



Gramola

Wiener Klassik

Haydn
Mozart
Beethoven
Schubert

Yumiko Matsuda

Wiener Klassik

Joseph Haydn

Sonata in E flat major, Hob.XVI:49

Sonate Es-Dur Hob.XVI:49

- | | | |
|----------|-------------------------------|------|
| 1 | (I) Allegro | 7:25 |
| 2 | (II) Adagio e cantabile | 7:12 |
| 3 | (III) Finale: Tempo di Minuet | 4:09 |

Wolfgang Amadeus Mozart

Sonata in F major, KV 332

Sonate F-Dur KV 332

- | | | |
|----------|---------------------|------|
| 4 | (I) Allegro | 6:39 |
| 5 | (II) Adagio | 4:21 |
| 6 | (III) Allegro assai | 7:30 |

Ludwig van Beethoven

Sonata No. 14 in C sharp minor, Op. 27/2 "Moonlight"

Sonate Nr. 14 cis-Moll op. 27/2 „Mondschein“

- | | | |
|----------|----------------------|------|
| 7 | (I) Adagio sostenuto | 5:13 |
| 8 | (II) Allegretto | 2:32 |
| 9 | (III) Presto agitato | 7:31 |

Franz Schubert

Sonata in A major, D664

Sonate A-Dur D 664

- | | | |
|-----------|----------------------|-------|
| 10 | (I) Allegro moderato | 10:25 |
| 11 | (II) Andante | 4:05 |
| 12 | (III) Allegro | 8.42 |

Yumiko Matsuda *piano / Klavier*

Joseph Haydn

Sonate Nr. 59 Es-Dur Hob. XVI:49

Die Sonate ist Marianne von Genzinger gewidmet, einer sehr engen Freundin Haydns, und sicher hat das hohe pianistische Niveau der Freundin dazu beigetragen, daß diese Sonate unbestritten musikalisch so hervorragend geworden ist. In ihr äußert sich meisterhaftes musikalisches Denken und höchste Expressivität (vor allem in der Mollpassage des langsamen Satzes). Haydn bedauert nur, daß Frau von Genzinger kein Schantz-Klavier besaß (Brief vom 20. Juni 1790 an die Freundin), denn seiner Ansicht nach war dies das einzige Instrument, das seinem Werk Genüge tun konnte.

Im ersten Satz vermischen sich meisterlich verschiedene Stilformen:

1. der „klassische“ Stil: eine gesangliche Phrasierung in der rechten Hand mit Alberti-Bässen in der Begleitung (doch in gemäßigterer Form); Verwendung des eigentlichen klassischen Motivs (Takte 1 und 2); kurz, knapp, in sich schlüssig und sehr in „Opera buffa“-Manier.

2. der aus dem Barock überkommene Stil (Takte 13 bis 15, dann die letzten Takte vor der Reprise: 59 bis 64, Läufe zu Beginn der Durchführung Takte 64 bis 79).

3. der reine Haydn'sche Stil, in dem sich sein persönliches Genie zeigt: ein Moment wahrer Spannung wird unmittelbar vor dem Schluß der Exposition (Takt 53-57) durch eine rhythmische Zelle erzeugt, die zwischen linker und rechter Hand wechselt, und die – natürlich in leicht abgewandelter Form – an

entsprechenden Stellen der Durchführung (Takt 108-115 und 122-126) wiederkehrt, wo sie zwischen den tiefen und hohen Lagen des Klaviers hin und herspringt; der Reprise (Takt 179-183) verleiht die kurze Note eine unwiderstehliche Komik.

Das *Adagio e cantabile* ist einer der wenigen langsamen Sätze Haydns, der sich mit denen Mozarts vergleichen lassen kann. Er besteht wie der Satz in der Sonate Nr. 62 aus drei Teilen, und sein Mittelteil weist auf Schubert hin. Die Schlichtheit des Stils, die Schönheit des b-Moll-Mittelteils und die Verwendung des weit geöffneten Klaviers machen diesen Sonatensatz zu einem sehr bewegten Stück Haydn'scher Klaviermusik.

In ständiger Bewegung von Vierteltrioen perlt das Schlußmenuett, das ebenfalls eine sehr schöne es-Moll-Passage hat, geschmeidig und stetig dahin, ohne seinen Lauf zu unterbrechen. Durch das großartige Gefühl Haydns für Phrasierung und Ausgewogenheit und durch seinen Erfindungsreichtum wird diese Sonate zu einem seiner besten und typischsten Stücke.

Wolfgang Amadeus Mozart

Sonate F-Dur KV 332 (300k)

Die F-Dur-Sonate KV 332 beginnt ähnlich wie die F-Dur-Sonate KV 280 im Dreivierteltakt. Das kantable Anfangs-Thema dehnt sich im Nachsatz ungewohnt aus und wird von einer Fülle melodioser Gedanken gefolgt, von denen manche an Haydn erinnern (Takt 13ff). An diesem Satz lässt sich wieder einmal keine Lehrbuch-Analyse demonstrieren, obwohl



man die Hauptmerkmale der Sonatenform wie die Dreiteilung in Exposition, Durchführung und Reprise natürlich vorhanden sind und auch der Tonarten-Plan annähernd zutrifft – sieht man von der stürmischen d-Moll-Passage und der Modulation nach c-Moll vor dem Eintritt des „Seitenthemas“ im regulären C-Dur ab. Aber eine Fülle origineller Einfälle, wie die Hemiolienbildung in Takt 64/65, der Beginn der Durchführung mit einem neuen thematischen Gedanken etc., zeugen von Mozarts Freiheit in der Anwendung der Sonatenform.

Im darauffolgenden *Adagio* in B-Dur zeigt sich Mozarts Kunst im Variieren der Wiederholungen. Wie so oft hat er gerade bei solchen Sätzen noch kurz vor der Drucklegung einige ornamentale Bereicherungen angebracht. Eine zweimalige dramatische Moll-Wendung bringt eine ernste, fast tragische Note in diesen sonst eher idyllischen Satz.

Der ungewöhnlich ausgedehnte Schluß-Satz in Sonatenform ist eines der virtuosesten und schwierigsten Klavierstücke Mozarts. Allein an der Satzweise dieses Satzes kann man erkennen, daß Mozart der größte Pianist seiner Zeit gewesen sein muß. Der 6/8-Takt-Rhythmus nimmt so manche Passage der späteren „Jagdfinale“ einiger Klavierkonzerte (z. B. KV 450, 456, 482) vorweg.

Ludwig van Beethoven

Sonata quasi una fantasia op. 27 Nr. 2 cis-Moll (Mondschein-Sonate)

Ob Rellstabs poetischer Vergleich mit einer Mondnacht am Vierwaldstätter See seine Berechtigung

hat oder nicht – es ist mir nie gelungen, eine innere Beziehung des *Adagios* zum Mondschein an einem See nachzufühlen. Sicherlich ist zwar der erste Satz ein Nachtstück, doch wird die Dunkelheit dieser Nacht durch keinen milden, sanften Mondschein erhellt! Schwer und düster ist dieses Stück und von einer Schwermut, die – wenn schon ein Bild heraufbeschworen werden soll – eher an eine Trauermusik denken läßt. Aber genügt es nicht, die Melancholie als solche mitzuempfinden, die doch ein Grundzug von Beethovens Natur war? Beethoven verlangt selbst, daß der erste Satz ganz verhalten (*sempre pianissimo*), äußerst zart (*delicatissimamente*) und durchwegs mit Pedal (*senza sordini*, d. h. ohne Dämpfer) gespielt werden muß. So wichtig ist diese Pedalvorschrift, daß sie am Beginn gleich zwei Mal steht: es ist ja auch das erste Mal in einer Klaviersonate, daß Beethoven dieses dem Klavier ureigene Register auf längere Strecken obligat vorschrieb.

Der zweite Satz ist im Charakter eines Menuetts, aber wohl deshalb nicht von Beethoven als Menuett überschrieben, weil seine Verhaltenseit und Zartheit sonst vielleicht als Fröhlichkeit mißverstanden werden könnte. Nur im Trio ergibt sich ganz kurz so etwas wie echte Lustigkeit und ein Aufstampfen der Synkopen. Aber schon der zweite Teil des Trios mit seinem geheimnisvollen *pianissimo* und seiner Chromatik widerruft förmlich diesen Eindruck, kaum daß er klingliche Realität geworden ist.

Nach dem sanften Hoffnungsschimmer des Allegretto dann ein leidenschaftliches Presto agitato, Bild eines Gewittersturmes – die *sforzati* sind wie aufzuckende Blitze – Bild vor allem aber vom





Sturm in Beethovens Herzen. Es ist ein Sonatensatz, dem die in Moll-Sonatensätzen sonst übliche Aufhellung durch ein Dur-Seitenthema fehlt, denn hier stehen Seiten- und Schlußthema nicht in der parallelen Dur-Tonart, sondern in der dominanten Moll-Tonart gis-Moll. Dur-Harmonien werden in dem ganzen Satz überhaupt nur „en passant“ berührt und sind fast immer neapolitanische Sextakkorde oder Dominantseptakkorde. Es spricht Verzweiflung aus diesem Satz. Vielleicht wollte Beethoven durch seine Widmung an die Gräfin Giulietta Guicciardi zum Ausdruck bringen, wie sehr ihn ihre Ablehnung seiner Liebe erschüttert hatte.

Franz Schubert

Sonate A-Dur opus posth., D 664



Nach der Aussage von Freunden ist diese Sonate 1819 bei einem Aufenthalt in Steyr komponiert worden. Diese Zeitangabe wirkt durchaus glaubwürdig: Mit Recht kann dieses Werk als der Höhepunkt der ersten Schaffensperiode Schuberts angesehen werden, in der er, abgesehen vom 1818 erfolgten „Ausbruch in romantische Regionen“, mehr oder weniger Haydns und Mozarts Stilprinzipien folgte, die er aber mit Schubertischem Geiste erfüllte – „neuer Wein in alten Schläuchen“. Die A-Dur-Sonate ist Schlußstein und Höhepunkt dieser Entwicklung; nirgends sonst, nicht einmal in der „mozartischen“ Fünften Symphonie Schuberts, ist die Symbiose zwischen diesen beiden Geisteswelten auf so überzeugende Weise vollzogen worden. In knappen mozartischen Formen malt diese Sonate eine liebe-

Schubertische Frühlingslandschaft.

Mozartisch ist allein schon der Einfall, die Sonate mit einem kantablen Thema beginnen zu lassen. Ähnlich sangbare Themen, die auf der Tonika abschließen, stehen bei Mozart etwa am Beginn der Sonaten in F-Dur KV 332 und B-Dur KV 333. Schubert aber geht noch einen Schritt weiter als Mozart und beginnt mit einer dreiteiligen, in sich geschlossenen Liedform, was allen Prinzipien eines Sonaten-Kopfsatzes zu widersprechen scheint. Denn ein Sonaten-Thema sollte „unstabil“ – noch vorne offen – sein, um zu einer weiteren Entwicklung führen zu können. (Natürlich hat Schubert um diese Gesetzmäßigkeit gewusst; schon seine ersten Sonaten, etwa die in a-Moll D 537, folgen ihr.) In der A-Dur-Sonate hat Schubert in das „Einleitungslied“ ganz versteckt ein destabilisierendes Element eingebaut: Der B-Teil ist um vier Takte „zu kurz“, sodass das Hauptthema aus 8 + 4 + 8 Takteten besteht. Ein normaler achttaktiger Mittelteil – und die Sonate wäre gleich am Beginn gescheitert. So aber kann Schubert ganz zwanglos mit einer A-Dur-Tonleiter (die in der Durchführung mit kräftigen Oktavensequenzen wiederkehrt) in die 2. Themengruppe überleiten, die bis zum Schluss der Exposition drei wiederholte Noten e im „Wanderer-Rhythmus“ lang-kurz-kurz-lang beibehält und in immer neuer harmonischer Beleuchtung durchführt. Am Schluss des ersten Satzes wird das schöne Anfangsthema noch ein letztes Mal, wie zum Abschied, in tiefer Lage zitiert und schließt mit einem „Mozartischen“ Seufzer h-a.

Genial ist der Einfall, den 2. Satz mit dem gleichen Seufzermotiv h-a zu beginnen, eine Oktav höher

Gramola

als die Schlussnoten des 1. Satzes. Nicht genug damit: Auch der 3. Satz beginnt mit den gleichen Noten h-a, aber wiederum eine Oktave höher als der 2. Satz. (Und da behaupteten selbst renommierte Musikwissenschaftler noch vor gar nicht langer Zeit, Schubert hätte nur intuitiv komponiert und hätte gar keine richtige Sonate schreiben können!) Dieses innige, poetische *Andante* ist von einer solch ergreifenden schlichten Schönheit, dass jede Analyse überflüssig erscheint. Auch hier knüpft Schubert völlig eigenständig an beste Mozartische Vorbilder an: Der gleiche Grundrhythmus, der bei falscher Betonung als Sechssteltakt gehört werden könnte, findet sich schon in *Andante* von Mozarts C-Dur-Sonate KV 333, ebenfalls ein Juwel der Klavier-Literatur.

Echter tanzartiger, „Mozartischer“ Sechssteltakt beherrscht dann den 3. Satz, nur dass Schubert den üblichen Siciliano- oder Gigue-Rhythmus auf eine so eigenartige Weise abändert, wie sie vorher meines Wissens noch nie vorkam. Das zweite Thema „korrigiert“ diesen „falschen“ Gigue-Rhythmus und macht daraus einen Wiener Walzer! Zum Ausgleich für diese Frivolität geht es in der Durchführung mit Imitationen recht polyphon zu. Die Reprise beginnt – ähnlich wie Mozarts *Sonata facile* KV 545 – in der Subdominante, statt in der Tonika. „Kompositorische Bequemlichkeit“, möchte so mancher Kommentator meinen: Denn bekanntlich genügt es in solchen Fällen, die Exposition einfach Note für Note zu transponieren, um ohne jede Anstrengung einen Abschluss in der Grundtonart zu erreichen. Aber so leicht hat es sich Schubert hier nicht gemacht: Ein plötzlicher Einschub in F-Dur stellt alle diese Gemütlichkeit in Frage und schafft neue harmoni-

sche Entwicklungen, bis sich schließlich doch alles in Wohlgefallen auflöst.

Paul Badura-Skoda

Wir danken Herrn Prof. Badura-Skoda für die freundliche Erlaubnis zum Abdruck seiner Texte zu den hier zu hörenden Werken.

21. Juni 2013

Der renommierten japanischen Pianistin Yumiko Matsuda ist es gelungen, Werke der Wiener Klassik, die wir lange Zeit für unseren ausschließlichen Besitz hielten, auf feinfühligere Art zu interpretieren. Natürlich ist diese Leistung kein Zufall. Frau Matsuda, die perfekt deutsch spricht, hat jahrelang in Wien studiert und sich mit dem klassischen Stil verfrant gemacht. Ich gratuliere ihr zu ihrer Leistung und wünsche ihren Zuhörern vergnügliche Stunden.

Paul Badura-Skoda

Gramola

Joseph Haydn

Sonata No. 59 in E flat major, Hob. XVI:49

The sonata is dedicated to Marianne von Genzinger, a very close friend of Haydn, and his friend's high pianistic level certainly contributed towards the fact that the sonata has undisputedly become so musically excellent. It evinces masterly musical thinking and the highest expressiveness (especially in the minor passage of the slow movement). Haydn merely regretted that Frau von Genzinger did not possess a Schantz piano (letter to his friend of 20 June 1790), for in his opinion this was the only instrument that could do justice to his work.

The first movement blends different styles in a masterly manner:

1. The 'classical' style: lyrical phrasing in the right hand with Alberti basses in the accompaniment (but in more moderate form); use of the true classical motif (bars 1 and 2): short, succinct, cohesive and very much in the 'opera buffa' manner.

2. The style passed down from the Baroque (bars 13 to 15, then the last bars before the repeat: 59 to 64, runs at the beginning of the development bars 64 to 79).

3. The genuine Haydn style, showing his personal genius: a moment of pure tension is produced by a rhythmical cell immediately before the end of the exposition (bars 53-57), alternating between the left and right hands and recurring at suitable passages of the development (bars 108-115 and 122-126) – of course in a slightly varied manner – where it leaps to and fro between the deep and high registers of

the piano. The short note gives the recapitulation (bars 179-183) an irresistible element of comedy.

The *Adagio e cantabile* is one of the few slow movements by Haydn that can be compared with those by Mozart. Like the movement in Sonata No. 62, it consists of three parts, and its central section points to Schubert. The simplicity of the style, the beauty of the B flat minor central section and the use of a wide-open piano make this sonata movement a very moving piece of Haydn's chamber music.

In the constant movement of triplets, the concluding minuet, which also has a very beautiful E flat minor passage, fizzes along smoothly and constantly, without interrupting its course. Haydn's magnificent sense of phrasing and balance and his wealth of inventiveness make this sonata into one of his best and most typical pieces.

Wolfgang Amadeus Mozart

Sonata in F major, KV 332 (300k)

Like the F major Sonata KV 280, the F major Sonata KV 332 begins in three-quarters' time. The lyrical opening theme expands unusually in the afterthought and is followed by an abundance of melodious thoughts, some of which are reminiscent of Haydn (bars 13ff.). This movement again does not demonstrate a textbook analysis, although the main features of the sonata form such as the separation into exposition, development and recapitulation are, of course, present and the plan of keys is also roughly applicable, if we disregard the tempestuous D minor passage and the modulation to C minor



before the introduction of the 'secondary theme' in regular C major. But a wealth of original ideas, such as the hemiola formation in bars 64/65, the beginning of the elaboration with a new thematic idea etc., testifies to Mozart's freedom in the use of the sonata form.

The following *Adagio* in B flat major shows Mozart's art of varying repetitions. As so often in the very case of such movements, he added a number of ornamental enrichments shortly before publication. Two dramatic turns to the minor key give an earnest, almost tragic note to this otherwise quite idyllic movement.

The unusually long final movement in sonata form is one of the most virtuosic and difficult piano pieces by Mozart. From the composition of this movement alone, it can be seen that Mozart must have been the greatest pianist of his age. The 6/8 time rhythm anticipates many passages in the later 'hunting finales' of some piano concertos (e.g. KV 450, 456, 482).

Ludwig van Beethoven

Sonata quasi una fantasia, op. 27 No. 2 in C sharp minor (the 'Moonlight Sonata')

Whether Rellstab's poetic comparison with a moonlit night on Lake Lucerne is justified or not, I have never managed to find an inner relationship between the *Adagio* and moonlight on a lake. The first movement is certainly a nocturne, but the darkness of the night is not brightened by any mild and gentle moonlight! The piece is weighty and gloomy and has

a melancholy which, if an image has to be evoked, is more reminiscent of funeral music. But is it not sufficient to feel the melancholy as the one that was a basic feature of Beethoven's character? Beethoven himself demanded that the first movement had to be played in a highly subdued manner (*sempre pianissimo*), extremely delicately (*delicattissimamente*) and entirely with the pedals (*senza sordini*, i.e. without dampers). This pedal instruction is so important that it is written twice at the beginning: indeed, it was also the first time in a piano sonata that Beethoven mandatorily stipulated this very own register of the piano for lengthy passages.

The second movement has the character of a minuet, but it was probably not entitled a minuet by Beethoven because its restraint and tenderness might otherwise be misconstrued as cheerfulness. Only in the trio does something like genuine gaiety and a stamping of the synopses emerge for a very short time. But the second part of the trio with its mysterious pianissimo and its chromatics already literally cancels this impression as soon as it has become acoustic reality.

After the gentle glimmer of hope in the *Allegretto* there then comes a passionate *Presto agitato*, the image of a thunder storm – the *sforzati* are like flashes of lightning – but an image, above all, of the tempest in Beethoven's heart. It is a sonata movement missing the brightening by a secondary theme in the major key otherwise usual in sonata movements in the minor key, for here the secondary and the concluding themes are not in the parallel major key, but in the dominant minor key of G sharp minor. Throughout the movement,



major harmonies are only touched upon in passing and are almost always Neapolitan sixth chords or dominant seventh chords. The movement utters despair. By his dedication to Countess Giulietta Guicciardi, perhaps Beethoven wanted to express how much her rejection of his love had shaken him.

Franz Schubert

Sonata in A major, opus posth. 120, D 664



According to the reports of certain of his friends, this Sonata was composed in 1819 when Schubert was staying in Steyr. This date is perfectly plausible: with some justification this work may be considered as the high point of Schubert's first creative period, during which – leaving aside the „escape into romantic realms“ intervening in 1818 – he more or less followed the stylistic principles of Haydn and Mozart, breathing a Schubertian spirit into them: “old wine in new bottles”. The *Sonata in A major* represents the keystone and high point of this evolution; nowhere else, not even in the “Mozartian” fifth Symphony of Schubert, was the symbiosis between the two worlds achieved in such a convincing manner. With features of Mozartian concision, this Sonata paints a charming picture of Schubertian springtime.

The very idea of beginning the Sonata with a cantabile theme is Mozartean. Such lyrical themes ending in the tonic key are found in Mozart at the beginning of the Sonatas in F major (K 332) and B flat major (K 333). However, Schubert goes still further than Mozart by beginning with tripartite *Lied* form, closed and complete, a form that is apparently

contrary to all the principles of development typical of a sonata first movement. A sonata theme should in fact be open at the start, in order to allow more ample development later (Of course Schubert was aware of this rule: he had already taken account of it in his first sonatas, like the one in A minor, D 537). In the “introductory Lied” of the Sonata in A major, Schubert slipped in a destabilizing element in a quite deceptive way: the B section is “too short” by four bars, so that the main theme is made up of 8 + 4 + 8 bars. If the theme had included a normal central section of eight bars it would have been doomed to failure from the start. But by proceeding in this way Schubert passes easily, by means of an A major scale (played in vigorous octaves in the development), to the second thematic group, which before the end of the exposition is repeated three times with the “Wanderer rhythm” (long-short-short-long), progressing in an harmonic light that is constantly changing. At the end of the first movement the beautiful opening theme is quoted again for the last time in the low register, ending with a “Mozartian” inflection: B-A.

The idea of beginning the second movement with the same B-A inflection, an octave above its appearance in the final notes of the first movement, is genial. And, as if that were not enough, the third movement includes the same notes (B-A) at the beginning, although this time an octave higher than in the second movement (and to think that, not so long ago, some musicologists, including even some famous names, declared that Schubert composed in a purely instinctive manner and was incapable of writing a true sonata!). This intimate



Gramola

and poetic *Andante* is of such poignant beauty, tinged with humility, that true analysis would seem superfluous. Here again, while totally preserving his identity, Schubert renews his links with the best Mozartian models: the same basic rhythm, which with incorrect accentuation, can sound like a 6/8 measure, was already present in the *Andante* of Mozart's *Sonata in A major*, K 330, another jewel in the piano's literature.

Finally, the third movement is dominated by a dance-like 6/8 measure that is authentically Mozartian, although Schubert modifies the common *Sicilienne* or *Gigue* rhythm in a way that is very individual, and to my knowledge unprecedented. The second theme "corrects" this "false" gigue rhythm and turns it into a Viennese waltz! To compensate for this frivolity the development section sticks to strict imitative polyphony. The recapitulation begins like Mozart's easy C major Sonata, K 545 – in the subdominant instead of the tonic key. A "compositional convenience" as some commentators would say: it is well known, in fact, that in these cases transposing simple note by note is enough to end in the main key without difficulty. But here Schubert does not give in such facility: a sudden intrusion in F major raises doubts about all this "convenience," produces new harmonic developments and finally reaches a tonally satisfying conclusion.

Paul Badura-Skoda
translated by Ian Mansfield

We thank Prof. Badura-Skoda for his kind permission to publish his texts on the works you can hear here.



***Herzlichen Dank an
My Gratitude goes to***

Prof. Elisabeth Dvorak-Weisshaar,
Prof. Paul Badura-Skoda, Mag. Stefan Radschiner
und Bösendorfer Wien, Herr Richard Winter,
Herr Dr. Hans Zeppelzauer, Herr Alexander Grün;
meine Bekannten und Musikfreunde in Wien, Japan
und der ganzen Welt / my friends and music lovers
in Vienna, Japan and the whole world;
meine Familie / my family

YM



Yumiko Matsuda

lebt und arbeitet abwechselnd in Japan und Österreich. Seit 2002 studierte sie Klavier bei Prof. Elisabeth Dvorak-Weisshaar in Wien und ab 2011 auch bei Paul Badura-Skoda und in Sommerseminaren bei Jörg Demus und Alexander Jenner; ferner moderne Musik bei Prof. Wolfgang Gabriel und Kammermusik bei Prof. Werner Hink.

Frau Matsuda bezaubert ihr Publikum, die Ensemble-Musiker und die Lehrer mit ihrem schönen Ton und ihrem musikalischen Wiener Rhythmusgefühl.

2005 begann sie ihre Karriere und gab mit großem Erfolg Konzerte mit Werken der Wiener Klassik, des romantischen und des zeitgenössischen Repertoires für Soloinstrument, Kammerensembles und Solistenkonzert mit Orchester, wobei sie im Wiener Musikverein, in der Suntory Hall in Tokyo, im Bösendorfer-Saal in Wien in einem Klavierabend aus Anlass des 250. Geburtstages von Wolfgang Amadeus Mozart, beim Festival „Schubert@Steyr“, den Salzburger Festspielen und dem Musikfestival „La folle journée au Japon“ auftrat. Sie gab Duo-Konzerte unter anderem mit Werner Hink, dem Ehren-Konzertmeister der Wiener Philharmoniker, mit Jörg Demus, und mit Birgit Kolar, der Konzertmeisterin der Wiener Symphoniker und Konzertmeisterin des Münchener Rundfunkorchesters.

Yumiko Matsuda

lives and works alternately in Japan and Austria. After 2002, she studied the piano with Prof. Elisabeth Dvorak-Weisshaar in Vienna and after 2011 also with Paul Badura-Skoda and with Jörg Demus and Alexander Jenner at summer seminars; she also studied modern music with Prof. Wolfgang Gabriel and chamber music with Prof. Werner Hink.

Ms. Matsuda enchants her audience, her ensemble musicians and her teachers with her beautiful sound and her musical feeling for the Viennese rhythm.

She began her career in 2005 and has held successful concerts with works of Viennese Classicism, the Romantic and contemporary repertoires for the solo instrument, chamber ensembles and soloist concertos with orchestra and has appeared in the Vienna Musikverein, the Suntory Hall in Tokyo, the Bösendorfer Hall in Vienna in a piano recital on the occasion of the 250th anniversary of Wolfgang Amadeus Mozart's birth, at the Festival 'Schubert@Steyr', the Salzburg Festival and the Music Festival 'La folle journée au Japon'. Her duo recitals have included ones with Werner Hink, the honorary concertmaster of the Vienna Philharmonic, with Jörg Demus, and with Birgit Kolar, the concertmaster of the Vienna Symphony Orchestra and the concertmaster of the Munich Radio Orchestra.

translated by Ian Mansfield



Gramola

Gramola 99004