

WESTFALEN CLASSICS 2013



SAL. OPPENHEIM
Privatbank seit 1789



www.westfalenclassics.de
Festivaltermin im nächsten Jahr:
19. - 28. September 2014
10 Jahre Jubiläum

text art: printdesign - www.heising-design.de

WESTFALEN CLASSICS 2013

INTERNATIONALES MUSIKFESTIVAL



FESTIVAL
PROGRAMM
20. - 29. September

SAL. OPPENHEIM

Privatbank seit 1789

Leistung ist kein Zufall, sondern Vermögen

Dauerhaft und insbesondere in schwierigen Marktphasen ist nur erfolgreich, wer das Vermögen besitzt, passende Anlagekonzepte zu entwickeln – und immer wieder zu überdenken. Sie diszipliniert zu verfolgen und dabei flexibel zu reagieren. Risiken zu vermeiden und bewusst einzugehen. Kurz: marktunabhängige und risikoeffiziente Anlagekonzepte anbieten zu können.

Auf diese Weise wird aus unserem Vermögen Ihr Vermögen.

GEMEINSAM VERMÖGEN

www.oppenheim.de

► GRUSSWORT

Liebe Freundinnen und Freunde der Musik,

„Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum.“

Friedrich Nietzsche wusste um den Wert der Musik für unser Leben, denn ihr verdanken wir ein großes Stück Lebensfreude. Und diese Lebensfreude vermittelt uns alljährlich das internationale Musikfestival WestfalenClassics.

WestfalenClassics – das Musikfest der Sinne – begeistert Jahr für Jahr Gäste von nah und fern an faszinierenden Spielorten in Westfalen. So hat sich das Festival inzwischen zu einem bekannten Kulturereignis weit über die Landesgrenzen hinaus entwickelt. Auch in diesem Jahr ist es Intendant Professor Gernot Süßmuth mit einer exzellenten Auswahl von Musik und Künstlern gelungen, das Festival erneut zu einem Musikevent der Meisterklasse werden zu lassen.

Gerne habe ich die Schirmherrschaft für die WestfalenClassics 2013 übernommen und wünsche den zahlreichen Besucherinnen und Besuchern unendlichen Musikgenuss im historischen Ambiente ausgewählter westfälischer Schlösser und Kirchen.



Eckhard Uhlenberg

*1. Vizepräsident des Landtags
Nordrhein-Westfalen*

- 3 - 5** Grußworte:
Eckhard Uhlenberg
Prof. Gernot Süßmuth
- 6 - 11** Eröffnungskonzert:
Elisabethkirche Warstein
„Europäischer Genius“
- 12 - 15** Kapellenkonzert:
Kapelle auf Gut Holthausen
„Il prete rosso“
- 16 - 21** Schlosskonzert:
Schloss Eringerfeld
„Ma'alot“
- 24 - 33** Konzertabend mit Fackellicht:
Schloss Körtlinghausen
„Passions françaises“
- 36 - 41** Kammerkonzert:
Hohnekirche Soest
„Jubilee“
- 42 - 47** Kammerkonzert:
Jakobikirche Lippstadt
„Mortis desiderio“
- 48 - 53** Matineekonzert:
Schloss Körtlinghausen
„Mozart und Hummel“
- 54 - 63** Die Künstler
und Junior Artists
- 64 - 65** Infos und Hinweise

**Liebe Freunde von WestfalenClassics,
verehrtes Publikum,**

wie alljährlich im September, so auch in diesem Jahr, begeben wir uns im doppelten Wortsinn auf eine musikalische Reise. Zwischen Warstein, Lippstadt, Geseke, Eringerfeld, Holthausen, Soest und Körtlinghausen werden unsere Musiker für Sie unterwegs sein.

Eine Reise ist auch unser aktuelles Programm – eine musikalische Reise durch Europa. Als neues Mitglied unserer Staatengemeinschaft wird Kroatien einerseits durch die Anwesenheit der Cellistin Jelena Ocic und des Pianisten Srdjan Caldorovic, andererseits durch kroatische Musik präsent sein.

In der Soester Hohnekirche werden wir Benjamin Britten, Giuseppe Verdi und Richard Wagner, die Jubilare des Jahres 2013, ehren. Sie erleben die kammermusikalische Seite dieser Musiktitanen.

Insbesondere freue ich mich darüber, gemeinsam mit Nazila Bawandi zu musizieren. Frankreich wird unser Schwerpunkt im Fackellichtkonzert sein. Lieder und instrumentale Kostbarkeiten begegnen uns in der unvergleichlichen, intimen Schönheit von Schloß Körtlinghausen.

Wenn Sie langjährige Besucher unseres Festivals sind, werden Sie einige bekannte, aber auch neue Gesichter entdecken. Auch in diesem Jahr fördern wir junge Talente, indem wir sie in die Ensembles integrieren und ihnen anspruchsvolle musikalische Aufgaben stellen.

Ich freue mich auf Sie.

Ihr Prof. Gernot Süßmuth
Intendant



Fr. 20.09. · 19:30 Uhr · Elisabethkirche Warstein
„Europäischer Genius“

Boris Papandopulo (1906-1991)

Kammerkonzert für Violine und Bläserquintett

Allegro con brio

Adagio

Presto

Franz Liszt (1811-1886)

„Invocation“ aus „Harmonies poétiques et religieuses“ für Klavier

Franz Liszt

Sonate h-Moll für Klavier

- Pause -

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)

Streichquartett D-Dur op. 44/1

(Bearbeitung für Bläserquintett von Ulf-Guido Schäfer)

Molto allegro vivace

Menuetto: Un poco allegretto

Andante espressivo ma con moto

Presto con brio

Ma'alot Quintett

Stephanie Winker *Flöte*

Christian Wetzler *Oboe*

Ulf-Guido Schäfer *Klarinette*

Volker Tessmann *Fagott*

Sibylle Mahni *Horn*

Gernot Süßmuth *Violine*

Srdjan Caldarov *Klavier*

“

Ohne Fantasie keine Kunst. *Franz Liszt* “

► „Das Genie ist die Macht, Gott der menschlichen Seele zu offenbaren“, sagt Franz Liszt. Doch Missionare haben es nicht immer leicht – auch die der Seele nicht. „Genius“ ist ein komplexer Begriff, der das Anderssein des Einzelnen gegenüber Vielen beschreibt: den Ausnahmezustand. Wen die Zeitgenossen als Genie bezeichnen, der kann zwar vielleicht auf Bewunderung hoffen, kaum aber auf Verständnis. Die Nachwelt erst entscheidet über Sein oder Nichtsein und flicht dem Genie Kränze. Genies sind ihrer Zeit voraus, sie kultivieren Gedanken und Kunstwerke, mit denen der Durchschnitt nicht gerechnet hat. Was heute etwa als geniale Komposition gilt, hat für den Schöpfer nicht selten innere und äußere Zerreißproben bedeutet. Auch dafür sollte ein waches Bewusstsein erhalten bleiben.

► Boris Papandopulo kann aufgrund der integrativen Kraft seiner Werke wie auch seiner Verdienste um das kulturelle Leben seiner Heimat als einer der bedeutendsten kroatischen Musiker des 20. Jahrhunderts gelten. Geboren wurde er 1906 in Honnef am Rhein, doch Papandopulos Leben umfasst im Anschluss an seine Studienzeit in Zagreb und Wien eine Vielzahl bedeutender Positionen im kroatischen Musikleben. So war er ab 1935 Chorleiter und Dirigent der Oper in Split, ab 1946 Dirigent und Intendant in Rijeka, 1940 bis 1945 Chorleiter des Rundfunkorchesters in Zagreb sowie parallel Intendant der dortigen Oper und schließlich Dirigent an der Oper in Sarajewo. Parallel entstanden über 400 Kompositionen unterschiedlichster Gattungen – von Kammer- und Orchestermusik bis hin zur großen Oper.

Boris Papandopulo
Portrait von *Tatjana*
Kostanjevic



EUROPÄISCHER
GENIUS

BORIS
PAPANDOPULO

FRANZ LISZT

Auf ebenso hörenswerte wie technisch anspruchsvolle Weise verbindet Papandopulos Musik Elemente der kroatischen Volksmusik, gelegentlich auch des Jazz und des Schlagers, mit moderner Zwölftontechnik sowie mit oft höchsten Anforderungen an die Virtuosität der Ausführenden. So liegt ihr besonderer Reiz – ja ihr genialer Zug – im gewagten Miteinander stilistischer Gegensätze, die in Dialog und Reibung zueinander gesetzt werden und dabei ungeahnte Reize entfalten. Die Melange aus romantischen und gemäßigt modernen Stilelementen, aus Lyrik und Humor, macht Papandopulos Musik dabei stets zu einer Entdeckung von besonderer Faszination.

► Maurice Ravel fragt: „Welche Mängel in Liszts ganzem Werk sind uns denn so wichtig? Sind nicht genügend Stärken in dem tumultuösen, siehenden, ungeheuren und großartigen Chaos musikalischer Materie, aus dem mehrere Generationen berühmter Komponisten schöpften? Um auf richtig zu sein: in hohem Grade verdankt Wagner gerade diesen Mängeln seine deklamatorische Vehemenz, Strauss seinen Über-Enthusiasmus, Franck seine weitschweifige Erhabenheit, die russische Seele das bisweilen Grell-Pittoreske, die zeitgenössische französische Schule die ungemeine Koketterie ihrer harmonischen Anmut. Aber verdanken diese einander so unähnlichen Autoren nicht gerade das Beste ihrer Qualitäten der wahrhaft überreichen musikalischen Freigiebigkeit ihres großen Vorläufers?“

Bedeutsam für den genialischen Zug also ist: das Anstoßen, das Querdenken, das Initiieren und das Vorwegnehmen. Irrtümer nicht ausgeschlossen – hat doch Genie nicht zwingend mit Vollendung zu tun! Gerade bei Liszt ist tatsächlich der Zwiespalt augenfällig: die ungeheure Vielfalt der Einflüsse, die in sein Schaffen einfließen, das Verschmelzen widersprüchlichster Elemente zu extrem ausdrucksstarker Musik – dann aber auch das Zerrissene im Werk dieses Weltbürgers und Heimatlosen, dieses Glaubenden und Zweifelnden. Liszt war der Schmelztiegel seiner Zeit und zugleich Kern und Ursprung der Moderne – wie sollte das gehen ohne Spannungen bis zum Zerbersten?

Das Klavier war Liszts ureigenes Ausdrucksmittel – sein Sprachrohr, Stimme seiner Seele. Vom Virtuosen und Salonlöwen mauserte, ja läuterte er sich zum Ideenkünstler, und so stehen die *Harmonies poétiques et religieuses* 1847 am Scheideweg zwischen dem „unausgesetzten Widerkäuen“ als „widerlicher Notwendigkeit in dem Virtuosenberufe“ und Liszts Sesshaftigkeit im provinziellen Weimar, der Konzentration auf neue, auch innere Werte. Die *Harmonies* markieren zugleich den Anfang der komplexen, doch über viele Jahre künstlerisch wie intellektuell inspirierenden und herausfordernden Beziehung Liszts zur Fürstin Carolyne von Sayn-Witt-

genstein, auf deren Landsitz in Woronince der Zyklus entstand. Mit *Invocation* hebt die Folge von zehn religiös inspirierten, spürbar suchenden Solostücken an – spirituelle Musik, jenseitsorientiert, bisweilen ekstatisch, in schillernden Wellen von mächtiger Klangfülle. Ein Bekenntniswerk!

► Die h-Moll-Sonate, Liszts vielleicht berühmteste Komposition für Klavier Solo, hat ihre Ursprünge im Jahr 1849, vollendet wurde sie 1853. Zugeeignet hat er das Werk Robert Schumann – Antwort sicher auf dessen Widmung seiner C-Dur-Fantasie an Liszt (1836), doch zweifellos macht das Gefühl der Verbundenheit zwischen beiden weit mehr aus, nämlich: Verwandtschaft im Geiste, Aufbruch in neue Regionen künstlerischen Ausdrucks, Unverständnis der Zeitgenossen. Und letztlich auch die Zerreißprobe des Individuums – des Einsamen – zwischen Genie und Wahnsinn, wird doch die Tonart h-Moll traditionell mit Dunkelheit und Tod assoziiert. Beethoven soll sie die „schwarze Tonart“ genannt haben, und zweifellos steht auch Tschaikowskys todesnahe *Pathétique* nicht zufällig in h-Moll.

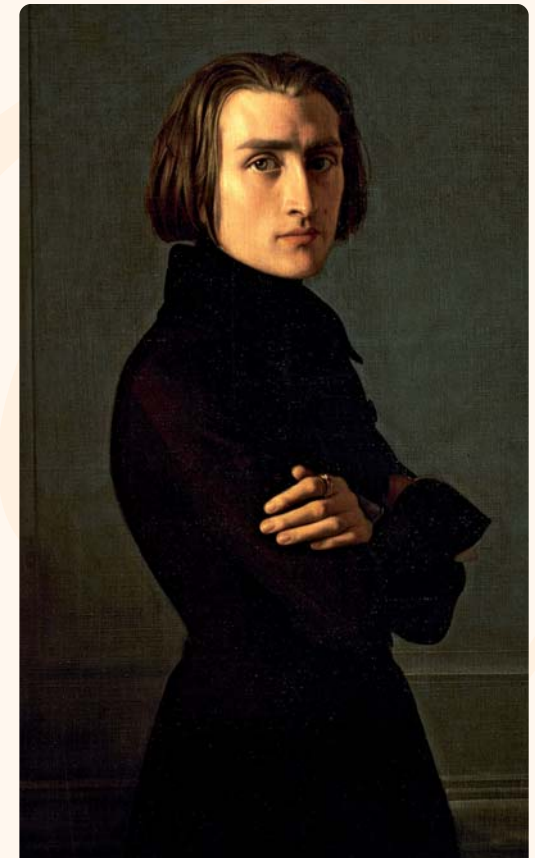
Liszts h-Moll-Sonate ist ein hochvirtuoses und zugleich sperriges Werk, ein harmonisches wie formales Abenteuer an der Schwelle zur Moderne.

Sonate ist sie nicht im klassisch-romantischen Sinne; vielmehr scheint die traditionelle Form Liszt eher als Sprungbrett zu dienen, zugleich als Schutz vor dem eigenen Abheben, dem Sich-Verlieren. Und so ist die Gliederung des einsätzigen Werks mehrschichtig: ein individuell geformter Sonatensatz, gebettet in eine Art zyklisch verknüpfter Vierteiligkeit.

Liszts Opus magnum beginnt und endet tastend. Als Rahmen fungiert eine düstere, piano zu spielende Tonleiter, über die die Musik quasi aus dem Dunkel hervordringt und letztlich wieder ins Dunkel hinabsteigt. Dazwischen

Der junge Liszt
Portrait von Henri
Lehmann, 1839

SONATE H-MOLL



pulsiert das Leben, es türmen sich Klangmassen, ballen sich Akkorde, werden Kämpfe ausgefochten und Triumphe erlebt, unterbrochen jedoch immer wieder von Momenten tiefer Kontemplation und betörender klanglicher Transparenz.

Das dynamische Eingangsmotiv in D-Dur, gewissermaßen der Ursprung alles Folgenden, sowie das energetische „Hammerschlag-Motiv“ mögen durchaus als Reminiszenzen an die Klassik, an den späten Beethoven vor allem, gelten; das choralartige Grandioso-Hauptthema dagegen tönt hochromantisch, Hommage an Schumannsche Intensität, während die expressive – ja gelegentlich fast expressionistische – Fülle der Komposition weit in die Zukunft der (Klavier-)Musik vorausweist. Sich in diesem Panorama nicht zu verlieren, bedeutet keine geringe Herausforderung für jeden Interpreten, dessen Spiel Vernunft und Maß ebenso verlangt wie das Einlassen auf Lisztsche Visionen.

FELIX MENDELSSOHN

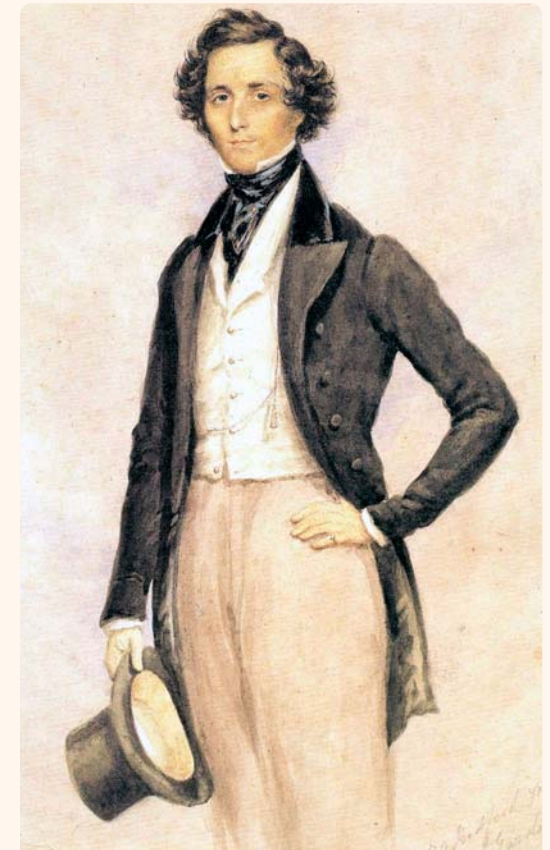
► Als Genie, ja als „Universalgenie“ wird auch Felix Mendelssohn-Bartholdy gefeiert, der schon als künstlerisch frühreifer Junge eigene Kompositionen zu den musikalischen Soireen im bürgerlichen Hause der Eltern beisteuerte, der aber auch über das Musikalische hinaus eine in der Tat universelle Bildung erfuhr. Dass die Kunst letztlich dominierte und gar zum Beruf wurde – die Eltern Mendelssohn hatten das zweifellos nicht geplant. Doch das junge Genie ging seine Wege, im Vergleich zu manch anderem relativ unbehelligt und unbeschadet, von den Zeitgenossen als Mensch wie als Musiker hochgeschätzt – eine integrative Persönlichkeit in mancher Hinsicht. Genial ja, genialisch kaum. Mendelssohn starb jung, und so stellt sich einmal mehr die Frage, welche Wege die Kunst dieses Hochbegabten noch hätte nehmen können.

Die Musik und insbesondere das intime kammermusikalische Musizieren ist Mendelssohn schon früh zur zweiten Muttersprache geworden. Er selbst spielte Violine und Klavier, die Schwester Fanny war ebenfalls eine begabte Pianistin, und insgesamt dominierten im Hause Mendelssohn die Streichinstrumente, was es naheliegend machte, sich in den etablierten Gattungen der Kammermusik zu erproben. Blasinstrumente finden sich hier nur marginal, wobei durchaus hörbar wird, dass Mendelssohn sie mit Vergnügen und intuitivem Gespür einzusetzen verstand. Zur sogenannten „Harmoniemusik“ jedoch gab es keinen Bezug, und Exemplare der Gattung Bläserquintett mit Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott waren damals noch rare Einzelstücke überwiegend französischen Ursprungs. Wie es wohl geklungen hätte, hätte Mendelssohn Anlass gehabt, sich auch auf diesem Terrain in der Musikgeschichte zu verewigen?

Sein erstes Streichquartett komponierte er im Alter von 14 Jahren; die ersten drei, die ihm eine Opuszahl wert waren, die er also selbst als repräsentativ befand, entstanden mit 18 bzw. 20 Jahren. Deutlich gereift wirkt dann der Stil der Quartette D-Dur und Es-Dur des op. 44 aus dem Jahr 1838, in denen die klassische Technik der Motivverarbeitung zwar nach wie vor dominiert, die Idee eines „Lieds ohne Worte“ und damit jener charakteristisch erzählende, vom Atem getragene Tonfall Mendelssohnscher Musik sich jedoch ebenfalls etabliert hat. Und so schätzte der Komponist dann auch selbst das Es-Dur-Quartett als „einige hundertmal besser“ als die Vorgängerwerke ein. Definitiv ist es das kunstvollste, was gleich der Umgang mit dem Themenmaterial im Kopfsatz belegt: Mendelssohn zerlegt es in ganze vier Motivgruppen, die separat verarbeitet werden und jeweils ganz individuelles Klangmaterial liefern. Definitiv war er auf der Suche nach neuen farblichen Ausdrucksmitteln! Es folgt ein wahrer Hexenzauber – ein typisch Mendelssohnsches Scherzo von betörend filigranem Gestus, dabei zugleich ein Lehrstück virtuoser Kontrapunkt-Beherrschung. Mehrere Anläufe braucht es, bis der Spuk letztlich gestoppt werden kann, um einem kantablen Adagio von harmonisch schillernder Farbigkeit Platz zu machen.

Geschickt schlägt Mendelssohn im Finale den zyklischen Bogen zurück zum Werkbeginn, indem er das reich verzierte Hauptthema mit einem Motiv aus dem Kopfsatz kontrastiert. Die so entstehende Spannung löst er in erster Linie spielerisch: im bunten Wechsel von virtuellen Klangkaskaden, strenger Satztechnik und machtvollen Unisoni. Ein brillanter Schlagabtausch der Stimmen – und als solcher ein kleiner Geniestreich per se.

*Der junge Mendelssohn
Aquarell von James Warren
Childe von 1830*



Sa. 21.09. · 19:30 Uhr · Kapelle Gut Holthausen · Büren
„Il prete rosso“

Antonio Vivaldi (1678-1741)

Concerto für Violine, Streicher und Basso continuo Es-Dur RV 253
„La tempesta di mare“
Presto - Largo - Presto

Concerto für Flöte, Streicher und Basso continuo g-Moll RV 439
„La notte“
Largo - Fantasi: Presto - Il sonno: Largo - Allegro

Concerto für Oboe, Streicher und Basso continuo C-Dur RV 447
Allegro non molto - Larghetto - Minuetto

- Pause -

Concerto für zwei Violoncelli, Streicher und Basso continuo
g-Moll RV 531
Allegro - Largo - Allegro

Concerto für zwei Violinen, Streicher und Basso continuo
a-Moll op. 3/8 RV 522 „L'estro armonico“
Allegro - Larghetto e spiritoso - Allegro

Concerto für Streicher und Basso continuo G-Dur RV 151
„Alla rustica“
Presto - Adagio - Allegro

Stephanie Winker *Flöte*
Christian Wetzel *Oboe*
Gernot Süßmuth *Violine*
Friedemann Eichhorn *Violine*
Anna Matz · Judith Eisenhofer *Violine*
Jelena Ocic · Dagmar Spengler *Violoncello*
Erich Wolfgang Krüger *Viola*
Frithjof M. Grabner *Kontrabass*
Dominik Beykirch *Cembalo*

“

In den Konzerten mit Werken vergangener Jahrhunderte bleibt dem Zuhörer oft keine andere mögliche Haltung als die historischer Bewunderung, die der Langeweile nahe verwandt ist. Nichts davon bei Vivaldi. Man fragt sich nicht mehr, ob es sich um „alte Musik“ handelt oder nicht: die Musik, die ihren Komponisten überlebt hat, ist einfach da, und sie hat seine Vitalität und Kraft bewahrt. Marc Pincherli

”

► Die Welt, in der Antonio Vivaldi lebte und wirkte, wurde vom Geist der Aufklärung bewegt. Sein Geburtsort Venedig war als wirtschaftliches und kulturelles Zentrum des ausgehenden 17. Jahrhunderts ein Schmelztiegel, in dem die Strömungen der Epoche zusammenflossen und sich artikulierte. Vivaldi wusste den freien Geist dieser Stadt zu schätzen. Das Thema der europäischen Aufklärung war – wie Immanuel Kant es formulierte – die Befreiung des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit.

Vivaldi war überzeugt, dass die Musik dem verantwortlichen Subjekt als Sprachrohr dienen könne: In seinen Kompositionen repräsentiert die Solostimme das Persönlichkeitsgefühl und den individuellen Charakter des Einzelnen, das Orchester das Bewusstsein der Gesellschaft. Wahrscheinlich war Vivaldi der erste Komponist überhaupt, der ein Solokonzert schrieb. Und selbst wenn sein Landsmann Giuseppe Torelli bereits um 1700 Konzerte komponiert haben sollte, wie einige Musikhistoriker vermuten, so ist Vivaldi zweifellos der Protagonist und Klassiker dieser Gattung im Zeitalter der Aufklärung – ein Vorbild, dessen Konzerte sogar Johann Sebastian Bach ausgiebig studierte und als Vorbild für seinen eigenen Blick auf die Gattung wählte. Formal entwickelte Vivaldi das Solokonzert aus der barocken Solosonate und dem Concerto grosso. Der obligatorische durchlaufende Generalbass (Basso continuo) dient dabei – hier wie dort – als formales und harmonisches Gerüst für virtuose Spielfiguren in den Melodiestimmen.

Jeder in Venedig kannte Vivaldi – als furiosen Musiker, als ideenreichen Komponisten, als fordernden und fördernden Lehrer, die wenigsten allerdings unter seinem tatsächlichen Namen. Für die meisten war er einfach „Il prete rosso“ (Der rote Priester), zum einen wegen seiner feuerroten Haare, zum anderen, weil er sich mit 25 Jahren zum Priester hatte weihen lassen. Die Hauptaufgabe eines solchen, das Singen liturgischer Messen, hatte er jedoch bald schon aufgegeben, möglicherweise, weil er unter Asthma litt. Energie allerdings verlangte auch seine neue Tätigkeit: Einen

VIVALDI:
IL PRETE ROSSO



*Ospedale della Pietà
in Venedig*

großen Teil seiner Konzerte schrieb Vivaldi zwischen 1720 und 1729 in seiner Funktion als Lehrer am *Ospedale della Pietà*, einem venezianischen Waisenhaus, in dem ab Mitte des 17. Jahrhunderts ausschließlich Mädchen erzogen wurden. Die musikalische Ausbildung spielte dabei eine besondere Rolle, denn die Musik wurde den Mädchen zur zweiten Identität, sie gewannen ein neues Selbstwertgefühl aus ihrem musikalischen Können wie aus der Anerkennung, die ihnen dafür entgegengebracht wurde – Anerkennung, die auch eine gesellschaftliche Aufwertung bedeutete und die Heiratschancen erhöhte. Vivaldis Konzerte belegen in der Tat, dass es unter seinen Schülerinnen eine Reihe bemerkenswerter Talente im Spiel auf den verschiedensten Instrumenten gegeben haben muss. Die Mädchen wuchsen an und mit seiner Musik und mit ihrer eigenen Spielfreude – künstlerisch wie als Persönlichkeit, um später auch auf der Bühne des Lebens bestehen zu können.

Vivaldi hatte im Auftrag der Institution zwei Kompositionen pro Monat abzuliefern. Vorgetragen wurden sie überwiegend in den Aufführungen der weit über die Stadtgrenzen hinaus für ihre Virtuosität berühmten Schülerinnen des *Ospedale della Pietà* im Anschluss an die Gottesdienste in der Kirche. Fast alle seine Konzerte entsprechen der prototypischen dreisätzigen Form (schnell - langsam - schnell) mit regelmäßigen Wechseln zwischen Ritornellen und Soli, dem Schema des barocken Concerto grosso. Wenn jedoch Igor Strawinsky behauptet, Vivaldi sei „ein langweiliger Mensch, der ein und dasselbe Konzert eben 400 Mal geschrieben hat“, so muss man dem Spätergeborenen wohl einen allerhöchstens oberflächlichen Blick auf das Schaffen des barocken Venezianers vorwerfen. Denn die Kunst und die Vielfalt liegen im Detail: in individuell gezeichneten In-

strumentalcharakteren, in reichem Dialogisieren zwischen mehreren Solisten oder zwischen Solo und Orchester, in figurativem Variantenreichtum und in wunderbar ariosen langsamen Sätzen. Auch harmonisch ist Vivaldis Musik weder glattgebügelt noch über einen Kamm zu scheren: So lotete er in seinen „harmonischen Launen“ (*L'estro armonico*) gründlich aus, was die Zeit hergab und wagte darüber hinaus so manches Experiment, das jeder Interpret genüsslich hörbar machen sollte. Definitiv hat jedes der Konzerte eigene Schattierungen, eigene Nuancen, ein eigenes Gesicht. Definitiv steckt Vivaldis Musik voller Überraschungen, gemacht für die feinsinnigen Ohren barocker Hörer. Hinhören lohnt sich!

Hinzu kommen schließlich diverse quasi programmatische Ideen, mit denen der Komponist einzelnen Kompositionen aus der kaum überschaubaren Vielfalt Unverwechselbarkeit verlieh – und seiner eigenen Fantasie darüber hinaus weit die Tore individuell erzählender Gestaltungsmittel öffnete. Seine Themen reichen neben den berühmten „Jahreszeiten“-Konzerten über Seestürme, geheimnisvolle Nachtstimmungen, Jagd- und Bauernszenen bis hin zu Vogelstimmen-Imitationen und kitzelten Vivaldis kompositorisches Fingerspitzengefühl, das sich vielfach in filigraner Tonmalerei belegen lässt. Wenn etwa in „La notte“ einzelne Sätze statt mit bloßen Tempoangaben zusätzlich mit „Träume“ (Fantasmi) oder „Schlaf“ (Il sonno) bezeichnet sind, so bietet dies insbesondere auch dem Spieler zusätzlich Inspiration, um die in der Barockmusik durchaus gegebene gestalterische Freiheit auszuleben – um eigene Geschichten zu erzählen.



*Antonio Vivaldi, zeit-
genössischer Stich, ca. 1725*

So. 23.09. · 19:30 Uhr · Schloss Eringerfeld · Geseke · „Ma'alot“

Giacomo Puccini (1858-1924)

„Crisantemi“ für Streichquartett

Peter I. Tschaikowsky (1840-1893)

Sextett für zwei Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelli
d-Moll op. 70 „Souvenir de Florence“

Allegro con spirito

Adagio cantabile e con moto

Allegro moderato

Allegro vivace

- Pause -

Claude Paul Taffanel (1844-1908)

Bläserquintett g-Moll

Allegro con moto

Andante

Vivace

Detlev Glanert (*1960)

Bläserquintett Nr. 2 „Déjà vu“

Ma'alot Quintett

Stephanie Winker *Flöte*

Christian Wetzel *Oboe*

Ulf-Guido Schäfer *Klarinette*

Volker Tessmann *Fagott*

Sibylle Mahni *Horn*

Friedemann Eichhorn · Alexia Eichhorn

Gernot Süßmuth *Violine*

Erich Wolfgang Krüger *Viola*

Dagmar Spengler *Violoncello*

Frithjof M. Grabner *Kontrabass*

“

Musik ist der vollkommene Typus der Kunst:

Sie verrät nie ihr letztes Geheimnis.

Oscar Wilde

”

► Kammermusik von Puccini? – Dem Puccini, den man sonst quasi ausschließlich als Mann der Opernbühne kennt, als Vertoner zahlloser Grandes Dames des italienischen Gesangs – der Butterfly, der Tosca, der Turandot? In der Tat, auch wenn manch ein Kammermusikführer es unterschlagen mag: Aus der Feder des 32jährigen Puccini stammt – neben einigen zu vernachlässigenden Studienarbeiten in der gleichen Gattung – ein Streichquartett-Satz der besonderen Art, betitelt mit „Crisantemi“. Diese wunderbar „blumigen“ sieben Minuten Kammermusik vom Feinsten entstanden in nur einer einzigen Nacht als Gedenkmusik zum Tode seines Gönners, des Herzog Amadeo di Savoia – nicht ohne Spätfolgen übrigens, denn das Seitenthema der „Crisantemi“ gefiel dem Komponisten selbst so gut, dass er es in seiner nächsten Oper wiederverwendete. So erklingt es erneut in Puccinis *Manon Lescaut*, in genau jenem herzerweichenden Moment, wenn Manon in De Grioux' Armen vergeht. Kein Wunder, gilt doch die Cysantheme in Italien als Totenblume.

„Crisantemi“ sind ein Trauergefang voll berührender Schönheit und mollgetränkter Melancholie: eine Arie für Streicher in rhapsodisch erzählendem Gestus, erregt, fast beschwörend im lebhafteren Mittelteil. Von tiefer Trauer spricht auch die überbordende Expressivität der Melodik sowie – zeittypisch und dennoch hier ganz gezielt in Szene gesetzt – die dichte Chromatik, die den gesamten Satz mit einer Fülle schmerzlicher harmonischer Reibungen und Vorhalte durchzieht. Schmerz in seiner wohl schönsten Gestalt!



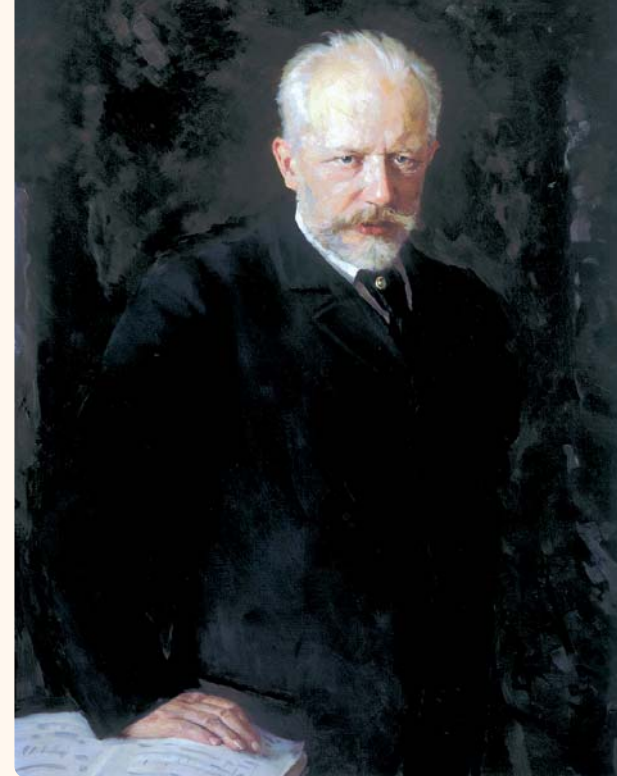
*Giacomo Puccini – Maestro
der italienischen Oper*

GIACOMO
PUCCINI

► Tschaikowskys „Erinnerung an Florenz“ liefert Musik, deren Aura süchtig macht, und doch teilt die Komposition mit anderen Streichsextetten das Schicksal, musikhistorisch bedeutend und wunderschön zu sein, jedoch selten aufgeführt zu werden. Das Problem liegt in der erweiterten Besetzung, denn wann schon treffen sechs hochkarätige Streicher auf einer Kammermusikbühne zusammen? Daher gilt es, Konzertmomente wie diesen besonders auszukosten, bietet doch *Souvenir de Florence* in perfekter Ausgewogenheit ein Maximum an Ausdrucksintensität und eingängiger Melodik, vereint in einem bei aller Klangfülle stets kammermusikalisch feinen Stimmsatz.

Der Titel lässt den Entstehungshintergrund bereits ahnen: Tschaikowsky hatte 1889/90 in einem Florentiner Hotel mit großer Intensität an seiner Oper *Pique Dame* gearbeitet und den Aufenthalt im sonnigen Süden (ebenso wie den Abstand von heimischen Querelen und Selbstzweifeln) zutiefst genossen. Erst nach seiner Heimkehr nach Russland widmete er der Stadt, die ihm ans Herz gewachsen war, jene berühmten Nachklänge, in denen Schönheit, Genuss und Melancholie eine vollkommene Symbiose eingehen. Rundum ein echter Tschaikowsky! Allerdings sollte man sich mit dieser Charakteristik auch begnügen und nach unmittelbaren Inspirationen gar nicht erst suchen: Weder finden sich Hinweise auf konkrete programmatische Inspirationen, noch verarbeitet Tschaikowsky gar folkloristische Italien-Zitate. Stattdessen huldigt er der farbenprächtigen Stadt Florenz mit einem viersätzigen Instrumentalwerk nach überliefertem westeuropäischem Muster – „absolute“ Kammermusik in reinster Form, die zugleich als persönlich gefärbtes Stimmungsbild den Hörer mit unverwechselbaren Farben und Melodien umfängt. Italien-Erinnerungen eines Russen, ohne Frage!

Der raumgreifende Kopfsatz, melodisch eingängig und mit Ohrwurm-Potenzial, zugleich aber dialogisch dicht verschachtelt, lebt von zwei prägnanten thematischen Einfällen: dem tänzerischen Hauptthema und einem sehnsüchtig ausgesungenen Seitensatz. Ein vitales Motiv aus dem ersten der beiden bleibt dabei auch in der Folge präsent, schlägt die Brücke zwischen den kontrastierenden Gedanken und wirkt so als rhythmische Klammer des gesamten Satzes. Es folgt eine hochromantische Serenade, deren Melodie dem Komponisten als erste Inspiration für das Sextett wohl tatsächlich noch in Florenz in den Sinn kam: eine Kantilene über leise gezupfter Begleitung, wobei die Melodie zunächst solistisch in der Geige erklingt und dann im Duett mit der Bratsche ausgesponnen wird. Zwei einander ferne Liebende, die nicht zueinander kommen können? Nur im Kern des Satzes bricht der Konflikt hervor, wenn in gespenstischem Aufbäumen mit Tremolo-Intensität das nächtliche Idyll zumindest kurzzeitig gestört wird.



Peter Iljitsch
Tschaikowsky
Ölportrait von
Nikolai Kusnezow

Unverkennbar russisch getönt ist der wehmütige dritte Satz: ein Scherzo der grimmigen, aber auch der besonders kunstvollen Art. Denn indem er im trioartigen Mittelteil die Bewegung zunehmend spielerisch beschleunigt, gelingt Tschaikowsky letztlich die konsequente Vereinigung beider melodischer Gedanken zu einem gemeinsamen Fazit von gesteigerter Intensität. Deutlich eher russisch-folkloristisch als florentinisch inspiriert gibt sich auch das Finale, dessen springlebendige Vitalität Tschaikowsky über eine brillante Doppelfuge bis zum rasanten Schluss steigert.

Kammermusikalisch durchsichtige Passagen und orchestrale Klangfülle halten sich die Waage, und auf beiden Ebenen spielt der Komponist wirkungsvoll mit den vielfältigen satztechnischen und klanglichen Möglichkeiten der aparten Sechserbesetzung.

CLAUDE PAUL
TAFFANEL

► Claude Paul Taffanel ist heute wohl in erster Linie Flötisten ein Begriff; die Franzosen ehren ihn mit Blick auf seine „Méthode complète“ gar als „Vater des modernen Flötenspiels“. Doch sein Horizont war deutlich weiter, was nicht zuletzt eigene Kompositionen belegen!

Taffanels Bläserquintett g-Moll trägt beinahe schon orchestrale Züge. So hat sein grundlegendes Kontrapunkt-Studium am Pariser Conservatoire deutliche Spuren hinterlassen, die sich im feinsinnig-geschickten Mit- und Ineinander der Stimmen zeigen, ohne dass je trockene Theorie im Vordergrund stünde. Mindestens ebenso stark nämlich färbt Taffanels musikantische Ader ab, die er selbst als Flötist in den Orchestern der Pariser Opéra Comique und der Grand Opéra sowie ab 1890 auch als Dirigent sorgsam und mit Lust pflegte. Eines seiner bedeutendsten Verdienste ist zweifellos die Gründung der Pariser *Société des Instruments à vent* (Gesellschaft der Blasinstrumente), die Taffanels Ziel eines gepflegten Bläuserspiels so konsequent verfolgte und entsprechendes Repertoire so zahlreich zur Aufführung brachte, dass ihr Einfluss auf die seit jeher bläserverliebten französischen Komponisten, aber durchaus auch über die Grenzen hinaus, kaum zu überschätzen ist.



Das g-Moll-Quintett kultiviert mit Anklängen an die deutsche Romantik ein eher retrospektives Form- und Klangideal, umgarnt den Hörer aber dennoch mit unverkennbar französischem Charme und Esprit. Es beginnt energisch und hochgespannt, um später genüsslich die Räume für harmonisch schillernde Ausschweifungen zu öffnen. Technisch ist die Komposition höchst anspruchsvoll, bietet jedoch allen Beteiligten auch Raum für lyrische Momente und mischt dabei raffiniert die Timbres der fünf Instrumente. Das tanzlustige Temperament des brillanten Schlusssatzes in Tarantella-Manier setzt dem Farbenspiel die Krone auf.

Claude Paul Taffanel

► „Neugier ist alles“ – so heißt ein im vergangenen Jahr erschienenen Buch über den 1960 geborenen Komponisten Detlev Glanert, das sich – dessen Hauptbetätigungsfeld entsprechend – zunächst auf seine vielfältige Arbeit für das Musiktheater konzentriert, dann unter dem Titel „Versuchsanordnung für lebende Musiker“ aber auch seine Musik für die Konzertbühne unter die Lupe nimmt. Dass auch hier das „Optische“, also neben dem hörbaren gleichermaßen das sichtbare und atmosphärisch spürbare Miteinander der Protagonisten, eine zentrale Rolle für den Komponisten spielt, schält sich als eine der zentralen Aussagen heraus. Zudem spricht der Autor Klaus Angermann bei der Beschreibung von Glanerts Musik – ausdrücklich auch der rein instrumentalen – von „Sprachlandschaften“ und hebt damit hervor, dass es dem Komponisten stets ums Erzählen geht, vor allem aber (und das mag noch wesentlicher sein) um die Kommunikation der Musiker, den Dialog miteinander.

Klang und Farben spielen eine besondere Rolle bei Glanerts Charakterisierung seiner Protagonisten – erst recht in der Kammermusik und dort vielleicht am effektivsten in der farbenreichen Bläserquintettbesetzung, deren bunte Handvoll Solisten mit jeweils ganz unterschiedlichem Klangcharakter an sich schon für kommunikativ gestaltete Vielfalt steht. Wie bereits seine *Fünf Chansons* für die gleiche Besetzung besticht Glanerts zweites Bläserquintett *Déjà vu* durch meisterhafte Behandlung der instrumentalen Klangfarben und Ausdrucksmöglichkeiten. Das einsätziges Werk prägt eine motivisch eng verwobene Faktur, aus der immer wieder einzelne Instrumente kurz solistisch hervorbrennen, um sich dann wieder in den homogenen Gesamtklang einzuordnen.

Glanerts Schaffen erweist sich letzten Endes als Beispiel dafür, wie sich heute eine anspruchsvolle Musik denken lässt, die in gleichem Maße den ausübenden Künstler wie das Publikum als Adressaten einbezieht und in ihrem Gegenüber Neugier zu wecken versteht: Neugier, sich auf ungewohnt klingende Versuchsanordnungen einzulassen, sinnlich-musikalische Abenteuer mit manchmal unbekanntem Ausgang zu erleben und sich damit bewusst auch für bestimmte Qualitäten ästhetischen Erlebens zu entscheiden.

DETLEV
GLANERT



Detlev Glanert



NEUE KOLLEKTION
HERBST/WINTER

Pelzhaus Flamm

PELZ - UND LEDERMODEN
Tel.: 029 42/45 33 · www.pelzhaus-flamm.de



„GÜNSTIGE TALENTE MUSS MAN VERPFLICHTEN. BASTA!“

DUCATO EASY mit bis zu
€ 6.000,-*
PREISVORTEIL

Hecker
Giovanni Trapattini

WIR LASSEN FAKTEN SPRECHEN.

DOBLO CARGO EASY mit bis zu
€ 4.500,-*
PREISVORTEIL

FIORINO EASY mit bis zu
€ 2.700,-*
PREISVORTEIL

Der Fiat Professional Partner:
AUTOHAUS HECKER
SOESTER STR. 2-6
59597 ERWITTE
Telefon: 02943 9716-0
www.autohaus-hecker.de
info@autohaus-hecker.de

Der Fiat Professional Partner:
AUTOHAUS HECKER
STEBENSTR. 25
33100 PADERBORN
Tel. 05251 154 99-0

FIAT
PROFESSIONAL

*Preisvorteil gegenüber der UPE des Herstellers. Aktionsangebot gültig bis 30.09.2013.

Fischer's
LAGERHAUS
Waren & Wohnkultur aus fernen Ländern



VERKAUFSOFFENE SONNTAGE:

- 06.10.2013
- 01.12.2013

Jeweils von 13.00 bis 18.00 Uhr geöffnet!

fischer's Lagerhaus
Handwerkerstr. 1 · 59597 Erwitte
www.fischers-lagerhaus.de

10 € GESCHENKT!

Ab einem Einkaufswert von 40 € und bei Vorlage dieses Gutscheins. Achtung: Der Gutschein ist nicht mit anderen Rabatt- und Geschenkgutschein-Aktionen kombinierbar. Pro Person kann nur ein Gutschein über 10 € eingelöst werden. Einlösbar bis zum 31.12.2013 nur im fischer's lagerhaus in Erwitte.

BROWNS



FASHION TRIP LP AUTUMN WINTER 2013

MARCCAIN mabrun ALLUDE
CAMBIO HERNO NC BARBARA SCHWARZER
SPORTAL KITZBÜHEL CASHMERE NVSCO

BROWNS

RATHAUSSTR. 2 (RATHAUSPASSAGE)
59555 LIPPSTADT | FON 02941/5303
CONTACT@BROWNS.DE | WWW.BROWNS.DE



BROWNS

Di. 24.09. · 19:30 Uhr · Schloss Körtlinghausen
„Passions françaises“

Camille Saint-Saëns (1835-1921)
„Violons dans le Soir“ für Sopran, Violine und Klavier

Ernest Chausson (1855-1899)
„Le Colibri“ für Sopran, Violine und Klavier
aus „Sept Mélodies“ op. 2

Gabriel Fauré (1845-1924)
„Clair de Lune“ op. 46 Nr. 2 für Sopran und Klavier

Gabriel Fauré
„Après un Rêve“ op. 7 Nr. 1 für Sopran und Klavier

- Pause -

Claude Debussy (1862-1918)
Sonate für Violine und Klavier
Allegro vivo
Intermède: Fantastique et léger
Finale: Très animé

Claude Debussy
Sonate für Violoncello und Klavier
Prologue
Sérénade
Léger et nerveux

Nazila Bawandi *Sopran*
Friedmann Eichhorn *Violine*
Dagmar Spengler *Violoncello*
Frank-Immo Zichner *Klavier*

“

Man muss mit den Instrumenten und Stimmen, durch ihre Schwingungen erregt, gleichsam selbsttönend mitschwingen, um wahrhaft musikalische Eindrücke zu erhalten.

Hector Berlioz

”

► Die Gewichtung musikalischer Prioritäten war in Deutschland und Frankreich schon immer ein wenig verschieden – und erst recht wurde sie es im Verlauf des 19. Jahrhunderts, als man hier zunehmend auf Ernst und Wichtigkeit der Tonsprache setzte, während dort der Schwerpunkt auf Poesie und Klangfarbenzauber lag. Die strikte Unterscheidung zwischen „ernster“ und „unterhaltender“ Musik, über die Mozart vermutlich noch schallend gelacht hätte, sollte doch gute Musik beide Ansprüche gleichermaßen erfüllen, hatte sich in Deutschland gründlich breitgemacht. In Frankreich dagegen trennte und wertete man keineswegs so eindeutig. Theo Hirsbrunner schreibt über das kulturhistorische Umfeld im Paris um 1900: „Dass leichte Musik leicht zu verstehen und deshalb schlecht sei, ist ein Vorurteil, dem viele Musikliebhaber zum Opfer fallen... In den Salons der guten Pariser Gesellschaft um 1900 ging die leichte Musik eine Symbiose mit der schweren ein. Es konnte vorkommen, dass die Geladenen zum Spaß in alten Sammlungen von Romanzen schmökerten oder vierhändig improvisierten, ohne mehr als eine gewisse Kunstfertigkeit zu demonstrieren, während kurz danach ein anspruchsvolles, noch nicht aufgeführtes Werk wie Debussys *Pelléas et Mélisande* in Fragmenten einem kleinen Publikum bekannt gemacht wurde. Die Exklusivität solcher Zirkel erlaubte beides: das Sich-Gehen-Lassen, indem man seinem latent schlechten Geschmack frönte, und die snobistische Neugierde, um kulturell auf dem laufenden zu bleiben... Ohne sich von Vorurteilen und Klischees leiten zu lassen, darf gesagt werden, dass für viele Franzosen noch heute die rein unterhaltende Kunst nichts Verächtliches darstellt – und gerade dann, wenn sich in ihr gleichzeitig so viel taktvoll-verschwiegene Könnerschaft manifestiert.“

Genießen auch Sie daher diesen Abend der kleinen und großen Gefühle, diese Nacht voll charmanter Koketterien und sensibler Klangfinessen. Lassen Sie sich unter dem Motto „Passions françaises“ aufs Beste unterhalten und verführen. Doch Vorsicht – Suchtgefahr!

PASSIONS
FRANÇAISES

CAMILLE SAINT-SAËNS

► Camille Saint-Saëns, wenn auch als Organist häufig von großartigen Klängen umrauscht, war dennoch dem Reiz des Schlicht-Melodischen und der Feinsinnigkeit filigraner Kammermusik zutiefst zugetan. *Violons dans le soir* aus dem Jahr 1907 ist nur eines aus einer ganzen Reihe von Liedern, denen er ein obligates Melodieinstrument als Dialogpartner der Stimme beifügte – naheliegend, dass hier die Violine effektiv die Atmosphäre des Textes untermalt. Auch wenn der Komponist ihr durchaus Spielräume auf virtuosem Terrain eröffnet, so besteht doch nie die Gefahr, sie könne die Sopranstimme in den Hintergrund drängen, vielmehr tragen ihre Zwischenspiele den Ausdrucksgehalt des Gesangs weiter, um zugleich der Sängerin für die jeweils folgenden Strophe immer wieder neu den roten Teppich zu entrollen. Ein wenig dürfen die beiden Solisten einander dabei durchaus herausfordern und in ihrer Eitelkeit kitzeln.

ERNEST CHAUSSON

► Ernest Chausson war neben seinem Freund Debussy vielleicht der begabteste französische Komponist seiner Generation. In seinem Pariser Salon verkehrten die bedeutendsten Literaten, Maler und Musik seiner Zeit. Güte und Großzügigkeit gegenüber anderen Menschen zeichneten Chausson ebenso aus wie gesunde Selbstzweifel gegenüber seinem eigenen kompositorischen Werk, das unter anderem auch 43 Lieder beziehungsweise Liederzyklen umfasst – vielfach meisterliche Beispiele für die tiefgründige musikalische Auslotung der zugrundeliegenden Lyrik. Chaussons Liedstil wird gleichsam umweht vom Duft des *Fin de siècle*, besitzt in seiner oft oszillierend schwermütigen Farbgebung jedoch vielfältige Facetten. Aus der Liedsammlung op. 2 stammt *Le colibri* (1882), das auf akustischer Ebene an die leuchtenden Exotismen der Bilder des Chausson-Freundes Paul Gauguin erinnert. Der Komponist bringt hier einen aufregend „flatterhaften“, da in kein Schema passenden 5/4-Takt zum Einsatz, darüber hinaus eine reiche Palette post-wagnerischer Harmonien sowie gleichfalls die Violine als zusätzliche Farbe, um die Stimmung des Gedichts kongenial zum Klingen zu bringen.

GABRIEL FAURÉ

► Über die Musik Gabriel Faurés äußerte sich sein Lehrer Saint-Saëns regelrecht überschwänglich: „Man findet in ihr alles, was verführen kann: neue Formen, kühne Modulationen, kuriose Klänge, einen gänzlich unvorhersehbaren Gebrauch der Rhythmen; und über all dem waltet ein Zauber, der das ganze Werk umhüllt und der die breite Masse gewöhnlicher Zuhörer dazu bringt, ungeahnte Kühnheiten als die natürlichste Sache der Welt hinzunehmen.“

Faurés *Clair de Lune* gilt vielen als Inbegriff der französischen „Mélodie“. Nachdem Debussy sich von Verlaines Gedicht bereits 1881 zu seinem berühmten gleichnamigen Klavierstück hatte inspirieren lassen, vertonte Fauré die stimmungsvolle Naturlyrik zunächst 1887 in der geradezu magisch intimen Version für Gesang und Klavier und fügte das Lied später in orchestrierter Fassung auch seiner Bühnenmusik zu *Masques et Bergamasques* bei. Die Auseinandersetzung mit Verlaines feinsinniger, polierter Sprache bewirkte auch in Faurés Liedschaffen eine neue Reife und Raffi-



nesse. Die Gesangsstimme wird in *Clair de lune* mit einem empfindsamen Klavier-Kontrapunkt verwoben, beinahe so, als würde sich das Wasser der besungenen Fontänen im Mondlicht spiegeln.

Après un Rêve zählt zu Faurés frühen Kompositionen, veröffentlicht als eines von drei Liedern des op. 7. Der Komponist gestaltet den Text eines anonymen italienischen Madrigalisten hier so sensibel, dass die Worte vor der „sprechenden“ Ausdruckskraft der lieblichen Melodie beinahe schon zweitrangig werden. Zarte Gesangslinien scheinen wie Seidentücher durch die Luft zu schweben, belebt von der leichten Brise tanzender Triolen und prächtig gefärbt von exotischen Harmonien, wie sie das Frankreich jener Zeit liebte. Der freie Fluss, die scheinbare Ungebundenheit der Melodie macht sie umso attraktiver, und die farbenreich changierende Chromatik des Klavierparts verleiht der Musik zusätzlich den Reiz des Ungreifbaren. So fern, so rätselhaft wie der Traum, aus dem der Erzählende erwacht...

Abb.: Drei der bedeutendsten Vertreter der französischen Musik der Jahrhundertwende: Camille Saint-Saëns, Ernest Chausson und Gabriel Fauré

► Claude Debussy gilt als Erfinder und zugleich als Vollender des musikalischen Impressionismus; sich selbst verstand er tatsächlich als einen Maler in Tönen und Klängen. Doch das Bildhafte ist nur eine Seite seiner Musik, die nie oberflächliche Naturnachahmung sein will. Stattdessen ging es Debussy um die Fixierung der „geheimnisvollen Übereinstimmung zwischen Natur und Imagination“, um eine Kunst, in der das nicht genau Fassbare zum Ausdruck kommt.

Debussys Musik ist minutiös durchorganisiert, das motivische Material ist einem ständigen, fein verästelten Prozess der Verwandlung unterworfen. Der Aspekt der Klangfarbe gewinnt dabei parallel zur kompositorischen Struktur enorm an Bedeutung, ja oft zentrales Gewicht, was charakteristisch für die französische Musik überhaupt ist. Die oft wie im Freiflug erscheinende Entwicklung der musikalischen Gedanken, die sich aus klar konstruierten Strukturen zu lösen beginnen, wurde dennoch zum Vorbild für die Neue Musik in ganz Europa. Pierre Boulez schreibt über Debussys drei späte Sonaten (neben den beiden hier aufgeführten entstand noch eine für Flöte, Viola und Harfe): „An dieser letzten ausschließlich kammermusikalischen Werkgruppe lässt sich ablesen, wie der Komponist sich um eine Kunst von schärferer Spannung und asketischer Haltung bemüht, die auf unmittelbare Verzauberung verzichtet, aber von einem Reichtum der Inspiration ohnegleichen ist.“

Debussys einzige Violinsonate, sein letztes größeres Werk, entstanden ein Jahr vor seinem Tod 1916/17, gliedert sich in drei Sätze, die der Komponist jedoch als untrennbares Ganzes verstand. Seinem Verleger berichtet er von der Uraufführung: „Man verlangte eine Wiederholung des Intermezzos, was ich aber nachdrücklich verweigerte, um die Einheit der Komposition zu respektieren: wir mussten also die Sonate [komplett] wiederholen.“ Der hier beschworene Zusammenhang ist auch beim Hören durchaus nachvollziehbar: Er entsteht durch Motive, kurze Melodien und Strukturen, die aufklingen, sporadisch verschwinden und in variiert Form wieder auftauchen – im selben oder in einem späteren Satz, um dort mit anderen Elementen zu verschmelzen. Das Hauptthema des 1. Satzes eröffnet beispielsweise auch das Finale, und einzelne Tonwendungen daraus durchziehen das Intermezzo, wo sie melodiebildende Funktion übernehmen und so erneut Brücken von Satz zu Satz schlagen.

Die Cellosonate, als erste der drei im Sommer 1915 entstanden, basiert auf vergleichbaren formalen Prinzipien, denn auch sie verknüpft drei unkonventionell gestaltete Sätze fantasievoll zu einem organischen Ganzen, dessen strenge Konstruktionsprinzipien hinter schillerndem Farbenreichtum kaum spürbar sind. Der Kopfsatz ist eine Art Verbeugung vor dem

französischen Barock, insbesondere vor Rameau und Couperin, die Debussy für die Klarheit und gestalterische Fülle ihrer musikalischen Sprache verehrte. Nach Art des Ouvertürenstils hebt der *Prologue* mit einem scharf punktierten, elegant verzierten Thema an, das auch in den folgenden Sätzen durchklingt und damit zyklische Funktion übernimmt. Das Schwanken zwischen Dur und Moll im Kopfsatz, sein Verklingen mit einem leeren, terzlosen Quintklang des Cellos, verstärkt zusätzlich den antikisierenden Charakter.

Modern und überaus anspruchsvoll sind dagegen die spieltechnischen Mittel, mit denen Debussy den Cellisten virtuos und einfallsreich jonglieren lässt. In der *Serenade* mischen sich Melancholie und ironisches Augenzwinkern, wenn die Musik mit Pizzicato-, Spiccato- und Flautando-Effekten den Gitarrenklang einer Habanera imitiert – Vorspiel zugleich zum Finale, das unter Auskostung der rhapsodischen Formidee die spanische Farbe zu leidenschaftlicher Expressivität steigert.



Claude Debussy
Gemälde von
R. Forcade

Violons dans le soir

*Quand le soir est venu, que tout est calme enfin
Dans la chaude nature,
Voici que naît sous l'arbre et sous le ciel divin
La plus vive torture.*

*Sur les graviers d'argent, dans les bois apaisés,
Des violons s'exaltent.
Ce sont des jets de cris, de sanglots, de baisers,
Sans contrainte et sans halte.*

*Il semble que l'archet se cabre, qu'il se tord
Sur les luisantes cordes,
Tant ce sont des appels de plaisir et de mort
Et de miséricorde.*

*Et le brûlant archet enroulé de langueur
Gémit, souffre, caresse,
Poignard voluptueux qui pénètre le coeur
D'une épuisante ivresse.*

*Archets, soyez maudits pour vos brûlants accords,
Pour votre âme explosive,
Fers rouges qui dans l'ombre arrachez à nos corps
Des lambeaux de chair vive!*

Le Colibri

*Le vert colibri, le roi des collines,
Voyant la rosée et le soleil clair,
Luire dans son nid tissé d'herbes fines,
Comme un frais rayon s'échappe dans l'air.*

*Il se hâte et vole aux sources voisines,
Où les bambous font le bruit de la mer,
Où l'açoka rouge aux odeurs divines
S'ouvre et porte au cœur un humide éclair.*

*Vers la fleur dorée, il descend, se pose,
Et boit tant d'amour dans la coupe rose,
Qu'il meurt, ne sachant s'il l'a pu tarir!*

*Sur ta lèvre pure, ô ma bien-aimée,
Telle aussi mon âme eut voulu mourir,
Du premier baiser qui l'a parfumée.*

Violinen am Abend

*Ist der Abend gekommen, Ist alles endlich Ruhe
In der warmen Natur,
Da entsteht unter dem Baum und dem göttlichen Himmel
Die heftigste Folter.*

*Auf dem silbernen Kies, in den nun beruhigten Wäldern
Schwärmen Geigen.
Es sind Schreie, Schluchzen, Küsse,
Ungezwungen, unentwegt.*

*Der Bogen, scheint es, bäumt sich auf, windet sich
Auf den glänzenden Saiten,
So sehr ruft er
Nach Genuss, Tod und Erbarmen.*

*Und der brennende Bogen, in Sehnsucht eingebunden,
Stöhnt, leidet, streichelt,
Lustvoller Dolch, der in das Herz eindringt
Mit ermüdender Trunkenheit.*

*Ihr Bögen, seid verflucht mit euren brennenden Akkorden,
Für eure explosive Seele,
Glühende Eisen, die Ihr im Dunkeln
Unserem Körper Fleischfetzen abreißt!*

Der Kolibri

*Der grüne Kolibri, der König der Hügel,
sieht den Tau und die helle Sonne
leuchten in sein Nest aus zarten Gräsern
und schnell in die Luft wie ein blitzender Strahl.*

*Er fliegt eilends zu den nahen Quellen,
wo der Bambus wie Meereswellen wogt,
wo der rote Hibiscus mit göttlichem Duft
sich öffnet und sein feucht glitzerndes Herz zeigt.*

*Zu der goldenen Blume steigt er hinab, setzt sich nieder
und trinkt so viel Liebe aus dem rosigen Kelch,
dass er stirbt, ohne zu wissen, ob er sie leer trinken konnte.*

*Auf deinen reinen Lippen, meine Geliebte,
hätte meine Seele in gleicher Weise sterben wollen
von dem ersten Kuss, der sie mit seinem Duft erfüllte.*

Clair de lune

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

Après un rêve

Dans un sommeil que charmait ton image
Je rêvais le bonheur, ardent mirage,
Tes yeux étaient plus doux, ta voix pure et sonore,
Tu rayonnais comme un ciel éclairé par l'aurore;

Tu m'appelais et je quittais la terre
Pour m'enfuir avec toi vers la lumière,
Les cieux pour nous entr'ouvraient leurs nues,
Splendeurs inconnues, lueurs divines entrevues,

Hélas! Hélas! triste réveil des songes
Je t'appelle, ô nuit, rends-moi tes mensonges,
Reviens, reviens radieuse,
Reviens ô nuit mystérieuse!

Violons dans le soir: **Anna de Noailles**

Le Colibri: **Leconte de Lisle**

Clair de lune: **Paul Verlaine**

Après un rêve: anonymen italienischer Dichter,
französische Übertragung von **Romain Bussine**

Mondlicht

Deine Seele ist eine erlesene Landschaft,
wo zierliche Komödianten und Tänzer wandeln,
Laute spielend und tanzend, wobei sie beinahe
traurig sind über ihre Verkleidung.

Alle singen sie in Moll über
den siegreichen Amor und das angenehme Leben.
Sie machen nicht den Eindruck als glaubten sie an ihr Glück,
und ihr Lied mischt sich mit dem Mondlicht.

Im ruhigen Mondlicht, traurig und schön,
das die Vögel träumen lässt
und die Fontänen seufzen vor Erregung,
die großen schlanken Fontänen zwischen den Marmorstatuen.

Nach einem Traum

In einem Traum, der dein Bild verzauberte,
träumte ich vom Glück, leidenschaftliches Traumbild,
in dem deine Augen zärtlicher waren, deine Stimme rein
und wohlklingend,
in dem du strahltest wie der morgenlicherhellte Himmel.

Du riefst mich und ich verließ die Erde,
mit dir zum Licht zu entfliehen;
der Himmel öffnete für uns sein Gewölk;
noch nie gesehener Glanz, göttlicher Schein war zu ahnen.

Ach! Trauriges Erwachen aus den Träumen,
Ich rufe dich, o Nacht, gib mir meine Trugbilder wieder;
Kehr zurück, kehr zurück, strahlende,
kehr zurück, o geheimnisvolle Nacht!



RITTERGUT
STÖRMEDE

Albert-Brand-Straße 3 59590 Geseke Telefon 0 29 42 / 98 808-0

www.RITTERGUT-STOERMEDE.DE

Stilvoll genießen



RENAULT CAPTUR. RAUS INS LEBEN!

INKLUSIVE
KLANG & KLIMA-PAKET!



RENAULT CAPTUR
EXPRESSION

ENERGY dCi 90 Start & Stop eco²

ab **15.990,- €**



5 Sterne im Euro NCAP-Crashtest! • 5 Türen • ESP • Berganfahrhilfe • LED-Tagfahrlicht • Easy-Life-Schubfach mit 11 Litern Stauvolumen • doppelter Gepäckraumboden • verschiebbare Rücksitzbank, 1/3 zu 2/3 umklappbar • zweifarbige Lackierung²

Besuchen Sie uns im Autohaus. Wir beraten Sie gerne.

Gesamtverbrauch (l/100 km): innerorts 4,2; außerorts 3,4; kombiniert 3,6; CO₂-Emissionen kombiniert: 95 g/km (Werte nach Messverfahren VO [EG] 715/2007).



Stammhaus Geseke • Bürener Straße 15
Am Autobahnzubringer • Tel.: 0 29 42/97 86 30

Filiale Soest • Schüttweg 2
Gewerbegebiet West • Tel.: 0 29 21/6 30 61



Abbildung zeigt Renault Captur Luxe mit Sonderausstattung. ¹www.euroncap.com ²Ab Ausstattungslevel Dynamique serienmäßig oder optional.



Hotel „Feldschlößchen“

Tagungs- und Seminarhotel

Über 100-jährige Tradition und modernes Ambiente im Einklang

Salzkottener Str. 42 • 59590 Geseke • An der B1
Tel. 0 29 42 / 98 90 • www.hotel-feldschloesschen.de

MARIE MADELEINE

Stilvolle Damenmode in Größe 40 — 48

MARIE MADELEINE | Poststraße 7 | 59555 Lippstadt | t: 02941 9519922
www.marie-madeleine.eu | MO — FR 10:00 — 18:00 SA 9:30 — 16:00

Fr. 27.09. · 19:30 Uhr · Hohnekirche Soest
„Jubilee“

Richard Wagner (1813-1883)

Vorspiel und Liebestod aus „Tristan und Isolde“
für Sopran und Streichsextett

Giuseppe Verdi (1813-1901)

Streichquartett e-Moll

Allegro

Andantino

Prestissimo

Scherzo - Fuga

- Pause -

Benjamin Britten (1913-1976)

„Simple Symphony“

Boisterous Bourrée. Allegro ritmico

Playful pizzicato. Presto possibile

Sentimental Saraband. Poco lento e pesante

Frolicsome Finale. Prestissimo con fuoco

Nazila Bawandi *Sopran*

Gernot Süßmuth · Anna Matz

Judith Eisenhofer *Violine*

Erich Wolfgang Krüger · Magdalena Brune

Stefan Fehlandt *Viola*

Jelena Ocic · Dagmar Spengler

Hans Jakob Eschenburg *Violoncello*

Frithjof M. Grabner *Kontrabass*

“

Nun war des Sehnsens, des Verlangens, der Wonne und des
Elends der Liebe kein Ende: Welt, Macht, Ruhm, Ehre, Ritterlich-
keit, Treue, Freundschaft – alles wie wesensloser Traum zerstoßen;
nur eines noch lebend: Sehnsucht, Sehnsucht, unstillbares, ewig
neu sich gebärendes Verlangen, Dürsten und Schmachten! Ein-
zige Erlösung: Tod, Sterben, Untergehen, Nichtmehrwerden!
*Richard Wagner an Mathilde Wesendonck über „Tristan und
Isolde“*

”

► Der 13er-Jahrgang ist ein hervorragender – und für einzigartige mu-
sikalische Qualität offenbar ebenso Garant wie für individuelle Größe!
Dass beide Leitsterne der spätrömantischen Opernmusik im Jahr 1813
zur Welt kamen und damit aktuell anlässlich ihres 200. Geburtstags ge-
feiert werden, ist in der Tat bemerkenswert, gerade auch weil die Cha-
raktere, künstlerischen Prinzipien und Werke unterschiedlicher kaum
sein könnten.

Da ist zum einen der Volksheld Verdi, für den – ganz Italiener! – der
Gesang das A und O war, und der dennoch herzergreifenden Geschich-
ten auch mit vielschichtigen Orchesterfarben Tiefe und Bedeutung zu ge-
ben verstand. Ihm gegenüber steht der strittige Visionär Wagner, Sachse
eigentlich durch und durch, und doch Freud und Partner bedeutender
Männer von Welt wie Liszt oder Ludwig II. von Bayern – Wagner, der
Schöpfer von „Gesamtkunstwerken“ für die Musiktheaterbühne, basie-
rend auf Stoffen von zeitloser, weltumspannender Geltung. Verdi und
Wagner, zwei Künstler, wie sie nur die Romantik hervorbringen konnte,
die ihre Zeit spiegeln und die doch hell und stark auch in die Neuzeit
ausstrahlen.

Und so steht ihnen dann auch ein Dritter gegenüber: Benjamin Britten,
der 100 Jahre jüngere, auch er Theatermensch, auch er Individualist und
dennoch – wie Verdi, wie Wagner – tief in die politischen und gesellschaft-
lichen Probleme seiner Zeit involviert. Dass man Dinge einfach mal anders
machen, sie neu überdenken und gestalten muss, um sich Gehör zu ver-
schaffen, vereint diese drei Einzigartigen ebenso wie ihre tiefe Verwurze-
lung in Tradition und Geschichte. Beides als Fundus kreativer Arbeit zu
nutzen, macht ihr Schaffen so stark und überzeugend – und steht doch
ihrer Unverwechselbarkeit nie im Weg.

JUBILARE
2013

RICHARD WAGNER

► Kaum ein Detail der europäischen Kunstmusik hat die Gemüter der Musikkennner so erregt wie der zweite Takt des Vorspiels zu Wagners Oper *Tristan und Isolde*. Denn hier steht der berühmt-berüchtigte „Tristan-Akkord“. Samt seiner rätselhaften Weiterführung, immer wieder scheinbaren (Auf-)Lösungen zustrebend, durchzieht er leitmotivisch die ganze Oper, um erst nach über vier Stunden in Isoldes „Liebestod“ eine beruhigende Wendung zu nehmen. Das spannungsvolle vierstimmige Klanggebilde steht damit symbolisch für das Thema der gesamten Oper: für jenes Liebesverlangen, dessen Erfüllung Tristan und Isolde letztlich in einer höheren Daseinssphäre suchen.

Wagners *Tristan* wäre sicher anders, weniger intensiv und „endgültig“ geraten ohne seine Bekanntschaft mit Mathilde Wesendonck. Beide lernten sich 1852 anlässlich eines Konzerts in Zürich kennen, und bald schon ließ sich Mathilde von Wagner in die Welt Beethovenscher Sinfonik einführen und lauschte dem „Meister“, wenn er aus eigenen Schriften vorlas. Die Affäre begann. Schon Skizzen zum Vorspiel der *Walküre* tragen 1854 die Widmung „G.S.M.“ – Gesegnet sei Mathilde! Gatte Wesendonck war inzwischen ebenfalls zum Freund und vor allem zum Mäzen geworden; er

finanzierte Wagners unsichere Konzertunternehmungen, schoss Geld vor, tilgte Schulden. 1857 bot er dem Komponisten sogar an, „lebenslang“ in das Häuschen auf dem Nachbargrundstück der Wesendoncks am Zürichsee zu ziehen – für Wagner, der ständig auf der Suche nach einem ruhigen Platz zum Arbeiten war, die Offenbarung! Er liebte das „Asyl“, nicht nur wegen der schönen Nachbarin.

In diese Zeit fällt die Komposition der *Wesendonck-Lieder* – musikalische Liebeserklärungen auf Gedichte Mathildes, von Wagner ausgewählt, dem ihre von Schopenhauer und Nietzsche getränkte Sprache voll Weltschmerz und Symbolik mehr als zusagte. Für den Komponisten waren die Lieder Vorstudien zum *Tristan* – auch, aber keineswegs nur musikalisch, denn beide, er und Mathilde, identifizierten sich mit dem Liebespaar, das füreinander geschaffen scheint und doch nicht zueinander gehören kann. Die Realität allerdings erwies sich letztlich als deutlich prosaischer als das



Richard Wagner, 1871

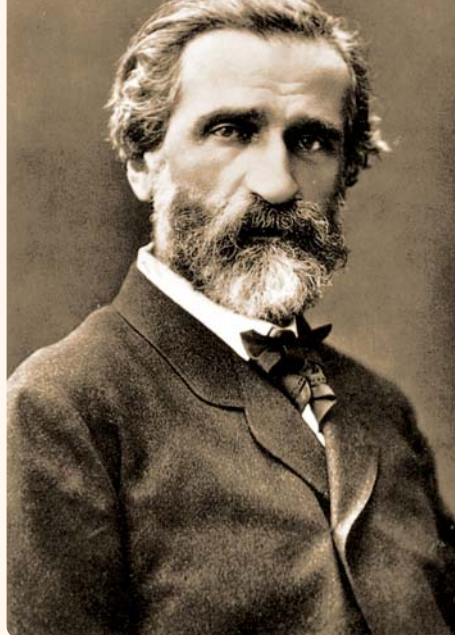
Drama, denn für das „im Tode vereint“ war Wagner ebenso wie Mathilde zu erdverbunden, und auch die jeweiligen Ehepartner ließen sich nicht einfach verdrängen. Und so musste Wagner, noch während er am *Tristan* komponierte, das Häuschen am Zürichsee aufgeben. Ein anderes Weib würde ihn erlösen müssen... Wie Mathilde schrieb: „Der Rest ist Schweißen und Ehrfurcht.“

Das *Tristan*-Vorspiel, in dem der legendäre Akkord bereits in vielfacher Weise erklingt, ist ein Werk von singulärer Dichte und erotischer Suggestivkraft. Da Wagner erhebliche Probleme hatte, die hochkomplexe und technisch höchst anspruchsvolle Oper, die er 1859 vollendet hatte, auf die Bühne zu bringen, führte er das Vorspiel zunächst quasi als „Appetithappen“ konzertant auf – ab 1863 auch verbunden mit dem Schluss der Oper, den er selbst als „Verklärung“ bezeichnete und der später als „Liebestod“ berühmt wurde. In dieser Kombination hat sich die orchestrale Kurzform des *Tristan* längst auch im Konzertsaal etabliert.

► Musik eines Italieners ist im Kammerkonzert – und erst recht in der Gattung Streichquartett – rar und garantiert ein „bunter Hund“. Einen Leuchtturm im minimalen Output dieses Genres in Italien bildet Giuseppe Verdis einziges Quartett, das ein intensives Studium der Wiener Klassiker erkennen lässt, ohne dass der Komponist deshalb als Epigone dastünde. Das Werk entstand 1873 in Neapel „nelle molte ore d'ozio“ – in unerwartet vielen Mußestunden, die sich ergaben, weil Teresa Stolz, die für die Titelpartie in der Uraufführung der *Aida* vorgesehen war, mit einer hartnäckigen Indisposition ausfiel, so dass die Premiere um drei Monate verschoben werden musste. Dass der sechzigjährige Verdi diese Zeit ausgerechnet nutzte, um sich zum ersten und einzigen Mal mit der Gattung Streichquartett auseinanderzusetzen – und das, obwohl er die Instrumentalmusik eigentlich für eine „Sache der Deutschen“ hielt – wirft ein bedeutsames Licht auf seinen musikalischen Horizont, der sich bei weitem nicht auf Gesang und die große Opernbühne beschränkte. Und dass er das Quartett als reine „Studie“ verstand, es eigentlich gar nicht veröffentlichen wollte, „weil ich diesem Stück keinerlei Bedeutung zumessen wollte und weil ich damals glaubte und heute noch glaube (vielleicht habe ich Unrecht), dass Kammermusik kein in Italien heimisches Gewächs ist“ – all dies zeugt von sympathischem Understatement, vor allem aber von Verdis großem Respekt vor dem kompositorischen Anspruch der Gattung. Andererseits: auch als pure satztechnische Studie sollte sich sein Ausflug ins kammermusikalische Format rentieren, weist doch der musikantische Witz und Elan der abschließenden Scherzo-Fuga unverkennbar auf die

GIUSEPPE VERDI

Giuseppe
Verdi, 1874



grandiose Schlussfuge des zwanzig Jahre später entstandenen *Falstaff* hin. „Tutto il mondo e burla“ heißt es dort im kanonisch verschachtelten Gesang: Alles ist (nur) Spaß auf Erden.

Von wegen! Die klassische Streichquartett-Tradition nahm Verdi, wie alle gut komponierte Musik, überaus ernst. Die Partituren insbesondere der späten Beethoven-Quartette hatte er nicht nur im Regal

stehen, er hatte sie auch studiert und seine Schlüsse daraus gezogen. Dass sein Quartett für die Entstehungszeit als konservativ gilt, verwundert aufgrund dieser Perspektive also nicht, es schmälert auch seinen Wert in keiner Weise, hatte doch Verdi keinerlei inhaltliche Auseinandersetzung mit der Gattung geplant. Entstanden sind alle vier Sätze aus präziser Kenntnis der klanglichen und spieltechnischen Möglichkeiten der Streichinstrumente, wobei italienische „eleganza“ sich glücklich mit deutschem Kontrapunkt paart. „Ich weiß nicht, ob es gut oder schlecht ist, aber ein Quartett ist es“, bilanzierte Verdi selbst, nachdem er einer öffentlichen Aufführung doch noch zugestimmt hatte. Und wer wollte das in Zweifel ziehen! Vielleicht birgt sein Quartett ja gar die Erkenntnis, dass Oper und Instrumentalmusik letztlich zwei Seiten einer Medaille sind, versteht man es – wie Verdi und andere – als Aufgabe der Musiker, auf ihren Instrumenten zu singen.

BENJAMIN BRITTEN

► Die Kindheit des 1913 in der Küstenstadt Lowestoft in Suffolk geborenen Benjamin Britten stellt in gewisser Weise das Paradebeispiel eines britischen Mittelklasse-Jungen aus der Provinz dar: mit großer Begeisterung für Cricket und stetigem, aber unauffälligem Fortschritt in der lokalen Schule. Brittens musikalische Frühreife allerdings war die andere Seite seiner Persönlichkeit, denn aus ersten kompositorischen Anfängen im zarten Alter von fünf Jahren war der Werkkatalog des 14-jährigen bereits auf stolze 100 Kompositionen angewachsen, überwiegend Lieder und Musik für Klavier Solo. 1934, in seinem letzten Jahr am Royal College of Music,

plünderte Britten dann den Vorrat früherer musikalischer Ideen für die *Simple Symphony*. „Sie baut komplett auf Materialien auf, die ich im Alter zwischen 9 und 12 Jahren notierte“, berichtet er. „Auch wenn die musikalische Entwicklung dieser Themen an vielen Stellen ganz neu ist, so sind doch große Abschnitte des Werks eins zu eins jenen frühen Stücken entnommen, außer natürlich dass ich sie jetzt für Streicher neu instrumentiert habe.“

Formal entsprechen die vier Sätze weitgehend klassischen Vorlagen – allerdings „en miniature“. Die Satztitel belegen dabei (nicht zuletzt durch die Alliterationen) Brittens humorvollen Umgang mit der Tradition ebenso wie seinen neoklassischen Ansatz, denn Bourrée und Sarabande haben ihre Basis in barocken Suiten. Der Kopfsatz tanzt kraftvoll und energiegeladen; er mischt die thematische und harmonische Anlage der klassischen Sonatenform mit der linearen Geradlinigkeit und motivischen Spielfreude barocken Kontrapunkts. Ein köstliches Kunststück schließt sich an: ein Scherzo, von vorne bis hinten *pizzicato* (gezapft) und so schnell wie möglich zu spielen, in Geist und Spielfreude ein lebendiger Springtanz mit stampfenden Akzenten im ruhigeren Trio-Teil.

Annähernd so lang wie die anderen drei Sätze zusammen ist die Sarabande: eine Art britisches Volkslied im Stil von Vaughan-Williams, melodisch schlicht, doch unmittelbar zu Herzen gehend. Britten kontrastiert hier ein schwermütig an- und abschwellendes Thema mit der sanften Imitation barocker Tanzrhythmen, beide kontrapunktisch dialogisierend und am Ende in einer verhaltenen, doch eindringlichen Coda miteinander verbunden. Das Finale mag „frolicsome“ (ausgelassen) daherkommen, doch mit der fein abgestimmten Athletik und dem Sportsgeist eines erstklassigen Cricket-Teams. Harmonie und Metrum unterliegen immer wieder unerwarteten Rucklern in einem Satzgefüge aus stetig wechselnden Texturen, Farben und Bewegungsimpulsen, das in einen emphatischen Schluss mündet.

Simpel? Von wegen! Vielmehr entpuppt sich die Sinfonie als hochvirtuoses und wunderbar leichtgewichtiges Werk von unwiderstehlichem kompositorischen Witz und mitreißender Spielfreude. Musik mit Ohrwurmgefahr!

Benjamin Britten



Sa. 28.09. · 19:30 Uhr · Jakobikirche Lippstadt
„Mortis desiderio“

Johannes Brahms (1833-1897)

Klavierquartett c-Moll op. 60

Allegro non troppo

Scherzo: Allegro

Andante

Finale: Allegro comodo

Zeljko Brkanovic (*1937)

Rezitativ und Arie für Violoncello und Klavier

- Pause -

Gabriel Fauré (1845-1924)

Klavierquartett Nr. 1 c-Moll op. 15

Allegro molto moderato

Scherzo: Allegro vivo

Adagio

Allegro molto

Gernot Süßmuth · Anna Matz *Violine*

Erich Wolfgang Krüger · Stefan Fehlandt *Viola*

Jelena Ocic · Hans Jakob Eschenburg *Violoncello*

José Gallardo · Frank-Immo Zichner *Klavier*

“

Es ist nicht schwer, zu komponieren. Aber es ist fabelhaft schwer, die überflüssigen Noten unter den Tisch fallen zu lassen. *Johannes Brahms* ”

► Neben den schon in der Klassik klar profilierten Kammermusikgattungen Streichquartett und Klaviertrio entstand das Klavierquartett als wesentlich seltenere Besetzungsvariante aus dem eher diffusen Bereich der begleiteten Klaviermusik. Wer einen Pianisten virtuos in Szene setzen wollte, jedoch nicht unbedingt ein Orchester zur Verfügung hatte, der musste eine Begleitung im kleinen, dennoch effektvollen Format zustande bringen, die dem Klavier als Stütze wie als Dialogpartner dienen und es auch hier und da herausfordern konnte. Die Besetzung mit drei Streichinstrumenten, die zusammen den gesamten Ambitus von tief bis hoch umfassen – also mit Violine, Viola und Violoncello – kristallisierte sich bei diesen Überlegungen bald als Standard heraus, der seither kaum in Frage gestellt worden ist. Dass Klavier und Streicher im Klavierquartett klar voneinander getrennt sind, sich gegenüberstehen, ja oft regelrecht „gegen-einander ausgespielt“ werden, wurde ebenso Usus.

► Aus Brahms' Feder stammen gleich drei Klavierquartette, begonnen trotz der unterschiedlichen Opuszahlen 25, 26 und 60 offenbar allesamt bereits im Jahr 1855. Der Komponist erprobte sich damals gründlich auf dem Weg zur großformatigen Kammermusik für „sein“ Instrument, das Klavier, mehr als dass er – wie später im Falle des Streichsextetts – schon an sinfonische Dimensionen gedacht hätte. Denn auch wenn durch die vom Klavier ausgehende Erfindung der Quartette vielfach der Eindruck entstehen mag, der kammermusikalische Rahmen werde hier zumindest annähernd gesprengt, so muss man doch eingestehen, dass Brahms kaum an vergleichbaren Werken, geschweige denn an einem Gattungsverständnis des Klavierquartetts „an sich“ zu messen wäre. Er hatte alle Freiheit, eigene Wege zu gehen.

Wie wichtig ihm diese Werke und ihr Format waren, lässt allein schon die Tatsache ahnen, dass er gleich drei Exemplare parallel in Angriff nahm, sie einem langwierigen Entstehungsprozess unterzog und nachweislich ausgiebig an ihnen feilte. Opus 25 und 26 wurden 1861 vollendet, Opus 60 dagegen wurde erneut auf Eis gelegt und fand erst zwischen 1873 und 1875 seine endgültige Gestalt. Zu Recht bewunderte Clara Schumann daher „die Einheit der Stimmung, obgleich die Sätze zu so verschiedenen Zeiten entstanden sind“ – in der Tat, ein Werk wie aus einem Guss!

KLAVIER-
QUARTETT

JOHANNES
BRAHMS



Johannes Brahms
Fotographie aus
dem Jahr 1874

Dass eben diese Clara, Ehefrau seines bewunderten, doch seelisch kranken Freundes Robert Schumann, für Brahms' regelrechten Kampf mit dem Opus 60 verantwortlich war, ja dass der hochemotionale Charakter des Quartetts und Brahms' Anspruch an die Komposition an seiner besonderen Beziehung zu Clara festzumachen sind, wird inzwischen kaum noch bezweifelt. Zuerst steht es in der „Schicksalstonart“ c-Moll, regelrecht wie ein Pendant zu Beethovens fünfter Sinfonie. Mehrfach treffen Brahms' Äußerungen zu diesem Werk zudem auffällig mit Aussagen über Goethes *Werther* zusammen, so empfiehlt er etwa seinem Verleger Simrock, auf dem Titelblatt das Bild des Komponisten mit vorgehaltener Pistole abzu- drucken. „Ich werde Ihnen zu diesem Zweck meine Photographie schi- cken!“ Kein Zweifel, am Rande des Selbstmords aus unglücklicher Liebe stand Brahms zeitweise selbst – und das verehrte Wesen war Clara. Eine Liebe, die es nicht geben durfte. Konnte Brahms aber ein solches Bekennt- niswerk publik machen? Spürbar jedenfalls wird die menschliche Tragik der Hintergründe auch noch im 20 Jahre später vollendeten Quartett. Ein Schritt möglicherweise, mit dem Brahms sich endlich von nie ganz verwundenen Erinnerungen befreite.

Die tiefe, leidenschaftliche Ernsthaftigkeit, die das Werk transportiert, ist einzigartig! Das harte C des Klaviers zu Beginn verbietet bereits jede Illusion; Seufzer der Streicher sind die Antwort. Verstört erscheint dieser Anfang, und erst über verschlungene Pfade bahnt sich das Hauptthema seinen Weg, manifestiert sich schließlich emphatisch, ja trotzig. Doch bald schon windet sich die Melodie, verrennt sich, kommt nur momentweise

zur Ruhe. Ringt sich das Hauptthema in der Durchführung nach rätsel- haften Glockenklängen noch zu heroischem Dur durch, so bricht es in der Reprise umso tragischer zusammen. Die Verzweiflung nimmt sogartige Züge an.

Geisterhaft und hochromantisch zerklüftet jagt das Scherzo dahin. Be- züge zur 1853 gemeinsam mit Schumann und Albert Dietrich komponier- ten „Frei-aber-einsam“-Sonate werden offenbar – ein Grund vielleicht, dass Clara den Satz besonders schätzte? Oder reizte sie einfach der vir- tuose Klavierpart? Lyrisch entrückt scheint das folgende *Andante*, in Dur, doch dunkel gefärbt, wie Brahms es liebte – dennoch zart, arios, der Welt abhanden gekommen. Musik mit einzigartiger Aura.

Wie sollte Brahms die so aufgebaute Spannung lösen, wie das Werk zu Ende bringen? Langsam, doch von quälender Unruhe getrieben, lässt er das Finale voranschreiten: vom Dunkel ins Licht, von Moll nach Dur. Ein Streicherchoral setzt wie erlösend ein, um dann, zur Apotheose gesteigert, in vollem Glanz aufzublühen. Die melancholische Note zum Schluss fehlt dennoch nicht – verklärt, geläutert aus zeitlicher Distanz. Den formalen Proportionen des Quartetts gibt das den letzten Schliff, sie wirken orga- nisch, gereift, gewachsen. Ein Schmerzenswerk lange, letztlich ein Meis- terwerk!

► Musik des zeitgenössischen kroatischen Komponisten Zeljko Brkanovic erklang bereits im Rahmen der WestfalenClassics 2010, als bei einem Kon- zert in Soest in Anwesenheit des Komponisten die Uraufführung seines Klavierquintetts begeisterte Aufnahme fand. Brkanovic, ursprünglich Pia- nist und Dirigent, studierte Komposition an der musikalischen Fakultät in Skopje sowie später als Stipendiat des DAAD bei Erhard Karkoschka in Stuttgart. Nach Engagements als Dirigent am Opernhaus Zagreb und am Kroatischen Nationaltheater Split ist er seit 1980 Dozent für Komposition und Musik- theorie an den Musikakade- mien in Zagreb und Podgo- rica.

Brkanovics Musik beein- druckt durch eine ganz ei- genständige Mischung der Stilmittel. Der melodische Aspekt, oft direkt oder ent- fernt von der Folklore seiner



Zeljko
Brkanovic

ZELJKO
BRKANOVIC

GABRIEL FAURÉ

Heimat inspiriert, bildet den Kern seiner kompositorischen Arbeit. Der harmonische Kontext, in den die Melodien eingebettet werden, ist dabei nicht selten eigenständig, auch eigensinnig, doch stets tonal fundiert. Das Gefühl für die Tonalität als „angehaltener Zeit“, das Brkanovic mit Komponisten wie Prokofjew, Strawinsky oder Hindemith teilt, eröffnet ihm die Möglichkeit, original zu sein, eigenen musikalischen Wurzeln nachzuspüren und so ein weit persönlicheres musikalisches Profil zu entwickeln als er es selbst in zahllosen abstrakten Kompositionen der Neuen Musik beobachtet. Dabei wirkt seine Tonsprache stets innovativ: in der Gestaltung der Form, der Eigenart des gewählten Klang- und Tonmaterials sowie in dessen paralleler Verarbeitung in horizontaler Folge und in vertikaler Schichtung. Tonalität wird damit ein Aspekt mehrdimensionaler Erfahrung – traditionell inspiriert, doch aus den Klangerlebnissen der Gegenwart geboren, expressiv und mit starker Erzählfkraft.

► Poesie, Noblesse und Esprit zeichnen die Musik von Gabriel Fauré aus, dessen Bedeutung man in Deutschland eher unterschätzt, der in Frankreich jedoch mit Debussy und Ravel in einem Atemzug genannt wird. Als erster löste er sich dort vom Einfluss der deutschen Romantik und setzte ihr klare Strukturen, poetisierende Farbigkeit und eine ganz neue Kunst dezenter Andeutungen entgegen.

Aus der romantischen Empfindungswelt geborene Lieder und Kammermusik bilden den Kern von Faurés Schaffen und umfassen seine im Ausdrucksgehalt persönlichsten Werke. Hierzu zählen auch die zwei Klavierquartette, 1879 bzw. 1886 entstanden und charakterlich jeweils ganz eigenständig. Auch Faurés ureigenes Instrument war das Klavier (bzw. die Orgel), und so ist hier erneut zu spüren, dass die Kompositionen vom Tasteninstrument her gedacht und empfunden sind, dessen Klangspektrum die Streicher mit vielfältig schillernden Facetten durchziehen und beleben. Das Klavierquartett op. 15 steht stilistisch zwischen Romantik und Impressionismus; es demonstriert in der formalen Anlage Faurés Traditionsbewusstsein, um im gestalterischen Detail umso intensiver mit Originalität und Ideenfülle zu faszinieren. Eleganz und sanfte Melancholie offenbaren sich fast durch die ganze Komposition als charakteristische Facetten von Faurés musikalischer Ästhetik, doch seine Musik verliert sich keineswegs in Farben. Vielmehr beeindruckt die beim ersten Hören so spontan und anmutig wirkende Komposition bei näherem Hinsehen mit durchaus logischer Konsequenz. Die unterschiedlichen Register der Instrumente werden dabei kunstvoll ineinander verzahnt, ohne je zu verschwimmen – so entsteht eine faszinierende Transparenz des Klavierquartettklangs, die gerade

im Vergleich zur Brahmschen Wucht eher mit subtilen, zarten Momenten in ihren Bann zieht.

Auch wenn es erklärtes Ziel der französischen Komponisten war, sich vom Einfluss der „Musique germanique“ zu distanzieren und ihr Eigenes, Gleichwertiges entgegenzusetzen, ist doch nicht zu leugnen, dass Brahms' c-Moll-Klavierquartett auf Faurés erstes Exemplar der Gattung nicht geringen Einfluss ausgeübt hat. Dieser geht weit über die Wahl der Tonart hinaus, zeigt sich etwa auch in der Satzfolge sowie in der intensiven thematischen Durchdringung des Kopfsatzes mit seinem markant punktierten Hauptthema. Dominiert bei Brahms jedoch der dramatische Impuls, so setzt Fauré typisch französische Schwerpunkte mit tänzerischem Gestus und dezent kirchentonalem Anklängen. Noch individueller entfaltet sich das folgende Scherzo, das ganz ohne deutsche Schwere luftig und befreit die gesamte Farbpalette der Besetzung durchschwebt – atemlos, erregt und in spürbarer Aufbruchsstimmung.

Als sensibler Klangzauberer zeigt sich Fauré im folgenden *Adagio* – mal nachdenklich-verhalten, mal kraftvoller, getrieben von einem untergründigen Schmerz, der erst in der Coda zur Auflösung kommt. Dramatisch erregt folgt das Finale (eine zweite Version übrigens, nachdem das erste bei der Premiere durchgefallen war), dessen zackig emporschnellendes Bratschentema vom Tutti aufgegriffen und bald schon in kontrapunktisch dichten Durchführungspassagen reich verarbeitet wird. Erneut klingen im episodischen Seitenthema kirchentona Farben an, ehe sich mit energiegeladenem Impetus beide Themen in der strahlenden C-Dur-Coda vereinen.

Gabriel Fauré



So. 29.09. · 11:30 Uhr · Schloss Körtlinghausen
„Mozart und Hummel“

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Klavierkonzert C-Dur KV 467

in der Bearbeitung für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier
 von Johann Nepomuk Hummel (1778-1837)

Allegro

Andante

Allegro vivace assai

Wolfgang Amadeus Mozart

Klavierkonzert A-Dur KV 488

in der Bearbeitung für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier
 von Johann Nepomuk Hummel

Allegro

Adagio

Allegro assai

- Pause -

Wolfgang Amadeus Mozart

Klavierquartett Es-Dur KV 493

Allegro

Larghetto

Allegretto

José Gallardo *Klavier*

Stephanie Winker *Flöte*

Gernot Süßmuth *Violine*

Stefan Fehlandt *Viola*

Hans Jakob Eschenburg *Violoncello*

“

Man sagt, wenn die Engel für Gott spielen,
 so spielen sie Bach, füreinander aber spielen
 sie Mozart. *Isaiah Berlin*

”

► Die Beziehung zwischen Wolfgang Amadeus Mozart und Johann Nepomuk Hummel ist unkompliziert und daher leicht beschrieben: Als Hummels Vater 1786 als Musikdirektor aus Preßburg nach Wien kam, stellte er seinen hochbegabten achtjährigen Sohn auch dem berühmten Mozart vor, der den Jungen – spontan und überschwänglich begeistert vom seinem ebenso brillanten wie natürlich intuitiven Spiel – bei freier Kost und Logis in seinem Hause aufnahm und ihn die kommenden zwei Jahre kostenlos unterrichtete. Auf Mozarts Empfehlung hin unternahmen die Hummels ab 1788 ausgedehnte Konzertreisen durch ganz Europa, der junge Hummel trat sozusagen in die Fußstapfen seines verehrten Lehrers, feierte Erfolge und begann auch selbst zu komponieren.

Rein stilistisch war Hummels Klavierspiel dem Mozarts deutlich näher als dem Beethovens, mit dem der Vergleich ja – allein des Alters wegen – näher läge. Hummel jedoch schätzte das Spiel auf dem klassisch-dezenten Fortepiano nach wie vor mehr als den ausladenderen Klang der modernen englischen und französischen Instrumente, die Beethovens kraftvoller Behandlung des Klaviers entgegenkamen. „Wenn sich Beethovens Stil durch eine ungeheure Kraft, Charakteristik, unerhörter Bravour und Geläufigkeit auszeichnete, so war dagegen Hummels Vortrag das Muster der höchsten Reinheit und Deutlichkeit der anmutigsten Eleganz und Zartheit und die Schwierigkeiten waren stets auf dem höchsten, Bewunderung erregenden Effekt berechnet, indem er die Mozart'sche Manier mit der für das Instrument so weise berechneten Clement'schen Schule vereinigte“, so berichtet ein Zeitgenosse. Keine Frage brillanten Könnens also, sondern der Ästhetik!

So wundert es nicht, dass Hummel den Werken seines einstigen Lehrers Mozart auch in späteren Jahren noch anhing, selbst als er in eigenen Kompositionen einen feinsinnig romantischen Klavierstil auszubilden begann. Für Klavierquartett – allerdings mit Flöte anstelle der Viola – bearbeitete er 1836 im Auftrag eines englischen Verlegers, aber sicher auch zum eigenen Konzertgebrauch, sieben der Mozart-Klavierkonzerte sowie diverse Sinfonien. Hummel kannte Mozarts Musik aus dem Effeff – und insbesondere natürlich die Klavierwerke, die zur Zeit seiner Wiener Lehrjahre gerade frisch entstanden waren und die er zweifellos unter der Aufsicht des Komponisten einstudiert und aufgeführt hatte.

**MOZART
UND HUMMEL**

Johann
Nepomuk
Hummel



Wie nicht anders zu erwarten, präsentiert Hummel sich hier erneut als ein mit allen Wassern der pianistischen Kunst gewaschener Virtuose, jedoch auch als geschickter Arrangeur. Statt bloß zu übertragen, findet er einen Mittelweg zwischen eng am Original orientierter Adaption und freier Bearbeitung, wobei dem Klavierpart nicht nur die Rolle des Soloinstruments zukommt, sondern auch einiges an Noten, was im Original das Orchester zu bewältigen hat. Dem Hörer eröffnen sich so aufregend neue Perspektiven auf scheinbar bekannte Werke, deren dichte dialogische Struktur und filigranes Stimmengeflecht im kammermusikalischen Format umso stärker hervortreten.

KLAVIER- KONZERTE

► „Sie sind die Krönung und der Gipfel seines instrumentalen Schaffens überhaupt, zum mindesten auf dem Gebiet des Instrumentalen“ – so schwärmt Alfred Einstein über Mozarts Klavierkonzerte, und Volker Scherliess bekundet: „Wenn das Wort 'Klassik' nicht nur eine Epoche, sondern auch eine Ranghöhe bezeichnet, auf der frühere Entwicklungen zusammentreffen und in spätere Zeiten ausstrahlen, dann bilden die Konzerte Mozarts wahre exempla classica, die Höhepunkte der Gattung überhaupt.“

Zwar hat auch Mozart das Rad keineswegs neu erfunden, dienten ihm doch die Konzerte Carl Philipp Emanuel Bachs bei seinen eigenen ersten Gehversuchen in der Gattung als hochgeschätzter Leitfaden, studierte und bearbeitete er Johann Christian Bachs Klaviersonaten und machte sich die Werke diverser anderer Größen der Zeit zu eigen. Letztlich jedoch diente diese Vorarbeit allein dem Zweck, ganz eigene Ideen zu der Frage zu ent-

wickeln, was ein Konzert – ein mehrsätziges Werk also für Soloinstrument und Orchester – schön und hörenswert mache. Und darüber hinaus zum Genuss für den Spieler, ist doch die Perspektive des Pianisten stets Mozarts eigene, der sich hier repräsentative, aber auch sinnlich inspirierende Musik in die Finger komponierte, um vom Podium herab sein Publikum zu betören.

Kein Zweifel: Als Mozart die Bühne der Musikgeschichte verließ, war das Solokonzert – und insbesondere das für Klavier – qualitativ und prinzipiell ein anderes geworden als zum Zeitpunkt seines Debüts als Komponist und Interpret. In kunstvollster Manier positioniert er den Solisten als Gegenpol wie als Partner des Orchesters, feilt immer intensiver an der Dialektik des Gegen- und Miteinanders aller Beteiligten, an Farbnuancen, an feinsinnig differenzierten Strukturen. Durch die musikalische Aufwertung des Begleitapparats schärft Mozart zugleich auch das Profil des Solisten, erweitert seinen Ausdrucksradius, schafft Reibungsflächen und fördert den kommunikativen Gedanken des Konzertierens. Welch ein Geniestreich!

► Mozart war ein „Theatertier“! Er liebte es, sich und seine Musik in Szene zu setzen, und unendlich oft finden sich in seinen Werken Dialog, Streit, Kampf und Versöhnung – auf der Opernbühne, aber nicht weniger auch in der Instrumentalmusik. Das C-Dur-Klavierkonzert KV 467, 1785 in Wien dem Publikum vorgestellt, steht hierfür exemplarisch: zwar werden instrumentale Themen auf engstem Raum musikalisch ernsthaft miteinander verknüpft, doch ist der kommunikative Aspekt dabei ebenso präsent wie die individuelle Charakteristik thematischer Varianten, sind die melodischen und harmonischen Entwicklungen so vielschichtig, der Verlauf der Musik so gestenreich und dramatisch fesselnd, dass man sich problemlos in der Oper wähen könnte. So schleicht sich etwa das Orchester zu Beginn verstohlen wie später Don Giovannis Diener Leporello ins Geschehen, nur um gleich von einer zart singenden Melodie abgelenkt und von Bläserfanfaren aufgerüttelt zu werden. In wenigen Takten hat Mozart die Basis für ein spannungsreiches Aufeinanderprallen seiner imaginären Bühnengestalten geschaffen, denen das scheinbar glatte C-Dur lediglich als Sprungbrett dient.

Eine innbrünstige Arie, grundiert von unruhig pochenden Pulsschlägen, ist das *Andante*, in dem es Mozart nicht um pianistische Brillanz, sondern um Farbenspiele und um den Zauber vollkommener Schlichtheit geht. Das muntere Rondo-Finale scheint anschließend alle Besinnlichkeit geradeheraus hinwegzumusizieren, überrascht dann aber doch mit einer

KONZERT KV 467

KONZERT KV 488

Fülle thematischer Gestalten, die durchaus auch dunklere Gefilde kreuzen. Die Vielschichtigkeit des musikalischen Wechselspiels lässt problemlos ein komplexes Opernfinale in der Fantasie des Hörers entstehen, in dem bei aller vordergründigen Heiterkeit – man kennt es aus *Don Giovanni*, aus *Così fan tutte*, aus *Figaro* – die vorangegangenen zwischenmenschlichen Komplikationen unverkennbar ihre Spuren hinterlassen haben.

► Während der Arbeit am *Figaro* entstand 1786 das Klavierkonzert KV 488, das – passend zu seiner erdenfernen Grundtonart A-Dur – als Inbegriff musikalischer Eleganz und Leichtigkeit gilt, zugleich aber auch ein Musterbeispiel für Mozarts vollkommene Formbeherrschung ist. Seinen selbst formulierten Anspruch, „Kenner“ wie „Liebhaber“ gleichermaßen anzusprechen und zu begeistern, erfüllt das Konzert damit exemplarisch.

Das *Allegro* ist vielleicht der lyrischste aller mozartschen Kopfsätze: gelöst, heiter und doch alles andere als glatt, denn Mozart gewinnt dem organisch dahinfließenden Thema ständig neue Farbnuancen ab, kostet die Wärme und Leuchtkraft der Tonart A-Dur (in der später auch das berühmte Klarinettenkonzert stehen sollte) mit kammermusikalisch dichtem Motivspiel und vollendeter klanglicher Noblesse aus. Nach derart kantablem Gestus folgt als 2. Satz ein schwebendes *Siciliano* von überirdischer Schönheit und verklärter Melancholie. Die seltene Tonart fis-Moll und die reiche chromatische Färbung des melodischen Verlaufs heben den Satz in schmerzlich-süße musikalische Sphären, die nur an wenigen Stellen die zeitgenössische Tonartencharakteristik bestätigen. Nach Schubart nämlich ist fis-Moll charakterisiert als „[...] finsterer Ton; er zerrt an der Leidenschaft wie ein bissiger Hund am Gewande“. Schmachten ja – Groll und Missvergnügen dagegen finden sich in diesem *Adagio* kaum.

Umso mehr wirkt der Umschwung zum Finale erneut wie ein Szenenwechsel auf der Opernbühne, der die zuvor offenbar mühsam zurückgehaltenen Ideen jetzt nur so hervorsprudeln lässt, ständig wechselnd in Gestus, Charakter, Farbe und Bewegungsimpuls, geistreich kontrastiert sowie kunstvoll verknüpft und verschlungen. Musik von unwiderstehlicher Dynamik, die Figaros „verrücktem Tag“ in nichts nachsteht.

KLAVIER- QUARTETT

► Mozarts zwei Klavierquartette entstanden ebenfalls in den Jahren 1885 und 1886 in Wien. Sie sind also keineswegs frühe Vorstudien zu den „großen“ Klavierkonzerten, sondern – noch dazu als erste ernstzunehmende Exemplare der Gattung Klavierquartett überhaupt – gezielte Annäherungen an die konzertante Klaviermusik im formal kleinen, deshalb aber nicht weniger anspruchsvollen Rahmen. Dass das angestrebte

Niveau der Quartette für Mozart prinzipiell auf Augenhöhe mit seinen eigenen Klavierkonzerten lag, macht andersherum Hummels Reduktion einiger Mozart-Konzerte auf kammermusikalisches Format so spannend und sinnvoll: Denn an musikalischer Substanz nehmen sich Quartett- oder Orchesterfassung definitiv nichts!

Das Es-Dur-Quartett folgt unmittelbar dem soeben vollendeten *Figaro*, und viel von der angespannten, manchmal überspannten Heiterkeit der Oper schwappt hinüber in das Kammermusik-Werk. Mozarts Themenfundus war offenbar nach wie vor bis zum Überlaufen gefüllt – allein fünf verschiedene nutzt er im Kopfsatz, was neben ausladenden Dimensionen auch eine faszinierende Vielfalt an Zwischentönen und motivischen Verknüpfungen mit sich bringt. Ein charmantes Doppelschlagmotiv etabliert sich dabei als konzertantes Dialogelement zwischen Klavier und Streichern und damit als alles verbindender roter Faden. Auch hier folgt, diesmal in verklärtem As-Dur, ein arioser langsamer Satz, der mit seiner affektreichen Gestik ausgesprochen erzählend wirkt und in dunkel timbrierten Modulationspassagen romantische Stimmungen beschwört.

Die Dreisätzigkeit beider Klavierquartette weist erneut darauf hin, dass Mozart hier mit der Idee eines Klavierkonzerts en miniature experimentierte und nicht etwa gezielt neue (meist viersätzig) Kammermusik-Formate erprobte. So folgt ein konzerttypisches Rondo-Finale, das pianistischer Kunstfertigkeit noch einmal gehörig Zucker gibt, in spielerischem Miteinander der vier Instrumente dennoch erneut auch die ganze Farbpalette des kleinen Ensembles entfaltet und ihren kleinteiligen Dialogen regelrecht buffoneske Züge verleiht.

Mozarts Flügel vom
Klavierbauer Anton Walter
aus dem Jahr 1784



NAZILA BAWANDI

Ihre Ausbildung absolvierte die Sopranistin an der Higher Academy of Ballet Teheran unter der Aufsicht des Royal Ballet Covent Garden, London. Nazila Bawandi erhielt ein Stipendium an der Opernschule Wien unter Prof. Rapf. Es folgten weitere Studien als lyrisch-dramatischer Sopran an der Musikhochschule Köln bei Prof. Dr. Müller-Heuser.

Zahlreiche Konzerte und Aufführungen auf verschiedenen europäischen und nordamerikanischen Bühnen ließen sie als Oratorien- und Liedinterpretin bekannt werden. Sie wirkte bei Aufführungen von Düsseldorf bis Los Angeles mit neuen Kompositionen mit, unter anderem mit Werken des amerikanischen Komponisten Nick Ariondo, und erhielt Einladungen zu internationalen Festivals wie den Bregenzer Festspielen.

Ihr besonderes Engagement gilt auch Benefizveranstaltungen wie der AIDS-Gala in Köln und der UNICEF-Gala in Düsseldorf zur Unterstützung von Waisenkindern im Iran.



SRDJAN CALDAROVIC

Geboren in Zagreb, Kroatien, begann Srdjan Caldaroovic im Alter von fünf Jahren, Klavier zu spielen. Als Solist trat er bereits mit 13 Jahren zusammen mit verschiedenen Orchestern auf, darunter mit dem Zagreber Solisten Ensemble.

Caldaroovic studierte im Hauptfach Klavier an der Musikakademie der Universität Zagreb in der Klasse von Prof. Vladimir Krpan, seine pianistischen Fähigkeiten perfektionierte er weiter an der Indiana University in Bloomington bei Prof. Leonard Hokanson und am Trinity College of Music bei Prof. Philip Fowke. Später wurde er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der University of Miami School of Music, wo er 2002 einen Master-Abschluss in Piano Performance unter der Leitung von J.B. Floyd erhielt.

Seit 1990 konzertiert Srdjan Caldaroovic regelmäßig als Solist und Kammermusiker. Er hat eine Reihe von Konzerten in Kroatien, Deutschland, Italien und in den USA gegeben. Seit 2005 hält er eine Stelle als Assistant Professor an der Hochschule für Musik in Zagreb inne.

ALEXIA EICHHORN

wurde in Bamberg geboren, wo sie von Walter Forchert unterrichtet wurde. Sie studierte bei Valery Gradow an der Musikhochschule Mannheim und Ulrike Dieck an der Hochschule des Saarlands. Es folgten Auslandsstudien bei Alberto Lysy an der International Menuhin Music Academy in Gstaad und als Stipendiatin des DAAD und des Bayerischen Kulturfonds bei Yfrah Neaman an der Guildhall School in London. Dort erhielt sie das Advanced Certificate.

Nach Stationen bei der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz und als stellvertretende Konzertmeisterin der Stuttgarter Philharmoniker wurde Alexia Eichhorn im Jahr 1999 erste Konzertmeisterin der Hofer Symphoniker. Regelmäßige Konzerte als Solistin mit diesem und weiteren Orchestern runden ihre Tätigkeit ab.

Sie gastiert bei zahlreichen Festivals und musizierte u.a. mit Thomas Brandis, Michael Sanderling und Ulf Hoelscher. Als Kammermusikerin beschäftigt sie sich auch intensiv mit der Bratsche. Seit 2004 hat sie einen Lehrauftrag an der Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar inne.

FRIEDEMANN EICHHORN

wurde 1971 in Münster geboren und studierte Violine bei Prof. Valery Gradow in Mannheim, Alberto Lysy an der International Menuhin Music Academy in Gstaad und bei Margaret Pardee an der Juilliard School New York.



Friedemann Eichhorn konzertiert mit Orchestern wie den St. Petersburger Philharmonikern oder dem SWR-Rundfunkorchester und musizierte mit Yuri Bashmet, Saschko Gawriloff, Gidon Kremer, Yehudi Menuhin, Igor Oistrach und Gerhard Oppitz. Kammermusikalisch arbeitet er regelmäßig mit Julius Berger, José Gallardo, Alexander Hülshoff und Thomas Müller-Pering zusammen.

Friedemann Eichhorn gastierte in Musikzentren wie dem Münchener Gasteig, Schauspielhaus Berlin, der Philharmonie St. Petersburg und dem Schleswig-Holstein-Musik-Festival und spielte zahlreiche CDs ein.

Seit 2002 lehrt er als Professor an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ in Weimar und ist Künstlerischer Leiter des Internationalen Louis-Spohr-Wettbewerbs für junge Geiger. Im Jahr 2005 wurde er mit der George Enescu-Medaille des Rumänischen Kulturinstituts ausgezeichnet. An der Universität Mainz promovierte er in Musikwissenschaft.

HANS-JAKOB ESCHENBURG

erhielt seinen ersten Cello-Unterricht im Alter von fünf Jahren. Sein Studium absolvierte er bei Prof. Josef Schwab an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin. Von 1984 bis 1988 war er 1. Solocellist beim Rundfunk-Sinfonieorchester Leipzig, von 1979 bis Februar 2000 Mitglied des Petersen Quartetts, mit dem er in ganz Europa, in Nord- und Südamerika, Australien und Fernost konzertierte, Gast bedeutender Musikfestivals war und zahlreiche CDs einspielte.

Hans-Jakob Eschenburg ist seit Oktober 1999 1. Solo-Cellist des Rundfunkorchesters Berlin, in gleicher Position ist er Mitglied des Kammerorchesters C. Ph. E. Bach und tritt weiterhin als Solist und Kammermusikpartner in Erscheinung. Seit 2002 ist Eschenburg Solocellist der Staatskapelle Berlin. Er hat einen Lehrauftrag an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin inne.



STEFAN FEHLANDT

erhielt seine musikalische Ausbildung an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin. Den Schwerpunkt seiner künstlerischen Tätigkeit bildet die Arbeit im international erfolgreichen Vogler Quartett, dem er als Gründungsmitglied seit 1985 angehört. Zu seinen Kammermusikpartnern zähl(t)en Boris Pergamenschikow, David Geringas, Daniel Müller-Schott, Isabelle Faust, Christian Tetzlaff, Julia Fischer, Antje Weithaas und Lars Vogt.

Stefan Fehlandt konzertiert bei renommierten deutschen und internationalen Festivals wie den Dresdner Musikfestspielen und den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, dem Schleswig-Holstein Musikfestival, den Salzburger Festspielen, dem Festival „Spannungen“, in Hitzacker, Moritzburg, Delft und Risör.

Seit 2007 lehrt Stefan Fehlandt als Professor für Kammermusik und Viola an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart. Daneben stehen Meisterkurse und Workshops u.a. bei der Jeunesse Musicale, der Schubertiade sowie in Berlin, Stockholm, Sevilla, Sydney, Cincinnati, Toronto, Sao Paulo, La Paz und Lima.



JOSÉ GALLARDO

wurde in Buenos Aires, Argentinien geboren. Seit dem fünften Lebensjahr begann er mit dem Klavierunterricht, zunächst in Buenos Aires am Konservatorium. Später setzte er sein Studium bei Prof. Poldi Mildner im Fachbereich Musik der Universität Mainz fort. 1997 erhielt er sein Diplom. Während der Zeit entdeckte er schon seine Vorliebe für Kammermusik.

Musikalische Anregungen verdankt er Künstlern wie Menahem Pressler (Trio Beaux Arts), Alfonso Montecino, Karl-Heinz Kämmerling, Sergiu Celibidache und Rosalyn Tureck. Er erhielt zahlreiche nationale und internationale Preise und Einladungen zu zahlreichen Festivals und konzertierte in Europa, Asien, Israel, Ozeanien und Südamerika, darunter in Konzerthäusern wie der Tonhalle Zürich, Musikhalle Hamburg, Kurhaus Wiesbaden, Teatro della Pergola Florenz und Wigmore Hall London.

José Gallardo arbeitet bei Meisterkursen mit Maxim Vengerov, Siegfried Palm, Bernard Greenhouse und Steven Isserlis, seit 1998 ist er Dozent im Fachbereich Musik der Universität Mainz.



FRITHJOF MARTIN GRABNER

Nach dem Studium in den Fächern Kontrabass und Kammermusik in Leipzig war Frithjof Martin Grabner über 18 Jahre als Solokontrabassist engagiert, darunter beim Rundfunk-Sinfonieorchester Leipzig, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin und der Staatsoper „Unter den Linden“ Berlin. Als Gast spielte er beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, den Bamberger Symphonikern, an den Berliner Opernhäusern, dem Deutschen Symphonie Orchester Berlin, der Sächsischen Staatskapelle Dresden, dem Münchener Kammerorchester und vielen anderen.

Frithjof-Martin Grabner ist Mitglied renommierter Ensembles wie dem Bach-Collegium Stuttgart, Kammerorchester „Carl Philipp Emanuel Bach“, Leipziger Consort, Neues Berliner Kammerorchester, Berliner Bachakademie und „Solisten Ensemble Berlin“. Er spielte Rundfunk-, Fernseh- und CD-Aufnahmen ein. Konzertreisen führten ihn durch ganz Europa, Asien, Nord- und Südamerika und Israel.

Grabner lehrte an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin und ist heu-

te Professor für Kontrabass an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. Meisterkurse gab er in Dänemark, Italien, Norwegen, Polen, Portugal und Tschechien sowie bei internationalen Festivals.

ERICH WOLFGANG KRÜGER

1954 in Güstrow geboren, studierte Erich Wolfgang Krüger bei Prof. Alfred Lipka an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin. Er ist Preisträger internationaler Wettbewerbe: 1977 Markneukirchen, 1984 „Prager Frühling“ und 1985 Vercelli (Italien).

Über 20 Jahre war Erich Wolfgang Krüger Solobratscher verschiedener Orchester, u.a. Rundfunkorchester Leipzig, MDR Sinfonieorchester und Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin. Er ist zudem Mitglied diverser Kammermusikensembles, darunter das Bach-Collegium Stuttgart und das Kammerorchester „Carl Philipp Emanuel Bach“. Konzertreisen führten ihn nach Europa, Asien, Nord- und Südamerika, zahlreiche Rundfunk-, CD- und TV- Aufnahmen sind beredte Zeugnisse seines Schaffens.



Seit 1979 lehrt Krüger an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin. 1997 wurde er als Professor an die Hochschule für Musik „Franz Liszt“ in Weimar berufen. Viele seiner Schüler spielen in den führenden Orchestern Europas.

MA'ALOT QUINTETT

Stephanie Winker *Flöte*
Christian Wetzel *Oboe*
Ulf-Guido Schäfer *Klarinette*
Volker Tessmann *Fagott*
Sibylle Mahni *Horn*



Das Ma'alot Quintett gehört seit seiner Gründung im Jahr 1986 international zu den führenden Ensembles in der Kammermusik. Das Repertoire umfasst die gesamte Bläserquintett-Literatur von der Klassik bis zur Avantgarde. Einzigartig sind die von Ulf-Guido Schäfer dem Ensemble „auf den Leib“ geschriebenen Bearbeitungen, die auch komplett auf CD zu hören sind.

Ein besonderes Anliegen ist dem Quintett die Zusammenarbeit mit Komponisten, um auch in der „Neuen Musik“ eine Erweiterung des Repertoires zu fördern. Konzertagenturen, Veranstalter, Produ-

zenten und Künstler unterstützen das Ma'alot Quintett bei der Realisierung neuer, auch experimenteller Ideen. Die Zusammenarbeit mit dem Label Da-bringhaus & Grimm setzt die Reihe der in der Fachwelt einhellig gelobten CD-Produktionen fort: Im Jahr 2006 erhielt das Ensemble den begehrten Echo Klassik Preis für seine Dvorák-Einspielung.

Vier erste Preise bei großen internationalen Wettbewerben ebneten dem Ma'alot Quintett nach seiner Gründung den Weg zu bedeutenden Musikfestspielen, zu Rundfunk-Produktionen sowie zu einer regen Konzerttätigkeit im In- und Ausland. Herausragender Erfolg war der Gewinn des Ersten Preises beim internationalen ARD-Wettbewerb in München.

Alle Mitglieder des Ensembles haben Solo-Positionen in bedeutenden deutschen Orchestern oder lehren als Professoren an Musikhochschulen.

JELENA OCIC

Das virtuose und farbenreiche Spiel der Cellistin begegnet enthusiastischen Ovationen in den Konzertsälen dreier Kontinente. Bernard Greenhouse, Gründercellist des berühmten Beaux Arts Trio, nannte sie „eines der außerordentlichsten Cellotalente der heutigen Zeit“, und der unvergessliche Siegfried Palm, die herausragende Figur der Musik des 20. Jahrhunderts, beschrieb sie als „eine der vielversprechendsten Interpretinnen der Neuen Musik“.

Als Solistin konzertiert die kroatische Cellistin mit Kammer- und philharmonischen



Orchestern und als Recitalistin in Ost- und Westeuropa, in den Vereinigten Staaten und in Asien. Mehrere Komponisten haben ihr Werke gewidmet. Ihre mit dem Pianisten Federico Lovato eingespielten CDs mit der „Kreutzer“-Sonate Beethovens und mit Sonaten von Ginastera, Hindemith und Kabalewsky und den „Songs of Shulamith“ von Anatolius Senderovas wurden in der Fachpresse einhellig mit Begeisterung rezensiert.

An der Musikhochschule in Mannheim, wo sie seit 2004 der Lehrerschaft angehört, konzipierte sie innovative Projekte. Aus ihrer Mannheimer Celloklasse traten Gewinner internationaler Wettbewerbe und Mitglieder namhafter Orchester hervor.

DAGMAR SPENGLER

Die Solocellistin der Staatskapelle Weimar erhielt ihren ersten Cellounterricht an der Musikschule Marl bei Zoltan Thiring und Klaus Baumeister. Sie studierte bei Prof. Claus Kanngiesser an der Hochschule für Musik Köln und folgte nach ihrer Künstlerischen Reifeprüfung 1998 der Einladung von Bernard Greenhouse in die USA. Im gleichen Jahr wurde sie Stipendiatin des Deutschen Musikwettbewerbs Bonn mit dem Rebecca-Clarke-Trio. Zahlreiche internationale Meisterkurse u.a. bei David Geringas, Bernard Greenhouse, Lluís Claret und dem Alban Berg Quartett erweiterten ihre musikalische Ausbildung.

Dagmar Spengler war Solocellistin in mehreren Jugendorchestern und im Folkwang Kammerorchester in Essen. Von 2001 bis 2003 spielte sie als Cellistin in der Sächsischen Staatskapelle Dresden (Semperoper).

Seit Oktober 2004 unterrichtete sie wiederholt an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ in Weimar, 2006 war sie Dozentin bei der Internationalen Bachakademie Stuttgart in Krakau unter der Leitung von Helmuth Rilling und musizierte im Bachkollegium Stuttgart.

*Dagmar Spengler
Gernot Süßmuth
Frank-Immo Zichner*



GERNOT SÜßMUTH

trat im Alter von neun Jahren zum ersten Mal als Solist vor ein Orchester, es folgten Preise bei diversen Wettbewerben. Nach dem Studium an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ war er als Konzertmeister beim Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin und bei der Staatskapelle Berlin engagiert. Seit August 2002 ist er erster Konzertmeister der Staatskapelle Weimar.

Gernot Süßmuth ist gefragter Kammermusikpartner. Von 1983 bis 2000 widmete er sich dem Streichquartettspiel im Petersen-Quartett, zur Jahrtausendwende gründete er das Aperto Piano Quartett. Er tritt regelmäßig als Solist auf und musiziert gemeinsam mit anderen renommierten Kammermusikpartnern. Zahlreiche CD-Aufnahmen erschienen auf unterschiedlichen Labels. Seit mehreren Jahren lehrt er an den Musikhochschulen in Berlin und Weimar.

Seit 2012 ist Gernot Süßmuth Intendant des Festivals WestfalenClassics.

FRANK-IMMO ZICHER

erhielt seine Ausbildung in Berlin in der Meisterklasse von Prof. Dieter Zechlin. Er wurde mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik, dem Supersonic Award und dem Diapason Découverte ausgezeichnet.

Zahlreiche CD-Aufnahmen mit dem Pianisten, ob als Solist oder als Kammermusiker, liegen vor. Konzerte führten ihn in über 30 Länder Europas, Skandi-

naviens, Südostasiens, Mittel- und Südamerikas, nach Japan und zu internationalen Festivals.

Seit 2000 spielt Frank-Immo Zichner mit Gernot Süßmuth, Stefan Fehlandt und Hans-Jakob Eschenburg im Aperto Piano Quartett.

Frank-Immo Zichner ist Visiting Professor der School of Music in Bloomington, USA und unterrichtet an den Hochschulen für Musik „Franz Liszt“ Weimar, „Felix Mendelssohn-Bartholdy“ Leipzig, „Hanns Eisler“ Berlin und an der Universität der Künste in Berlin.

DOMINIK BEYKIRCH

Geboren 1990 in Thüringen, absolvierte Dominik Beykirch seine musikalische Laufbahn zunächst als Schüler des Musikgymnasiums „Schloss Belvedere“ in Weimar. Bereits 2005 begann er seine Ausbildung in den Fächern Orchesterdirigieren und Opernkorrepetition an der Weimarer Musikhochschule. Seit 2010 studiert er gleiches bei Prof. Nicolás Pasquet und Martin Hoff und besuchte Meisterkurse bei Bernard Haitink und Daniel Raiskin.

Dominik Beykirch arbeitete unter anderem mit der Staatskapelle Weimar, dem MDR-Sinfonieorchester und der Jenaer Philharmonie und leitete die Uraufführung von Ludger Vollmers Jugendoper „Schillers Räuber“. Parallel zum Studium widmet er sich intensiv dem Continuospiegel. Des weiteren gründete er 2012 die „Mitteldeutsche Kammerkantate“ zur Pflege traditionsreicher mitteldeutscher Vokal- und Instrumentalmusik.

Dominik Beykirch ist Stipendiat im Dirigentenforum des Deutschen Musikrates sowie der Hermann-Hildebrandt-Stiftung, in deren Rahmen er in der Spielzeit 2013/14 Assistent von Michael Sanderling und der Dresdner Philharmonie ist.



MAGDALENA BRUNE

1985 in Soest geboren, wurde Magdalena Brune mit 15 Jahren Jungstudentin an der Folkwang Hochschule in Essen bei Emile Cantor und studierte danach an der Musikhochschule „Hanns Eisler“ in Berlin. Seit 2010 ist sie Schülerin von Erich Krüger in Weimar. Wichtige kammermusikalische Impulse erhielt sie durch Mitglieder des Artemis-Quartetts und bei Antje Weithaas.

Konzerttourneen führten Magdalena Brune durch Europa und nach Südkorea, mit Auftritten in der Royal Albert Hall London und im Culture Center Seoul. Neben Preisen bei „Jugend musiziert“ auf Bundesebene erhielt sie den Sparkassen Förderpreis des Rheinischen Giroverbandes in der Kategorie „Viola solo“ in der Tonhalle Düsseldorf. 2010 wurde ihr das Stipendium der Brahms-Gesellschaft Stralsund zuerkannt, seit 2010 ist sie Stipendiatin des Richard-Wagner-Verbands und seit Juni 2011 Mitglied des Diogenes-Quartetts.



JUDITH EISENHOFER

1984 in Regensburg geboren, erhielt Judith Eisenhofer ihren ersten Violinunterricht im Alter von 6 Jahren. Mit 10 Jahren wurde sie in die Klasse für Hochbegabte von Professor von der Goltz aufgenommen. Mit 19 Jahren wechselte sie an die Hochschule für Musik „Franz Liszt“ in Weimar in die Klasse von Professor Gernot Süßmuth. Sie stellte sich in Meisterklassen von Tibor Varga, Ida Haendel, Prof. Heinz Schunk und dem Leipziger Streichquartett vor.

Judith Eisenhofer erhielt mehrere erste Preise beim Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ sowie ein Stipendium der Richard-Wagner-Stiftung. Sie war Konzertmeisterin des Bayerischen Landesjugendorchesters, des Kammerorchesters der Hochschule für Musik Regensburg, des Orchesters der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar und des Ensembles des Europäischen Musikfestes Stuttgart.

Ihr Debüt als Solistin gab Judith Eisenhofer im Alter von 14 Jahren mit dem Philharmonischen Orchester Regensburg, es folgten solistische Auftritte mit der Jungen Marburger Philharmonie und dem European Union Chamber Orchestra sowie mit dem Festivalorchester des Europäischen Musikfestes Stuttgart.



ANNA MATZ

wurde 1991 in Dresden geboren und erhielt ab ihrem sechsten Lebensjahr Geigenunterricht bei Frau Professor Andrea Eckoldt, Dozentin an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden. Seit dem Wintersemester 2009/2010 studiert sie in Weimar bei Prof. Friedemann Eichhorn.

Anna Matz konzertierte bereits mehrfach als Solistin mit Orchester, ihre Solokonzerte führten sie 2011 nach Tschechien, Italien und Südamerika. Sie nahm mehrere Male erfolgreich an nationalen und internationalen Musikwettbewerben teil, darunter beim internationalen Wettbewerb „Andrea Postacchini“ in Fermo, Italien. Sie besuchte Meisterkurse bei Prof. Yair Kless, Prof. Friedemann Eichhorn, Prof. Igor Ozim und bei Pinchas Zukerman.

Anna Matz war in Folge des 1. Preises beim Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ von 2007 bis 2009 Stipendiatin der Jürgen-Ponto Stiftung und der Sächsischen Mozart-Gesellschaft e.V. 2010 wurde sie in die Förderung von Yehudi Menuhin „Live Music Now“ und zuletzt 2012 als Stipendiatin in die Studienstiftung des Deutschen Volkes aufgenommen.

Veranstalter: **WCF Germany**
 Intendant: **Prof. Gernot Süßmuth**
 Geschäftsführung: **Nazila Bawandi**
 Marketing: **Kerstin Brülle**
 Ticketservice: **Anne Jakob**
 Projektarbeit: **Ingeborg Hecht**
 Förderverein: **Eva-Maria Kutsche-Peter**

Werkerläuterungen:
Kerstin Klaholz

Satz und Layout, redaktionelle Mitarbeit,
 Corporate Print- und Webdesign:
Leo R. Heising · text.art: publishing
www.heising-design.de

Fotonachweis

Christian Laukemper (Live-Konzerte und Spielorte)
 Josep Molina (Zichner) · Peter Phillips (Glanert)
 sowie Agenturen/privat

Kontakt: Festivalbüro

In der Marbke 26 · D-59556 Lippstadt
 Tel. 02945 5010 · Fax 02945 6640
 eMail: festival@westfalenclassics.de
 Internet: www.westfalenclassics.de

Mit herzlichem Dank an unsere
 Sponsoren und Partner:

SB Zentralmarkt Lippstadt
Sparkasse – Gut für diese Region
Sal. Oppenheim Privatbank
Volksbank Beckum-Lippstadt eG
Volksbank Hellweg eG
Bürgerstiftung Hellweg-Region
Pianohaus Micke
Der Patriot Lippstadt
Förderverein WestfalenClassics

FÖRDERVEREIN WestfalenClassics e.V.

UNSERE ZIELE

WestfalenClassics – seit 2005 ein Festival mit herausragender Kammermusik:

- ▶ Förderung der Region im kulturellen, touristischen und wirtschaftlichen Bereich durch innovative Konzertkonzepte
- ▶ Präsentation international bekannter Künstler
- ▶ Jährliche Durchführung an historischen Orten in Schlössern und Kirchen
- ▶ Präsentation klassischer und zeitgenössischer Werke

FÖRDERUNG

Das Festival und der musikalische Nachwuchs:

- ▶ durch Gesprächskonzerte und Kinderkonzerte Interesse an klassischer Musik wecken
- ▶ familienfreundliche Preisgestaltung, Beteiligung am Konzertprogramm für begabte Nachwuchskünstler

NETZWERK

Kooperation schafft Kontakte und gibt neue Impulse in der Region:

- ▶ Zusammenarbeit mit anderen Klassikfestivals, Kooperation mit Musikschulen in der Region, Partnerschaften mit Schulen

MITGLIEDER

- ▶ sichern den Fortbestand des Festivals, genießen den Vorteil der vorzeitigen Kartenbestellung
- ▶ sind ständig über Aktivitäten des Vereins informiert
- ▶ fördern besonders die „Outreach“-Konzerte („Klassische Musik zum Anfassen“ mit den Künstlern des Festivals kostenlos für Kinder in den Schulveranstaltungen)
- ▶ unterstützen junge Talente
- ▶ helfen bei der Zusammenarbeit mit öffentlichen Kulturinstitutionen
- ▶ ermöglichen freien Eintritt für Jugendliche bis zum 15. Lebensjahr

KONTAKT

- ▶ Eva Kutsche-Peter · Vorsitzende · Telefon: 02942 1048

Kommunikation heißt Verstehen –
auch nonverbal.



Lippstadt | Am Siek 18-22 | 02941 76000 | concept-id.de

Full-Service Werbeagentur seit 1997 | klassische Werbung | online Marketing | PR



Inh. Hans Schuster
Bäckstraße 19 - 59590 Geseke
Tel.: 02942/5500 - geseke1@tui-reisecenter.de

textart:
publishing

printdesign | webdesign | werbegraphik
schwerpunkt musik & kultur

Leo R. Heising | 02921 76499

www.heising-design.de



✓ Immobilien
✓ Finanzierungen
✓ Versicherungen

Kutsche Finanzierungsvermittlungs KG

Kleiner Hellweg 15 · 59590 Geseke
Tel. 02942-979310 · Fax 02942-9793129
Mail: kutschefinanzkg@t-online.de