

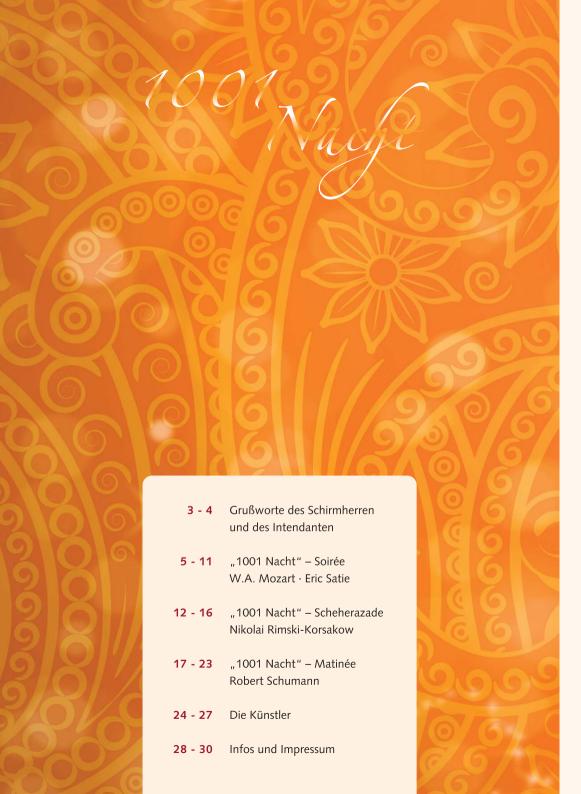
1001 Nacht



1001 Nacht

www.westfalenclassics.de Festivaltermin im Herbst: 21. - 28. September 2013 text art: printdesign · www.heising-desig

WINTER-EDITION PROGRAMM 22.-24. Februar





# Liebe Freundinnen und Freunde der WestfalenClassics!

Nach dem großen Erfolg der 8. WestfalenClassics vom letzten Sommer wird es nun zum zweiten Mal eine spezielle "Winter Edition" auf Schloss Körtlinghausen geben. Damit wird ein weiteres Kapitel dieser winterlichen Konzerte aufgeschlagen, das diesmal mit dem Motto "1001 Nacht" in musikalisch orientalische Märchenwelten entführen will.

Konzerte mit Musik von Mozart, Schumann, Satie und Rimski-Korsakow werden die "Winter-Edition" zum Fest der Sinne erheben, zumal kulinarische Köstlichkeiten Persiens ihren Teil zum Gelingen des Musikevents beitragen werden.

Gerne übernehme ich die Schirmherrschaft für die "Winter-Edition" der WestfalenClassics und wünsche den Besucherinnen und Besuchern unendlichen Musikgenuss im barocken Ambiente von Schloss Körtlinghausen.

# **Eckhard Uhlenberg**

1. Vizepräsident des Landtags Nordrhein-Westfalen

#### **▶** WILLKOMMEN

# Verehrte Gäste, liebe Musikfreunde,

"Opus 2" unserer Winteredition von WestfalenClassics wird in diesen Tagen wahr. Ein Fest der Sinne erwartet Sie auf Schloss Körtlinghausen. Neben der großartigen Musik verwöhnen wir Sie mit persischen Gerichten, und natürlich werden auch Märchen erzählt.

Als vor langer Zeit im Persischen Reich die Prinzessin Scheherazade versuchte, ihren Kopf zu behalten und ihren Herrscher mit Märchen und Geschichten milde zu stimmen, wandte sie eine Technik an, die man heute in jeder Seifenoper findet: Sie unterbrach ihre Erzählung an der spannendsten Stelle, die Fortsetzung gab es am folgenden Abend. Auszüge dieser phantastischen Geschichten werden wir Ihnen am Samstagabend in Zusammenhang mit der großen Tondichtung "Scheherazade" von Nikolai Rimski-Korsakow vortragen. Die Kammerfassung ist extra für Westfalen Classics entstanden.

Der Orient inspirierte zahlreiche Komponisten, das Thema "Märchen" ist in vielen Werken verarbeitet. Im 19. Jahrhundert war es üblich, dass man von beliebten Opern und Sinfonien kammermusikalische Versionen im heimischen Salon musizierte. Eine solche Bearbeitung ist die für Streichquartett geschriebene Version der Oper "Die Entführung aus dem Serail". Mit Märchenbildern aus der Feder Robert Schumanns klingt unsere Winteredition aus.

Lassen Sie sich in der märchenhaften Atmosphäre des winterlichen Schloss Körtlinghausen verzaubern.

# Ihr Prof. Gernot Süßmuth Intendant



Fr. 22.02. · Schloss Körtlinghausen 19:00 Uhr Konzert · 20:30 Uhr Büffet

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Ouvertüre zur Oper "Die Entführung aus dem Serail" KV 384

Wolfgang Amadeus Mozart Quintett für Horn, Violine, zwei Violen und Violoncello Es-Dur KV 407

> Allegro Andante Rondo. Allegro

- Pause -

Wolfgang Amadeus Mozart Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncello g-Moll KV 478

> Allegro Andante Rondo. Allegro

Wolfgang Amadeus Mozart "Janitscharenmusik" aus der Oper "Die Entführung aus dem Serail"

Eric Satie (1866-1925) "Gnossiennes" Nos. 1-6 für Klavier und andere Klaviermusik

Franz Draxinger Horn
Anna Matz Violine
Gernot Süßmuth Violine/Viola
Felix Schwartz Viola
Hans-Jakob Eschenburg Violoncello
Frank-Immo Zichner Klavier

"Gewaltig viel Noten, lieber Mozart", soll Kaiser Joseph II. über die erste der großen Wiener Opern, die "Entführung aus dem Serail", gesagt haben. – Mozart antwortete schlicht: "Gerade so viel, Eure Majestät, als nötig ist."

WOLFGANG A. MOZART Das deutsche Singspiel als weniger opernhaft distanzierte, vielmehr unmittelbar und volksnah erzählende Form der Bühnendarstellung faszinierte Mozart zeitlebens. "Bastien und Bastienne" war der erste gelungene Versuch dieses Genres gewesen, "Zaide" überzeugte weniger, mit der "Entführung aus dem Serail" jedoch begeisterte der immer noch junge, mit dem Wechsel ins kaiserliche Wien und in die künstlerische Selbstständigkeit soeben frisch durchgestartete Mozart erneut Publikum und Geldgeber. Ein Paukenschlag, in dem sich Mozarts dramatischer Geist Bahn bricht! Mit zielsicherem Instinkt geht er den Stoff an, komponiert ganz den Gesetzen der Bühne folgend und doch ungemein musikantisch, auch selbst hin- und mitgerissen von den orientalischen Farben, die er gezielt und geschmackvoll einfließen lässt. Trotz Reminiszenzen an die große Oper wahrt er die Ausgewogenheit der Geschichte und schafft so ein exotisches und dennoch wienerisches, bis heute fesselndes Märchen.

Dass Mozart der Durchbruch auf dem Theater ausgerechnet mit einer der seinerzeit so populären Türkenopern gelingt, die ansonsten eher für ihre eindimensionalen Figuren und die Schwarz-Weiß-Malerei ihrer Gegenüberstellung bekannt war, spricht Bände. Denn dass in der Entführung weit facettenreicher Beziehungen und Weltanschauungen gezeichnet werden als in anderen Bühnenwerken mit ähnlicher Thematik, ist keineswegs ein Verdienst des Librettos – die entsprechenden gestalterischen Details finden sich ausschließlich auf der Ebene der musikalischen Gestaltung.

Den besonderen Rang der Entführung aus dem Serail erklärt die Tatsache, dass trotz aller ausgiebig bedienter Klischees letztlich unter Verzicht auf jeden imperialistischen Hochmut eine Versöhnung zwischen Morgenund Abendland stattfindet, entdeckt man doch letztlich weit mehr Gemeinsamkeiten als ursprünglich vermutet. Der große Finaljubel bleibt bewusst ausgespart und damit auch jedes fragwürdige Humanitätspathos; Güte und Verständnis verleihen stattdessen dem Ausklang seine versöhnliche und zutiefst menschliche Färbung.

Das türkische Kolorit der Musik, das deutlich über den "alla turca"-Charakter in den Finalsätzen des A-Dur-Violinkonzerts und der A-Dur-Klaviersonate hinausgeht, hat Mozart seiner *Entführung* keineswegs bloß übergestülpt, sondern sehr bewusst, charakteristisch, nuancenreich und wohldosiert zum Einsatz gebracht, stets erzählend und damit den Bedürfnissen der Geschichte folgend. Dabei ist die charakteristische instrumentale Färbung mit Piccolo, Klarinetten, Trompeten, Pauken, Becken und Triangel in der Originalpartitur nur eins von diversen Stilmitteln; stilsicher überträgt Mozart auch den überschwänglich drängenden, vitalen Marschtypus der Janitscharenmusik auf die klas-



sische Orchestermusik, setzt farbenreiche Begleitakkorde und lässt insbesondere den Osmin hier und da im erweiterten Stil eines Muezzins melismatisch ausgeschmückt psalmodieren. Wo das Ganze allzu militaristisch dominant daherkommen könnte, bringt der Komponist schließlich gewitzt ironische Nuancen ins Spiel – und bewegt sich so stets klug und bedacht auf dem glatten Parkett der political correctness. Indem er die typisch quadratische Formstruktur der Janitscharenmusik zudem mit asymmetrischer Phrasengestaltung durchbricht, belegt er letztlich, dass doch alles nur Zitat, Stilmittel und Farbe ist – Objekt und Instrument des eigenen Spieltriebs.

Ankündigung der Erstaufführung am 16. Juli 1782

▶ Das selten gespielte Hornquintett – im Original für die seinerzeit keineswegs ungewöhnliche Besetzung mit Horn, einer Violine, zwei Bratschen und Kontrabass (alternativ: Violoncello) komponiert – entstand um 1782 für Mozarts "Leib- und Magen-Hornisten" Ignaz Leutgeb, dem er in den Folgejahren auch mindestens zwei, wenn nicht gar vier seiner Hornkonzerte widmete und der zudem regelmäßig Opfer von Mozarts schrägem Humor wurde. Selbst in die Noten schrieb der Komponist spöttische Bemerkungen, die neben dem Charakter des Interpreten selbst auch auf die typischen Ansatz- und Intonationsschwierigkeiten des Horns abzielten seinerzeit noch ohne Ventile und damit wesentlich stärker vom sensiblen Spielgefühl der Musiker abhängig als das moderne Horn. Leutgeb allerdings scheint die Lästereien seines 25 Jahre jüngeren Freundes gelassen und mit Würde getragen zu haben. Hornisten sind schließlich traditionell Kummer gewöhnt, und an der hervorragenden Musikalität und technischen Finesse von Leutgebs Spiel, das weit über die Grenzen Wiens und auch Österreichs hinaus Anerkennung fand, herrscht trotz solcher Ge-

HORN-QUINTETT schichten kein Zweifel. Mozart verstand auf der anderen Seite genug vom Horn, um das Instrument mit der attraktiven warmen Klangfarbe zum einen, dem idiomatischen Schmettern zum anderen dankbar und wirkungsvoll in Szene setzen zu können.

Das unterhaltsame Quintett, das seltsamerweise in Mozarts eigenem Werkverzeichnis fehlt (eine Gelegenheitskomposition, die er schlicht und ergreifend vergaß?), fordert dann auch regelrecht konzertante Passagen vom Horn, das zum veritablen Partner der Violine avanciert und mit ihr vor allem im Kopfsatz klangprächtige Zwiegespräche führt. Die Originalbesetzung mit zwei Bratschen betont dabei die warmen Streicherfarben, die dem Tonambitus des Horns nahe liegen, den Bläserklang umschmeicheln und somit verhindern, dass das Horn vom diskantreichen Klang der gewohnten Streichquartettbesetzung dominiert würde.

Im lyrisch-heiteren *Andante* kann das Blasinstrument auch seine gesanglichen Qualitäten präsentieren, wobei Mozart vom Spieler des ventillosen Naturhorns eine virtuose Beherrschung der Stopftechnik fordert – Voraussetzung, um die zahlreichen Töne jenseits der Naturtonreihe sowie die virtuosen Sprünge der Partie überhaupt spielen, geschweige denn sie sauber intonieren zu können. Ein charakteristischer Hornruf leitet das Finalrondo ein, das einmal mehr im wahrsten Sinne zur (Tempo-)Jagd bläst und in dem das virtuose Thema reizvolle Besetzungs- und Farbvarianten durchläuft. Auf dem Höhepunkt des musikalischen Geschehens bietet Mozart dem Hornisten noch einmal Raum für eine (seinerzeit meist frei improvisierte) Solokadenz, ehe er das Werk mit einem fünfstimmigen Fugato beschließt. Ein Gelegenheitswerk? Von wegen! Vielmehr eine ebenso anspruchs- wie reizvolle Synthese aus klassisch-vollendetem Streichquartettstil und charmantem Serenadentonfall. Nach Mozarts Verständnis: Unterhaltungsmusik vom Feinsten!

▶ Für anspruchsvolle Formen der Kammermusik mit Klavier, insbesondere für das seinerzeit sehr populäre Klaviertrio, begann Mozart sich verstärkt in der Endphase der Komposition seiner Haydn-Streichquartette, etwa ab dem Frühjahr des Jahres 1784, zu interessieren. Dass er den ersten Versuch offenbar unzufrieden abbrach, lässt ahnen, dass ihm nach der Konzentration auf die inzwischen erreichte Gleichberechtigung der vier Instrumente im Streichquartett die fast automatisch entstehende Dominanz des Klaviers im Trio Kopfzerbrechen bereitete. Tatsächlich handelte es sich damals beim Klaviertrio in erster Linie um solistische Klaviermusik mit unterstützenden Streicherfarben – eine Perspektive, die Mozart antiquiert erschien. So war die Erweiterung zum Klavierquartett, also Klavier

mit Violine, Viola und Violoncello, wenn auch seinerzeit völlig ungewöhnlich, für ihn der konsequente Schritt zur Übersetzung des komplex verwobenen Streichquartettsatzes in die Klavierkammermusik. Zugleich öffnete sich damit die Perspektive auch in Richtung einer reiferen, dialogisch angelegten Gestalt der Gattung Klavierkonzert.

Das Klavierquartett KV 478 gewinnt seinen besonderen Reiz – nicht zuletzt – durch die Wahl der charak-



Mozart: Das wohl bekannteste Portrait von Barbara Kraft

teristischen Tonart g-Moll, vielleicht die Mozart-Tonart, in jedem Fall seine persönlichste und stets Garant für ausdrucksstarke, in die Tiefen des Gefühls vordringende Musik. Dramatische Traurigkeit, wie man sie aus der kleinen und der großen g-Moll-Sinfonie, dem Streichquintett und der innigen Pamina-Arie aus der Zauberflöte kennt, dominieren im Klavierquartett jedoch nur den Kopfsatz mit seinem fatalistischen Unisono-Kernmotiv, das mottoartig den Satzverlauf prägt. Auffallend trotzig und energiegeladen färbt Mozart hier sein g-Moll, kaum resignierend wie sonst, und so verwundert es wenig, dass sich die finstere Entschlossenheit des ertsen Satzes im Andante in eine vollkommen gegensätzliche, zart-sinnliche Gänsehaut-Atmosphäre von unwiderstehlichem Klangreiz wandelt. Das Finale bricht schließlich in überschwängliches Musikantentum durch, ohne dass Mozart der Versuchung verfiele, über die variantenreiche Rondoform und die Rasanz des Finaltaumels das kunstvoll ineinandergreifende Miteinander der Instrumente aus den Augen zu verlieren. Vielmehr beeindrucken gerade hier die meisterhafte Arbeitsteilung und das vielfarbig variierende Klangfarbenspiel, die den kompositorischen Anspruch unterstreichen. Drüber hinaus gelingt Mozart sogar die zyklische Verknüpfung des Gesamtwerks durch Rückbesinnungen auf das bereits überwunden geglaubte g-Moll des Kopfsatzes. Über eine geniale Trugschlusswirkung findet er jedoch effektvoll nach G-Dur zurück, das in Form einer stürmischen Coda den Schlusspunkt markiert.

**KLAVIER-**

QUARTETT



Eric Satie Fotografie aus den 1920er Jahren

# ERIC SATIE

▶ Wie die *Gymnopédies*, so spielen auch Saties *Gnossiennes* auf altgriechische Ursprünge an. Möglicherweise angeregt durch die Pariser Weltausstellung 1889, brachte der Komponist hier orientalische Ornamentik ins Spiel. Mit dem ihm eigenen feinen Gespür für musikalische Tendenzen, die seinerzeit en vogue waren, verband er exotische Elemente, Einflüsse aus der Musik des französischen Cabaret und selbstverständlich auch eigene innovative Ideen zu einem ganz neuen Stil. So ist es letztlich kein Wunder, dass Satie auch einen individuellen Namen für diese kleinen Stücke finden musste, die mit keinem der klassischen Genres oder Gattungsschemata konform gehen.

Der Titel *Gnossiennes*, in den mehrere Wortbedeutungen hineinspielen, ist dann auch genau so ein mysteriöses und einzigartiges Kunstgebilde wie die Kompositionen selbst. Zum einen bedeutet das altgriechische Wort "gnosis" so viel wie "Erkenntnis". "Gnostizismus" nannte sich eine philosophisch-religiöse Glaubensrichtung, die ihre Wurzeln in der griechischen Philosophie sowie in frühen christlichen und jüdischen Vorstellungen der Apokalypse besaß. Zum anderen scheint – inhaltlich unkomplizierter – ein Bezug zu den rituellen Tänzen der Bewohner der Insel Kreta mit dem Hauptort Knossos denkbar, der ebenfalls in der griechischen Mythologie durch das Labyrinth, durch Theseus und den Minotaurus besondere Präsenz besitzt.

Die ersten drei der *Gnossiennes* entstanden 1890 – Musik ohne Taktstriche und ohne Tempo- oder Zeitangabe, die der Komponist selbst als Ausdruck eines "absoluten Zeitempfindens" verstand. Eine Art musikalischer Poesie, die dem Interpreten ein hohes Maß an Gestaltungsfreiheit lässt, damit aber zugleich auch ein sehr bewusstes Gestalten fordert. Erst

1967 holte der französische Komponist Robert Caby eine Reihe bisher unbekannter Kompositionen Saties aus der Versenkung, indem er dessen Skizzenbücher und Manuskripte auswertete. Drei dieser Stücke aus den Jahren 1891, 1889 und 1897 veröffentlichte er als Saties *Gnossiennes* Nos. 4-6.

Charakteristisch für die *Gnossiennes* ist ihre Zeitlosigkeit; jede einzelne könnte man endlos wiederholen oder mittendrin ein- oder aussteigen, ohne klare Anfangs- oder Endpunkte wahrzunehmen. Der minimalistische Stil kombiniert (ähnlich den *Gymnopédies*) einsame Melodieverläufe mit schlichten, fast fragmentarischen Akkordstrukturen, zu denen jedoch musikalische Ornamentik die reizvolle orientalische Färbung beisteuert. Einige der *Gnossiennes* überraschen zusätzlich durch rätselhafte Textfragmente zwischen den Notenzeilen. Sie dürfen, so Satie, nicht laut gelesen werden, sondern stellen eine geheimnisvolle Verbindung des Komponisten zum Spieler her – eine kreative Herausforderung für den Interpreten, eine zweite, verschworene Ebene auch seines Kontakts zum Publikum, die den geheimnisvollen Reiz dieser Miniaturen noch steigert.



10

#### ► "SCHEHERAZADE" · K2

Sa. 23.02. · Schloss Körtlinghausen 19:00 Uhr Konzert · 20:30 Uhr Büffet

Nikolai Rimski-Korsakow (1844-1908) "Scheherazade" · Sinfonische Dichtung op. 35 eingerichtet für Kammerensemble von Gernot Süßmuth

Das Meer und Sindbads Schiff Largo e maestoso - Allegro non troppo

Die Geschichte vom Prinzen Kalender Lento - Andantino - Allegro molto - Con moto

- Pause -

Der junge Prinz und die junge Prinzessin Andantino quasi allegretto - Pochissimo più mosso Come prima - Pochissimo più animato

Feier in Bagdad. Das Meer. Das Schiff zuerschellt an einer Klippe unter einem bronzenen Reiter Allegro molto - Vivo - Allegro non troppe maestoso

Anna Matz Violine
Gernot Süßmuth Violine
Felix Schwartz Viola
Hans-Jakob Eschenburg Violoncello
Frank-Immo Zichner Klavier
Tabea Süßmuth Erzählerin

"Als die Nacht schon fortgeschritten war, erwachte Dinarasad, wartete geduldig, bis der König seine Lust an ihrer Schwester gestillt hatte und alle wach lagen. Dann räusperte sich Dinarasad. "Ach Schwester", sagte sie mit einem Seufzer, "wenn du nicht schläfst, so erzähle uns doch eine deiner schönen Geschichten, damit wir uns unsere Nacht damit vertreiben können und ich dir dann noch vor Tagesanbruch Lebewohl sagen kann. Denn ich weiß nicht, was morgen mit dir geschehen wird." "Erlaubst du, dass ich erzähle?" fragte Schahrasad den König. "Einverstanden", sagte der. Und Schahrasad freute sich und sagte: "Dann höre zu!" (Tausendundeine Nacht – aus der Vorgeschichte zur ersten Nacht)

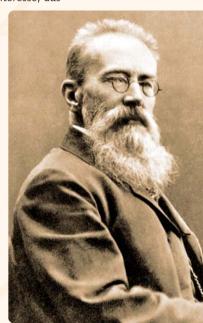
▶ Dass die Petersburger "Novatoren" rund um den Komponisten Mili Balakirew seit der Mitte des 19. Jahrhunderts der bisher durch und durch westlich geprägten Musikkultur Russlands eine *vostocnaja muzyka*, eine "östliche Musik" entgegenzusetzen suchten, steht für ein Interesse, das

über eine rein russische Folklore weit hinaus ging. Vielmehr schloss der neue Trend jene Ideen- und Klangwelt des Orients mit ein, die seit Glinkas Oper Ruslan und Ludmilla in der russischen Musik lebendig geworden war: Die Faszination des Fremden ließ Musik von ungeahnter Schönheit aufblühen.

Die Entstehungsgeschichte der im Sommer 1888 komponierten sinfonischen Suite Scheherazade ist vom orientalischen Reiz der Märchen aus Tausendundeiner Nacht inspiriert, spiegelt zugleich aber eine zweite charakteristische und viel diskutierte Fragestellung in der Musik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wider: "Programmmusik" oder "absolute Musik"? – Rimski-Korsakow hatte ursprünglich für die vier Sätze seiner Komposition inhaltsneutrale Titel geplant: Prélude, Ballade, Adagio und Finale. Vermutlich hegte er die Sorge, Kritiker könnten ihm sinfonisches Können aufgrund der Orientierung an einer inhaltlichen Idee absprechen. Doch Freunde empfahlen dem Komponisten, die inspirierende Kraft der Geschichten aus dem Orient

nicht zu verspielen. So entschied er sich letztlich doch für genauere Hinweise zu den programmatischen Inhalten, die sich auf einzelne Überschriften aus dem berühmten Märchenzyklus beziehen. Mit Das Meer und Sindbads Schiff – Die Erzählung des Prinzen Kalender – Der junge Prinz und

RIMSKI-KORSAKOW



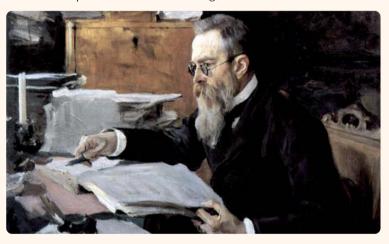
die junge Prinzessin – Fest in Bagdad; das Meer; das Schiff zerschellt an dem Felsen mit dem ehernen Reiter; Epilog definierte Rimsky-Korsakow umrissartig die den vier Sätzen zugrunde liegenden Stationen der Geschichte. Gleichzeitig jedoch bleib er seinem Plan treu, die Fantasie seiner Zuhörer im Rahmen der märchenhaft orientalisch gefärbten Sinfonik nicht allzu detailliert zu lenken, ihr vielmehr Spielräume zu eröffnen und Details der Handlung weniger mit Worten als mit Melodien und Klangfarben zu zeichnen. Dem ganzen Werk stellte er lediglich die Rahmenhandlung der Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht voran:

Der Sultan Schachriar, überzeugt von der Falschheit und Untreue der Frauen, hatte geschworen, jede seiner Frauen nach der ersten Nacht töten zu lassen. Aber die Sultanin Scheherazade rettete ihr Leben, indem sie sein Interesse fesselte, durch die Märchen, die sie ihm während 1001 Nacht erzählte. Unter dem Eindruck der Spannung schob der Sultan von Tag zu Tag die Vollstreckung des Todesurteils an seiner Frau auf, und endlich ließ er seinen grausamen Beschluss gänzlich fallen.

Diese Ausgangssituation wird in der Einleitung von Scheherazade erzählt. Die tiefen Instrumente stellen unisono das wuchtige Thema des Sultans in den Raum, das auf einer absteigenden Ganztonskala von E bis Ais basiert. Dem jedoch antwortet nach verbindenden, verführerisch schillernden Akkorden – größer könnte der Kontrast nicht sein! – das Thema der Scheherazade als geschmeidige Arabeske der Solovioline. Regelrecht wie ein fliegender Teppich entführt Rimski-Korsakows facettenreich gestaltete Musik den Hörer von hier in ferne musikalische Welten, und die Erzählkunst Scheherazades nimmt unwiderstehlich ihren Lauf. Das Violinsolo taucht variiert erneut zu Beginn des zweiten und des vierten sowie inmitten des dritten Satzes und schließlich noch einmal ganz am Ende des Werkes auf und verklammert so die verschiedenen Episoden. Um Scheherazade führt hörbar kein Weg herum! Damit bewegt sich Rimski-Korsakow ganz auf der Linie der Programmsinfonik à la Berlioz, die dem Helden eine musikalische Idée fixe zuordnet. Mit den Erfahrungen und Erlebnissen der Hauptperson wandelt sich auch ihre Kernmelodie und erscheint entsprechend ihrem musikalischen Umfeld in immer wieder neuem Licht. Von der Leitmotivtechnik Wagners dagegen, der damals in Rimski-Korsakows Umgebung noch mehr Ablehnung als Bewunderung erfuhr, grenzte sich der Komponist dezidiert ab: "Leitmotive, die durchgehend stets mit ein und denselben poetischen Ideen und Vorstellungen verbunden sind, wird man in meiner Suite vergeblich suchen. Die vermeintlichen Leitmotive sind vielmehr nichts anderes als rein musikalisches Material oder Motive zur sinfonischen Verarbeitung."

Motivischer Wandel, ganz der klassischen Tradition folgend, bildet demnach die Basis der musikalischen Entwicklung von *Scheherazade* – und die zugrundeliegende Geschichte dient dem Komponisten dabei als Richtungsweiser und roter Faden. Sein musikalisches Material unterwirft Rimski-Korsakow einem komplizierten, sich durch alle vier Sätze ziehenden Motivspiel, das letztlich die Suite wie ein Netz durchspannt: sinfonische Kompositionstechnik in Reinkultur.

Wie dieses Netz funktioniert, zeigt der Fortgang des 1. Satzes: Das Thema des Sultans nämlich entpuppt sich über wogendem Untergrund als Hauptgedanke eines Sonatensatzes ohne Durchführung (oder richtiger vielleicht: mit permanenter Durchführung). Das Scheherazade-Thema fun-



Nikolai Rimski-Korsakow, Portrait von Valentin Serow. 1898

giert dabei als Seitenepisode, die sich mit dem Hauptgedanken immer inniger verschlingt. Programmatisch könnte man deuten: Die Schicksale der beiden Protagonisten verzahnen sich immer enger und unwiderruflicher, bis sie einander schließlich auf Gedeih und Verderb verschworen sind.

Der 2. Satz vertritt die Stelle des sinfonischen Scherzos. In tiefer Lage (ursprünglich vom Fagott) wird ein burleskes Thema angestimmt, das anschließend in immer neuem Klanggewand erscheint. Dazwischen finden sich rhapsodisch-rezitativische Passagen, Signalmotive und wirbelnde Tonkaskaden mit fast improvisatorisch wirkendem Charakter – lauter Elemente, die den erzählenden Charakter stärken und in ihrer Vielfalt zum einen musikalisch faszinieren, zum anderen der Fantasie des Hörers reiche Inspiration bieten. Auch das Sultansthema taucht mehrfach aus den Tiefen auf, wird jedoch wie alle anderen Elemente in den Strudel der sinfonischen Verarbeitung hineingezogen und vom Einfallsreichtum der Musik – wie der Sultan von Scheherazades Erzählungen – im besten Sinne mitgerissen und überwältigt.

# ► MATINÉE · K3

Als langsamer Satz folgt eine zarte Idylle im pastoralen, punktierten 6/8-Takt. Die emotionale Nähe zwischen Prinz und Prinzessin belegt Rimski-Korsakow, indem er ihnen auffallend ähnliche Melodien zuweist: der wundervoll feinsinnige orientalische Abschnitt des Mittelteils ist im Grunde nichts als eine auftaktige Variation des Materials vom Satzbeginn. Verbindend wirkt zudem der leichtgewichtige, apart vibrierende rhythmische Hintergrund, vor dem die Melodien eine schillernde Farbigkeit gewinnen und allmählich zueinander finden.

Mit einer heftigen Auseinandersetzung zwischen Sultan und Scheherazade bricht sich das Finale Bahn. Doch der Konflikt wird vom Wirbel eines Festes hinweggefegt. Reminiszenzen aus den vorangehenden Sätzen tauchen auf, Brückenschläge, die Rimski-Korsakow jedoch nicht programmatisch gedeutet wissen will: Die Zusammenfassung dient vor allem der musikalischen Dramaturgie, der zyklischen Verklammerung der Sätze und der Kulmination der sinfonischen Form im Finale. Schlagzeugwirbel (in der Orchesterfassung), rhythmische Verdichtung und chromatisches Heulen von seinerzeit geradezu erschreckender Modernität signalisieren die Katastrophe, doch der Epilog als rahmendes Gegenstück zur Einleitung des Kopfsatzes steht für das stille, undramatische Happy End der Geschichte: Der Sultan zeigt sich besänftigt, denn Scheherazade hat inzwischen nicht nur seine Neugier geweckt, sondern auch sein Herz erobert und darf daher mit ihrer wunderbar einschmeichelnden Melodie das letzte Wort behalten. Ihre faszinierenden Erzählungen, zumal eingebunden in Rimski-Korsakows magisch vielschichtige Instrumentationskunst, könnten ewig weitergehen.

Da erreichte das Morgengrauen Schahrasad, und sie hörte auf zu erzählen. "Wie köstlich und wie aufregend ist deine Geschichte!" sagte Dinarasad zu ihrer Schwester. "Was ist das schon", erwiderte sie, "gegen das, was ich euch morgen Nacht erzählen werde, wenn ich bis dahin noch am Leben bin und mich der König verschont. Das wird noch viel aufregender sein…"

(Schlussworte aus Tausendundeine Nacht)

# So. 24.02. · Schloss Körtlinghausen 10:00 Uhr Brunch · 12:00 Uhr Konzert

# Robert Schumann (1810-1856)

# "Märchenbilder" für Viola und Klavier op. 113

Nicht schnell

Lebhaft

Rasch

Langsam, mit melancholischem Ausdruck

#### Robert Schumann

# "Kinderszenen" für Klavier op. 15

Von fremden Ländern und Menschen

Kuriose Geschichte

Hasche-Mann

Bittendes Kind

Glückes genug

Wichtige Begebenheit

Träumerei

Am Kamin

Ritter vom Steckenpferd

Fast zu ernst

Fürchtenmachen

Kind im Einschlummern

Der Dichter spricht

- Pause -

#### Robert Schumann

# Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncello Es-Dur op. 47

Sostenuto assai - Allegro ma non troppo

Scherzo. Molto vivace

Andante cantabile

Finale. Vivace

Gernot Süßmuth Violine

Felix Schwartz Viola

Hans-Jakob Eschenburg Violoncello

Frank-Immo Zichner Klavier

Schumann war unter den großen Komponisten derjenige, der ... musikalisch den Gestus des sich Erinnerns, nach rückwärts Schauens entdeckte. (Theodor W. Adorno)

# MÄRCHEN UND KINDERSZENEN

▶ Im Jahr 1849 erschienen mehrere kleinere Kammermusikwerke Schumanns, die in Form und Inhalt ganz auf das Musizieren im häuslichen Kreis abgestimmt sind. Mit diesen charmanten Werken – Adagio und Allegro op. 70 für Horn und Klavier, den Fantasiestücken op. 73 für Klarinette und Klavier und den Drei Romanzen op. 94 für Oboe und Klavier – füllte Schumann eine Lücke im schmalen Kammermusik-Repertoire für die drei genannten Blasinstrumente und machte sich zugleich selbst intensiver mit ihren charakteristischen Farben und Spieltechniken vertraut. Daneben stellte er allerdings immer auch durch Varianten für Violine oder Violoncello sicher, dass seine Kompositionen nicht allzu selten gespielt würden.

Mit den Märchenbildern op. 113 für Viola und Klavier versorgte Schumann schließlich 1851 ein weiteres Stiefkind unter den Instrumenten mit reizvoller Spielliteratur und setzte zugleich die Reihe seiner poetisch erzählenden Charakterstücke fort, die er damit als für die Gefühlswelt der Romantik so typisches kammermusikalisches Genre etablierte. Folgen sollten schließlich 1853 noch die Märchenerzählungen op. 132 für Klarinette, Viola und Klavier. Ganz gezielt hat Schumann also inhaltlich eine Entwicklung von der Romanze und vom Fantasiestück hin zur erzählenden, quasi-literarischen Form des Märchens vollzogen und lenkt damit die Fantasie seiner Zuhörer vom absoluten Musikverständnis weg in eine verstärkt assoziative Richtung.

Eine von Kindern umringte Märchenerzählerin auf dem Titelblatt der Erstausgabe betont die Aufforderung Schumanns an die Interpreten: mit dem Publikum in Dialog zu treten, die Noten mit Aussagekraft zu füllen. "Violageschichten" hatte er die vier Stücke bei der ersten Erwähnung der neuen Komposition in seinem Haushaltsbuch noch genannt, doch bereits am nächsten Tag wurden daraus "Märchen", "Märchengeschichten" oder auch "Märchenlieder". Die Bratsche, mit ihrem warmen Klang der menschlichen Stimme besonders nah, wird zu deren ausdrucksvollem Pendant: zum Erzähler, zum Vermittler der Geschichte. Vorgegeben hat Schumann allerdings hier keinerlei konkrete Inhalte, nicht einmal Titel, die der Fantasie als Sprungbrett dienen würden – wenn auch für die ersten beiden Sätze Motive aus dem Märchen Rapunzel, für den dritten Szenen aus Rumpelstilzchen und für den vierten aus Dornröschen die Inspiration geliefert

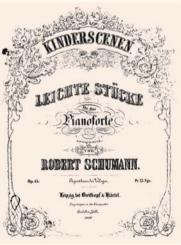
haben sollen. Dem Hörer bleibt so alle Freiheit, Bilder vor dem inneren Auge entstehen zu lassen; die Interpreten auf der anderen Seite dürfen ganz individuell ihre eigenen Geschichten erzählen.

Seine vier Märchenbilder schrieb Schumann in nur vier Tagen nieder – und tatsächlich wirkt die Komposition ganz wie aus einem Guss. Leise und introvertiert hebt die Musik an, tritt dann "lebhaft" und "rasch" aus dem Unbegreiflichen ins konkrete Leben hervor, um schließlich wieder im Leisen, Melancholischen und Ungewissen zu verschwinden. Das Fantastische nimmt Gestalt an, wunderbare Begebenheiten werden beschrieben, Zeit und Raum verschmelzen im Klang musikalischer Prosa.

▶ Die Musik seiner frühen Jahre komponierte Robert Schumann überwiegend für sein eigenes Instrument, das Klavier – eine Passion, die verstärkt wurde noch durch seine schwärmerische Liebe zu Clara Wieck, der Tochter seines Lehrers, eines zarten, doch ungemein charakterstarken Mädchens mit einer besonderen poetischen Ader. Nach langen Kämpfen und Monaten des Briefwechsels und lediglich weniger heimlicher Treffen heirateten die beiden schließlich 1840, als Clara 21 war, gegen den Willen ihres Vaters. Kennengelernt hatte Schumann das ihn faszinierende Wesen bereits zwölf Jahre zuvor. Schumann, der seine eigene Pianistenkarriere inzwischen hatte abschreiben müssen, nachdem allzu akribisches Üben dauerhafte Schäden der Gelenke und Sehnen verursacht hatte, verlegte sich damals zunehmend aufs Komponieren; der Großteil seiner Klaviermusik allerdings war zum Zeitpunkt der Hochzeit bereits entstanden.

Über weite Strecken ist Schumann ein Komponist der Kindheit. "Die Welt breitet sich so froh vor mir aus, die äussern Umstände wirken so günstig in die meinen, dass ich meinen Schutzgeist immer bitte, er möge mich nicht unbescheiden machen und mir die Kindlichkeit des Künstlers erhalten", schrieb er 1832. Die kindliche Unschuld war und blieb für den musikalischen Geschich-





Erstausgaben von Schumanns "Märchenbildern" op. 113 und "Kinderszenen" op. 15

tenerzähler Schumann die Basis seines kreativen Schaffens – nicht selten allerdings wurde die Rückbesinnung auf das Glück der Kindheit für ihn auch zur Flucht vor den bedrückenden Fragen und Problemen der eigenen Lebensrealität.

Und so sind die *Kinderszenen* op. 15, 1838 komponiert, dann auch interpretatorisch anspruchsvolle Musik für Erwachsene und keineswegs "kinderleicht", vielmehr zwar kurz und knapp, aber reflektierend, geist-



Philipp Otto Runges Gemälde "Die Hülsenbeckschen Kinder" – spielende Kinder des Biedermeier reich und kunstvoll verdichtet. Damit setzt das Opus 15 einen künstlerischen Meilenstein im sogenannten "Jahrhundert des Kindes": Schumann erobert dem Kinderstück Salontauglichkeit, er schleift es und verfeinert es bis zur Podiumsreife. Die Kinderszenen werden damit zum Vorbild für eine Fülle virtuoser Klavierzyklen, in denen Kinderspiele, aber auch Kindersorgen abgebildet sind. Keineswegs nur heitere Erinnerungen also aus der kritischen Distanz des gereiften Musikers. Kein Zweifel jedoch bleibt, dass Schumann selbst das Kind in diesen Charakterbildern ist. Und so schrieb dann auch Clara: "Wem hast Du denn Deine Kinderszenen gewidmet?

Nicht wahr, die gehören nur uns Beiden, und sie gehen mir nicht aus dem Sinn, so einfach, so gemüthlich, so ganz 'Du' sind sie..."

Welcher Gedanke allerdings ursprünglich hinter der Konzeption dieses Zyklus stand, ist kaum eindeutig zu definieren, denn widersprüchliche Aussagen Schumanns weisen in unterschiedliche Richtungen. Handelt es sich um Charakterstücke, die zunächst gar keine Titel besaßen? Oder doch um pittoreske Genrepiècen, die gezielt konkrete Szenen aus dem Kinderleben malen? Einmal schreibt Robert an Clara, er selbst komme sich wie ein Kind vor – so, wie auch sie ihn ja oftmals nehme: "Kurz, es war mir ordentlich wie im Flügelkleide und hab da an die dreissig putzige Dingerchen geschrieben, von denen ich etwa zwölf ausgelesen und Kinderszenen genannt habe". Ein aus heutiger Perspektive wunderbar abgerundeter Zyklus also, seinerzeit eher aus einer Laune des Moments geboren? An anderer Stelle heißt es: "Romantik ist keine Frage von Figuren und Formen, sondern eine Frage davon, ob der Komponist überhaupt ein Dichter sei." Einige der Überschriften allerdings, so behauptete Schumann, seien ihm

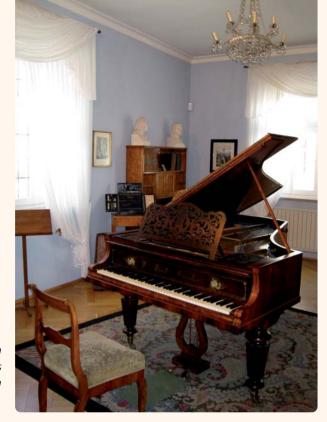
erst nachträglich eingefallen: "Hasche-Mann" und "Glückes genug", der "Ritter vom Steckenpferd" und "Von fremden Ländern und Menschen". So hätte er also ins Blaue hinein "gedichtet"? In wieweit die Äußerungen Schumanns für bare Münze zu nehmen sind, bleibt hier – wie an vielen anderen Stellen – offen. Der geheimnisvolle poetische Reiz seiner Miniaturen kann dadurch jedoch nur gewinnen. Die Zukunft mit Clara jedenfalls malte sich Schumann tatsächlich so märchenhaft und verspielt wie eine zweite Kindheit aus. Leider sollte das Paar allzu schnell von der Realität eingeholt werden.

Den gedanklichen Rahmen des Zyklus bildet die kindliche Sehnsucht nach der Ferne und nach kleinen, aber prägenden Abenteuern. Diese Idee stiftet weit mehr die Einheit des Ganzen als gemeinsame musikalische Gestaltungsideen oder motivische Verknüpfungen. Bei aller individuellen Färbung der dreizehn Stücke verbindet sie dennoch ihre scheinbare Schlichtheit und Kleinteiligkeit, die jeweils kunstvoll zu großen Bögen verknüpft, farbenreich harmonisiert und satztechnisch verdichtet wird. Märchenhaft, aus Traum und Unterbewusstsein, klingt Musik hervor, mit der sich Schumann in eine alternative, bessere Lebenswelt hineinkomponiert.

Schumanns einziges Klavierquartett gefiel ihm selbst sogar noch besser als sein kurz zuvor vollendetes Quintett, obwohl – oder vielleicht gerade weil – an die Stelle ungezügelter Spontaneität und Musizierlust im Quartett ein eher poetisch verinnerlichtes Miteinander der Instrumente tritt – "recht effektvoll", wie der Komponist bemerkte. Auch wenn unüberhörbar ist, dass der Komponist mit dem Klavier hier "sein" eigenes Instrument in den Vordergrund stellte, für dessen Part er zudem mit seiner Gattin Clara eine brillante Interpretin an der Hand hatte, entsteht doch insgesamt ein durchaus ausgewogenes Bild, in dem das Tasteninstrument zwar stets präsent bleibt, jedoch hier und da auch grundierend und begleitend in den Hintergrund treten kann. Die Virtuosität der Klavierstimme nimmt er im Vergleich zum Quintett bewusst zurück, was die Publikumswirksamkeit zwar ein wenig beeinträchtigen mag, den kammermusikalisch dialogisierenden, einmal mehr auch erzählenden Charakter der Musik jedoch betont.

Der Kopfsatz hebt gewichtig mit einer langsamen Einleitung an, die das Hauptthema im Adagio-Charakter vorwegnimmt, ehe es sich nach macht-vollen Akkordschlägen im Allegro als gesangliche Klavierlinie entfalten und anschließend im Dialog mit dem Cello fortgesponnen werden kann. Das lyrische Seitenthema ist in Exposition und Reprise ungewöhnlich präsent; in der bewegten Durchführung verarbeitet Schumann dagegen nur das

KLAVIER-QUARTETT



Musikzimmer im Schumann-Haus in Zwickau

Hauptthema mitsamt der einleitenden Akkorde – ein intensiv durchkomponierter, das motivische Material weiterentwickelnder Formteil, nach dem eine wesentlich gewandelte Reprise nur konsequent, wenn auch für Schumann eigentlich ungewöhnlich ist. Dass das *Scherzo* an zweiter Stelle steht, ist dagegen in seinem Schaffen durchaus häufig zu beobachten. Den mehrfach rondoartig wiederkehrenden Hauptteil charakterisieren perpetuum-mobile-artig durchlaufende Achtelbewegungen in allen vier Instrumenten, denen in zwei kontrastierenden Couplets bzw. Trios ein lyrisches und ein geheimnisvoll harmonisiertes Element gegenüberstehen – umso interessanter, als beide von motivischen Elementen des Hauptthemas durchzogen werden.

Das sehnsuchtsvolle, von auf- und absteigenden Septimintervallen geprägte Andante cantabile mit seinem gesanglichen Cello-Thema entwickelt sich unversehens als eine Art Variationensatz, der die vier Instrumente immer neu und charakteristisch kombiniert, sie dialogisieren lässt und nach dramatischem Aufwallen in einem klangsinnlichen Nachspiel (mit von c auf b heruntergestimmter tiefster Cello-Saite als Grundierung!) entschwebt. Bedeutungsschwer vorweggenommen wird hier bereits die Kernmelodie

des Finales: eine spritzige, aber durchaus kraftvolle Kombination aus Rondo und Sonatensatz, die durch motivische Verwandtschaft zum Kopfsatz das Gesamtwerk zu einem ausgewogenen Ganzen rundet. Insbesondere das rasante Sechzehntelthema prägt in Fugengestalt und in einem vital pulsierenden Durchführungsabschnitt die musikalische Entwicklung, die nur vorübergehend in einem harmonisch farbenreichen Mittelteil Atem schöpft. Mit einer Verknüpfung der ersten beiden Satzthemen, zum Fugato verdichtet, nimmt das Quartett anschließend erneut Fahrt auf und stürmt in einer ausgefeilten Coda seinem Ende entgegen.



Robert Schumann Portraitzeichnung von Eduard Bendemann, 1859

#### FRANZ DRAXINGER

wurde 1964 im niederbayerischen Waldkirchen geboren. Im Alter von 13 Jahren begann er mit dem Hornspiel, 1984 nahm er dann sein Studium bei Siegfried Hammer an der Münchner Musikhochschule auf. Gleichzeitig erhielt er Kammermusik-Unterricht bei Karl Kolbinger und Klavierunterricht bei Ansgar Janke.

1987 wurde er in das Münchner Rundfunkorchester engagiert, wo er ab 1994 stellvertretender Solohornist war. Mit Beginn der Spielzeit 2005/06 wechselte er zum Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Seit September 2007 ist er nun stellvertretender Solohornist im Bayerischen Staatsorchester.

Franz Draxinger widmet sich intensiv der Kammermusik; als Mitglied des Arcis-Quintetts gewann er mehrere Preise, u.a. beim Deutschen Musikwettbewerb in Bonn, beim Internationalen Kammermusikwettbewerb in Tokio und beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München.



#### 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 Hans-Jakob Eschenburg Erster Solocellist beim Rundfunk-Sinfonieorchester Leipzig, später 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 Carl Philipp Emanuel Bach und tritt weiterhin als Solist und Kammermusikpartner in Erscheinung. Seit 2002 ist er Solocellist der Staatskapelle Berlin. An der Hochschule für Musik "Hanns Eisler" in Berlin hat er einen Lehrauftrag inne.





#### 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 am 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 als Stipendiatin in die Studienstiftung des Deutschen Volkes aufgenommen.



#### **FELIX SCHWARTZ**

ebneten zwei Preise beim Internationalen Musikwettbewerb Genf den Weg in ein künstlerisch vielseitiges Konzertleben. Noch während des Studiums wurde er als 1. Solobratschist an die Staatskapelle Berlin engagiert.

Felix Schwartz arbeitete mit namhaften Künstlern und Dirigenten zusammen und wurde von renommierten Orchestern sowie zu internationalen Festivals eingeladen. Als engagierter Kammermusiker gründete er u.a. das Trio Apollon, mit dem er zahlreiche CDs einspielte, darunter die CD "Wasserspiele", die mit dem Echo-Preis ausgezeichnet wurde. Gemeinsam mit Daniel Barenboim und Matthias Glander spielte er 2006 Mozarts "Kegelstatt-Trio" ein.

Der Bratschist ist Professor an der Rostocker Hochschule für Musik und Gründer der Winterakademie Schloss Kröchlendorff. Sein Engagement für die Ausbildung junger Instrumentalisten stellt er auch als Mentor beim "West-Eastern-Divan-Workshop for Orchestra and Chamber Music" sowie als Leiter einer Bratschenklasse an der von Barenboim ins Leben gerufenen Akademie für junge Musiker in Sevilla unter Beweis.

#### **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 bei unterschiedlichen Labeln. Seit mehreren Jahren lehrt er an den Musikhochschulen in Berlin und Weimar.

Seit 2012 ist Gernot Süßmuth Intendant des Festivals WestfalenClassics.



# FRANK-IMMO ZICHNER

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, Skandinaviens, 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.





# TABEA SÜSSMUTH

entdeckte schon früh ihre Liebe zur Musik. 1993 geboren, erhielt sie ihren ersten Klavierunterricht in der Domsingschule von St. Hedwig in Berlin. Dort wurde sie im Sommer 2002 in den Chor unter der Leitung von Domkapellmeister Michael Witt aufgenommen, wo sie später auch in der Jugendkantorei mitwirkte.

Ab 2009 besuchte Tabea das Musikgymnasium "Schloss Belvedere" in Weimar. Die Ausbildung als Generalistin am "Hochbegabtenzentrum der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar" machte es ihr möglich, sich intensiv und vielseitig der Musik zu widmen. Neben ihrer umfangreichen Tätigkeit in zahlreichen Kammerchören und Ensembles trat sie häufig als Gesangssolistin auf.

Durch die Art der musikalischen und schulischen Ausbildung am Musikgymnasium war es ihr vergönnt, neben den Fächern Klavier, Improvisation und dem Spezialfach Gesang bei Noriko Kimura auch das Fach Sprecherziehung bei Birgit Holfeld zu belegen. Das Sprechen ist seither wichtiger Bestandteil ihres Studiums, das Tabea zum Wintersemester 2012 an der Hochschule für Musik in Karlsruhe im Institut LernRadio begann.

Als Studentin des Musikjournalismus kommt sie in den Genuss einer breitgefächerten journalistischen und musikalischen Ausbildung. Das Wirken als Sprecherin und Moderatorin im instituteigenen Radiosender füllt dabei einen großen Teil ihres Studiums aus.

Unterricht im Fach Sprecherziehung hat Tabea Süßmuth seit dem November 2012 bei Mareike Schmidts, zudem erhält sie eine klassische Gesangsausbildung an der Hochschule für Musik bei Eteri Gyazava.



#### **UNSERE ZIELE**

WestfalenClassics – seit 2005 ein Festival mit herausragender Kammermusik in Westfalen:

- ► 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 der Region mit klassischen und zeitgenössischen Werken

# **FÖRDERUNG**

Das Festival und der musikalische Nachwuchs:

- ► durch Gesprächskonzerte und Kinderkonzerte Interesse an klassischer Musik wecken bei familienfreundlicher Preisgestaltung
- ▶ Beteiligung am Konzertprogramm für begabte Nachwuchskünstler

#### **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 und helfen bei der Zusammenarbeit mit öffentlichen Kulturinstitutionen
- rmöglichen freien Eintritt für Jugendliche bis zum 15. Lebensjahr

# **KONTAKT UND INFOS**

► Förderverein WestfalenClassics e.V.

Vorsitzende: Eva Kutsche-Peter Kleiner Hellweg 15 · 59590 Geseke

Telefon: 02942 1048

eMail: foerderverein@westfalenclassics.de



Musikgenuss und festliches Büffet im Schloss Körtlinghausen: fotografische Impression von der ersten Winter-Edition, die Anfang März 2011 großen Anklang bei den Festivalbesuchern fand.

# Catering-Partner

Das Alte Gasthaus Voss verwöhnt Sie mit Speisen und Getränken – passend zum diesjährigen Motto "1001 Nacht" auch mit kulinarischen Köstlichkeiten aus der orientalischen und persischen Küche.

Lippestraße 1 · 59558 Lippstadt www.altes-gasthaus-voss.de









1001 Nacht Winter-Edition 2013



Veranstalter: WCF Germany
Intendant: Prof. Gernot Süßmuth
Geschäftsführung: Nazila Bawandi
Pressestelle: Claudia Kukulenz
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**

Josep Molina (Frank-Immo Zichner) Christian Laukemper (Konzerte/Spielorte) 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

