

cpo

Joseph Marx
Trio-Phantasie · Lieder

Hyperion Trio · Simone Nold

Deutschlandradio Kultur



Joseph Marx, ca. 1913

Joseph Marx (1882–1964)

Trio-Phantasie für Klavier, Violine & Violoncello **43'47**

- | | | |
|---|------------------------------------|-------|
| 1 | Schwungvoll, aber nicht zu schnell | 11'46 |
| 2 | Adagietto | 7'11 |
| 3 | Scherzando | 9'22 |
| 4 | Intermezzo | 5'34 |
| 5 | Tanz-Finale | 9'54 |

Vier Lieder nach Texten von Anton Wildgans **18'10** **für Singstimme und Instrumente** **für Sopran, Klavier, Violine, Viola, Violoncello & Flöte**

- | | | |
|---|-----------------------------|------|
| 6 | Du bist der Garten | 3'22 |
| 7 | Durch Einsamkeiten | 2'50 |
| 8 | Adagio (Alles Tagverlangen) | 3'24 |
| 9 | Pan trauert um Syrinx | 8'34 |

T.T.: 62'06

Hyperion Trio & Guests

Hagen Schwarzrock, Piano

Oliver Kipp, Violin

Katharina Troe, Violoncello

Guests: Simone Nold, Sopran; **Christoph Renz**, Flute; **Felix Schwartz**, Viola

Joseph Marx Romantiker des 20. Jahrhunderts

Die österreichische Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts – so der Komponist Robert Schollum – sei ohne Joseph Marx nicht vorstellbar: „Man ist versucht zu sagen, daß, hätte es keinen Joseph Marx gegeben, einer hätte erfunden werden müssen, um das in Musik zu geben, was beispielsweise ein Klimt in der Malerei und etliche in der Literatur gegeben hatten. Die Klangwelt des Meisters Joseph Marx ist zweifellos ein Stück von dem, was Österreich in seiner Musik zu bieten hat. Sicher, ein Schubert bot neben dem Deutschen auch noch Französisches, Ungarisches, Italienisches, Slawisches und war also vielseitiger und umfassender. Aber die Klangsinnlichkeit des Jugendstils gehört nun einmal zum Österreichischen, und Marx hat sie am geschlossensten und daher am überzeugendsten geboten.“

Zieht man nun auch die wichtige Stellung in Betracht, die Marx im österreichischen Musikleben der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einnahm – immerhin war er durch Jahrzehnte Professor und Rektor an der Wiener Musikhochschule, ein bedeutender Musikkritiker und -schriftsteller und nicht zuletzt ein gefeierter Komponist – so mutet die fast völlige Absenz seines Werkes im Konzertleben der Gegenwart erstaunlich an. Woran mag es liegen, dass dieses der Klangsinnlichkeit verpflichtete Werk, und insbesondere Marx' Liedschaffen, das von den Zeitgenossen sehr hoch geschätzt wurde, als weithin vergessen angesehen werden muss? Sicherlich hat dies mit den „ParteiKämpfen“ in der Musik des frühen 20. Jahrhunderts zu tun, in denen Marx sehr prononciert Stellung bezogen hatte: als Verteidiger der Tonalität, der Tradition und der überlieferten Formen. Zweifellos trugen auch die Positionen, die Marx während der Zeit des „Ständestaats“ und des Nationalsozialismus in

Österreich einnahm, dazu bei, ihn als politischen Opportunisten einzustufen, zu dem Distanz zu wahren sei. Bei solchen Urteilen bedarf es jedoch der Differenzierung zwischen persönlichem Verhalten, in dem Marx einen Freispruch verdient, und einer kulturpolitischen Weichenstellung, die ihm in dieser Zeit ebenso zugute kam, wie sie ihm später schadete. Anzunehmen ist freilich, dass Marx' Ruhm und Autorität noch in den fünfziger Jahren ungebrochen waren; erst nach seinem Tod (1964) setzten der Niedergang in der öffentlichen Wertschätzung und das Vergessen ein.

Dies ist umso bedauerlicher, als dadurch der Blick auf die österreichische Musikgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts etwas einseitig wurde. Unbestritten ist heute die Bedeutung der revolutionären Neuerungen Arnold Schönbergs und seines Kreises, doch sollte nicht vergessen werden, dass es auch andere, weniger radikale Strömungen der Moderne gab, die sich großer Wertschätzung durch die Zeitgenossen erfreuten. Marx war keineswegs „konservativ“ in einem engen Sinn; er wurde laut Berichten seiner Schüler nicht müde, die feinen Klangzielierungen Claude Debussys und Alexander Skrjabin zu rühmen, und eine hohe Stellung nahm bei ihm das Schaffen Max Regers ein. Er kann als der österreichische Vertreter des Impressionismus und des Jugendstils gelten und steht damit auch durchaus für Neues; wichtig war Marx jedoch das grundsätzliche Beharren auf den tonalen Fundamenten, so differenziert und verfremdet die konkreten Klanggebilde auch immer sein mochten – „Evolution“, nicht „Revolution“ war das Motto seines Schaffens.

Joseph Marx kam am 11. Mai 1882 in Graz zur Welt. Musikalisch wurde er bereits in seiner Kindheit durch die Eltern geprägt, dennoch gestatteten ihm diese zunächst nicht, die Musik zu seinem Beruf zu machen. Marx studierte Philosophie, doch zeigt der Titel seiner

Dissertation, welche Inhalte ihn vorrangig beschäftigten: „Über die Funktion von Intervall, Harmonie und Melodie beim Erfassen von Tonkomplexen“. Seine Promotion zum Doktor der Philosophie erfolgte im November 1909.

Zu dieser Zeit hatte er sich bereits einen Namen als Liedkomponist gemacht; unter den vor 1908 entstandenen Liedern finden sich die Titel „Wie einst“, „Windräder“, „Septembermorgen“ – Lieder, die den voll entwickelten Marx-Stil eindrucksvoll dokumentieren. Im März des Jahres 1909 wurde erstmals eine Gruppe seiner Lieder im Grazer Konzertsaal aufgeführt, und der freundliche Beifall, den dieser Abend fand, steigerte sich laut zeugenössischen Rezensionen zur Begeisterung, als die junge Sopranistin Anna Hansa (sie wurde später Marx' Lebensgefährtin) Ende Mai des gleichen Jahres einen ausschließlich Marx gewidmeten Liederabend gab. Die Kritik in der „Grazer Tagespost“ vom 30. Mai 1909 vermittelt davon einen Eindruck: „Alles in allem: Marx ist ein ganz hervorragender Können, der sich in aller Stille bereits zum Meister entwickelt hat! Sein Tonsatz ist erstaunlich sicher und gewandt... Man fühlt bei Marx, dass er aus dem Vollen schöpft. Jedes seiner Werke ist aus einem Guss.“

Die Werke der folgenden Jahre zeigen, dass der junge Komponist die neugewonnene Meisterschaft auch in anderen Gattungen anzuwenden wusste, vornehmlich in der Kammermusik. 1911 schrieb er drei Werke für Klavierquartett („Klavierquartett in Form einer Rhapsodie“, „Scherzo“ und „Ballade“), 1913 folgte die „Trio-Phantasie“ (sein gewichtigster Beitrag zur Gattung des Klaviertrios) und die Violinsonate in A-Dur, 1913/14 die Violoncello-Sonate in F-Dur und das Pastorale für Violoncello und Klavier. Diese Phase intensiver schöpferischer Produktion – man ist versucht, von einem „Schaffensrausch“ zu sprechen – währte bis 1914. In Wien war man auf die Erfolge Marx' aufmerksam geworden;

knapp vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs erhielt er eine Professur für Komposition an der Wiener k.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst und gab somit seiner Laufbahn eine entscheidende Wendung. Das Unterrichten wurde zu einem seiner wesentlichen Lebensinhalte, und er blieb dieser Berufung bis 1952 treu. Von Marx' Schülern seien nur einige genannt, die sich in der österreichischen Musikszene einen Namen machten: die Komponisten Jenő Takács, Armin Kaufmann, Norbert Sprongl, Robert Schallum, Johann Nepomuk David; die Interpreten Friedrich Wührer, Stefan Askenase, Oswald Kabasta, Karl Etti; die Musikwissenschaftler Walter Senn und Othmar Wessely.

Die „Trio-Phantasie“, komponiert 1913 und 1914 veröffentlicht, setzt die Tradition des romantischen Klaviertrios fort, erweitert jedoch das Ausdruckspektrum in den Bereich des Impressionistischen und Rhapsodischen. Im Zusatz „Phantasie“ macht der Komponist bereits deutlich, dass er in der Faktur, aber auch in der Form den Rahmen der traditionellen Viersätzigkeit überschreitet: Das Werk hat fünf Sätze. Dem temperamentvollen Einleitungssatz („Schwungvoll, aber nicht zu schnell“) folgt ein lyrisches „Adagietto“; nun wäre gemäß der klassischen Satzfolge ein Scherzo zu erwarten, das Marx jedoch auf zwei Einzelsätze mit ähnlicher Funktion verteilt; sie sind mit „Scherzando“ und „Intermezzo“ überschrieben. Den Schluss bildet das „Tanz-Finale“, mit dem das Werk ein heiter-beschwingtes Ende findet.

In der Gattung des Klaviertrios ergibt sich stets das Problem der schwierigen Klangbalance zwischen dem Klavier und den beiden Streichern; Marx stellt hier seine individuelle Lösung vor. Beschränkt sich das Klavier im Einleitungssatz zunächst auf eine klangliche Grundierung, die den Streichern die Entwicklung einer weit ausgreifenden Thematik ermöglicht, so wird es im Verlauf des Satzes immer mehr zur „Hauptperson“ des

musikalischen Geschehens; phasenweise ist den Streichern die Funktion des Klangfundaments zugewiesen, und mächtige, geradezu orchestrale Klangentfaltungen wechseln mit subtilen Gegenüberstellungen des Klavier- und des Streicherklangs. Gewissermaßen das „Herzstück“ des Trios bildet das Adagio in seiner ausschwingenden Melodik und seiner getragenen Akkordik, die Marx als Lyriker par excellence zeigen. Die nun folgenden drei Sätze verkörpern – jeder auf seine eigene Art – das Wesen des „Leichten“, und setzen damit einen Kontrapunkt zur Tradition der „Finalorientierung“, die zu den Charakteristika deutschen Komponierens der Romantik zählt. Nachdem im „Scherzando“ der Typus des Scherzo in einer klanglich durchsichtigen Version präsentiert wird, greift das leidenschaftliche „Intermezzo“ – zunächst in einem Solo des Klaviers – die Thematik des Einleitungssatzes auf und leitet zum „Tanz-Finale“ über, dem beschwingten Schlusssatz. Dieser Satz bezieht sein Charakteristikum aus dem mehrfachen Wechsel von Vierviertel- und Dreivierteltakt, womit es zu veritablen Walzerpassagen kommt, die dem Ausklang des Werkes eine heitere und durchaus „wienerische“ Note verleihen.

Von großer Bedeutung für Marx war die Künstlerfreundschaft, die ihn mit dem Dichter Anton Wildgans verband. Ein unmittelbares und intuitives gegenseitiges Verstehen sei der Grundstock dieser Freundschaft gewesen, als sie einander im Dezember des Jahres 1910 erstmals begegneten – so erinnerte sich Wildgans' Frau Lilly. „Die beiden lernten einander bei einer Vorlesung meines Mannes in Graz kennen; es war eine ‚Liebe auf den ersten Blick‘. Während dieser seligen Grazer Tage waren die beiden unzertrennlich; sie schiedeten eifrig Pläne für zukünftige gemeinsame Arbeiten.“

Der achtundzwanzigjährige Joseph Marx hatte zu diesem Zeitpunkt bereits einige wesentliche Etappen auf

dem Weg zu einer international bekannten Künstlerpersönlichkeit erreicht; Anton Wildgans war nur ein Jahr älter als Marx, auch er befand sich im Zwiespalt zwischen der Wahl eines „Brotberufs“ [zunächst arbeitete er als Untersuchungsrichter] und einer rein künstlerischen Existenz, für die er sich schließlich entschied.

Den Nachklang der ersten Begegnung vermitteln Briefe aus dem Dezember 1910; noch sprach Wildgans seinen Freund förmlich-respektvoll mit „Herr Doctor“ an. Aber im ersten Absatz des Briefes vom 19. Dezember 1910 findet sich eine Ausformulierung dessen, was Lilly Wildgans als „Liebe auf den ersten Blick“ empfunden hatte: „Ich brauche Ihnen nicht erst zu wiederholen, dass die Bekanntschaft mit Ihnen und Ihrer herrlichen Kunst für mich ein grosses Erlebnis war und ist. Einen solchen Menschen, wie Sie sind, zu kennen, ihn meinen Freund nennen zu dürfen, war immer mein Wunsch. Da ist einem doch die eigene Kunst wieder lieb und wert, wenn man spürt, dass sie einem andern, den man hochschätzt, auch etwas sagen kann. Um den Beifall der Meisten reisse und kümmerge ich mich nicht. Ihnen gefällig doch vielfach nur das, was man mit ihnen gemein hat und das ist in der Regel das Unbedeutende – sowohl künstlerisch als auch persönlich. Wissen Sie, lieber Herr Doctor – ich bin ein Mensch ohne Überschwang, ich habe nur *eine* Religion, die Verehrung vor der heiligen Realität alles Seienden – und die Wahrhaftigkeit scheint mir deshalb die grösste Moralität, weil sie sich bemüht, die Realität zu ehren und nicht zu verändern – darum dürfen Sie mir glauben, wenn ich Ihnen sage, dass mir durch Sie so eine Art neue Epoche in meinem Leben zu werden scheint, künstlerisch und menschlich-künstlerisch, weil ich so viel latente Musik in mir habe, die nach einem Ausdruck ringt, den ich ihr nicht geben kann und oft nicht einmal darf, weil das Wort nicht nur dazu ist, zu klingen, und ein Symbol an Stelle eines anderen zu

setzen. – Ich sage das nicht, um Sie zur Composition meiner Gedichte anzuregen. Aber wenn Sie es täten, wenn Sie die Melodie fänden, wenn Sie überhaupt Melodie oder Klänge fänden zu meinen Worten – dies wäre für mich eine Erfüllung.“

Auf diesen trotz aller Zurückhaltung deutlich geäußerten Wunsch nach Vertonung von Gedichten reagierte Marx zunächst nicht, doch auch er bekundete seine Freude an der neuen Freundschaft: „Gibt uns doch schon das Bewusstsein, von einem Menschen wie Sie geschätzt zu werden, manches Beruhigende und Glückliche.“ Das Jahr 1911 führte Marx und Wildgans enger zusammen, indem sie einander zu Vertrauten von Ängsten und Konflikten machten. Marx teilte seinem Freund mit, er lebe nunmehr allein: „Wenn ich so lange nicht von mir hören liess, so hat das in einigen unwichtigen Ereignissen seinen Grund. Ich bin von meiner Familie weggezogen, da ich gewisse Formen des Familienzaubers nicht aushalte. Dass die Sache noch mit einigen Missverständnissen verbunden war, werden Sie bei mir begreifen, der ich keine Konzessionen zu machen pflege. So wohne ich jetzt allein und arbeite viel.“ Diesem Entschluss konnte Wildgans nur beipflichten, nicht ohne einige melancholische Bemerkungen daran zu knüpfen: „Was Ihre Flucht aus der Familie betrifft, finden Sie in mir einen wahrhaften Versteher alles dessen, was dazu ausschlaggebend wurde. Ich kann mir's denken, habe das auch einmal mitgemacht, konnte aber nicht einfach abbrechen, weil es aus materiellen Gründen nicht ging, wäre somit in Gefahr gekommen, meine Kunst prostituieren zu müssen. So habe ich es erduldet und wurde um Jahre in meiner Entwicklung zurückgeworfen.“

1914 erhielt Marx seine Professur an der Wiener Musikakademie, übersiedelte daher nach Wien und rückte somit in die Nähe seines in Hinterbrühl bei Mödling wohnenden Freundes Wildgans. Dieser machte für

ihn die Wohnung in der Traungasse ausfindig, die Marx bis an sein Lebensende bewohnen sollte. Die Freunde sahen einander nun häufiger, man ging auf das vertrautere Du über, und es wurde auch häufig musiziert; Wildgans spielte Violine, Marx Klavier, und oftmals beteiligten sich prominente Sänger und Instrumentalisten an dieser häuslichen Kammermusik. In diesen Jahren kam es auch zur direkten künstlerischen Zusammenarbeit, als deren Ergebnis Marx vier Kammermusiklieder nach Dichtungen von Anton Wildgans entstanden: „Du bist der Garten“ (mit Violine), „Durch Einsamkeiten“ (mit Bratsche), „Adagio“ (mit Violoncello) und „Pan trauert um Syrinx“ (mit Flöte). Das letztgenannte Gedicht sandte Wildgans am 6. August 1916 an Marx und fand in seinem Begleitbrief für die in der Dichtung nur angedeutete erotische Komponente sehr deutliche Worte: „Beiliegend, jedoch nicht beischlafend sende ich Dir das gewünschte Gedicht, das ich mich nach Deinem Rezepte anzufertigen bemühte. Ich glaube, es ist mehr, als Du selbst wünschen konntest, darin enthalten. Anfang und Schluss geben reichlich Gelegenheit zu träumerisch-sehnsüchtigen Melodien und Harmonien, während der Rhythmus der Mittelstrophen es ermöglicht, das Vögel in Musik zu setzen. Ich bin überzeugt, dass Du Dich mit dieser Materie befreunden wirst.“ Auch das in diesem Lied die Flöte keineswegs zufällig als Begleitinstrument beigezogen wird, sondern als Phallussymbol fungiert, ist dem Dichter ausdrückliche Erwähnung wert.

Jedoch nicht nur Erotik, sondern auch die Schilderung von schlichem Hunger nimmt im Briefwechsel dieser Jahre eine stets wiederkehrende Stellung ein; die Kriegslage und damit die allgemeine Versorgungssituation hatte sich drastisch verschlechtert. Wildgans: „Ja, so wird man, lieber Freund! Der Anblick einer Büchse norwegischer Sardinien oder eines Eilschauerkäses löst Mordgedanken gegen den glücklichen Besitzer aus.“

Die Wochenendbesuche wurden nun seltener, was Marx am 21. Dezember 1918 dazu bewog, seinem Freund ausdrücklich zu versichern, an der herzlichen Beziehung hätte sich nichts geändert: „Die Verkehrsverhältnisse der grossen Zeit haben es auch leider mit sich gebracht, dass ich im letzten Jahr die so beliebten Mödlinger Reisen an Feiertagen nicht anzutreten wagte, und so sind wir seltener beisammen gewesen, als es unsere Freundschaft billigen konnte; ja, es könnte sogar der Anschein erweckt werden, als wäre da irgend eine ‚Erkältung‘ eingetreten. Ich möchte nur ganz besonders darauf hinweisen, dass dies von meiner Seite bestimmt nicht der Fall ist. Und ich hatte auch bei unserem letzten Beisammensein den Eindruck, dass wir noch die beiden ‚Alten‘ sind, wenn wir uns auch vielleicht ein wenig verändert hätten; ich durch die Misslichkeiten allzu reicher pädagogischer Tätigkeit, Du durch ein allzu glückliches Familiendasein. Ich denke mir manchmal, wir müssten gemeinsam der Gefahr zu grosser ‚Abgeschliffenheit‘ entgegentreten und hoffe, dass das neue Jahr uns Gelegenheit bieten wird, fröhlich beisammenzusein im Geiste anno 1915, fröhlich, ulkig und etwas destruktiv; das war damals wirklich genussvoll.“ Im gleichen Brief sprach Marx den grundsätzlichen Temperamentsunterschied zwischen ihm und Wildgans an; er dankte ihm für dessen neues Werk („Dies irae“) und merkte an: „Mein erster Eindruck: Es enthält alle positiven Eigenschaften Deiner Werke, grosse dichterische Kraft, hohen Ernst und echte Menschlichkeit. Auch scheint es mir theatralisch, soweit sich dies vor der Aufführung beurteilen lässt, klar und sicher in der Wirkung. Das ‚Aber‘?, das ich all dem hinzufügen hätte, ist rein persönlich. Es ist mir fast zu viel Problem und deshalb zu sehr auf einen Ton gestellt, der einem eben deshalb auf die Nerven gehen kann, weil er eben echt ist. In all dem Moll hätte ich eine Dur-Episode gewünscht... Aber das ist natürlich rein persönlich und

nicht sachlich. Du brauchst Probleme; bietest sie Dir das Leben weniger, so suchst Du sie in der Kunst. Vielleicht würde Dich sogar ein starkes Lebensproblem so ‚entlasten‘, dass Du den Ton der göttlichen Heiterkeit fändest? Nun, über dies alles reden wir in Wien weiter!“

In dieser Analyse des Freundes fand sich Wildgans freilich nicht wieder, und er widersprach entschieden: „Nein, lieber Freund, die Probleme, die man gestaltet, *sind* eben die starken Lebensprobleme, die einen belasten, und die *Entlastung* vollzieht sich durch die Gestaltung. *Wie* man aber gestaltet, tragisch oder göttlich-heiter, das scheint mir ein Ergebnis der seelischen Anlage. Das Leben und das Problematische in ihm, ist meiner Erfahrung nach nur dasjenige, was den Impuls gibt, das die Fackel Entzündende; ob man sie als Totenfackel brennt oder als freudiges Feuerzeichen, das ist Temperamentssache. So kann man aus einem tragischen Erlebnis die gleichsam kindische Energie schöpfen, ein Lustspiel zu schreiben, wie aus einem freudigen Erlebnis die Energie, eine Tragödie zu formen.“

Von einer Gleichgestimmtheit der künstlerischen Temperamente von Marx und Wildgans wird man wohl nicht sprechen können, sicherlich aber von einer Koizidenz in dem Bemühen, den jeweils anderen in seiner Eigenart zu begreifen und zu würdigen. Am 3. Mai 1932 fand diese Künstlerfreundschaft durch Wildgans' plötzlichen Tod ihr Ende.

Thomas Leibnitz

Hyperion Trio

Hagen Schwarzrock, Klavier
Oliver Kipp, Violine
Katharina Troe, Violoncello

Das Hyperion Trio hat sich seit seiner Gründung im Jahr 1999 im In- und Ausland einen hervorragenden Namen gemacht und in seinen Konzertprogrammen und selbst konzipierten Konzertzyklen etwa 200 Werke zur Aufführung gebracht, darunter etliche Uraufführungen. 2001 hat das Hyperion Trio den Internationalen Johannes-Brahms-Wettbewerb für Kammermusik gewonnen.

Das Trio ist seitdem ein gefragter Gast auf internationalen Konzertpodien und Festivals wie dem Schleswig-Holstein Musik Festival, den Mendelssohn-Festtagen Leipzig, der Schumann-Festwoche Leipzig, den Weidener Max-Reger-Tagen. Die zahlreichen CD-Produktionen mit Werken von Franz Schubert, Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert und Clara Schumann, Johannes Brahms, Franz Liszt, Emil Hartmann, Iwan Knorr, Paul Graener und Atli Heimir Sveinsson wurden von der internationalen Presse mit Auszeichnungen gewürdigt. 2007 war das Hyperion Trio eingeladen, in Reykjavik das zweite Klaviertrio des isländischen Komponisten Atli Heimir Sveinsson dem Hyperion Trio sein drittes Trio und ein weiteres Werk „Alla Turca etc.“.

Die Mitglieder des Hyperion Trios unterrichteten an den Musikhochschulen in Leipzig, Hannover und Köln. Im Jahr 2013 wurde das Hyperion Trio in die Jury des XX. Internationalen Johannes-Brahms-Wettbewerbs in Pörttschach eingeladen.

Simone Nold

Die lyrische Sopranistin Simone Nold erhielt ihre Ausbildung an der Münchner Hochschule für Musik bei Kammersängerin Reri Grist und besuchte die Liedklassen von Helmut Deutsch und Dietrich Fischer-Dieskau. Im Rahmen eines DAAD-Stipendiums für die USA studierte sie Oper bei Virginia Zeani und Lied bei Leonard Hokanson.

Ihr erstes Opernengagement führte sie an die Deutsche Staatsoper Unter den Linden Berlin, wo sie u.a. als *Pamina*, *Konstanze*, *Ännchen*, *Marzelline* und *Madeleine* debütierte. Ihr breites Repertoire auf der Bühne reicht von barocken Ausgrabungen bis zur Musik der Gegenwart. So sang sie die *Mariane* in der umjubelten Produktion von Kaisers Barockoper *Masaniello furioso* an der Staatsoper Stuttgart oder die *Smorfiosa* in *L'opera seria* (Gassmann) unter René Jacobs bei den Festwochen für alte Musik in Innsbruck. Wichtige Ur- und Erstaufführungen wurden ihr anvertraut: So begeisterte sie das Berliner Publikum und die internationale Presse in der Hauptpartie der *Rose* in Elliott Carters erster Oper *What next?*. Aufführungen unter Daniel Barenboim in Chicago und New York und unter Kent Nagano in Paris folgten. Ihr Debüt als *Sophie* im *Rosenkavalier* gab sie am Royal Opera House Covent Garden London unter Sir Charles Mackerras.

Neben Lied und Kammermusik, die sie mit besonderer Liebe pflegt, umfasst Simone Nolds Konzertrepertoire die großen Oratorien und Messen. Sie konzertierte u.a. mit Dirigenten wie Pierre Boulez, Adam Fischer, Peter Schreier, Helmuth Rilling, Philippe Herreweghe und Christoph Eschenbach.

Simone Nold gastierte in den großen Musikzentren Europas und Nordamerikas sowie bei verschiedenen Festivals wie dem Maggio Musicale Fiorentino, der

Schubertiade, dem Rheingau Musikfestival, den BBC Proms London, dem Oregon Bach Festival und wirkte bei zahlreichen Rundfunk- und Fernsehübertragungen mit.

Unter den unterschiedlichen Aufnahmen, die ihre künstlerische Tätigkeit dokumentieren, erschien ein Live-Mitschnitt der Welturaufführung von Schuberts unvollendeter Oper *Sakontala*. In der vollendeten Fassung sang Simone Nold die Partie der *Sakontala*.

Christoph Renz

Christoph Renz, geb. 1976 in Tübingen, studierte bei Prof. A.-G. Tatu in Trossingen, bei Prof. R. Dohn in Stuttgart sowie bei Prof. M. Koller am Mozarteum in Salzburg. Des weiteren schloss er ein Meisterklassenstudium für Kammermusik an der Musikhochschule München ab. Die Teilnahme an Meisterkursen bei Flötisten wie Aurèle Nicolet, Jean-Claude Gérard und Emanuel Pahud vervollständigten seine Ausbildung.

Er ist vielfacher 1. Bundespreisträger des Wettbewerbs „Jugend musiziert“ als Solist wie auch als Kammermusiker, war Stipendiat verschiedener Stiftungen und erhielt 1995 den Sonderpreis der Stadt Erlangen für moderne Musik. 1998 wurde er Preisträger beim Intern. Holzbäserwettbewerb „Pacem in terris“ in Bayreuth. 1999 wurde er beim Dt. Musikwettbewerb in Berlin mit einem Stipendium ausgezeichnet und in die Bundesauswahl „Konzerte junger Künstler“ gewählt.

Er war Jurymitglied bei verschiedenen nationalen und internationalen Wettbewerben, unter anderem in der Vorrunde des ARD Wettbewerbs 2004.

Nach vier Jahren als Soloflötist des Bundesjugendorchesters und festen Tätigkeiten beim SWR Sinfonieorchester Baden-Baden/Freiburg sowie beim RSO Stuttgart wurde er mit 20 Jahren stellvertretender Soloflötist beim Rundfunkorchester des Bayerischen Rundfunks München.

Seit 2005 ist Christoph Renz 1. Soloflötist der NDR Radiophilharmonie Hannover. Des weiteren ist er Soloflötist des Orchesters der „Klangverwaltung München“, Mitglied des Arte-Ensembles und des Ensembles „Oktoplus“. Er war hierbei Gast zahlreicher nationaler und internationaler Festivals. Zusätzlich hat er seit 2006 einen Lehrauftrag für Flöte an der Hochschule für Musik und Theater Hannover.

Felix Schwartz

Felix Schwartz, dem zwei Preise beim Internationalen Musikwettbewerb Genf 1987 den Weg in ein künstlerisch vielseitiges Konzertleben ebneten, wurde noch während des Studiums als 1. Solobratschist an die Staatskapelle Berlin engagiert und verfolgte gleichzeitig zielstrebig seine künstlerische Karriere als Solist und Kammermusiker. Er arbeitete mit Künstlern wie Daniel Barenboim, Elena Bashkirova, Guy Braunstein, Yefim Bronfman, Giora Feidman, Michael Gielen, Lawrence Foster, Boris Pergamenschikov, Nikolai Znaider und Pinchas Zukerman zusammen und wurde von renommierten europäischen Orchestern sowie zu zahlreichen internationalen Festivals eingeladen. Als engagierter Kammermusiker gründete er u. a. das „Trio Apollon“, mit dem er zahlreiche CDs einspielte – darunter die CD „Wasserspiele“ (mit Werken von Enescu, Poulenc, Françaix, Kurtág und Matthus), die mit dem „Echo“-Preis 2006 ausgezeichnet wurde. Gemeinsam mit Daniel Barenboim und Matthias Glander spielte Schwartz 2006 Mozarts „Kegelstatt-Trio“ für EMI ein. Der Bratschist, seit 8 Jahren Mitglied des Streichtrio Berlin, ehemals Gaede Trio, ist Professor an der Rostocker Hochschule für Musik. Sein Engagement für die qualifizierte Ausbildung junger Instrumentalisten stellt er auch als Mentor an der Akademie bei der Staatskapelle Berlin und des West-Eastern-Diván-Orchestra (unter Leitung von Daniel Barenboim) und als Leiter einer Bratschenklasse der Musikakademie in Sevilla unter Beweis.

www.felixschwartz.de

[6] Du bist der Garten

Du bist der Garten, wo meine Hände
Über die weißen Wege gehn.
Du bist das Blühen und das Gelände
Der sanften Hügel und blauen Seen.
Denn deine Augen, sie gleichen diesen,
Und deine Lenden sind die Wiesen,
Nach denen meine Träume sehn.

Du bist der Garten, wo meine Seele
Über die dämmernden Wege geht.
Du bist der Mohnduft für meine Fehle
Und meiner Reue verschwiegenes Beet.
Denn alles, so mir im Suchen begegnet,
Du hast es geheiligt und gesegnet,
Daß es in mir wie ein Bildnis steht.

[6] You are the garden

You are the garden where my hands
move across the white pathways.
You are the flowering and the terrain
of gentle hillocks and blue lakes.
Your eyes resemble them,
and your loins are the meadows
I look for in my dreams.

You are the garden where my soul
moves across the twilight pathways.
You are the poppy fragrance for my frailties
and the silent flower-bed of my remorse.
Everything I encounter in my quests
you have made sacred and blessed,
so that it stands in me like a portrait.

[7] Durch Einsamkeiten

Durch Einsamkeiten,
Durch waldwild Geheg,
Über nebelnde Weiten
Wandert mein Weg.

Fern über dem Berge
An ruhsamer Flut
Harrt meiner ein Ferge,
Der rudert mich gut.

An ein stilles Geländ,
Ewig gemieden
Und ewig ersehnt:
Zum Frieden.

[7] Through solitudes

Through solitudes,
through wild woodland enclosures,
over misty expanses
my path wanders.

Far above the mountain
along a tranquil stream
a ferryman awaits me,
he rows me well

toward a quiet terrain,
eternally avoided
and eternally longed for:
toward peace.

**[8] Adagio
(Alles Tagverlangen)**

Alles Tagverlangen
Ist zur Ruh gegangen,
Rosenrot im Rohr.
Aus den Birkenzweigen,
Wo er still gehangen,
Bleich und netzgefangen,
Hebt im sanftsten Reigen
Sich der Mond empor.

Leise weiße Seiden
Kleiden jetzt die Weiden,
Schläfernd schlürft der Bach.
Schober auf den Wiesen
Hocken wie die Riesen.
Und die dunkeln Hunde
Ruhlos in der Runde
Wandern wach.

**[8] Adagio
(All daily desires)**

All daily desires
have gone to sleep,
rosy red in the reeds.
From the birch-tree's branches,
where it was silently suspended,
pale and enmeshed,
the moon rises forth
in the gentlest of rounds.

Soft white silks
now clothe the pastures,
the brook drowsily sips.
Hayricks on the meadows
crouch like giants.
And the dark hounds,
restless and alert,
wander their rounds.

**[9] Pan trauert um Syrinx
Eine mythologische Szene**

Dämm'ung feuchtet die Büsche,
Nebel schleiern den Bach,
Alles umruhende Frische
Wird in den Lüften wach.

Aber gestützt auf die schlanke
Wohllauts kundige Hand,
Träumt der liebend erkrankte Gott
Ins versinkende Land: Von Syrinx.

Da, den Meister froh zu neigen,
Kommen Satyrn angestampft,
Pranken fassen sich zum Reigen,
Auge blitzt und Atem dampft.

Nymphchen nackend eingefangen,
Wehren sich und geben nach.
Springen mit erhitzten Wangen
Gliederkühlend in den Bach.

Aber kaum ist es gelungen,
Greift sie neu entfachte Lust,
Immer wieder rasch bezwungen,
Glatter Leib an rauher Brust.

Alles Süsse durchzuproben,
Eifert rüstig Paar um Paar,
Daß er endlich lächelnd lobe,
Meister, der er immer war.

Aber gestützt auf die schlanke
Wohllauts kundige Hand,
Träumt der liebend erkrankte Gott
Ins versinkende Land.

Erst bis Wollust zu Schläfern
Satyr und Nympe gemacht,
Regt sich der göttliche Schäfer,
Hauchend ein Lied in die Nacht:
Von Syrinx, von Syrinx.

**[9] Pan Grieves for Syrinx
A Mythological Scene**

Twilight moistens the bushes,
mist enshrouds the stream.
All the surrounding freshness
awakens in the breeze.

Propped on his slender hand,
well-versed in euphony,
the lovelorn god dreams of Syrinx
in the vanishing landscape.

Now Satyrs arrive, tramping,
happy to bow before the Master.
Paws join for the round-dance;
eyes glitter, breath steams.

Naked nymphets, captured,
struggle and relent,
leap, cheeks aflame, into
the brook to cool their limbs.

Scarcely have they done so
than they are seized by new desire.
Quickly subdued, again and again,
smooth body against coarse chest.

Intent on trying every sweetness,
each couple vigorously strives
to gain a smile of praise at last
from the everlasting Master.

But propped on his slender hand,
well-versed in euphony,
the lovelorn god dreams
in the vanishing landscape.

Not until lust has transformed
satyr and nymph into sleepers
does the divine shepherd stir,
breathing a song into the night:
of Syrinx, of Syrinx.



Simone Nold



Christoph Renz



Felix Schwartz



Hyperion Trio (© Felix Broede)

Joseph Marx A Twentieth-Century Romantic

According to the composer Robert Schollum, the history of twentieth-century Austrian music would be unthinkable without Joseph Marx: „One is tempted to say that if Joseph Marx hadn't existed, someone would have had to be invented to give to music what Klimt, say, gave to painting and several others to literature. Marx's masterly world of sound is unquestionably part of what Austria has to offer in its music. Granted, a composer such as Schubert offered not only Germanness, but also a French, Hungarian, Italian, and Slavonic spirit, and was thus more versatile and all-inclusive. But the sensual sounds of the *Jugendstil* belong, simply put, to the genius of Austria, and it was Marx who offered them most consistently, and thus most convincingly.“

Considering the important role that Marx played in Austria's music life in the first half of the twentieth century (after all, for decades he was professor and rector at the Vienna Musikhochschule, a leading critic and writer on music, and, not least, a celebrated composer), the almost complete absence of his music from present-day concert life is fairly astonishing. For what possible reasons did his music, with its emphasis on timbral sensuality, and especially his lieder, which were held in very high esteem by his contemporaries, fall into what must be considered complete oblivion? Surely one reason was the „party politics“ that raged in early twentieth-century music. Here Marx took a firm stand as a defender of tonality, tradition, and forms hallowed by the past. Doubtless the stances that he assumed during the period of the „corporative state“ and National Socialism in Austria also did their part to brand him as a political opportunist to be kept at arm's length. But in such judgments it is essential to distinguish

between personal behavior, where Marx deserves to be acquitted, and culture-political inclinations, from which he benefited as much in these years as they would harm him later. Yet it should be noted that Marx's fame and authority were still intact well into the 1950s; it was only after his death, in 1964, that his star dimmed in the public eye and he came to be forgotten.

This is all the more regrettable as it makes our view of Austria's early twentieth-century music history somewhat lopsided. Today the importance of the revolutionary innovations of Arnold Schoenberg and his circle is uncontested; but neither should it be forgotten that other, far less radical currents in modernism were highly appreciated at the time. Marx was by no means a „conservative“ in the strict sense; his students tell us that he never tired of praising the finely wrought timbres of Claude Debussy and Alexander Skryabin, and he attached great importance to the music of Max Reger. He is best seen as an Austrian representative of Impressionism and *Jugendstil*, and thus as a champion of the new. But he insisted that any sonority, no matter how rich and strange, must be firmly grounded in tonality. The motto of his creative work was „evolution,“ not „revolution.“

Joseph Marx was born in Graz on 11 May 1882. Though he was introduced to music at an early age by his parents, they initially forbade him to make it his profession. Instead, he studied philosophy. But the title of his dissertation – *On the Function of Interval, Harmony, and Melody in Apprehending Tonal Complexes* – already betrays his main preoccupations.

By the time Marx was awarded his doctorate in philosophy, in November 1909, he had already made a name for himself as a composer of lieder. Among those that he composed before 1908 we find, in *Wie einst* („Long ago“), *Windräder* („Windmills“), and

Septembermorgen („September morning“), lieder that impressively display his fully developed style. In March 1909 a number of his lieder were heard for the first time in the Graz Concert Hall; the warm applause that greeted them, we are told by a contemporary review, grew to excitement when the young soprano Anna Hansa (later his life-companion) held an all-Marx lied recital in late May of the same year. The critic of the *Grazer Tagespost* of 30 May 1909 conveys an impression of the event: „All in all, Marx is a quite outstanding expert who has already attained mastery in every style! His textures are astonishingly deft and polished ... We feel that his music is cut from whole cloth. Each work is fully rounded.“

Marx's works in the years that followed show that the young composer knew how to apply his new-found mastery to other genres, particularly chamber music. In 1911 he wrote three works for string trio and piano (*Piano Quartet in the Form of a Rhapsody*, *Scherzo*, and *Ballade*). They were followed in 1913 by the *Trio-Fantasy* (his major contribution to the genre of the piano trio) and the Violin Sonata in A major, and in 1913–14 by the Cello Sonata in F major and the *Pastorale* for cello and piano. This period of intense creativity (we are tempted to call it a creative frenzy) lasted until 1914. Marx's successes attracted attention in Vienna, and shortly before the outbreak of the First World War he received a professorship in composition at Vienna's Royal-Imperial Academy of Music and the Performing Arts. This gave his career a decisive turn: teaching became an essential part of his life, and he remained true to this vocation until 1952. Of his many students we need only mention a few who left a deep mark on Austria's musical life: the composers Jenő Takács, Armin Kaufmann, Norbert Sprongl, Robert Schollum, and Johann Nepomuk David; the performers Friedrich Wührer, Sefan Askenase, Oswald Kabasta, and Karl

Etti; and the musicologists Walter Senn and Othmar Wessely.

The *Trio-Fantasy* was composed in 1913 and published in 1914. It follows in the footsteps of the romantic piano trio while expanding its expressive range to include impressionist and rhapsodic elements. By adding the term „fantasy“ to the title, Marx already announces that he will go beyond the traditional four-movement framework both in compositional texture and formal design. The work is laid out in five movements. The stormy opening movement („Boisterous, but not too fast“) is followed by a lyrical *Adagietto*. At this point the classical sequence of movements would normally call for a scherzo, but Marx splits it into two movements with a similar function (*Scherzando* and *Intermezzo*). The piece then comes to a lively and exhilarating conclusion in a *Dance-Finale*.

The piano trio genre is invariably beset by the problem of how best to strike a balance between the piano and the two string instruments. Here Marx presents a distinctive solution. In the opening movement, the piano is at first limited to a sonic backdrop, allowing the strings to develop wide-ranging themes. As the movement proceeds, however, the piano increasingly emerges as the „protagonist“ of the musical action. For sections at a time the strings are assigned the function of a sonic background as powerful, almost orchestral sounds alternate with subtle timbral contrasts between piano and strings. What might be called the work's „centerpiece“ is the *Adagietto*, whose expansive melodies and stately chordal writing reveal Marx to be a lyrical composer *par excellence*. The next three movements embody, each in its own way, the quintessence of „light music.“ They thereby contrast with the teleological orientation on the finale – traditionally a defining feature of German music in the romantic era. Once the *Scherzando* has

presented a timbrally translucent version of a scherzo, the impassioned *Intermezzo* takes up the themes of the opening movement (at first in a piano solo) and leads to the buoyant final movement, the *Dance-Finale*. The defining feature of this last movement is its frequent alternation between 4/4 and 3/4 meter, resulting in veritable waltz passages that lend a cheerful and thoroughly „Viennese“ note to the work’s conclusion.

Of signal importance to Marx was his artistic friendship with the poet Anton Wildgans. It was rooted in an instantaneous and intuitive mutual understanding from the moment they first met in December 1910. As Wildgans’s wife Lilly later recalled, „The two became acquainted at a lecture that my husband delivered in Graz. It was ‘love at first sight.’ During those blissful days in Graz they were inseparable, and they zealously drew up plans for future joint projects.“ By this time the twenty-eight-year-old Marx had already reached a few key stages on his path to becoming an artistic figure of international note. Anton Wildgans, only one year his senior, likewise found himself caught between the choice of a „bread-and-butter job“ (he initially worked as an examining magistrate) and a purely artistic career. Ultimately he chose the latter.

Echoes of this first encounter reverberate in their correspondence of December 1910. At that time Wildgans still addressed his friend respectfully as „Herr Doctor.“ But the very first paragraph of his letter of 19 December 1910 spells out what Lilly Wildgans meant by „love at first sight“:

„I needn’t tell you once again that my acquaintance with you and your magnificent art was and remains a great experience for me. It was always my desire to know a man such as you and to be allowed to call him my friend. One’s own art again feels dear and valuable when one senses that it is capable of saying

something to another whom one holds in high regard. I am unconcerned and uninterested in the applause of the masses. They only like the things one has in common with them, which are, as a rule, insignificant, both artistically and personally. You see, Herr Doctor, I am not an effusive man: I have only one religion, and that is to venerate the sacred reality of all existence. And truthfulness seems to me the highest morality because its intent is to honor reality rather than to change it. So you may believe me when I say that through you my life seems to have entered a sort of new era, both artistically and in human-artistic terms. I have within me so much latent music struggling for expression which I cannot – nay, often may not – give to it for the simple reason that words are meant to do more than resound and substitute one symbol for another. I am not saying this to suggest that you compose music to my poetry. But if you were to do so – if you were to find the melody, if you could find melody or sounds at all to fit my words – for me it would be fulfillment.“

At first this wish, at once restrained and assertive, to have Marx set his poetry to music brought no response from the composer. However, Marx too expressed his pleasure at the new friendship: „The knowledge of being appreciated by a person such as yourself gives us much reassurance and happiness.“ In 1911 the two men grew still closer by exchanging confidences about their anxieties and travails. Marx informed his friend that he was now living alone: „if I have fallen silent for so long, it is because of several unimportant occurrences. I have moved away from my family, for there are certain forms of family enchantment that I cannot endure. You will understand when I tell you that the matter was connected with a few misunderstandings, for I am not one to make concessions. So now I live alone and do a great deal of work.“ Wildgans could only concur with

his friend's decision, though not without adding a few melancholy comments: „As far as your escape from your family is concerned, you find in me one who truly understands everything that must needs have led to it. I can well imagine it, having gone through it once myself, but I could not simply move away. For financial reasons it wouldn't have worked, and I would have courted the danger of having to prostitute my art. So I endured it, and was cast back years in my development.”

In 1914 Marx was made a professor at the Vienna Academy of Music. He moved to Vienna, and thus in the near vicinity of his friend Wildgans, who lived in Hinterbrühl near Mödling. It was Wildgans who tracked down the Traungasse apartment where Marx would live to the end of his days. The two friends now saw each other more often; they dropped the formal address and adopted the informal *Du*. They also performed music frequently together; Wildgans played the violin, Marx the piano, and they often accompanied prominent singers and instrumentalists in domestic chamber music recitals. These same years also witnessed their first artistic collaborations. The result was four lieder for voice and chamber ensemble on poems by Anton Wildgans: *Du bist der Garten* („You are the garden,” with violin), *Durch Einsamkeiten* („Through solitudes,” with viola), *Adagio* (with cello), and *Pan trauert um Syrinx* („Pan grieves for Syrinx,” with flute). Wildgans sent Marx the last-named poem on 6 August 1916. His cover letter contains very explicit words for the erotic component merely hinted at in the poem:

„Enclosed, if not fully inserted [an untranslatable off-color pun on *beiliegend* and *beischlafend*], I send you the desired poem, which I have attempted to write in accordance with your recipe. I believe there is more in it than you yourself could have wished. The beginning and the ending provide ample opportunity for dreamy,

yearning melodies and harmonies, while the rhythm of the middle stanzas makes it possible to set the sex to music. I'm convinced that you will warm to this material.”

Nor was the choice of a flute to accompany the lied accidental: the poet expressly mentions that it functions as a phallus symbol.

But it is not only erotic imagery that constantly recurs in their correspondence from these years; the depiction of severe hunger is no less important. The war had taken a drastic turn for the worse, and with it the general food situation. As Wildgans, put it, „Yes, that's what becomes of us, dear friend! The sight of a tin of Norwegian sardines or an Elschauer cheese triggers thoughts of murder towards the lucky owner.” The weekend visits became less frequent, prompting Marx on 21 December 1918 to reassure his friend that nothing of their cordial relationship had changed:

„Unfortunately the traffic conditions of this great age prevented me last year from venturing out on my beloved trips to Mödling on holidays, and so we were together less often than our friendship was able to condone. Indeed, the appearance might even arise that a certain 'coolness' had set in. I wish to stress that this is most certainly not the case on my part. And I had the impression at our last meeting that we are both still 'the same as always,' though we may perhaps have changed a little: I through the ups and downs of my all-too burdensome teaching activities, you through your all-too felicitous family life. Sometimes it seems to me that we will have to combat the danger of excessive 'atrophy' together, and I hope that the new year will give us an opportunity to be together in the merry spirit of 1915 – merry, comical, and a bit destructive. It was truly enjoyable back then.”

In the same letter Marx touched on the fundamental difference of temperament between him and Wildgans.

He thanked him for his new work (*Dies irae*) and noted:

„My first impression: it contains all the positive features of your writings – great poetic force, lofty seriousness, and genuine humanity. I also find it theatrical (as far as this can be judged before the performance), clear, and sure of impact. The ‘however’ that I wish to add to all of this is purely personal. I find it too intent on a problem, and thus too confined to a single tone which, for that very reason, can only get on a person’s nerves simply because it is genuine. Amidst all the *minore* I could have wished for a *maggiore* episode.... But that, of course, is purely personal and not objective. You need problems; if life does not give you enough of them, you seek them in art. Would a severe problem from life perhaps even ‘disburden’ you and allow you to find the tone of divine gaiety? Well, let us continue our discussion of all this in Vienna!“

Admittedly Wildgans was unable to recognize himself in his friend’s analysis, and he offered a stern rebuttal:

„No, dear friend, the problems one devises are the severe problems from life that leave one burdened, and the *disburdening* takes place through creativity. The way one creates them – tragical or divinely gay – seems to me to be a result of one’s mental disposition. Life and the problematical things within it are, in my experience, the only things that provide the impulse, the fire that lights the torch. Whether it burns as a funeral torch or a fiery symbol of joy is a matter of temperament: a tragic experience can generate what might be called the childish energy to write a comedy, just as a joyous experience can generate the energy to shape a tragedy.“

There may have been no harmony of artistic temperament in Marx and Wildgans, but surely a confluence in their efforts to understand and appreciate

each other’s cast of mind. On 3 May 1932 this artistic friendship came to a precipitous end with Wildgans’s untimely death.

Thomas Leibnitz

Hyperion Trio

Hagen Schwarzkrock, piano
Oliver Kipp, violin
Katharina Troe, cello

The Hyperion Trio was founded in 1999 and has gone on to earn an outstanding reputation in Germany and the international music world and to perform an extraordinarily broad repertoire. In its programs and the concert cycles designed by it for the cities of Hanover, Magdeburg, and Leipzig the Hyperion Trio has performed about two hundred works, some of them as premieres or in programs in which great masterpieces are heard together with the music of lesser known composers whose works have yet to be rediscovered. The Hyperion Trio triumphed at the International Johannes Brahms Chamber Music Competition in 2001. Its first CD production, released in 2006, comprised four CDs in the form of a cycle dedicated to Robert Schumann and featuring works by Robert and Clara Schumann, Johannes Brahms, Franz Schubert, Felix Mendelssohn Bartholdy, and Franz Liszt. Already this very first production met with enthusiastic acclaim in the international press. Recordings of works by Felix Mendelssohn Bartholdy, Johannes Brahms, Max Reger, Emil Hartmann, Paul Graener and Atli Heimir Sveinsson followed. In 2006 the Hyperion Trio was invited to premiere the Icelandic composer Atli Heimir Sveinsson's second piano trio in Reykjavik. Atli Heimir Sveinsson subsequently dedicated his third piano trio and a work named „Alla Turca etc.“ to the Trio. The members of the Hyperion Trio have guested at numerous festivals, including the Schumann Festival Weeks and Mendelssohn Festival Days in Leipzig, Weiden Max Reger Days, Göttingen Handel Festival, Frankfurt Festival, Hitzacker Summer Music Days, and

festivals of the Amici della Musica in Florence and the Accademia Chigiana in Siena.

Simone Nold

The lyric soprano Simone Nold studied with Reri Grist at Munich University of Music and attended the lied classes of Helmut Deutsch and Dietrich Fischer-Dieskau. A German Academic Exchange Scholarship enabled her to travel to the United States, where she studied opera with Virginia Zeani and lied with Leonard Hokanson. Her first opera engagement took her to the Berlin State Opera Unter den Linden, where among other things she debuted as Pamina, Konstanze, Änchen, Marzelline, and Madeleine. Her broad stage repertoire extends from Baroque revivals to the music of our time. She has, for example, sung Mariane in the highly acclaimed production of Keiser's Baroque opera *Masaniello furioso* at the Stuttgart State Opera, and *Smorfiosa* in Gassmann's *L'opera seria* under René Jacobs at the Innsbruck Early Music Festival. Many world and German premières have been entrusted to her, including the main role of Rose in Elliott Carter's first opera *What Next?*, with which she thrilled the international critics and Berlin audiences. This was followed by performances under Daniel Barenboim (Chicago and New York) and Kent Nagano (Paris). She gave her début as Sophie in *Der Rosenkavalier* under Sir Charles Mackerras at Covent Garden, London. Besides lieder and chamber music, which she cultivates with special devotion, her concert repertoire includes the great oratorios and Masses. She has sung with conductors of the stature of Pierre Boulez, Adam Fischer, Peter Schreier, Helmuth Rilling, Philipp Herreweghe, and Christoph Eschenbach and has made guest appearances at the musical capitals of Europe and North America as well as such festivals as the Maggio

Musicale Fiorentino, the Hohenems Schubertiade, the Rheingau Festival, the BBC Proms (London), and the Oregon Bach Festival. She has also made countless radio and television broadcasts. Among the recordings that bear witness to her artistry are a live recording of the world première of Schubert's unfinished opera *Sakuntala*, where she took the title role in the completed version.

Christoph Renz

Born in Tübingen in 1976, Christoph Renz studied with A.-G. Tatu (Trossingen), R. Dohn (Stuttgart), and M. Kofler (Salzburg Mozarteum). He also completed a master-class program in chamber music at Munich University of Music and finished his training by taking part in master-classes with the flutists Aurèle Nicolet, Jean-Claude Gérard, and Emanuel Pahud. He won many prizes at the national level in Germany's youth competition Jugend Musiziert, both as a soloist and as a chamber musician, and received scholarships from several foundations. In 1995 he was awarded the special prize in modern music from the City of Erlangen, and in 1998 he was a prizewinner at the International „Pacem in terris“ Woodwind Competition in Bayreuth. One year later he won a scholarship at the German Music Competition in Berlin and was selected for the Young Artists Concerts at the national level. He has served on the juries of various national and international competitions, including the preliminary round of the Munich Radio Competition in 2004.

After playing solo flute in Germany's National Youth Orchestra for four years and working regularly with the Southwest German RSO (Baden-Baden and Freiburg) and the Stuttgart RSO he became, at the age of twenty, the deputy solo flutist of the Bavarian Radio Orchestra in Munich. Since 2005 he has been the first solo flutist of the North German Radio Philharmonic in Hanover. He also serves as solo flutist of the Klangverwaltung orchestra (Munich) and is a member of the Arte and Oktoplus ensembles, in which capacity he has made guest appearances at many national and international festivals. Since 2006 he has also taught flute at Hanover University of Music and Theater.

Felix Schwartz

The doors to Felix Schwartz's versatile concert career were opened by two prizes from the Geneva Competition in 1987. While still a student he became the first solo violist of the Berlin Staatskapelle and avidly pursued a career as a soloist and chamber musician. He has worked with artists of the stature of Daniel Barenboim, Elena Bashkirova, Guy Braunstein, Yefim Bronfman, Giora Feidman, Michael Gielen, Lawrence Foster, Boris Pergamenschikov, Nikolai Znaider, and Pinchas Zukerman and has received invitations from leading European orchestras and many international festivals. An enthusiastic chamber musician, he is the founder of Trio Apollon, with which he has recorded many CDs, including *Wasserspiele*, with works by Enescu, Poulenc, Françaix, Kurtág, and Matthus [Echo Prize, 2006], and Mozart's „Kegelstatt“ Trio with Daniel Barenboim and Matthias Glander [EMI, 2006]. For the last eight years he has been a member of the Berlin String Trio (formerly the Gaede Trio) while holding a professorship at Rostock University of Music. His commitment to the high-quality training of young musicians is demonstrated by his work as mentor at the Berlin Staatskapelle Academy, Daniel Barenboim's West-Eastern Divan Orchestra, and as head of a viola class at the Seville Academy of Music.

www.felixschwartz.de

cpo & Joseph Marx

Already available

Joseph Marx (1882–1964)

Symphonic Works:

Eine Frühlingsmusik; Idylle; Feste im Herbst
Radio-Symphonieorchester Wien
Johannes Wildner

CD, DDD, 2007

cpo 777 320–2

The Works for Piano Quartet

Oliver Triendl, Piano; Daniel Gaede, Violin;
Hariolf Schlichtig, Viola; Peter Bruns, Violoncello

CD, DDD, 2009

cpo 777 279–2

Complete String Quartets

Thomas Christian Ensemble

CD, DDD, 2005

cpo 777 066–2

Lieder

from the Cycles »Italienisches Liederbuch« &
»Verklärtes Jahr«

Angelika Kirchschrager, Mezzo-soprano

Anthony Spiri, Piano

CD, DDD, 2009

cpo 777 466–2



Joseph Marx, Anna Hansa und Anton Wildgans, 1930



Hyperion Trio (© Felix Broede)

cpo 777 857-2