corresponds with the bassoon, and soon again finds its place in the broad symphonic sound of the orchestral tutti. The solo timpani come forward and seem to be about to put a stop to things, but the original theme returns after a general rest, now in the form of a final presto spiritedly concluding the movement with three beats in A minor.

Graener's Leipzig years, during which the *Divertimento for Small Orchestra* (op. 67) was composed and premiered (see below for more detailed information about this work), remained only a passing station for the restless composer and one during which he did not feel particularly at home. Several times per year trips took him with his family to Steinebach am Wörthsee,

a settlement near Munich, where he had purchased a little house for composing in 1921. Already during his Salzburg years Graener spent the summer months by the Fuschlsee, and even later he was attracted to various lakes in order to pursue his compositional work. Before he gave up his post at the conservatory in the spring of 1925, the Philosophical Faculty of the University of Leipzig awarded him an honorary doctoral degree on 27 February. The years from 1920 to 1925 were of great importance in Graener's career, not least because of the numerous performances of his works at the conservatory and at the Gewandhaus. In 1924, while still at the conservatory, he lent his support to a performance of Arnold Schönberg's *Verklärte Nacht* (op. 4) in a concert program with his own *Symphonietta for String Instruments and Harp* (op. 27), which the violinist and conductor Walther Davisson successfully presented. The Leipzig concert numbered among the more than forty performances of the *Symphonietta* registered for it in cities such as New York, Vienna, Salzburg, Graz, Zurich, Copenhagen, and St. Petersburg following its publication by Universal Edition of Vienna in 1910. In Berlin, Magdeburg, Hamburg, and Leipzig the conductor Arthur Nikisch took on the interpretation of the *Symphonietta*, which Graener presumably composed between 1905 and 1908. Two factors enable us to establish this time frame for the work: first, the dedication of the work, which Graener wrote in memory of his son Heinz, who died in London at the age of eight in November 1904 and, second, the earliest documented date of its performance on 15 May 1908 at Steinway Hall in London. It is not known for certain that this concert consisting exclusively of works by Graener actually involved the premiere of the *Symphonietta*. This concert was doubtless a highly important event in Graener's career inasmuch as renowned artists such as the conductor

Fritz Cassirer, the brother of the Berlin publisher Bruno Cassirer, and the vocalist Olga Wood, the wife of Sir Henry Wood, the conductor and founder of the London Promenade Concerts (Proms), participated in it. Graener later published his extremely successful first collection of Morgenstern songs with Bruno Cassirer, and Olga Wood paved the highly ambitious composer's way to Vienna, where he assumed a new post at the New Conservatory one year later.

Graener's departure from London meant that he had to leave behind his son Heinz's grave. The bitter experience of his son's early death dealt a severe blow to the young family. Graener's cousin Georg Gräner, who likewise was residing in London at the time, recalled this stroke of fate in his Graener biography published in 1922, stating, »He [Paul] first had to be shaken through and through – he first as a human being had horribly to go through the deepest grief before he could follow his path as an artist more happily, surely, and determinedly« (Georg Gräner [1922]: *Paul Graener*, pp. 20f.). With the *Symphonietta*, based on his string quartet *In Memoriam*, which is no longer extant, a turning point in Graener's compositional oeuvre was reached. Its supremely crafted and detailed texture, ranging from the four-part structure of a string quartet to fifteen-part structure and within the voice groups distinguishing between muted and unmuted strings as an option in the interplay between near and far sound, attests to a clear refinement of Graener's compositional signature. A poem by Ludwig Uhland from 1859 entitled *Auf den Tod eines Kindes* (On the Death of a Child) heads the work and functions as its guiding idea:

You came, you went, with quiet footfall,
 A fleeting guest in our Earth's land:
 Whither? Whence? All we know is this:
 From God's hand into God's hand.

This quatrain employing verbal and phrasal parallels speaks of coming into being and passing away, of the transitory nature of all earthly life. The questions *Whence did you come?* and *Whither did you go?* resulting from the vertical linking of the parallelisms in the first and third verses find their answer in the concluding verse. The poem became the guiding idea of the *Symphonietta*, a work exhibiting a treatment of harmony that is new in Graener's oeuvre, not only because of its sad expression but also owing to its formal design. Four chords (E flat-E-B flat-D) introduce the work, while the move from E flat major to E major leading up by a minor second is undertaken with parallel scoring in all the voices. These four chords comprise ten of the twelve tones of the chromatic scale. Graener has the two missing tones (d flat and c) in the fifth measure execute a shift to the dominant seventh chord, which opens the work in a transitional function leading to G major. The postlude of the *Symphonietta* has a harmonic succession corresponding to these introductory measures but transposed upward by a major second (F-F sharp-C-E). Moreover, the parallel structuring of the frame of the work differs in only one additional aspect: »While the prelude opens the work with the transitional dominant seventh chord and – in the sense of coming into being *From God's hand* – has a musical process follow, the postlude concludes the composition by eliminating the missing tones of the chromatic scale (e flat and d) and ending in E major. At the end the *Symphonietta* finds its way back to the place where it began, but elevated by a semitone. [...] The shifts directed upward, forming their frame with the first and last

chords of the work (E flat major, E major), seem to be a symbol of the ascent of the soul after death, which at the beginning of the *Symphonietta* can be understood as a preview of what inevitably must follow« (Knut Andreas [2008]: *Zwischen Musik und Politik: Der Komponist Paul Graener*, pp. 80f.). On the musical formal level the prelude and postlude reflect the structure and statement of the poem but in the end remain separated from the work they enclose. The form of the one-movement *Symphonietta* is not obliged to any traditional scheme but instead is dictated by the poem on which it is based. The constant development of the fleeting motif following the introductory dominant seventh chord and exercising the function of a fugue subject leads to a lullaby with an ending at which the harp is first heard with only a few broken chords. It repeatedly seems to be that the musical texture might fall apart; rests above all on first beats take on greater importance until the harp fills these empty spaces with twelve tones (e) similar to bell ringing in its lowest octaves. Graener has sacral measures and measures later entitled »solemn« follow this mournful moment endowed with lament seconds in the strings; they shine radiantly in E major and finally go over into the postlude. It was with the *Symphonietta* that Graener for the first time in his oeuvre rid himself of conventions in his treatment of harmony and form – a development that at least in a review of the London performance of the work brought him little praise but the recommendation for more systematic training: »The 'Symphonietta' for harp and string orchestra is more pleasing, but [...] it suggests that the composer would be none the worse for a course of more systematic training than he seems to have had« (*The Times*, London, 18 May 1908, p. 14).

Graener's London years were formative for his professional career: it was here that he matured not only as a composer but also as a conductor and music educator.

By way of Vienna and Salzburg his path took him to Munich, Leipzig, and Berlin, where he was appointed director at the Stern Conservatory in 1930 and four years later assumed responsibility for a master class in composition at the Prussian Academy of the Arts, of which he had been a regular member since 1922. It was also at this time that Graener became involved in music politics, first in the Kampfbund für deutsche Kultur and then as a member of the National Socialist Party while serving as an executive member and later vice-president of the Reichsmusikkammer. In the early 1930s he increasingly composed choral works, especially for male chorus, songs, and chamber music, had just experienced the premiere of *Friedemann Bach* (op. 90), certainly his most successful opera, and immediately began work on his next opera, *Der Prinz von Homberg* (op. 100). Apart from the *Sinfonia breve* (op. 96), he composed only a few works for orchestra, including the *Three Swedish Dances* (op. 98), which were printed in 1932 by the Bote & Bock publishing company of Berlin in an edition for piano as well as in an orchestral version. Maintained very much in the character of folk dances, three movements occur in sequence and bear titles with the names of Swedish provinces. The dances are kept simple and in their structure follow the ABA form, sometimes with further subdivisions and with short concluding phrases. The Östergöth second dance surprises us with its shifts between duple and triple meter producing uneven units of seven or five quarter notes in the A parts. The occasion offering itself to Graener for this composition in the early 1930s remains unknown. All that has come down to us from letters is that he traveled in Sweden as early as 1918, in the company of Clemens von Franckenstein, then the director of the Munich Court Theater, on the occasion of a song recital at the German Embassy in Stockholm. During the early years

of the twentieth century Franckenstein, like Graener, resided in London, where he served as the conductor of the Moody-Manners Opera Company, then the largest opera company in England. It seems quite likely that the two became acquainted already in London. Later Graener could count on Franckenstein to promote his works. Prior to his trip to Sweden Graener wrote to him: »It is indeed very wonderful that we are to be presented as musical [?] twins to good old Sweden, and I thank you that you so friendly (as always) have thought of me in this connection« (letter of Graener to Franckenstein of 18 January 1918 in: Bavarian State Library, Manuscript Department, Franckensteiniana).

Six years later Clemens von Franckenstein became the dedicatee of Graener's *Divertimento for Small Orchestra* (op. 67), which was printed in Leipzig by the Eulenberg publishing company in 1924 and celebrated its premiere at the Gewandhaus during the very same year. Along with Paul Juon and Ferruccio Busoni, during the first quarter of the twentieth century Graener was one of the first composers to return to the genre of the divertimento so popular during the times of Mozart and Haydn. Graener joins together five movements to form a work of suite character; predominantly light in nature, they nevertheless offer surprises in the form of rhythmic and harmonic refinements and produce a persuasive effect with their precisely elaborated orchestration. For example, in the *Allegro scherzando* Graener divides the string apparatus into two string groups with some muting of the violins and violas in the second group – a technique that he had previously employed in the *Symphonietta* and also in the suite *Aus dem Reiche des Pan* (op. 22) for the purposes of differentiation. On the foundation of the constantly growing string sound, the trumpet is added as the only wind instrument employed in the movement and has a bouncy and teasing solo

part. The *Larghetto* occupies a special place at the heart of the divertimento; its sound picture of choral character with wind and string sections heard in alternation clearly stands out from the other movements and in the end concludes with a plagal cadence, which only rarely found use in Graener.

Knut Andreas

Translated by Susan Marie Praeder

Oliver Triendl

Over the course of his career the pianist Oliver Triendl has earned a reputation as a highly versatile performing artist. Some 70 CD recordings attest to his work as an advocate of rarely performed repertoire from the classical and romantic eras as well as to his commitment to contemporary works.

As a soloist Triendl has performed together with many renowned orchestras. The list includes the Bamberg and Munich Symphonies, Munich Radio Orchestra, NDR Radio Philharmonic, Gürzenich Orchestra, Munich Philharmonic, Saarbrücken Radio Symphony Orchestra, Rhineland-Palatinate State Philharmonic, Munich, Southwest German, Stuttgart, Württemberg and Bavarian Radio Chamber Orchestras, Orchestre de Chambre de Lausanne, Mozarteum Orchestra of Salzburg, Netherlands Symphony Orchestra, Czech State Philharmonic, Polish National Radio Symphony Orchestra, Sinfonia Varsovia, Polish Chamber Philharmonic, Georgian Chamber Orchestra, St.Petersburg Camerata, Zagreb Soloists and Shanghai Symphony Orchestra.

The avid chamber musician has concertized with fellow musicians such as Christian Altenburger, Wolfgang Boettcher, Thomas Brandis, Eduard Brunner, Ana Chumachenko, David Geringas, Rainer Kussmaul, François Leleux, Lorin Maazel, Marie Luise Neunecker, Paul Meyer, Sabine and Wolfgang Meyer, Pascal Moraguès, Charles Neidich, Raphaël Oleg, Gustav Rivinius, Benjamin Schmid, Hagai Shaham, Christian Tetzlaff, Radovan Christian und Tanja Tetzlaff, Ingolf Turban, Radovan Vlatković, Jan Vogler and Antje Weihaas. He performed with Atrium, Aurn, Carmina, Danel, Keller, Leipzig, Minguet, Pražák, Sine Nomine and Vogler String Quartets as well as with excellent

artists of the younger generation like Nicolas Alstaedt, Claudio Bohórquez, Mirijam Contzen, James Ehnes, Liza Ferschtman, David Grimal, Ilya Gringolts, Alina Ibragimova, Sharon Kam, Johannes Moser, Daniel Müller-Schott, Alina Pogostkina, Christian Poltera, Valeriy Sokolov, Carolin and Jörg Widmann.

In 2006 Triendl founded the Fürstensaal Classic International Chamber Music Festival in Kempten in Bavaria's Allgäu region.

Triendl, a native of Mallersdorf, Bavaria, where he was born in 1970, and a prizewinner at many national and international competitions, studied under Rainer Fuchs, Karl-Heinz Diehl, Eckart Besch, Gerhard Oppitz and Oleg Maisenberg.

He has concertized with success at festivals and in many of Europe's major music centers as well as in North and South America, South Africa, Russia and Asia.

Munich Radio Orchestra

The Munich Radio Orchestra (Münchner Rundfunkorchester) was founded in 1952. During the more than sixty years of its history the orchestra has developed into a body of musicians commanding an enormously broad artistic spectrum and successfully positioning itself in Munich's orchestral landscape precisely because of its versatility. Its work includes concert opera performances with outstanding singers in conjunction with the Sunday Concerts and the »Paradisi gloria« series featuring sacred music of the twentieth and twenty-first centuries as well as concerts for children and youth accompanied by an educational program, entertaining theme evenings known as »Mittwochs um halb acht,« and the presentation of film music. Moreover, the fact that the Munich Radio Orchestra is in touch with the pulse of current

times is shown by its crossover ventures moving toward popular music; it has cooperated with artists such as Bobby McFerrin and Konstantin Wecker on many occasions.

The round of principal conductors of the Munich Radio Orchestra is led by Werner Schmidt-Boelcke (1952–67). He was followed by Kurt Eichhorn (1967–75), Heinz Wallberg (1975–81), Lamberto Gardelli (1982–85), Giuseppe Patané (1988–89), and Roberto Abbado (1992–98). From 1998 to 2004 Marcello Viotti was the orchestra's principal conductor. His special passion was for the French and Italian opera repertoires, and the success of the »Paradisi gloria« concert series also essentially goes back to him.

Since 2006 Ulf Schirmer has been the artistic director of the Munich Radio Orchestra. He sets new accents in content with a program including the performance of commissioned works in the »Paradisi gloria« series as well as interesting rediscoveries in the fields of the opera and operetta. During the 2006/07 season the Munich Radio Orchestra also began its cooperation with the August Everding Bavarian Theater Academy; on a regular basis both prepare a common opera project for scenic performance at the Prinzregententheater. The orchestra's commitment to the support of young musicians includes its participation in the ARD International Music Competition and the presentation of the »Vokal genial« International Voice Competition in memory of Marcello Viotto and in cooperation with the Munich Concert Society. Since 2010 the Andechs ORFF® Academy of the Munich Radio Orchestra has promoted talented instrumentalists. A program for children and young people resting on a model with three components – continuing education for teachers, school visits by the musicians, and subsequent concerts – occupies an important place in the orchestra's work.

Along with its duties in its Munich home base, the Munich Radio Orchestra regularly appears in guest concerts, accompanying well-known artists such as Edita Gruberová, Andreas Scholl, and Fazil Say. In 2013 it performed with Anna Netrebko and Plácido Domingo in conjunction with the performances of Verdi's *Giovanna d'Arco* at the Salzburg Festival, and another invitation to Salzburg followed in 2014. The Munich Radio Orchestra's CD recordings make it a constant presence on the sound-carrier market. Here its top-quality vocalist portraits with artists such as Diana Damrau and Klaus Florian Vogt as well as music theater complete recordings of works such as Stephen Sondheim's musical thriller *Sweeney Todd* and Humperdinck's *Sleeping Beauty* under the conductor Ulf Schirmer merit special mention.

Alun Francis

Since 2008 Alun Francis has been Chief Conductor of the ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNAM – OFUNAM in Mexico. Previously, he was Chief Conductor of the Thuringian Philharmonic and permanent Visiting Conductor of the Zagreb Philharmonic Orchestra. He has conducted most of the major orchestras in Great Britain – all of the BBC Orchestras, the City of Birmingham Symphony Orchestra, the Scottish National Orchestra, the Bournemouth Symphony Orchestra – and the Halle Orchestra. His recordings with the London Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Philharmonia, English Chamber Orchestra and London Mozart Players have won much critical acclaim, including from the LONDON SUNDAY TIMES.* 1966 – 1976 Conductor and Artistic Director of Ulster Orchestra and Northern Ireland Opera Trust

* 1979 – 1985 Music Director of the Northwest Chamber Orchestra in Seattle, Washington

* 1985 – 1987 Conductor and Artistic Advisor of the Opera Forum in The Netherlands

* 1987 – 1991 Principal Conductor and General Music Director of Northwest German Philharmonic

* 1990 – 1994 Principal Conductor of the Haydn Orchestra of Bolzano/Trento in Italy

* 1989 – 1996 Chief Conductor of the Berlin Symphony Orchestra

* 1996 – 1999 Principal Conductor and Artistic Director of the Giuseppe Verdi Orchestra Sinfonica di Milano

* 2003 – 2008 Chief Conductor of the Thuringian Philharmonic and permanent Visiting Conductor of the Zagreb Philharmonic

* Since 2008 Chief Conductor and Artistic Director of the Orquesta Filarmónica de la UNAM–OFUNAM



Jugendbild (16 Jahre)



Paul Graener, 1888



Alun Francis

cpo 777 697-2