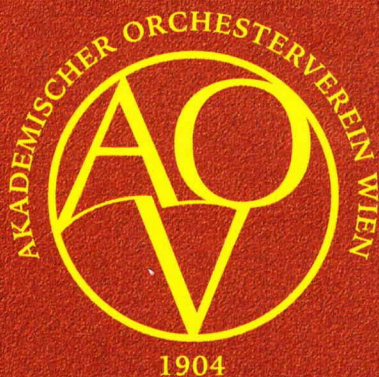


Orchesterkonzert

Sonntag, 26. November 2023, 11.00 Uhr



im Wiener Musikverein

PROGRAMM

CLARA SCHUMANN

Konzert für Klavier und Orchester in a-Moll, op. 7

Klaviersolistin: Dorothy Khadem-Missagh

-- Pause --

ANTON BRUCKNER

Sinfonie Nr. 8 in c-Moll

AKADEMISCHER ORCHESTERVEREIN WIEN

Dirigent: Christian Birnbaum

CLARA SCHUMANN (1819–1896)

Konzert für Klavier und Orchester in a-Moll, op. 7

Orchesterbesetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Posaune, Pauken, Streicher

Clara Schumann, geborene Wieck, war die Tochter eines Musikpädagogen, der nach dem Scheitern seiner Ehe das Sorgerecht für seine Tochter zugesprochen erhielt und die Fünfjährige sofort mit Liebe, großer Hoffnung und Ehrgeiz im Klavierspiel zu unterrichten begann. Im Alter von neun Jahren trat sie am 28. Oktober 1828 in Ihrer Heimatstadt Leipzig zum ersten Mal in einem öffentlichen Konzert auf. Der Vater unterrichtete Clara aber auch in der Kompositionslehre; 1830 veröffentlichte er das Opus 1 des elfjährigen Mädchens.

1828 nahm ihr Vater Friedrich Wieck einen achtzehnjährigen bereits sehr fortgeschrittenen Klavierschüler namens Robert Schumann in sein Haus auf, dessen hohe Begabung er erkannt hatte. Mit großer Energie arbeitete er an dessen Karriere wie auch an der seiner Tochter. Auf beide wollte er als seine Meisterschüler stolz sein können. Dass aber eine schwärmerische Romanze zwischen beiden so weit ging, dass Schumann am achtzehnten Geburtstag Claras schriftlich um deren Hand anhielt, ging dem Vater doch zu weit. Er wies den Antrag zurück, vorerst ohne zu wissen, dass sich die beiden bereits verlobt hatten. So tragisch die nun folgenden Auseinandersetzungen für das junge Paar und das Verhältnis zwischen Vater und Tochter auch waren, sie haben sicher Claras Persönlichkeit gefestigt und aus dem Wunderkind eine starke Frau gemacht. Am Vorabend ihres 21. Geburtstages, am 12. September 1840, konnte Robert Schumann seine Clara endlich doch heiraten.

Robert hat die Musikalität Claras hoch eingeschätzt, sich selbst als Pianist hinter sie in die zweite Reihe gestellt, sie aber auch in der Öffentlichkeit wirken und gelten lassen und sie auch bei der Publikation ihrer Werke unterstützt. Neben all ihrem musikalischen Wirken hat Clara aber auch großen Wert darauf gelegt, auch als „Gattin und Mutter geachtet“ zu sein, wie sie selbst einmal geschrieben hat. Robert Schumanns Erkrankung zwang sie, selbst für den Unterhalt der Familie zu sorgen; zu dem dafür notwendigen Aufwand kamen ja auch noch die hohen Pflegekosten für Ihren Gatten in der Heilanstalt in Eendenich bei Bonn. Daher begann sie 1854 eine selbständige Karriere als reisende Pianistin, die zwischen London und Budapest in ganz Europa ein gerngesehener Gast war, ihre Auftritte aber immer so dosierte und sich überall in dem Maß rar machte, dass jeder ihrer Besuche mit Spannung erwartet wurde, ihr aber auch noch Zeit für ihre Familie blieb. Sie kam auch insgesamt acht Mal zu längeren Aufenthalten nach Wien, hatte hier einen großen und wichtigen Freundeskreis und ein ihr sehr verbundenes Publikum.



Clara und Robert Schumann. Lithographie von Eduard Kaiser 1847

Bereits als vierzehnjährige begann Clara Wieck mit der Komposition ihres Klavierkonzertes. Dabei entstand zunächst der dritte und längste Satz als eigenständiges Stück. Robert Schumann unterstützte Clara bei der Orchestrierung dieses Teils. In den zwei folgenden Jahren entstanden die beiden anderen Sätze des Konzerts. Der erste Satz ist majestätisch stolz und bietet der Solistin einen kraftvollen,

selbstbewussten Auftritt. Der langsame Mittelsatz ist eine Romanze für Klavier und Violoncello solo. In diesem Satz versteckt sich eine Liebesbotschaft, allerdings nicht an Robert Schumann, sondern an den 18 Jahre älteren Cellisten August Theodor Müller. Klavier und Solocello führen ein intimes, sehnsuchtsvolles Zwiegespräch. Der dritte Satz ist ein eleganter Tanz voll irrwitziger pianistischer Schwierigkeiten und verlangt der Solistin hohe Virtuosität ab.

Das Klavierkonzert op. 7 ist die einzige erhaltene Komposition mit Orchester von Clara Schumann. Die Uraufführung fand am 9. November 1835 unter der Leitung von Felix Mendelssohn-Bartholdy im Leipziger Gewandhaus statt, den Klavierpart übernahm die damals 16-jährige Komponistin.

Norbert Theuretzbacher



Clara Schumann 1857, Daguerrotypie von Franz Hanfstängl

ANTON BRUCKNER (1824-1896)

Sinfonie Nr. 8 in c-Moll, WAB 108

(2. Fassung: 1890, Herausgeber: Leopold Nowak)

Orchesterbesetzung: 3 Flöten, 3 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott,
4 Hörner, 4 Horn tuben, 3 Trompeten, 3 Posaunen,
Basstuba, Schlagwerk, Pauken, Streicher

1. Allegro moderato
2. Scherzo. Allegro moderato
3. Adagio. Feierlich langsam; doch nicht schleppend
4. Finale. Feierlich, nicht schnell

Anton Bruckner war offensichtlich in Hochstimmung, als er am 4. September 1887 einen Brief an den deutschen Dirigenten Hermann Levi richtete: »Halleluja, endlich ist die Achte fertig, und mein künstlerischer Vater muß der erste sein, dem diese Kunde wird.« Fünf Jahre zuvor hatte Bruckner Levi in Bayreuth die Uraufführung des »Parsifal« dirigieren gehört, und seither wusste er: Wer derart den Meister aller Komponisten zu dirigieren verstand, der sollte auch Taufpate seiner Symphonie Nr. 8 in c-Moll werden. Dieser innige Wunsch erklärt den devoten Ton, den Bruckner anschlug, als er Levi zwei Wochen später die Partitur zukommen ließ:

»Ich bin so frei mit Ihrer Erlaubnis die Partitur der 8. Sinfonie zu übersenden. Möge sie Gnade finden! Die Freude über die zu hoffende Aufführung durch Hochdesselben Meisterhand ist allgemein eine unbeschreibliche!« Was Bruckner niederschmetterte: Levi lehnte ab. Dem Kollegen und Bruckner-Freund Joseph Schalk klagte Levi seine Enttäuschung über das Werk: Er fürchtete einen Misserfolg, bemängelte die Instrumentation und die Schablonenhaftigkeit der Form, die jener der Siebenten genau gleiche.

Bruckner begann sofort damit, das Werk zu überarbeiten. Im Detail finden sich zahlreiche Modifikationen: Hinzufügungen oder Streichungen von Stimmen und kleineren Taktgruppen, Instrumentationskorrekturen und wenige harmonische Änderungen. Und auch die Architektur der gesamten Symphonie blieb nicht unberührt. Dem ersten Satz wurde durch Reprisenverschleierung und – für Bruckner ganz untypisch – Morendoschluss ein geheimnisvolleres Antlitz verliehen, die Harfe wurde in das Trio des Scherzos eingefügt, der Höhepunkt des Adagios wurde neu gestaltet, das Finale gekürzt und der monumentale Aufmarsch der Blechbläser noch einmal gesteigert. In dieser Fassung wurde die Achte Kaiser Franz Joseph I. gewidmet (der dafür die Druckkosten bestritt) und am 18. Dezember 1892 im Großen Saal des Wiener Musikvereins von den Wiener Philharmonikern unter Hans Richter uraufgeführt. Es wurde Bruckners größter Erfolg.

Hatte seine 7. Symphonie vor allem im deutschsprachigen Ausland Furore gemacht, so feierte die Achte endlich auch in Wien Triumphe. Bruckner litt stets

darunter, zwischen die Fronten der hiesigen Musikkämpfe geraten zu sein. Seine individuelle Symbiose von – vereinfacht gesagt – Wagner'schem Tonfall und Brahms'schem Formsinn erregte auf beiden Seiten Widerspruch. Die wenigen aber, die sich zu Bruckner bekannten, überredeten ihn zu Umarbeitungen seiner Symphonien, die ihn von der Komposition neuer Werke abhielten und die heute – welch bittere Ironie! – in der Bruckner-Forschung teilweise verpönt sind. Fast alle seine Symphonien sowie die Messen in f-Moll, d-Moll und e-Moll existieren somit in einer Erstfassung und in mindestens einer bearbeiteten Version, und bei all diesen Fassungen lässt sich – von wenigen Ausnahmen abgesehen – kaum mehr feststellen, was nun der »originale« Bruckner'scher Wille ist.

Im Falle der Achten jedenfalls traf die Überarbeitung den Geschmack des Publikums und schließlich auch der Bruckner-Forschung. Selbst Eduard Hanslicks bissige Kritik – er und Brahms wohnten der Uraufführung selbstverständlich bei – konnte die Euphorie nicht schmälern. Hugo Wolf freute sich in einem Brief an Emil Kauffmann: »Diese Symphonie ist die Schöpfung eines Giganten und überragt an geistiger Dimension, an Fruchtbarkeit und Grösse alle anderen Symphonien des Meisters. Der Erfolg war trotz der unheilvollsten Kassandrarufo, selbst von Seite Eingeweihter, ein fast beispielloser. Es war ein vollständiger Sieg des Lichts über die Finsternis, und wie mit elementarer Gewalt brach der Sturm der Begeisterung aus, als die einzelnen Sätze verklungen waren. Kurz, es war ein Triumph, wie ihn ein römischer Imperator nicht schöner wünschen konnte.«

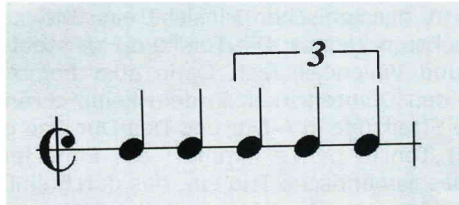
Bruckners Symphonie Nr. 8, seine letzte vollendete, ist ein Glanzstück der österreichischen Symphonik. Bruckners Selbstbewusstsein, dessen Kleinwüchsigkeit ansonsten von der Bruckner-Biographie einhellig bedauert wird, erklomm an seinem 60. Geburtstag, als er den Entwurf zum ersten Satz beendete, einen Höhepunkt. Dass Bruckner in der Achten formal die Siebente imitiert, verweist auf die Ursache dieses neu erstarkten Selbstbewusstseins: Der europäische Erfolg der Siebenten hatte ihm bewiesen, dass er auf dem richtigen Weg war. Die Architektur der Siebenten wurde also erneut abgeschritten und mit einer reichhaltigeren Farbpalette noch großzügiger ausgemalt. Die äußeren Dimensionen wurden gedehnt; Zeit ist hier nicht länger ein Faktor, den der Komponist spielerisch zu bändigen hat, sondern einer, der aufgehoben wird. Bruckners Achte erbt die »himmlischen Längen«, die Schumann an Schubert so schätzte.

Die Rede ist hier nicht zufällig von Schubert. Paul Bekker hat die These aufgestellt, dass die Utopie der Symphonie Beethovens, zu einem Massenpublikum zu sprechen, nach Beethovens Tod einzig von österreichischen Symphonikern wie Schubert und Bruckner eingelöst werde. Die Romantiker hätten, so Bekker, die Bildungsschichten jenseits der Liebhaber literarischer Romantik als Adressaten ihrer Musik vernachlässigt. Erst die Österreicher gelten ihm als Romantiker ohne intellektuelle Verklärung und mit unmittelbarem Naturgefühl:

»Ich meine Natur im kosmischen Sinne, die Fähigkeit, alle Gefühlsvorgänge in ihrer ursprünglichen, naturhaften Bedeutung, in ihrer elementaren, triebhaften

Gewalt unmittelbar zu erfassen und darzustellen, ohne jede reflektionsmäßige Beimischung. Ich meine also das, was Schiller als Anschauungsart des ›naiven‹ Künstlers im Gegensatz zu der des ›sentimentalischen‹ Künstlers bezeichnet. In dieser Wiedergewinnung der naiven Anschauung liegt das geradezu unermessbare Verdienst der österreichischen Symphoniker.«

Magie des Rhythmus



Der sogenannte „Bruckner-Rhythmus“ aus 2 duolischen und 3 triolischen Viertelnoten

Mit Bekkers These erklärt sich manche Eigenart der Bruckner'schen Symphonik. Insbesondere wird deutlich, warum der Rhythmus im Werk Bruckners eine herausragendere Rolle spielt als der Verlauf der Tonhöhen: Nur die »rhythmische Gewalt« kann das Attribut »elementar« für sich beanspruchen. Auch hierin gibt sich Brahms als Antipode, weil bei ihm die Intervallstrukturen die symphonische Architektur begründen. Bei Bruckner sind es rhythmische Muster. Im Kopfsatz der Achten ist dies einmal mehr die mit Recht als »Bruckner-Rhythmus« etikettierte Kombination zweier Viertel und einer Vierteltriole. Dieses Motiv bringt die ersten zwei von drei Themen hervor. Beim dritten Thema überlebt nur noch der Triolenrhythmus, der nach dem Gewesenen als Mutation des rhythmischen Grundmusters gehört werden kann.

Im Laufe des Satzes legt der Bruckner-Rhythmus sein melodisches Gewand ab. Die Durchführung bezeugt dessen Beliebigkeit, indem das erste Thema in der Umkehrung erscheint und sich der Bruckner-Rhythmus vom zweiten Thema abspaltet. Auf den Höhepunkten von Durchführung und Reprise endlich verbleibt vom ersten Thema nur noch der Rhythmus, der von den Bläsern »eintönig« skandiert wird – ein Ereignis, das dramaturgisch ebenso gerechtfertigt ist wie seine stolze Archaik erschauern lässt.

»Typisch Bruckner« ist auch das Tremolo der Streicher, mit dem die meisten seiner Symphonien anheben. Bruckner entwirft hier einen metrisch konturlosen, gleichsam grenzenlosen und daher jenseitigen Raum, in dem das Werden des Themas Gegenstand der Musik ist. Die folgende Exposition gerät mithin zum Ziel, gar zum eigentlichen Ereignis der Symphonie. Dies wohl trennt Bruckner am stärksten von Brahms, dem die Durchführung von Motiven am Herzen lag. Ungewöhnlich ist indes, dass den weichen Streichergrund kein aufrechtes Dreiklangsthema durchschreitet, vergleichbar den Hauptthemen der Vierten und der Siebenten. Stattdessen schleicht ein Thema durch die tiefen Streicher, dessen Rhythmik zunächst kaum auffällt und dessen Intervalle sich jeglicher

Eingängigkeit verweigern. Solche Themen kennen sonst nur die ersten beiden Symphonien Bruckners.

Das Scherzo ist ein Meisterwerk, das von der Überarbeitung der Symphonie 1890 am wenigsten berührt wurde. Bruckner glaubte, die Einfachheit der melodischen Erfindung, die sich wieder auf ein einziges Motiv stützt, rechtfertigen zu müssen, und sprach vom »deutschen Michel«, dessen Einfältigkeit hier porträtiert sei – eine Bemerkung, die weder Michel noch Scherzo gerecht wird. In Wahrheit ist das Scherzo vorab in harmonischer Hinsicht ein Bravourstück, wie es die Symphonik bis dahin kaum kannte: Die Tonika c-Moll steht im dritten Takt mit Einsatz der Violen und Violoncelli fest. Dann aber begibt sich Bruckner auf Wanderschaft durch den Quintenzirkel, in dem keine chromatische Abkürzung ungenutzt bleibt. Die Streifzüge in A-Dur und Des-Dur sind geradezu waghalsig, und nach Hause zur Tonika geht's nimmer: am Ende leuchtet C-Dur. Zum Verweilen lädt erst das romantische Trio ein, das durch einfachere Harmonik in der Erstfassung gegenüber der Zweitfassung eine noch geruhsamere Rast von der Abenteuerlust des Scherzo-Hauptteiles gestattet.

Fraglos ist Bruckner ein Komponist der Mittelsätze, da er – wie erwähnt – mehr der thematischen Setzung als der Variierung, mehr der Epik als der Dramatik zuneigt. In der Achten nun greift er erstmals auf die unübliche Reihenfolge Scherzo – Adagio zurück, wie sie Beethovens Neunte vorexerziert hatte. Der langsame Satz der Achten erhebt sich damit zur »Andacht« der Symphonie. Indem Bruckner zur Gegenüberstellung elementarer Vokabel – Wechselnotenmotivik, Tonleiterausschnitte und Dreiklangsmelodik – zurückkehrt, entwickelt er das Pathos jener »kosmischen« Natur, von der Bekker spricht. Äußere Mittel fehlen freilich nicht: weihevoll Wagner tuben, zarte Soloviolen und die intimen Arpeggien der Harfen, die zum ersten und letzten Mal in Bruckners Symphonik einzug halten.

Motivisch bedeutsam ist die Wiederkehr des Hauptthemas aus dem Kopfsatz. Bereits das Kontrastthema in den Violoncelli ist eine rhythmisch geglättete Version des einstigen Hauptthemas. Im letzten Teil des Adagios platzt in die dynamischen Wellen immer wieder der originale Rhythmus des alten Hauptthemas und unterstreicht so die Stellung des langsamen Satzes als Zentralfeiler der symphonischen Architektur.

Der Rhythmus des Hauptthemas aus dem Kopfsatz durchzieht auch das Finale (übrigens der einzige Symphoniesatz Bruckners, dem eine Metronomzahl voransteht). Er resultiert zwangsläufig aus den scharfen Punktierungen der Blechbläser, die von den galoppierenden Streicherakkorden gehetzt werden. Dass Bruckner am Ende des Satzes das Hauptthema des Kopfsatzes noch einmal in bombastischer Größe zitiert, gehorcht weitgehend der Konvention, das Finale als symphonische Summe zu betrachten. Die raffinierte Überlagerung der Themen aller drei vorangegangenen Sätze in den letzten Takten der Symphonie hingegen ist ein Geniestreich des Kontrapunktlehrers. Damit findet ein Satz seinen Abschluss, der hörbar dem »inneren Ohr« des Organisten Bruckner entsprang: Registerartige Instrumentierung gliedert den diesmal vierthemigen Sonatensatz, dessen einzelne Teile von einer frappierenden Vielfarbigkeit sind.

Es ist dies freilich eine Vielfarbigkeit, die auch Verwirrung stiften kann. Wer hier nicht in großen Zügen zu hören bereit ist, verliert rasch den Überblick. Hermann Levi befürchtete denn auch insbesondere im Finale eine Überforderung des Publikums, sodass Bruckner in der Zweitfassung gerade in diesem Satz Striche vornahm und seinen großzügigen Wuchs stutzte. Leider eliminierte er auch einige Reminiszenzen an die 7. Symphonie, mit denen er die Einheit seines symphonischen Schaffens dokumentieren zu wollen schien, wie auch im Adagio der Neunten Anklänge an die Achte und die Siebente erkennbar sind. Gleichwohl bedarf es zur Bestätigung dieser Einheit keiner Zitate. Wie fast alle Bruckner'schen Symphonien lässt auch die Achte in keinem Takt Zweifel über die Person ihres Schöpfers zu.

Christoph Becher

DR. OTTO BÖHLER'S SCHATTENBILDER

9



BRUCKNER'S ANKUNFT IM HIMMEL



Anton Bruckner
Büste von Viktor Tilgner, 1891/1892

ORCHESTERMUSIKER:

Konzertmeister: Peter Gassler
Helmut Korber

Violine I: Mina Ding
Michael Fraiss
Victoria Landenberger
Wolfgang Leitner
Steve McClain
Angelika Murhammer
Paloma Newrkla
Svea Nieslony
Gregory Rogers
Wolfgang Trauner
Rosa Weisbrot
Gine Zabrana
Gerlinde Zajicek

Violine 2: Brigitte Gassler-Nägele
Gerda Dlaska-Tischler
Werner Edlinger
Brigitte Gabriel
Petra Ibounig
Peter Lehre
Franz Leutgeb
Marin Mizuno
Edwina Parzer
Jovana Popović
Anita Tran
Yasmine Zwiauer

Viola: Kathrin Theuretzbacher
Anna Wonaschütz
Ernst Blümner
Marcus Hofer
Peter Krüger
Stephanie Kellner
Bert Lindenhovius
Gabi Müller
Katharina Reithner
Jill Rendell
Chris Rout

Violoncello: Norbert Theuretzbacher
Hermann Berndt
Stefan Bruntsch
Elisabeth Kiss
Emilia Landenberger
Florian Mendl

Heinz Murhammer
Sylvia Nanz
Ida Maria Sallai
Elisabeth Smoly
Ursula Svoboda
Oliver Vanicek

Kontrabass: Michaela Marschütz
Elke Fischer
Susanne Hofinger
Emilia Manske
Gerd Nanz
Eva Niederdorfer
Michael Schöner
Sabina Vana
Andreas Veit

Flöte: Peter Placheta
Nicole Alesich
Mako Hirota

Oboe: Isabel Schüller
Elise Ryba
Doris Höllerl

Klarinette: Alexander Schram
Anton Hafenscher
Achim Hohlfeld

Fagott: Beatrix Kromp
Michael Kaufmann
Joseph Feyertag

Horn: Arno Kastelliz
Barbara Gaisberger
Matthias Löblich
Werner Zeugswetter

Dietmar Dokalik
Angelo Nuzzo
Bernhard Sturm
Margit Gross

Trompete: Herbert Schiller
Egmont Pichler
Matthias Witt

Posaune: Martin Ortner
Matthias Schuh
Johann Bichler

Basstuba: Heinrich Mahler

Pauken: Agnes Méth
Schlagwerk: José Maria Díaz
Maybe Quevedo

Harfen: Sara Kowal
~~Isamina Bota~~

Volker Kemnitz

DOROTHY KHADEM-MISSAGH



Dorothy Khadem-Missagh, vom Gramophone Magazine gepriesen als „breath of fresh air“, ist eine österreichische Pianistin und Dirigentin. Ihr Debüt als Dirigentin gab sie am Pult des renommierten Wiener KammerOrchester und hat seitdem das Moravian Philharmonic Orchestra, MÁV Symphony Orchestra

Budapest, Siamo Orkest, Royal Academy of Music Symphony Orchestra sowie das Beethoven Frühling Festival- Orchester dirigiert.

Als Gründerin und künstlerische Leiterin des Festivals Beethoven Frühling und des symphonischen Beethoven Frühling Festival-Orchesters nimmt Dorothy Khadem-Missagh eine weitere gestaltende Rolle ein. Das Festival findet seit 2020 jährlich mit herausragenden Partnern wie Radio Ö1 an besonderen Beethoven-Orten in Niederösterreich statt. Mit Orchester- und Kammermusikkonzerten sowie wird ein vielfältiges Publikum angesprochen und junge Menschen für klassische Musik begeistert. Dorothy Khadem-Missagh absolviert ihre Dirigier-Ausbildung bei Sian Edwards an der Royal Academy of Music London, ergänzt durch Meisterklassen bei Jorma Panula, Johannes Schlaefli, Dame Jane Glover, Sir Mark Elder, Alice Farnham, Martin Sieghart und Ekhart Wycik.

Als Pianistin tritt sie auf bedeutenden Podien und in Konzertsälen wie dem Musikverein Wien, Wiener Konzerthaus, der Philharmonie Luxemburg, dem Brucknerhaus Linz und Seognam Art Center u.a. auf. Sie gastierte bei international renommierten Festivals wie dem Mosel Musik Festival, dem Kyoto Int. Festival, dem Palermo Classica Festival, dem Liszt Festival Raiding, der Styriarte Graz und den Tiroler Festspielen Erl u.a. Als Solistin trat sie etwa mit dem Seoul Seognam Philharmonic Orchestra, dem Tonkünstler Orchester, dem Wiener KammerOrchester, der Martinu Philharmonie und der Academia Allegro Vivo auf. Als passionierte Kammermusikerin ist Dorothy Khadem-Missagh Gründungsmitglied des Wiener Klaviertrios "Trio Vision" mit den Wiener Philharmonikern Ekaterina Frolova (Violine) und Peter Somodari (Solo-Cellist). Sie musiziert weiters mit hervorragenden Kammermusik-Partnern wie Christian Altenburger, Matthias Schorn, Matthias Bartolomey, Jiyoung Lee, KS Wolfgang Bankl und weiteren.

Geboren in Österreich, erhielt sie ihren ersten Klavierunterricht im Alter von drei Jahren. Bereits im Alter von sechs Jahren erfolgte die Aufnahme an die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, an der sie bei Noel Flores, Jan Jiracek von Arnim u.a. und in Salzburg bei Pavel Gililov studierte. Bedeutende musikalische Impulse erhielt sie zudem von Martha Argerich, Rudolf Buchbinder, Elisabeth Leonskaja, Sir Andrés Schiff, Menahem Pressler und Robert Levin.

Sie ist mehrfache Preisträgerin zahlreicher internationaler Wettbewerbe, wie etwa des Int. Beethoven Wettbewerbs Bonn. Bereits vor ihrem Erfolg beim Int. Beethoven Wettbewerb Bonn hat die junge Pianistin früh bei internationalen Wettbewerben auf sich aufmerksam gemacht. Sie ist Gewinnerin des Int. Béla Bartók Wettbewerbs, Finalistin der New York Int. Piano Competition und Preisträgerin des Klavierwettbewerbs in Ettlingen sowie des Int. Klavierwettbewerbs „Ricard Vines“. Dorothy Khadem-Missagh wurde zur Verbier Festival Academy sowie dem Aspen Music Festival eingeladen.

Zahlreiche Aufnahmen dokumentieren ihre herausragende musikalische Arbeit. Ihr Album mit Werken von Ludwig van Beethoven sowie der Ersteinstrumentalisten Karl Traugott Zeuner wurde in mehreren Kategorien für den renommierten Opus Klassik Award nominiert und von internationalen Kritikern hoch gelobt. 2021 wurde die Veröffentlichung des Albums ihres Klaviertrios mit Werken von L.v. Beethoven, J. Brahms und H. Gál als „Ö1-CD des Monats“ ausgezeichnet und erhielt große Anerkennung im BBC Music Magazine.

“I was impressed by her pianistic ability and musicianship, dedication to music, curiosity and qualities of humanity...” Martha Argerich



AOV KONZERTVORSCHAU

FRÜHLINGSKONZERT
Wiener Konzerthaus (Mozartsaal)
Samstag, 16. 3. 2024, 19.30h

Werke von

GIUSEPPE VERDI, ASTOR PIAZZOLLA,
LUDWIG VAN BEETHOVEN (EROICA)

KOOPERATIONSKONZERT
Wiener Musikverein (goldener Saal)
Sonntag, 9. 6. 2024, 11h

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY – Meeresstille und glückliche Fahrt

FRIEDRICH SMETANA – Die Moldau

Johann Strauss (Sohn) – An der schönen blauen Donau

Akademischer Orchesterverein Wien

DMITRI SCHOSTAKOWITSCH – Sinfonie Nr. 5
Het Orkest Amsterdam

Kartenverkauf On-line: www.musikverein.at oder
im Ticket-Center des Wiener Musikvereins, Tel.:+43 1 5058190, Bösendorferstr. 12, 1010 Wien
E-Mail: tickets@musikverein.at

Besuchen Sie uns auf **facebook: Akademischer Orchesterverein in Wien**

Wollen Sie unsere **Konzerteinladungen** erhalten oder bei uns **mitspielen**?

Dann bitten wir um ein Email an info@aov-wien.at

Medieninhaber (Herausgeber):

Der Akademische Orchesterverein in Wien, Lothringerstr. 20, 1030 Wien.

Redaktion und für den Inhalt verantwortlich: DI Norbert Theuretzbacher

www.aov-wien.at

Preis des Programmheftes: 4,50€

