

WDR

• THE COLOGNE
• BROADCASTS

hänssler
CLASSIC

Maria Bach

Piano Quintet „Wolga-Quintet“ · Cello Sonata
Suite for Cello Solo

Oliver Triendl · Marina Grauman
Nina Karmon · Öykü Canpolat · Alexander Hülshoff

Maria Bach – Plädoyer für eine Vergessene

I. Kaum ein Jahrhundert hat ähnliche politische, gesellschaftliche und ästhetische Brüche und Umbrüche erlebt, wie das 20. Jh. Umbrüche, die auch das Leben und Schaffen der Künstler bestimmt haben. Zunächst ist dabei an jene Künstler zu denken, die in den 1930er Jahren aus russischen oder politischen Gründen in die Emigration (bzw. später Remigration) gezwungen wurden. Zu erinnern wäre auch an die lange Kujonierung der Künste in der Sowjetunion durch die Ideologie des *Sozialistischen Realismus* der nach dem zweiten Weltkrieg auf ganz Osteuropa ausgedehnt wurde und Komponisten entweder zu einem Downgrade auf Sowjetniveau (Ivanovs, Butting, Moyzes) oder ins Exil zwang (Husa, Ligeti). Im freien Westen waren Künstler zwar nicht in ähnlicher Weise politischen Vorgaben ausgesetzt, dennoch gab es namentlich einen nicht zu unterschätzenden gesellschaftlichen Konformitätsdruck. Hatte man vor 1933 *die Moderne* mit Argwohn beäugt, so wurden nach 1945 jene Komponisten, die an der Tonalität festhielten verdächtigt, altmodisch oder gar *reaktionär* zu sein. Exemplarisch kann dafür die Sicht Th. W. Adorno stehen, für den Schön-

berg den Fortschritt, Stravinsky die Restauration verkörperten und Sibelius schlicht der *schlechteste Komponist der Welt* war. Diese Haltung erlangte durchaus praktische Bedeutung im Rahmen von Rundfunkprogrammen oder Kompositionsaufträgen für Festivals. Leidtragenden waren nunmehr spättonale Komponisten wie Schreker oder Zemlinsky, deren Werke über Jahrzehnte vernachlässigt wurden. Am meisten traf dies aber die Generation der um 1900 geborenen Komponisten wie etwa Bertold Goldschmidt, Erich-Wolfgang Korngold und nicht zuletzt Maria Bach. Erst in diesem historischen Kontext wird erklärbar, warum deren unstrittig hervorragendes kompositorisches Talent nicht jene Erfüllung fand, die man hätte erwarten können.

II. Emelie Maria Baronin von Bach (1896-1978) war väterlicherseits mit dem Juristen Alexander von Bach wie mit dem Kapellmeister Otto von Bach verwandt. Ihr Vater, Robert von Bach, war zunächst als Jurist tätig; ihre Mutter eine Sängerin, die unter Brahms und Mahler aufgetreten war. 1893 erbt ihr Vater das Vermögen seines Onkel Alexander und bezog Schloß Leesdorf in Baden bei Wien, wo Maria mit ihren drei Schwestern

aufwuchs. Ihre Eltern unterhielten dort einen sehr renommierten Salon in dem die bekanntesten Künstler verkehrten (ein Bild Ferdinand Hodlers von Maria Bach legt davon Zeugnis ab); häusliches Musizieren spielte im Familienleben eine große Rolle. Für den aristokratischen Lebensstil der Familie war die Förderung der musischen Fähigkeiten der Kinder eine Selbstverständlichkeit, freilich ohne damit die Idee einer künftigen Berufstätigkeit zu verbinden. Maria Bach erhielt somit schon früh Violin- und Klavierunterricht. Um 1914 begann sie auch zu komponieren. Julius Korngold, der regelmäßig Gast im Salon der Familie war, erkannte ihr Talent und riet zu einer professionellen Ausbildung.

Ab 1919 studierte sie, zusammen mit Johann Nepomuk David und Alois Melichar. Musiktheorie und Komposition an der Wiener Akademie für Musik und Darstellende Kunst unter Joseph Marx und Dirigieren bei Ivan G. Bounikoff, (freilich ohne je einen akademischen Abschluß zu machen). 1924 debütierte sie als Komponistin mit ihren *Narrenliedern*, die später von der UE verlegt wurden. Es folgten weitere Konzert- und Kompositionsauftritte in Wien, die ihren Namen allmählich bekannt

machten. Den Winter 1930/31 verbrachte sie in Paris, wo sie u.a. Alexander Glasunow traf und die Aufmerksamkeit von Jean Roger-Ducasse erregte, der ihr *Klavierquintett am Conservatoire* aufführen ließ. Dieser Ansatz zu einer Internationalisierung ihrer Karriere wurde jedoch zunichte gemacht durch die finanziellen Probleme, die sie bald bei ihrer Rückkehr nach Wien erwarteten.

Das Familienvermögen der Bachs bestand vorwiegend aus Haus- und Grundbesitz und hatte den Ersten Weltkrieg und die Inflationszeit weitgehend unbeschadet überstanden. Der (tragische) Wendepunkt im Leben Maria Bachs kam mit dem Tod des Vaters 1927. Dieser hatte sein Vermögen unter seinen vier Töchtern aufgeteilt, wobei die beiden jüngeren, noch unverheirateten Schwestern etwas stärker bedacht worden waren. Wie damals üblich, ging er davon aus, daß die Geschwister eine Erbengemeinschaft bilden und das Familienvermögen zusammenhalten würden. Als die beiden älteren Schwestern darauf bestanden, ihren Anteil ausbezahlt zu bekommen, ließ sich Maria Bach auf eine gewagte Spekulation ein. Sie baute ihr ererbtes Anwesen am Tulbinger Kogl zu einem Luxushotel aus. Dieses

wurde zwar ein geschäftlicher Erfolg, war aber unzureichend finanziert, so daß sie schon bald Konkurs anmelden mußte. Das darauf folgende mehrjährige Insolvenzverfahren brachte ihr in der Wiener Presse mehr Aufmerksamkeit ein, als all ihre Auftritte als Pianistin oder Komponistin. Am Ende haftete sie fast mit ihrem gesamten Vermögen; ihr blieb nur ein Haus im Wiener Wald, in dem sie während des 2. Weltkrieges wohnte und das sie später gegen eine Leibrente verkaufte.

Trotz der Belastung durch das laufende Verfahren war sie in den 1930er Jahren in Wien in Rundfunk und Konzert stark präsent und setzte ihre kompositorische Tätigkeit fort. Keine Zeit blieb ihr allerdings, die begonnene Internationalisierung ihrer Karriere fortzusetzen. Der Anschluß Österreichs an Deutschland 1938 stellte für die unpolitische Maria Bach kein Problem dar, so wie umgekehrt ihre spätromantisch-impressionistische Tonsprache durch das Nazi-Regime wohlgehten war. Mühelos wurde sie in die Reichsmusikkammer aufgenommen. Zudem wurden ihr ihre Restschulden erlassen. Allerdings nur, um gleichzeitig ihr Haus im Wiener Wald (bis auf zwei Dachzimmer) als Erholungsstätte für Parteikader zu requirieren.

In diesen beiden Zimmern arbeitete sie an ihren beiden ambitioniertesten Projekten: eine Oper *Glaukus*, Oper in drei Akten nach E.I. Morselli, (die als Klavierauszug fertig vorliegt) und einem *Klavierkonzert*, (von dem es umfangreiche Skizzen gibt). Gleichwohl war diese Zeit für Bach nicht unproblematisch: seit etwa 1940 war sie eine Beziehung mit dem italienischen Maler Arturo Ciacelli eingegangen, den sie 1951 heiratete. Ciacelli hat seine Wurzeln im italienischen Futurismus und war zum entarteten Künstler erklärt und mit Berufsverbot belegt worden.

Nach dem Krieg versuchte Maria Bach erfolglos, in Wien ihre Karriere als Komponistin fortzusetzen. Wie beschrieben, wurde ihre Musik (ebenso wie die ihres Lehrers Joseph Marx) nun als veraltet und substanzlos wahrgenommen. Aufführungen konnte sie nurmehr im kleinen Kreis und durch ihren persönlichen Einsatz zu Stande bringen. Wohl aus diesen ökonomischen Gegebenheiten heraus konzentrierte sie sich nun ganz auf das Lied- und Chorschaffen, wobei sich ihr Stil, gleichsam als Gegenbewegung zur Avantgarde, mehr und mehr vereinfachte. Einen gewissen Ausgleich für die mangelnde Anerkennung als Komponistin fand

sie, als sie unter dem Einfluß ihres Mannes selbst (vornehmlich Landschaftsbilder) zu malen begann, die in Ausstellungen recht erfolgreich waren. Am Ende ihres Lebens war sie tatsächlich eher als Malerin denn als Komponistin bekannt. 1976 wurde ihr der Titel einer *Professorin* verliehen; eine Ehrung, der in Österreich kaum jemand entkommt, der das entsprechende Alter erreicht hat. Sie selbst nahm das zum Anlass, diese Verleihung in einem Lied einigermaßen sarkastisch zu kommentieren. Dazu paßt, daß sie in ihren letzten Jahren als verschlossen und abweisend geschildert wird, so daß man annehmen darf, daß die mangelnde Rezeption ihrer Musik nicht ohne Verbitterung geblieben ist. Am 26. Februar 1978 wurde sie leblos in ihrer Wohnung aufgefunden. Als Todesursache gilt eine durch einen defekten Ofen ausgelöste Rauchgasvergiftung.

III. Maria Bach war eine ausgezeichneten Pianistin, die über das Klavierspiel zur Komposition kam. Durch die Hausmusik von Jugend an mit der deutschen Klassik und Romantik vertraut, ging sie als Pianistin eigene Wege. Chopin, Mussorgski, Scriabin und Debussy standen im Zentrum ihrer Aufmerksamkeit und

bildeten auch ihren kompositorischen Ausgangspunkt. Dabei verfügte sie eine ausgesprochene Spezialbegabung: Wie Schubert konnte sie Liedtexte unmittelbar in Klang umsetzen. Dies verbindet sich mit melodischer Einfallskraft, avancierter Harmonik am Rande der Tonalität und einem ausgesprochen feinen Sinn für Klangfarben. Kontrapunkt hat sie nicht wirklich interessiert und auch nicht die für die Wiener Tradition so konstitutive thematische Arbeit. Ihr Leitbild war der musikalische Impressionismus mit seiner freien, oftmals assoziativen Formgebung. Insofern fand sie in Joseph Marx, der sich als Komponist zunächst selbst mit Liedkompositionen einen Namen gemacht hatte, den idealen Lehrer. Der ihre spezifischen Anlagen erkannte und förderte. Auch sie selbst war sich dieser Anlagen sehr bewußt, und es scheint charakteristisch, daß sie sich nie an den großen etablierten Formen eine *Klaversonate* oder *Sinfonie* versucht hat.

Insgesamt hat Maria Bach mehr als 400 Werke hinterlassen. Gut 80% entfallen dabei auf Lieder und Chöre. Anteilmäßig folgen kleinere Klavierstücke. Ähnlich wie Edvard Grieg oder Hugo Wolff war sie also als eine Meisterin der kleinen Form. Dies gilt trotz ihrer

drei Ballette, die aus kleinen, instrumentierten Klavierstücken zusammengesetzt sind. Insofern stellen ihre wenigen Ausflüge in die Kammermusik (Solo-Cellosonate, Cellosonate, Klavierquartett- und quintett, Streichquintett und zwei Streichquartette) ihre ambitioniertesten Werke dar, in denen sie sich (teilweise) mit der Tradition der großen und etablierten Gattungen auseinandersetzt. Dies gilt zunächst für die **Sonate für Cello und Klavier c-Moll**, die wohl schon 1924 entstanden ist und am 27. November 1927 im Kleinen Saal des Wiener Konzerthauses uraufgeführt wurde. Den Cello-Part spielte Marias Schwester Helene, die inzwischen Meisterschülerin von Paul Grümmer (1879-1965) geworden war. 1928 erschien das Stück im Druck (*Edition Vienna*), versehen mit einer Widmung an Grümmer, der die Sonate in den folgenden Jahren mehrfach öffentlich aufgeführt hat. Die Sonate besteht aus drei Sätzen. Der erste Satz c-Moll folgt einer lockeren Sonatenform. D.h. Er bringt zwei gegensätzliche Themen, verzichtet aber auf die für die Sonatenform konstitutive Tonika-Dominant-Spannung und ausgeprägter Durchführung. Statt dessen ergeht sich der Tonsatz in allen Teilen in allen möglichen Ausweichungen, so daß am Ende

eher der Eindruck einer freien Phantasie entsteht. Der zweite Satz ist eine Romanze in Es-Dur in der üblichen ABA-Form, die vor allem das melodische Element hervorhebt. Den stärksten Eindruck hinterläßt das Finale, ein *Rondo capriccioso Es-Dur/C-Dur*, das mit einem markanten und etwas martialischen Hauptthema aufwartet, zwischen denen einige lyrische Abschnitte (mit Ausweichungen vom 4/4 in den 5/4 Takt) eingeschoben werden. Am 12. Dezember erschien dann in der Reichspost eine überaus positive Kritik, die mit Blick auf die Cellosonate feststellt daß diese *durchaus eigenartig, eher lyrisch als episch und so stimmungsvoll sei, daß die junge Meisterin die spätere Flucht ins Atonale nicht nötig gehabt hätte.*

Womöglich schon etwas früher, aber gleichfalls für die Schwester Henriette geschrieben, entstand die **Suite für Cello-Solo (oder Kontrabaß) f-Moll**. Üblicherweise läßt ein solcher Titel auf eine Auseinandersetzung mit den Suiten Bachs schließen. Das ist jedoch gerade nicht Maria Bachs Ansatz. Ihr Ansatz findet sich eher in den Cello-Etüden, etwa David Poppers, die sie zu kurzen Charakterstücken für Solo-Cello aufwertet. Ihre Suite be-

steht demnach aus vier Sätzen. Das einleitende Präludium demonstriert die Möglichkeit des Instrumentes zu doppelgriffigen und akkordischem Spiel. Es folgt ein Scherzo (ohne Trio): ein Übung in Geläufigkeit als schattenhafte Tour de force. Die folgende Air demonstriert die kantablen Fähigkeiten des Instrumentes und die melodische Begabung der Komponistin. Der Schlußsatz ist ein Thema mit vier Variationen. Diese Variationen sind musikalisch als Charaktervariationen angelegt, verbinden sich aber zusätzlich noch mit der Variabilität des Celloklanges hervorgerufen durch unterschiedliche Spiel- und Streichtechniken. Soweit bekannt wurde dieses Stück zu Lebzeiten Maria Bachs niemals öffentlich aufgeführt.

Den stetigen Reifeprozess, den Bach in den 1920er Jahren erfahren, demonstriert schließlich ihr **Klavierquintett (Wolgaquintett)**, das am 15. Februar 1930 im Kleinen Musikvereinssaal mit dem Gottesmann-Quartett und der Komponistin am Klavier uraufgeführt wurde und kurze Zeit später bei der *Doblinger* im Druck erschien. Bei der Uraufführung erklang es zwischen Beethovens letztem Streichquartett op 135 und Schuberts *Streichquintett*. Die *Badener Zeitung* berichtet darüber am 26. Fe-

bruar 1930: *...zwischen den beiden klassischen Werken ein ganz modernes: Maria Bachs Klavierquintett. Mit der Pianistin am Flügel. Sie hat es sich nicht leicht gemacht, weder in der satztechnischen Arbeit noch im Klavierpart. Auch dem Publikum, besonders demjenigen Teil, der nicht durch die harte Schule der modernen Musik gegangen ist, hat sie es nicht leicht gemacht, zumal in den Ecksätzen, die bei interessanten Klangkombinationen und angenehm überraschenden melodischen Strecken dem Hörer sich nicht beim ersten Hören erschließen. Respekt vor so viel Kunst bei einem jungen Wesen jenes Geschlechtes, welchem man die schöpferische Begabung auf dem Gebiete der Musik abzusprechen geneigt ist, war immerhin der Eindruck, der sich auch im Beifall des Publikums äußerte. Am wärmsten wurde dieser nach den Variationen über das Wolgaschifferlied, an und für sich ein glücklicher Gedanke, das prägnante Thema gewählt zu haben und in wirkungsvoller Verarbeitung abzuwandeln. Maria Bach, ein Badener Kind, war inmitten der begeistert hingeebenen Kunstgenossen, als energische Interpretin ihres eigenen Werkes eine reizvolle Erscheinung. Diese Kritik ist aufschlußreich, insofern sie zeigt, daß der unge-*

nannte Rezensent das Werk aus Lokalpatriotismus zwar loben möchte, wiewohl er mit der Musik selbst wenig anfangen kann. Er konzentriert sich auf den Mittelsatz, der aus 14 Variationen über das durch Fjodor Schaljapin in Europa populäre gemachte *Lied der Wolgaschlepper* besteht und damit einem ihm vertrauten Formschema folgt. Für die beiden in der Tat frei gestalteten Ecksätze nimmt er *die harte Schule der modernen Musik* in Anspruch, um sich vor einer Wertung oder Beschreibung zu drücken.

Dabei sollte man allerdings mitnichten an *Neue Musik á la Schönberg* denken. Harmonisch bedient sich Bach einer an Debussy, Scriabin oder frühem Stravinsky orientierten erweiterten Tonalität, die dem Kritiker noch fremd ist. Insofern stellt seine Rezension das genaue Gegenstück zu dem geradezu hymnischen Lob, mit dem Roger-Ducasse die Komponistin nach der Paris Erstaufführung bedachte. Und das führt zum Kern der Sache: Bachs Klavierquintett steht nicht in der durch Schumann-Brahms begründeten deutschen Gattungstradition, wohl aber fügt es sich nahtlos in die französische, die etwa durch die Klavierquintette eines Florent Schmitt, Jean Cras oder

Paul Le Flem markiert wird. Der grundlegende Unterschied besteht in der Instrumentenbehandlung: wo in deutscher Tradition tendenziell das Klavier dem Streichquartett gegenüber steht, werden die französischen Quintette eher vom Ensemblegedanken geleitet, das durch unterschiedliche Kombination der Instrumente eine Vielzahl von Klängen und Stimmungen erzeugt, sich mithin ideal für musikalischen Impressionismus eignet. Im Fall von Maria Bachs Quintett verbindet sich dies mit einem programmatischen Ansatz, eben der Evokation der Landschaft und der Menschen der Wolga. Der langsame erste Satz (weitgehend um a-Moll zentriert) bringt eine Schilderung der Weite der Landschaft, ein später Reflex von Borodins *Steppenskizze aus Zentralasien*. Der zweite Satz (h-Moll) basiert auf dem bekannten *Wolgaschifferlied*, das in vierzehn Variationen abgewandelt wird. Dies freilich nicht im Sinne von entwickelnden Variationen, die das musikalische Potential des Themas weiter elaborieren, sondern eher als Meditationen über den Stimmungsgehalt der Vorlage. (Dies unterscheidet Bachs Variationen übrigens von Paul Gräners schon 1917 entstandenen Orchestervariationen op 55 über dasselbe Thema) . Der Schlußsatz *Laufen*

lassen entpuppt sich nach pentatonalen Einleitungstakten als hinreißender Tanzsatz, der das Stück nach den beiden eher meditativen langsamen Sätzen zu einem fulminanten Abschluß bringt.

Zum Zeitpunkt ihres Todes war Maria Bach als Komponistin de facto vergessen. Ihr Name wurde erst wieder genannt, als eine feministische Musikwissenschaft sich verstärkt um das Schaffen von Komponistinnen bemühte. Allerdings ist fraglich, ob Maria Bach eines solchen Gender-Rabattes bedarf, um als Komponistin Anerkennung zu finden. Im historischen Rückblick erscheint der Serialismus der 1950er und 60er Jahre nurmehr als Episode. Längst haben die zeitgenössischen Komponisten erkannt, daß man auf tonale Strukturen als Ausdrucksmittel in der Musik nicht verzichten sollte. Und im Gefolge dieser Entwicklung haben auch spättonale Komponisten wie Schreker, Zemlinsky oder Maria Bachs Lehrer Joseph Marx in den letzten Jahren eine Neubewertung erfahren. Zudem gilt es erst noch eine gültige Musikgeschichte des 20. Jhs. zu schreiben. Klar scheint dabei, daß eine solche sich nicht, wie für das 18- und 19. Jh. als reine Fortschrittsgeschichte schreiben läßt. Charakteristisch für

das 20. Jh. scheint Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, eine Form von Polystilismus, bei dem ein Sibelius gleichberechtigt neben Stockhausen, Anton von Webern neben Ralph Vaughan-Williams oder Alan Hovhaness steht. Maßstab für musikalische Qualität kann dann nicht mehr die Innovation sein, sondern die Individuation, die ein Schöpfer seinem Werk zu geben vermochte. Vorliegende CD gibt einen ersten Eindruck davon, daß Maria Bach sehr wohl mit eigener Stimme zu sprechen wußte. Und im musikhistorischen Kontext vertritt sie, zusammen mit ihrem Lehrer Josef Marx, eine sonst kaum anzutreffende österreichische Spielart des musikalischen Impressionismus.

Eine Fortsetzung der Maria-Bach-Aufnahme erscheint wünschenswert. Neugierig wäre man auf das Streichquintett und die beiden Streichquartette. Vor allem aber sollte das umfangreiche Liedschaffen, sowohl die Klavier- wie die Orchesterlieder, ins Zentrum des Interesses rücken. Es könnte gut sein, daß man Maria Bach dann neben Othmar Schoeck zu den überragenden Liedschöpfern des 20. Jahrhunderts rechnen müßte.

(Michael Wittmann)



Der Pianist **Oliver Triendl** etablierte sich in den vergangenen Jahren als äußerst vielseitige Künstlerpersönlichkeit. Mehr als 100 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, beispielsweise Bamberger Symphoniker, NDR-Radio-Philharmonie, Gürzenich-Orchester, Staatskapelle Weimar, Münchner Rundfunkorchester, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Münchner Philharmoniker, Münchener, Stuttgarter, Südwestdeutsches und Württembergisches Kammerorchester, Kammerorchester des Bayerischen Rundfunks, Orchestre de Chambre de Lausanne, Mozarteum-Orchester Salzburg, Tonkünstlerorchester Niederösterreich, Netherlands Symphony Orchestra, Tschechische Staatsphilharmonie, National-Sin-

fonieorchester des Polnischen Rundfunks, Sinfonia Varsovia, Camerata St.Petersburg, Zagreber Solisten, Shanghai Symphony Orchestra. Als leidenschaftlicher Kammermusiker konzertierte er mit Musikerkollegen wie Christian Altenburger, Ana Chumachenko, David Geringas, Ilya Gringolts, Frans Helmerson, Sharon Kam, Isabelle van Keulen, Pekka Kuusisto, Francois Leleux, Lorin Maazel, Paul Meyer, Sabine und Wolfgang Meyer, Pascal Moragues, Charles Neidich, Arto Noras, Raphael Oleg, Christian Poltera, Benjamin Schmid, Hagai Shaham, Baiba Skride, Christian Tetzlaff, Radovan Vlatković, Jan Vogler, Antje Weithaas, Carolin und Jorg Widmann sowie Apollon musagete, Aurnyn, Carmina, Danel, Gringolts, Keller, Leipziger, Meta4, Pražak, Signum, Sine Nomine und Vogler Quartett. Oliver Triendl – Preisträger mehrerer nationaler und internationaler Wettbewerbe – wurde 1970 in Mallersdorf (Bayern) geboren und studierte bei Rainer Fuchs, Karl-Heinz Diehl, Eckart Besch, Gerhard Oppitz und Oleg Maisenberg.

Er konzertiert erfolgreich auf Festivals und in zahlreichen Musikmetropolen Europas, Nord- und Südamerikas, in Südafrika und Asien. www.oliver-triendl.com



Marina Grauman wurde 1994 in Sankt Petersburg in eine musikalische Familie hineingeboren.

2012 beendete sie die Spezialmusikschule des Sankt-Petersburger Konservatoriums in der Klasse von Prof. Savely Schalman mit Auszeichnung. Nach dem ebenfalls mit Auszeichnung beendeten Bachelor- und Masterstudium an der Hochschule für Musik «Hanns Eisler» in Berlin (2015) strebt sie dort ihr Konzertexamen bei Prof. Ulf Wallin weiter an.

2018/2019 war sie Stipendiatin der Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker (Dozent N. Bendix-Balgley)

Ab der Saison 2019/2020 ist sie die 1. Konzertmeisterin des Deutschen Symphonie Orchesters Berlin.

Sie ist Gründermitsglied des Ensembles Trio Marvin (Klaviertrio), welches unter anderen mit dem Grand Prix des Melbourne International

Chamber Music Competition und dem 3. Preis des ARD-Musikwettbewerb ausgezeichnet wurde. Das Trio geht einer regen Konzerttätigkeit im In- und Ausland nach und hat das Masterstudium beim Artemis Quartett an der Universität der Künste Berlin 2020 mit Auszeichnung abgeschlossen.

Als Solistin kann sie auf eine erfolgreiche Zusammenarbeit mit dem Cape Town Philharmonic Orchestra, Münchener Kammerorchester, der Berliner Camerata, dem Staatlichen Akademischen Sinfonieorchester Sankt-Petersburg und weiteren zurückblicken, mit welchen sie u.a. in der Berliner Philharmonie, der Tonhalle Zürich und dem Mariinsky-Theater in Sankt-Petersburg spielte.

Kammermusikalische sowie solistische Auftritte wurden von ARTE, Deutschlandfunk Kultur, BR, SWR, SR, ORF, „Radio Russia“ und Fine Music Radio Capetown übertragen.

2015 wurde ihr der DAAD-Preis für hervorragende Leistungen ausländischer Studierender an deutschen Hochschulen verliehen.

www.marinagrauman.com



Nina Karmon

Von der Süddeutschen Zeitung für ihre besondere Tongebung gelobt: *„Sie saugt die Töne gleichsam aus ihrem Instrument, vermag lange Bögen zu gestalten und hat ein auffallendes Gespür für leise Töne, die auf ihrem Instrument wie aus einer Zauberwelt erklingen“*, konzertiert Nina Karmon international als Solistin. Auftritte mit renommierten

Orchestern wie dem Bayerischen Staatsorchester, dem Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, dem Norwegischen Radioorchester Oslo, dem Württembergischen Kammerorchester Heilbronn, dem Korean Chamber Ensemble u.v.m. führten sie in große Konzertsäle wie z.B. Tonhalle Zürich, Konzerthaus Wien, Gewandhaus Leipzig, Konzerthaus Berlin, Staatsoper München, Liederhalle Stuttgart, Harmonie Heilbronn, Athenäum Bukarest (Rumänien), Victoria Concert Hall (Singapur),

Yokohama Minato Mirai Hall (Japan), Seoul Arts Center (Korea) u.a.

Neben ihrer solistischen Tätigkeit widmet sie sich leidenschaftlich der Kammermusik.

2008 rief Nina Karmon das „Internationale Kammermusikfestival auf Burg Schaubek“ ins Leben.

Jährlich im Frühling treffen sich dort Künstler von internationalem Rang, um in der Tenne von Burg Schaubek in Steinheim an der Murr gemeinsam zu musizieren. In Stuttgart geboren, begann Nina Karmon im Alter von fünf Jahren zunächst mit dem Cellospiel bei ihrer Mutter, einer finnischen Cellistin, wechselte aber knapp siebenjährig zur Geige und wurde in den folgenden Jahren von ihrem Vater, dem damaligen Konzertmeister des Radio-Sinfonieorchesters

Stuttgart des SWR unterrichtet. Nach Studien bei Silvia Marcovici, Vladimir Landsman, Radu Bozgan und an der Hochschule für Musik Hanns Eisler, Berlin, bei Prof. Werner Scholz, ging Nina Karmon für drei Jahre nach New York, wo sie bei Pinchas Zukerman an der Manhattan School of Music ihr Studium abschloss. Darüber hinaus erhielt sie wichtige künstlerische Impulse durch die musikalische Zusammenarbeit mit Pinchas Zukerman und

anderen Persönlichkeiten wie Zubin Mehta, Gerhard Oppitz oder Helmuth Rilling. Mehrere CD Einspielungen dokumentieren ihr Schaffen.

www.nina-karmon.com



Öykü Canpolat wurde 1993 in Izmir geboren. Im Jahr 2002 wurde sie als Jungstudentin von Prof. Dr. Cetin Aydar am staatlichen Konservatorium „Dokuz Eylül Universitaet“ für den Fachbereich Viola angenommen und erhielt dort außerdem weiterführenden Unterricht bei Prof. Çetin Aydar.

2013 setzte sie ihr Bachelorstudium an der Hochschule für Musik 'Hanns Eisler' bei Prof. Pauline Sachse und Prof. Friedemann Weigle fort.

Zwischen 2014 und 2016 arbeitete sie als Akademistin im Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin und als Substitut-Bratschistin bei den

Dresdner Philharmonikern. Im April 2015 erhielt sie den 1. Preis und einen weiteren Sonderpreis beim 7. International Syzmon-Goldberg-Award.

Von 2015 bis 2019 studierte sie Master bei Prof. Tabea Zimmermann an der Hochschule für Musik 'Hanns Eisler' Berlin.

2016 gewann sie die Stelle als stellvertretende Solo-Bratschistin an der Deutschen Oper Berlin und spielte dort als festes Mitglied bis 2020.

Seit Februar 2020 spielt sie als Solo-Bratschistin im Gürzenich Orchester Köln.



Alexander Hülshoff, in der Pfalz aufgewachsen, hat sich sowohl als Solist als auch als Kammermusiker weltweit auf den Konzertpodien etabliert. Seine große Ausdruckskraft und sein kraftvoller, warmer und nuancenreicher Ton zeichnen sein Spiel aus. Als Solist ist er zu Gast bei deutschen und internationa-

len Orchestern wie z. B. der Deutschen Radio-philharmonie, der Deutschen Staatsphilharmonie, Staatsorchester Rheinische Philharmonie, den Brüner Philharmonikern, der Neuen Philharmonie Westfalen, dem Orquesta Sinfonica de Córdoba, der Nordwestdeutschen Philharmonie, dem Orquesta

Ciudad de Granada, Tel Aviv Soloist Ensemble, dem Limburg Symfonie Orkest Maastricht, Georges Enescu Philharmonie, Kymi Sinfonietta, Armenian Philharmonic Orchestra, Istanbul Devlet Senfoni Orkestrasi, Orchestra Sinfonica di Roma, Orquesta Sinfónica do Teatro Nacional de Brasília, Brazilian Symphony Orchestra (Rio de Janeiro), Mikkelin Kaupunginorkesteri, Orquesta Sinfonica de la UANL und v.a.m.

Seine Konzertreisen führen ihn regelmäßig in das europäische Ausland, den nahen und den fernen Osten sowie nach Russland und Nord- wie Südamerika.

Die Kammermusik nimmt in seinen Auftritten und Einspielungen einen zentralen Platz ein, als Cellist des Trio Bamberg und im Zusammenspiel mit zahlreichen Kollegen wie etwa Pinchas Zukerman, Martin Stadtfeld, Fazıl Say, Friedemann Eichhorn, Hagai Shaham, Vadim Gluzman, dem Fine Arts

Quartett, Orion Quartett, Gil Sharon, Rainer Honeck. Mit ihnen konzertiert er in berühmten Sälen wie der Berliner Philharmonie, dem Concertgebouw Amsterdam, De Doelen in Rotterdam, der Wigmore Hall in London und dem Prinzregententheater in München, Konzerthaus Berlin und v.a.m.

Alexander Hülshoff ist Initiator und künstlerischer Leiter des Kammermusikfestes Kloster Kamp und ist künstlerischer Leiter der Villa Musica, eine Stiftung des Landes Rheinland-Pfalz. Zahlreiche CDs dokumentieren seine musikalische Bandbreite, unter anderem mit Werken von Brahms, Beethoven, Schubert, Schostakowitsch, Bloch, Servais u.a. Erschienen sind die Aufnahmen bei Novalis, Naxos, Musica-phon, Brilliant, VDM musical treasures und Oehms Classics.

1997 wurde Alexander Hülshoff als Professor für Violoncello an die Folkwang Universität der Künste berufen. Seit April 2014 ist er Künstlerischer Leiter Orchesterzentrum INRW, eine Einrichtung der vier Musikhochschulen des Landes Nordrhein-Westfalen. Er studierte an der Musikhochschule Karlsruhe und bei Lynn Harrell an der University of Southern California, Los Angeles.

www.alexanderhuelshoff.com

Maria Bach – Plea for a Forgotten Female Composer

I. The 20th century experienced an unprecedented level of political, social and cultural disruption and radical change and upheaval that had a profound effect on the life and work of many artists. First of all there are those artists who were forced, in the 1930s, to emigrate on account of their race, religion or political beliefs, some of whom then returned after a conflict had ended. One example of this is the protracted harassment of artists in the Soviet Union as a result of *Socialist Realism* ideology, which after World War II was expanded to take in the eastern European countries behind the “Iron Curtain” and forced composers either to adhere – some might say dumb-down – to the Soviet standard (as did Latvian Janis Ivanovs, German Max Butting and Slovak Alexander Moyzes) or to go into exile (Czech Karel Husa, Hungarian György Ligeti). While such artists who went to the West were not subject to political guidelines in the same way, there was a degree of social pressure to conform that should not be underestimated. While *modern music* had been viewed with suspicion before 1933, after 1945 composers who adhered to the tonality

principle were suspected of being old-fashioned or even *reactionary*. Theodor W. Adorno typifies this attitude: for him, Schoenberg was the epitome of progress, while Stravinsky embodied the restoration trend and Sibelius was simply *the worst composer in the world*. Indeed, this attitude gained practical significance within the framework of radio programming or the commissioning of compositions for festivals. The victims of this approach were then late-tonal composers like Franz Schreker or Alexander von Zemlinsky, whose works were neglected for decades. The generation of composers most affected however were those born around 1900 such as Bertold Goldschmidt, Erich-Wolfgang Korngold and not least Maria Bach. Only when set in this historical context does it become clear why her undeniably outstanding compositional talent was not fulfilled to the extent that might otherwise have been expected.

II. Emelie Maria Baroness Bach (1896-1978) was related on her father's side to the lawyer Alexander von Bach and the kapellmeister Otto von Bach. Her father, Robert von Bach, initially worked as a lawyer; her mother was a singer who had performed under the baton of

Maria Bach

both Johannes Brahms and Gustav Mahler. In 1893 her father had inherited a fortune from his uncle Alexander and the family moved to Leesdorf castle in Baden near Vienna, where Maria grew up with her three sisters. Their parents ran a prestigious salon at which the best known artists appeared (a portrait of Maria Bach by Ferdinand Hodler is testimony to this); music-making at home played an important role in the family's life. For the aristocratic lifestyle of the family, it was a matter of course that the children's artistic talents were encouraged, though not with the remotest intention of providing their daughters with a future professional skill. Maria Bach took violin and piano lessons at an early age. Around 1914 she also began composing music. Julius Korngold, a regular guest at her family's salon, recognised her talent and recommended professional training.

From 1919 onwards, together with Johann Nepomuk David and Alois Melichar, she studied music theory and composition at the Vienna Academy for Music and Applied Arts under Joseph Marx and conducting with Ivan G. Boutnikoff, though she never attained an academic qualification. In 1924 she made her

debut as a composer with her *Narrenlieder* (fool's songs) for tenor and piano, which were later published by Universal Edition of Vienna. This was followed by concert performances and interpretations of her works in Vienna, which slowly led to her name becoming well known. She spent the winter of 1930/31 in Paris, where she met Alexander Glazunov and other artists and also attracted the attention of Jean Roger-Ducasse, who had her *Piano Quintet* performed at the Conservatoire. However, these tentative beginnings of a possible international career came to nothing as a result of the financial problems that awaited her on her return to Vienna.

The Bach family fortune comprised mainly buildings and property and had survived World War I and the inflation of the 1920s relatively unscathed. The (tragic) turning-point in Maria Bach's life was the death of her father in 1927. Her father had divided up his fortune among his four daughters, giving the two younger, unmarried, women a somewhat larger share each. As was customary at that time, he assumed that the sisters would form a community of heirs in order to keep the family fortune in place to their mutual benefit. When

the two older sisters insisted on being paid their share there and then, Maria Bach became involved in a risky speculative transaction. She upgraded her inheritance, a guest house in the village of Tulbinger Kogl, into a luxury hotel. The business flourished, but was insufficiently funded, and it was not long before she had to declare herself bankrupt. The ensuing insolvency proceedings dragged on for several years and brought her more publicity in the Viennese press than her performances as a pianist or her work as a composer. The outcome was that she was liable with her entire assets and she was left with just a small house in the Vienna Woods, in which she lived during World War II and which she later sold in exchange for a life annuity.

Despite the burden of the legal proceedings, she could often be heard on radio and in concert in Vienna of the 1930s and she continued to compose. That said, she found no opportunity to expand her career at an international level. The annexation of Austria with Nazi Germany in 1938 was not a problem for the unpolitical Maria Bach, and conversely, her late-Romantic-Impressionist tonal language was well-liked among members of the Nazi re-

gime. She had no problem becoming a member of the Reichsmusikkammer (state music bureau). What is more, her remaining debts were waived, though in exchange the party requisitioned her house in the Wiener Wald (except for two attic rooms) as a holiday retreat for party members. She worked in those two rooms on her two most ambitious projects: an opera, *Glauco*, in three acts after Ercole Luigi Morselli (which survives as a piano score) and a *Piano Concerto* (for which there are extensive sketches). Nevertheless, this period was not all plain sailing for Maria Bach: from around 1940 she had entered into a relationship with the Italian painter Arturo Ciacelli (1883-1966), whom she married in 1951. Ciacelli's roots were in the Italian futurism movement and he had therefore been classed as a degenerate artist and forbidden to work.

After the war, Maria Bach tried in vain to continue her career as a composer in Vienna. As already mentioned, her music (just like that of her teacher Joseph Marx) was now seen as old-fashioned and insubstantial. She was now able only to perform to small groups and was obliged to arrange such concerts herself. It

was probably due to her straitened circumstances that she chose to concentrate on composing Lieder and choral works; her composing style, as a sort of counter-reaction to the avant-garde, now became more and more simple. She found a degree of compensation for the lack of recognition of her composing skills when, influenced by her husband, she too began to paint (mainly landscapes). Her paintings proved popular and were often exhibited. By the time of her death, she was indeed better known as a painter than as a composer. In 1976 she was awarded the title *Professor*; an honour given to many people in Austria who have reached a certain age. She took this as an opportunity to compose a somewhat sarcastic song about the title. What is more, in her latter years she is said to have become withdrawn and unapproachable; it is therefore logical to assume that the lack of acknowledgement of her music had left her with a sense of embitterment. On February 26, 1978 she was found dead in her apartment. The cause of death was given as smoke inhalation due to a defective stove.

III. Maria Bach was an outstanding pianist, who came to the art of composition through

performance. The house music of her youth had ensured that she was well versed in the German Classical and Romantic traditions, whereas as a pianist she chose her own path. Chopin, Mussorgsky, Skryabin and Debussy were the main focus of her attention and were the main sources of inspiration for her own works. She was possessed of a particular talent: like Franz Schubert, she was able to set song texts straight into music, combined with melodic ingenuity, superior harmonics on the margins of tonality and an extraordinarily fine sense of timbre. Counterpoint never really interested her, nor did thematic work, which was such an integral part of the Viennese music tradition. Her guiding principle was musical Impressionism with its free, often associative shaping. As a result, Joseph Marx, who had himself first made a name as a composer of Lieder, was the ideal teacher for her; he recognised and encouraged her specific talent. She was herself well aware of these skills, and it would appear quite in character that she never ventured into the field of the *piano sonata* or *symphony*.

All in all Maria Bach left more than 400 works to posterity. Most (about 80%) are Lieder and

choral works, followed by smaller-scale piano works; not unlike Edvard Grieg or Hugo Wolff, she was an expert in that field, though she did also compose three ballets, made up of small, orchestral piano pieces. Her most ambitious works then, are the few excursions she made into the realms of chamber music (solo cello sonata, cello sonata, piano quartet and quintet, string quintet and two string quartets), in which she ventured a confrontation with the traditions of the grand, established genres. This applies first and foremost to **the Sonata for Cello and Piano in C minor**, which was apparently written in 1924 though not premiered until November 27, 1927, in the Small Hall of the Konzerthaus in Vienna. Maria's sister Helene, by then a master-class pupil of Paul Grümmer (1879-1965), played the cello part. The work was published in 1928 with *Edition Vienna*, dedicated to Grümmer, who in the ensuing years frequently performed the sonata in public. The sonata comprises three movements. The first movement, in C minor, loosely adheres to sonata form, i.e. it presents two opposing themes, though eschewing the usual tonic-dominant interaction and distinct development section familiar to the form. Instead, the structure spans

all manner of modulations throughout, so that by the end an impression of free invention is achieved. The second movement is a Romance in E flat major in the usual ABA form, which especially emphasises the melodic element. The Finale leaves the listener with the strongest impression: a *Rondo capriccioso in E flat major/C major* which begins with a striking and somewhat martial main theme, with a number of lyrical sections (modulating from 4/4 into 5/4 time) interwoven. On December 12 a highly positive review appeared in the *Reichspost* newspaper, describing the cello sonata as "quite idiosyncratic, more lyrical than epic, and so atmospheric in itself that the masterly young composer did not really need to embark on a flight into the atonal."

Possibly written somewhat earlier, but also composed for one of her sisters, Henriette, is the **Suite for Solo Cello (or double-bass) in F minor**. Such a title usually assumes a connection with J.S. Bach's Suites. That however was not Maria Bach's approach. Her interest more likely came from the Cello Etudes, in particular those of David Popper (1843-1913), which she elevated to short character pieces for solo cello. Her Suite

comprises four movements. The introductory *Praeludium* demonstrates the instrument's capabilities in the field of double stopping and chordal playing. A Scherzo (without a Trio) follows: an exercise in fluency as a vague *tour deorce*. The ensuing *Air* demonstrates the instrument's cantabile skills and the melodic talent of the composer. The final movement is a theme with four variations. These variations are musically constructed as character variations, though they are additionally linked to the variability of the cello's tone conjured up by various different playing and bowing techniques. As far as we know, this work was never publicly performed during Maria Bach's lifetime.

The continual process of development that Maria Bach went through in the 1920s is ultimately demonstrated by her **Piano Quintet (Volga Quintet)**, premiered on February 15, 1930, in the Small Hall of the Vienna Musikverein by the Gottesmann Quartet, with the composer at the piano, and was published a short time later by Doblinger. At the premiere it was performed between Beethoven's last *String Quartet op. 135* and Schubert's *String Quintet*. The *Badener Zeitung* reported on the performance on February 26, 1930:

"... between the two Classical works a quite modern one: Maria Bach's piano quintet. With the pianist herself at the grand piano. It was not an easy task she set herself, either stylistically or pianistically. Equally, she expected a great deal from her audience, especially those who had not been exposed to the rigours of modern music, especially in the outer movements, where interesting sound combinations and pleasant, surprisingly melodic sections were not easily accessible to the listener at first hearing. Respect was forthcoming, especially in the warm applause from the audience, for such a high level of artistic skill in so young a proponent whose gender is often denied acknowledgement of creative talent in the field of music. The applause was especially heartfelt following the variations on the Volga boatmen's song; it was a pleasing idea in itself, to have chosen such a succinct topic and to vary it to such impressive effect. Maria Bach, a native of Baden, surrounded by her devoted and enthusiastic artistic colleagues, made a charming impression as the energetic interpreter of her own work."

This review is revealing, in that it demonstrates clearly that the unnamed critic wishes on the one hand to praise the work of a "local girl",

while being unable to engage fully with her music. He concentrates on the middle movement comprising 14 variations on the song made popular in Europe by Fyodor Shalyapin, *The Song of the Volga Boatmen*, that follows a formal scheme with which he was familiar. For the two outer movements that are more freely conceived he is at pains to allude to “the rigours of modern music”, thereby avoiding the necessity of delivering any assessment of them.

That said, one should not be misled into assuming that this was *New Music* in the style of Schoenberg. Maria Bach’s harmonics are reminiscent of the expanded tonality of Debussy, Skryabin or early Stravinsky, which is alien to the critic. From that point of view, his review is the antithesis of the adulatory praise heaped upon the composer by Jean Roger-Ducasse after the work’s first performance in Paris. And that surely is the crux of the matter: Bach’s piano quintet is not in the German tradition established by Schumann and Brahms, but it does indeed fit seamlessly into the French tradition represented by the piano quintets of the likes of Florent Schmitt (1870-1958), Jean Cras (1879-1932) or Paul Le Flem (1881-1984). The fundamental differen-

ce is in the instrumentation: whereas in the German tradition it tends to be the piano opposite the string quartet, French quintets are based more on an ensemble concept that produces varied sounds and moods through different combinations of the instruments; consequently this is an ideal vehicle for musical Impressionism. In the case of Maria Bach’s *Quintet* this is combined with a programmatic approach, in the evocation of the landscape and the people living along the Volga River. The slow first movement (mainly centred on the key of A minor) portrays the vastness of the landscape, a late mirror image of Borodin’s *Sketches from the Steppes of Central Asia*. The second movement (in B minor) is based on the famous *Song of the Volga Boatmen*, which is modified into fourteen variations, though not in the sense of developing variations that would further elaborate the musical potential of the theme; rather, more in the manner of meditations on the mood content of the original. (Bach’s Variations are therefore quite different from the orchestral Variations on a Russian Folk Song op. 55 of 1917 composed after the same theme by Paul Graener (1872-1944). After a few introductory bars in pentatonic form, the final movement headed *Laufen lassen*

Maria Bach

– which could perhaps be translated as “let’s go” – emerges as an enchanting dance movement, bringing the work after two rather meditative, slow movements, to a brilliant close.

When Maria Bach died, she had to all intents and purposes faded into oblivion as a composer. Her name was only recalled when a feminist branch of musicology began researching the work of female composers. That said, it is questionable as to whether Maria Bach really needs such special gender treatment to be acknowledged as a composer. Looking back in a historical context, the Serialism of the 1950s and 1960s seems little more than a brief interlude. Contemporary composers have long since acknowledged that tonal structures as a means of expression are really indispensable in music, and as a result of that conclusion the late generation of tonal composers such as Franz Schreker (1878-1934), Alexander von Zemlinsky (1871-1942) and Maria Bach’s teacher Joseph Marx (1882-1964) have in recent years been the subject of a re-evaluation. What is more, no one has yet written an authoritative history of music of the 20th century. What is clear is that, unlike a comparable work for the eighteenth or nineteenth centuries, such a work could not be

written purely as a continuation in the development of music. The concurrence of the non-contemporaneous, a form of polystylism, is a characteristic of the twentieth century that places the likes of Sibelius on an equal footing with Stockhausen, or Anton von Webern with Ralph Vaughan-Williams or Alan Hovhaness. The yardstick for musical quality can then no longer be innovation, but the individuation that a composer wishes to place in his work. The present CD offers initial proof that Maria Bach certainly did know how to speak with her own, original voice. And in the context of music history she represents, together with her teacher Josef Marx, an otherwise seldom encountered Austrian variety of musical Impressionism.

A sequel to the Maria Bach recordings would seem eminently appropriate. It would be interesting to hear her string quintet and the two string quartets. Above all, however, her extensive Lieder oeuvre, including those accompanied by piano and orchestra, needs to be brought centre stage. It might well prove that Maria Bach would then be mentioned in the same breath as Othmar Schoeck as one of the twentieth century’s most significant composers of Lieder. *(Michael Wittmann)*



Oliver Triendl, piano

One can hardly imagine a more devoted champion of neglected and rarely played composers than pianist Oliver Triendl. His tireless commitment – primarily to romantic and contemporary music – is reflected in more than 100 CD recordings. The scope of his repertoire is surely unique, comprising some 90 piano concertos and hundreds of chamber music pieces. In many cases, he was the first to present these works on stage or to commit them to disc.

As a soloist Triendl has performed together with many renowned orchestras. The list includes Bamberg Symphony, Munich Radio Orchestra, Berlin Radio Symphony Orchestra, NDR Radio Philharmonic, Gürzenich Orchestra, Munich Philharmonic, German Radio Philharmonic, Staatskapelle Weimar, Munich,

Southwest German, Stuttgart, Württemberg and Bavarian Radio Chamber Orchestras, Orchestre de Chambre de Lausanne, Orchestre Symphonique de Bretagne, Mozarteum Orchestra of Salzburg, Tonkünstler Orchestra Vienna, 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 Ana Chumachenko, David Geringas, Ilya Gringolts, Frans Helmerson, Sharon Kam, Isabelle van Keulen, Pekka Kuusisto, François Leleux, Lorin Maazel, Paul Meyer, Sabine and Wolfgang Meyer, Charles Neidich, Arto Noras, Christian Poltéra, Alexander Sitkovetsky, Baiba Skride, Christian and Tanja Tetzlaff, Radovan Vlatković, Jan Vogler, Antje Weithaas, Carolin and Jörg Widmann. He performed with Apollon musagète, Artis, Atrium, Auryrn, Carmina, Danel, Keller, Leipzig, Mandelring, Meta4, Minguet, Pražák, Schumann, Sine Nomine, Škampa, Talich and Vogler String Quartets.

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.

www.oliver-triendl.com



Marina Grauman was born into a musical family in St. Petersburg in 1994.

She graduated with distinction from the Special Music School of the St. Petersburg Conservatoire in 2012 in the class of Prof. Savely Schalman. After completing a Bachelor and Masters, also with distinction, at the Hanns Eisler College of Music in Berlin (2015) she began studying there for her concert exam

with Prof. Ulf Wallin.

In 2018/2019 she was the recipient of a bursary from the Berlin Philharmonic's Karajan Academy (mentor: Noah Bendix-Balgley)

From the 2019/2020 season she has been leader of the Deutsches Symphonie Orchester Berlin.

She is a founding member of the Trio Marvin (piano trio) ensemble, which has won many prizes including the Grand Prix at the Melbourne International Chamber Music Competition and third prize at the ARD Music Competition. The trio has a busy concert schedule at home and abroad and completed a Masters with distinction mentored by the Artemis Quartet at the University of the Arts in Berlin in 2020.

As soloist Marina Grauman has performed successfully with the Cape Town Philharmonic Orchestra, Munich Chamber Orchestra, Berlin Camerata, the State Academic Symphony Orchestra of St. Petersburg and other ensembles, at venues including the Berlin Philharmonie, Tonhalle Zurich and the Mariinsky Theatre in Sat. Petersburg.

Her chamber music and solo performances have been broadcast by ARTE, Deutschlandfunk Kultur, BR, SWR, SR, ORF, Radio Russia and Fine Music Radio Cape Town.

In 2015 she was awarded the DAAD Prize for outstanding achievement by a foreign student at German institutes of higher education.
www.marinagrauman.com



Nina Karmon, violin

Nina Karmon, described by the Frankfurter Allgemeine Zeitung as a „well-grounded and deep artistic fighter with a beautiful sound“, is an international soloist.

Performances with well known orchestras such as the Orchestra of the Bavarian State Opera in Munich, the Radio Symphony Orchestra in Stuttgart, the Norwegian Radio Orchestra of Oslo, the Wuerttemberg Chamber Orchestra of Heilbronn and many more, have brought her onto major concert stages like the Tonhalle in Zurich, the Konzerthaus in Vienna, the Gewandhaus in Leipzig, the Konzerthaus in Berlin, the Staatsoper in Munich, the Lieder-

halle in Stuttgart, the Harmonie in Heilbronn, the Atheneum in Bucharest, the Victoria Concert Hall in Singapore, the Yokohama Minato Mirai Hall in Japan, the Seoul Arts Center in Korea among others.

She has also acquired important artistic inspiration in her musical collaboration with personalities such as Pinchas Zukerman, Zubin Mehta, Gerhard Oppitz and Helmuth Rilling. Along with her activities as a soloist, she is also highly devoted to chamber music. In 2008, Nina Karmon started the „International Chamber Music Festival at Schaubeck Castle“ in Steinheim.

Every year in spring, internationally known musicians come together in the castle's charming barn to make music.

When she was five years old, Nina Karmon, born in Stuttgart, started to learn cello with her mother, a Finnish cellist. Shortly before her seventh birthday she took up the violin and in the years following she was taught by her father, who at the time was concertmaster of the Stuttgart Radio Symphony Orchestra.

After further studies with Silvia Markovici, Vladimir Landsman, Radu Bozgan, and at the Hans-Eisler University in Berlin with Prof. Werner Scholz, she went to New York City for

Maria Bach

three years as a student of Pinchas Zukerman and Patinka Kopec at the Manhattan School of Music. After this time she returned to Europe. www.nina-karmon.com



Öykü Canpolat was born in Izmir in 1993. In 2002 she was accepted as a youth student by Prof. Çetin Aydar at the State Dokuz Eylül University Conservatory in the Viola faculty, where she also received further tuition from Prof. Çetin Aydar.

In 2013 she continued her Bachelor studies at the Hanns Eisler College of Music with Prof. Pauline Sachse and Prof. Friedemann Weigle. Between 2014 and 2016 she worked as an intern of the Academy in the Radio Symphony Orchestra of Berlin and as stand-in violist with the Dresden Philharmonic.

In April 2015 she won first prize and another special prize at the 7th International Syzmon

Goldberg Award. From 2015 to 2019 she studied for her Master with Prof. Tabea Zimmermann at the Hanns Eisler College of Music in Berlin.

In 2016 she was appointed deputy Solo Violist at the Deutsche Oper Berlin and has been playing there as a permanent member of the orchestra since 2020.

Since February 2020 she has been playing as Solo Violist with the Gürzenich Orchestra of Cologne.



Alexander Hülshoff grew up in the Rhineland Palatinate in the west of Germany. He has since established himself at venues around the world as a soloist and chamber musician. His playing is enhanced by his strong expressiveness and his powerful, warm and nuanced timbre. He is often invited to be a guest soloist with many German and international or-

chestras including the Deutsche Radiophilharmonie, Deutsche Staatsphilharmonie, Staatsorchester Rheinische Philharmonie, the Philharmonic Orchestra of Brno, the Neue Philharmonie Westfalen, Orquesta Sinfonica de Córdoba, Nordwestdeutsche Philharmonie, Orquesta

Ciudad de Granada, Tel Aviv Soloist Ensemble, Limburg Symfonie Orkest Maastricht, Georges Enescu Philharmonic, Kymi Sinfonietta, the Armenian Philharmonic Orchestra, Istanbul Devlet Senfoni Orkestrasi, Orchestra Sinfonica di Roma, Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília, Brazilian Symphony Orchestra (Rio de Janeiro), Mikkelin Kaupunginorkesteri, Orquesta Sinfonica de la UANL.

His concert tours have regularly taken him around Europe, the Near and Far East, to Russia and North and South America.

Chamber music takes centre stage in his performances and recordings; as cellist with the Trio Bamberg and in his collaborative work with many fellow-musicians including Pinchas Zukerman, Martin Stadtfeld, Fazil Say, Friedemann Eichhorn, Hagai Shaham, Vadim Gluzman, the Fine Arts Quartet, Orion Quartet, Gil Sharon, Rainer Honeck. He has per-

formed with many of these musicians in a host of venues such as the Berlin Philharmonie, Concertgebouw Amsterdam, De Doelen in Rotterdam, the Wigmore Hall in London, the Konzerthaus Berlin and the Prinzregententheater in Munich.

Alexander Hülshoff is the initiator and Artistic Director of the Chamber Music Festival at Kloster Kamp and Artistic Director of Villa Musica, a Rhineland Palatinate foundation.

Numerous CDs document his musical range, with works by the likes of Brahms, Beethoven, Schubert, Shostakovich, Bloch, Servais. His recordings have been released on the Novalis, Naxos, Musicaphon, Brilliant, VDM musical treasures and Oehms Classics labels.

In 1997 Alexander Hülshoff was appointed Professor for Violoncello at the Folkwang University of the Arts. Since April 2014 he has been Artistic Director of the Orchesterzentrum | NRW, an institution combining the four music colleges in the Land of North Rhine-Westphalia. He studied at the College of Music in Karlsruhe and with Lynn Harrell at the University of Southern California, Los Angeles. www.alexanderhuelshoff.com

Translation: Janet & Michael Berridge, Berlin

Aufnahmen / Recordings:

July 6-7, 2021 (Quintet)

November 30-December 1, 2020 (Sonata)

August 18, 2021 (Suite)

WDR Funkhaus Köln, Klaus-von-Bismarck-Saal

Tonmeister, Schnitt / Recording Producer, Editing: Anton Langer

Produzent / Executive Producer at WDR: Werner Wittersheim

Einführungstext / Programme Notes: Michael Wittmann

Übersetzung / Translation: Janet & Michael Berridge, Berlin

Grafik / Graphic arts: Birgit Fauseweh

WDR

• THE COLOGNE
• BROADCASTS



© Eine Produktion des Westdeutschen Rundfunks Köln, 2020

© 2022 Profil Medien GmbH

D – 73765 Neuhausen, info@haensslerprofil.de, www.haensslerprofil.de

Lizenziert durch die WDR mediagroup GmbH.

HC21051