

WESTFALEN  
CLASSICS  
2014

10 Jahre  
INTERNATIONALES  
MUSIKFESTIVAL

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

**Festivaltermin im nächsten Jahr:**  
18.- 27. September 2015

[www.westfalenclassics.de](http://www.westfalenclassics.de)

WESTFALEN  
CLASSICS  
2014

10 Jahre  
INTERNATIONALES  
MUSIKFESTIVAL

F E S T I V A L  
P R O G R A M M

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](http://www.oppenheim.de)

## Verehrte Freunde und Besucher der WestfalenClassics!

„Musik allein ist die Weltsprache und braucht nicht übersetzt zu werden.“

Berthold Auerbach wusste um den Wert der Musik für unser Leben, denn ihr verdanken wir einen großen Beitrag zur Kommunikation und daraus resultierender Lebensfreude. Und diese Lebensfreude vermittelt uns, nunmehr zum 10. Mal, 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 im 10. Jubiläumsjahr 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.

Gern habe ich auch für die *WestfalenClassics* 2014 die Schirmherrschaft 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 MdL  
Prof. Gernot Süßmuth
- 6 - 11** **K1** Eröffnungskonzert:  
Festsaal LWL-Klinik Warstein
- 12 - 17** **K2** Kammerkonzert:  
Jakobikirche Lippstadt  
„Virtuos“
- 18 - 25** **K3** Kapellenkonzert:  
Kapelle auf Gut Holthausen  
„Bach“
- 26 - 35** **K4** Konzertabend mit Fackellicht:  
Schloss Körtlinghausen  
„Richard Strauss“
- 36 - 43** **K5** Kammerkonzert:  
Rittergut Störmede  
„Leidenschaften“
- 44 - 49** **K6** Kammerkonzert:  
Hohnekirche Soest
- 50 - 55** **K7** Celloherbst-Konzert:  
Festsaal LWL-Klinik Warstein  
„Cello & Bach“
- 56 - 61** **K8** Schlosskonzert:  
Schloss Körtlinghausen  
„Vom Himmel hoch“
- 62 - 73** Die Künstler  
und Junior Artists
- 74 - 75** Infos und Hinweise

**Liebe Freunde und Förderer von WestfalenClassics,  
liebe Musikfreunde,**

es gibt Musik, die begleitet unser gesamtes Leben, haftet im Gedächtnis besser als je ein Notizblock festhalten könnte. So erklingt im September und November nunmehr zum 10. Mal in der wundervollen Hellwegregion Kammermusik von großer Delikatesse im Rahmen von *WestfalenClassics*. International bekannte Künstler, junge, hochbegabte Musiker und Preisträger internationaler Wettbewerbe werden Sie mit Werken der klassischen Kammermusik verwöhnen und uns mit neuen Klängen vertraut machen.

Erstmals kooperieren wir mit dem „Celloherbst am Hellweg“. Unser Konzert am 28. September wird von Künstlern dieses Festivals gespielt, zu Gast vom Celloherbst sind Matias de Oliveira Pinto (Violoncello) und Frank Wasser (Klavier).

Das Ma'alot Quintett gewährt uns Einblick in das Schaffen des deutschen Komponisten Detlef Glanert. Mit einem bunten Strauß seiner eigenen Kammermusik würdigen wir den Jubilar Richard Strauss, der über sich sagte: „Richard der Erste ist Wagner, einen Richard den Zweiten gibt es nicht. Also ist Strauss Richard der Dritte“.

Um unsere große Freude am Musizieren mit Ihnen hautnah zu teilen, laden wir Sie am 18. September herzlich zu einer Jubiläumsparty ein. Dort werden Sie die Künstler in sehr gelöster Atmosphäre mit einem bunten „Crossover“ erleben. Ich freue mich über Ihr Interesse und Ihre Verbundenheit mit unserem Festival.

**Ihr Prof. Gernot Süßmuth**  
*Intendant*



Fr. 19.09. · 19:30 Uhr · Festsaal LWL-Klinikgelände Warstein

**Max Bruch** (1838-1920)

„Kol Nidrei“ op. 47 · Adagio über hebräische Melodien

**Boris Papandopulo** (1906-1991)

Überraschungswerk

**Gioachino Rossini** (1792-1868)

„La Cenerentola“

Harmoniemusik für Bläserquintett von Ulf-Guido Schäfer

*Sinfonia*

*Canzone und Duett „Un soave non so che“*

*Quintetto „Signore, una parola“*

*Aria „Si, ritrovarla io giuro“*

*Canzone und Temporale*

*Finale*

- Pause -

**Franz Schubert** (1797-1828)

Klavierquintett A-Dur D 667 „Forellenquintett“

*Allegro vivace*

*Andante*

*Scherzo. Presto*

*Tema con variazioni*

*Finale. Allegro giusto*

**Dagmar Spengler** *Violoncello*

**Srdjan Caldarovic** *Klavier*

**Ivana Kuljeric Bilic, Nikola Krbanjevic** *Schlagwerk*

**Festival Strings**

**Ma'alot Quintett**

*Stephanie Winker* *Flöte* · *Christian Wetzel* *Oboe*

*Ulf-Guido Schäfer* *Klarinette* · *Volker Tessmann* *Fagott*

*Sibylle Mahni* *Horn*

► Mit Unterstützung durch das Kroatische Kulturministerium

► Marimbaphon gesponsort durch **marimba one**

“

Wer die Musik liebt, kann nie ganz unglücklich werden. *Franz Schubert*

”

► Max Bruch knüpfte im Rahmen seiner vielfältigen Tätigkeiten Kontakte zu den bedeutendsten Musikerpersönlichkeiten seiner Zeit, darunter Johannes Brahms und die Ausnahmegeiger Joseph Joachim und Pablo de Sarasate. Allein diese Namen verdeutlichen den stilistischen Rahmen, in dem sich sein eigenes Komponieren bewegte: romantisch, klang- und gefühlvoll. Bruchs Ideale standen schon zu Beginn seiner kompositorischen Laufbahn fest, und sie sollten sich nicht entscheidend wandeln. Hoch war seine Wertschätzung für die lyrische Romantik Mendelssohns und für die Kunst seines Freundes Johannes Brahms, mit dem er zeitlebens verglichen wurde. Stärker noch als bei Brahms klingt aus seiner Musik ein lebhaftes Interesse für das Volkslied – eingängige Melodien, die jedoch instrumental nachempfunden, ja den Instrumenten auf den Leib geschrieben sind.

Kaum eine zweite traditionelle jüdische Melodie hat im 19. Jahrhundert die Aufmerksamkeit so vieler Komponisten erregt wie das *Kol Nidrei*. Max Bruchs Bearbeitung ist weit mehr als ein instrumentiertes Lied – es ist eine ausgedehnte instrumentale Romanze, die auch als langsamer Satz eines Solokonzerts denkbar wäre. So charakteristisch der innige Gesang für die jüdische Musik erscheinen mag, den Komponisten hat daran offenbar weniger die religiöse Komponente als schlicht die Schönheit der Melodie fasziniert. Er schrieb an den Kantor und Musikologen Eduard Birnbaum: „Ich habe das *Kol Nidrei* und einige andere Gesänge in Berlin bei der mir befreundeten Familie Lichtenstein kennengelernt. Obwohl ich selbst Protestant bin, habe ich als Künstler die außerordentliche Schönheit dieser Melodien tief



Max Bruch  
Lithographie, 1881

MAX BRUCH:  
KOL NIDREI



empfunden... Schon als junger Mann studierte ich mit großer Begeisterung die Volksmusik aller Nationen, denn das Volkslied ist die Quelle aller wahren Melodiker – eine Heilquelle, an der man sich stets erneuern und erfrischen muss, solange man nicht etwa dem absurden Glauben einer bestimmten Partei zustimmt: dass das Melodische eine veraltete Perspektive sei.“

Das *Kol Nidrei* entstand 1880 für den Cellisten Robert Hausmann: ein schwermütiges Adagio mit großer emotionaler Wirkung, das spontan so erfolgreich war, dass Bruch diverse Bearbeitungen auch für andere Instrumentenkombinationen herstellte. Traditionell wird das *Kol Nidrei* am Vorabend des Jom Kippur (Versöhnungstag) vom Kantor vorgetragen. Die Melodie bringt zum einen Reue, zum anderen Freude über die zu erwartende Vergebung und Versöhnung zum Ausdruck. Bruch verbindet die elegische Mollmelodie mit einem hymnisch ausladenden Dur-Mittelteil. Hier mündet die Hoffnung in ein triumphales Gefühl der Erfüllung, bevor das Werk in frommem Licht verklingt.

#### PAPAN- DOPULO

► 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 1906 in Honnef am Rhein, umfasst Papandopulos Tätigkeit im Anschluss an seine Studienzeit in Zagreb und Wien eine Vielzahl bedeutender Positionen und Aufgaben 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 – von Kammer- und Orchestermusik bis hin zur großen Oper.

Auf ebenso hörenswerte wie technisch anspruchsvolle Weise verbindet Papandopulo Elemente der kroatischen Volksmusik, gelegentlich auch des Jazz und des Schlagers, mit moderner Zwölftontechnik und mit höchsten Anforderungen an das virtuose Können der Interpreten. So liegt ihr Reiz im gewagten Miteinander stilistischer Gegensätze, die in Dialog treten und sich aneinander reiben. Die Melange aus romantischen und gemäßigt modernen Stilelementen, aus Lyrik und Humor, macht Papandopulos Musik dabei stets zu einer Entdeckung von besonderer Faszination.

Erneut erklingt auch beim *WestfalenClassics* Festival 2014 Musik aus seiner Feder – der Titel des Werks bleibt eine Überraschung!

► Harmoniemusiken – Bläserbesetzungen, die gelegentlich auch Holz und Blech kombinierten und hier und da durch Schlagwerk und Kontrabass ergänzten – fanden zur Zeit der Wiener Klassik rasante Verbreitung. Bis ins 19. Jahrhundert war es absolut üblich, dass diese Ensembles neben Originalkompositionen im Bereich der Militär- und Promenadenmusik auch andere Werke, vor allem Opernarrangements, spielten. Lange bevor Musik also in Konserve reproduzierbar wurde, bot diese Praxis dem Publikum die Möglichkeit, beliebte Werke auch jenseits des Theaters zu erleben. Für die Komponisten die beste Chance, ihre Musik in aller Ohr und Munde zu wissen, denn die Beliebtheit der Bläserbesetzungen trug dazu bei, dass man die eingängigen Melodien bald auf allen Straßen und Plätzen pffiff und trällerte.

Noch heute, da man die entsprechenden Werke live oder per CD regelmäßig im Original hören könnte, bieten Opernbearbeitungen für Bläserkammermusikalische Erlebnisse vom Feinsten, denn sie weisen eine besondere Farbigkeit auf und lassen bekannte Melodien oft in ganz neuem Licht erklingen. Die Instrumente betreten dabei die Bühne des musikalischen Geschehens wie die Personen in der Oper; sie stellen sich vor, kommen ins Gespräch und treten in freundliche oder kampfeslustige Beziehung zueinander. Der Aufmerksamkeit und der Fantasie des Zuhörers bleibt es überlassen, hier einfach das pure musikalische Dialogspiel zu genießen oder in der Fantasie eigene Geschichten dazu auszuspinnen.

► Rossinis *La Cenerentola* erzählt die bekannte Aschenputtel-Geschichte auf ganz eigene und ausgesprochen spritzige Weise. Die Oper entstand 1817 im Rahmen vertraglicher Verpflichtungen gegenüber dem Impresario Domenico Barbaja, dem Rossini zwischen 1815 und 1823 je zwei Opern jährlich abzuliefern hatte. Barbajas Geliebte war damals die Mezzosopranistin Isabella Colbran, eine der gefeiertesten Sängerinnen ihrer Zeit. Rossini komponierte ihr mehrere seiner großen Frauenpartien in die Kehle,

*Der junge Rossini, 1820*



#### HARMONIE- MUSIKEN

#### ROSSINIS CENERENTOLA

1822 heirateten die beiden sogar, und auch wenn die Ehe nur bis 1837 hielt: Als Interpretin seiner Musik blieb die Colbran für Rossini unersetzlich.

Der besondere Reiz der *Cenerentola* – gerade auch aus Bläserperspektive – liegt in der genialen Mischung aus sprudelnden Buffo-Elementen und musikalisch markanten Charakteren mit blühenden, ganz vom Atem getragenen Kantilenen. Musikalischen Witz und mitreißende Dramatik bringt Rossini daneben immer wieder durch rhythmisch-dynamische Effekte ins Spiel – bei aller Virtuosität die pure musikalische Lust auch für die Interpreten!

#### FORELLEN- QUINTETT

► Die berechnete Popularität des „Forellenquintetts“ hat ihre Ursache zum einen natürlich im Zitat des Schuberts-Lieds „Die Forelle“, das als Thema des Variationensatzes den Zuhörer regelrecht verlockt, ebenso „launisch“ wie besagter Fisch mitzupfeifen oder zumindest zu summen. Darüber hinaus jedoch taugt das fantasiesprühende Werk regelrecht als Musterbeispiel für unterhaltende und zugleich anspruchsvollste Kammermusik – und damit als Beweis, dass beides sich alles andere als ausschließt.

Ungewöhnlich ist zum einen die Fünfsätzigkeit des Quintetts (der Variationensatz ist sozusagen als „Extra“ eingefügt), zum anderen die Besetzung mit Kontrabass (anstelle einer zweiten Violine), die bereits ahnen lässt, dass Schuberts Musik hier wesentlich mehr in die Tiefe geht (und das in doppeltem Sinne!) als es das leichtläufige Wellenspiel des Forellenlieds ahnen lässt. Gerade dieser instrumentatorische Kunstgriff verleiht dem Quintett seinen unverwechselbaren Klangreiz: denn neben der Betonung eines „saftigen“ Fundaments gewinnt die Musik durch den zusätzlichen Basspart auch tänzerisch-rhythmische Impulse, insbesondere in wohl dosiert eingefügten Pizzicato-Passagen.

Das spielerisch-konzertante Element wird auf der anderen Seite vom Klavier forciert, das den Streichern effektiv und durchaus eigensinnig gegenübersteht. Spielfreude kontrastiert auf engstem Raum mit kunstvoll ausgekosteter Lyrik, in der die nuancenreiche Klangpalette der Fünferbesetzung vielfältig ins Schillern gerät und hier und da mit fast schon orchestraler Klangfülle begeistert.

Ein friedliches Intermezzo ist das *Andante*, das mehrere melodische Gedanken zu einer großen Liedform zusammenfügt: darunter auch eine verträumte fis-Moll-Kantilene, mit deren Seufzer-Akzenten Schubert augenzwinkernd ein wenig auf die Theater-Tube drückt. Das turbulente *Scherzo* gewinnt seinen Schwung aus einem temperamentvollen Auftakt, der auch später – mal auf-, mal abwärts drängend – den Satz vorantreibt. In den berühmten Variationen über die „Forelle“ präsentiert Schubert



„Schubertiade“ –  
Abend mit Schubert  
in Atzenbrugg;  
Aquarell von  
Franz Kupelwieser  
(Ausschnitt)

die Melodie zunächst eins zu eins, wie im Lied. Und auch in den sechs Variationen geschieht mit dem Thema selbst überraschend wenig. Ihren unnachahmlichen Reiz aber gewinnt die Musik durch die fantasievolle Einhüllung der Melodie in immer neue Begleitmuster und Klangnuancen: so als legte sich das schlichte Lied mit spielerischem Vergnügen immer neue Kostüme an.

Ein unbekümmertes Finale folgt als beschwingter „Rauschmeißer“ und umgarnt den Hörer mit Wiener Kaffeehaus-Charme. Kein Zweifel, dass Schubert die leichte Muse bei entsprechend kunstvoller Ausführung ausgesprochen geliebt und geschätzt hat. Und wer außer ihm hätte nach Mozart auf so entwaffnende Weise die Sphäre des Unterhaltenden mit der des Kunstvollen zu verschmelzen vermocht? Ein Spiel all dies – und was für eins!

Sa. 20.09. · 19:30 Uhr · Jakobikirche Lippstadt

**Ludwig Thuille** (1861-1907)

**Sextett B-Dur op. 6 für Klavier und Blasinstrumente**

*Allegro moderato · Larghetto · Gavotte · Finale*

**Claude Debussy** (1862-1918)

**Passepied aus der »Suite bergamasque«**

Arrangiert für Vibraphon und Marimba

**Astor Piazzolla** (1921-1992) / **Eric Sammut** (\*1968)

**„Libertango“: Variations on Marimba**

**Csaba Zoltan Marjan** (\*1983)

**„Musical pictures“ für Percussion-Duo**

**Frédéric Chopin** (1810-1849)

**Klaversonate Nr. 2 b-Moll op. 35**

*Grave - Agitato · Scherzo · Marche funèbre. Lento · Finale. Presto*

- Pause -

**Detlev Glanert** (\*1960)

**Fünf Chansons für Bläserquintett**

*Air · Heliotrop · Gambade · Tramonto · Ariel*

**Peter I. Tschaikowsky** (1840-1893)

**Serenade für Streichorchester C-Dur op. 48**

*Pezzo in forma di sonatina. Andante non troppo - Allegro moderato*

*Valse. Moderato - Tempo di valse*

*Élégie. Larghetto elegiaco*

*Finale: Tema russo. Andante - Allegro con spirito*

**Festival Strings**

**Ma'alot Quintett**

**Ivana Kuljeric Bilic, Nikola Krbanjevic** *Schlagwerk*

**Frank-Immo Zichner, Srdjan Caldarov** *Klavier*

► Mit Unterstützung durch das Kroatische Kulturministerium

► Marimbaphon gesponsort durch *marimba one*

“

Die Musik ist ihrem Wesen nach keine Sache,  
die man in eine strenge und überlieferte Form  
gießen kann. *Claude Debussy*

”

► Im Virtuosenkonzert erklingt Musik für ganz unterschiedliche Instrumentenkombinationen mit einer entscheidenden Gemeinsamkeit: der ungeheuren Lust der Interpreten am Musizieren! Das stilistische Spektrum legt den Fokus auf Musik der Romantik: jene Zeit, als die Individualität des Instruments wie des Musikers in der Vordergrund traten; und es unternimmt Ausflüge in die musikalische Gegenwart, mit Komponisten, die diese spezifisch romantische Haltung in eine moderne Klangwelt transportieren.

► Ludwig Thuille, ein Freund des jungen Richard Strauss, findet sich heute nur noch selten auf Konzertprogrammen. Bekannt geblieben ist er vor allem als Mitautor einer grundlegenden Harmonielehre, Bekanntheit verdient er jedoch auch als Komponist hochsensibler und zugleich ausgesprochen musikantischer Kammermusik.

Thuille gilt als einer der Vertreter der „Neudeutschen“, war also ein – allerdings gemäßigter – Anhänger Liszts und Wagners. In seinen eigenen Werken sind jedoch die klassischen Wurzeln unüberhörbar, und gerade seine „absolute“ Kammermusik lässt viel eher Brahms als Vorbild erkennen. So sind im 1886 bis 1888 komponierten Sextett für Bläser und Klavier die Satzformen, die Art der Themenbildung und deren Verarbeitung sowie überhaupt die Wahl der kammermusikalisch intimen Form – trotz der seltenen Besetzung – unverkennbar der klassischen Tradition verpflichtet, die Thuille allerdings flexibel handhabt. Romantisch sind demgegenüber die Herausarbeitung der individuellen Instrumentencharaktere, die farbenreiche Harmonik und eine stellenweise komplexe Rhythmik, die das Sextett hier und da beinahe schon in Richtung Impressionismus rücken lassen. Eine echte Entdeckung!

Ludwig Thuille Portraitfoto  
J. C. Schaarwächter, 1899



VIRTUOSE  
KAMMERMUSIK

LUDWIG  
THUILLE



## CLAUDE DEBUSSY

► Damit ist der Brückenschlag zu Debussy perfekt, auch wenn der den Begriff „Impressionismus“ als Ausdruck stilistischen Schubladendenkens ablehnte und sich davon eingeengt fühlte. Ein Satz aus seiner *Suite bergamasque*, im Original für Klavier komponiert, erklingt heute in ungewohntem Klanggewand: bearbeitet für Vibraphon und Marimba. Beide gehören zu den sogenannten Stabspielen, wobei die anzuschlagenden Platten bei der Marimba aus Holz, beim Vibraphon aus Metall gefertigt werden. Den charakteristisch warmen, tragenden Klang erhalten beide Instrumente durch die unter den Platten angebrachten Resonatoren. Beim Vibraphon befinden sich darin zusätzlich Scheiben, die durch einen Elektromotor gedreht werden können. Dadurch werden die Röhren geöffnet und geschlossen, was dem Vibraphon je nach Drehgeschwindigkeit das charakteristische Tremolo verleiht. Auf der Marimba wie auf dem Vibraphon ist die Spieltechnik mit vier Schlegeln üblich, was dem Musiker eine bemerkenswerte Flexibilität und Ausdrucksvielfalt eröffnet.

Debussys *Suite bergamasque*, deren Schlusssatz der *Passepied* ist, entstand um 1890 und ist eine „Beschwörung der verklungenen Zeiten höfischer Galanterie mit raffinierten Mitteln einer neuen Musik, zugleich eine Reverenz an die Clavecinisten des 17. Jahrhunderts, die Debussy stets als wahre Vorbilder für die französische Musik pries.“ So nutzt der Komponist die barocke Form, Kirchentonarten und archaische Wendungen, die er jedoch harmonisch und klanglich modern anreichert. Ein eleganter Brückenschlag über die Jahrhunderte!

## PIAZZOLLA LIBERTANGO

► 1974 veröffentlichte Astor Piazzolla seinen berühmten *Libertango* und notierte: „Libertango steht für die Freiheit, die ich meinen Musikern gebe. Sie finden ihre Grenzen nur in ihren eigenen Schwierigkeiten und nicht durch äußeren Druck.“ Ein Ausspruch, der allgemein für seine Musik, ja für sein Weltbild stehen kann.

Im Argentinien der 70er Jahre herrschten zyklische Wirtschaftskrisen und politische Instabilität. Militär- und Zivilregierungen putschten sich wechselseitig aus den Machtzentralen. Die Armut war bedrückend und betraf große Bevölkerungsteile. Im Tanz jedoch drückte sich die Lebenslust der Argentinier aus, und in den Straßen und Hinterhöfen tanzte das einfache Volk leidenschaftlich Tango. Dieser in den 20er-Jahren in den Hafenvierteln von Buenos Aires entstandene Tanz bekam zudem gerade in jener Zeit der Wirren als „Tango nuevo“ ein neues Gesicht – dank der genialen Initiative Astor Piazzollas.

Weit mehr als das Etikett „Tango“ darzustellen vermag, besteht die Textur seiner Musik in einer Melange aus Klassik, moderner Konzert-



Astor Piazzolla  
Farblithographie  
von Hetty Krist

musik und Jazz. Sein Anliegen war es, den Tango von Kitsch-Gefahr zu befreien, ihn durch Charakteristika anderer Stile zu modifizieren und konzerttauglich zu machen.

Der französische Perkussionist Eric Sammut hat Piazzollas *Libertango* bei weitem nicht „nur“ auf die Marimba übertragen, vielmehr nutzt er das markante Ohrwurm-Thema als Basis für eine Art freie Variationsfolge, die dem Instrument auf den Leib geschrieben ist. Die *Libertango*-Melodie wirkt dabei wie eine von mehreren Schichten der Komposition, die sich hier und da an die Oberfläche schiebt, um dann wieder mit typisch perkussiven Stilelementen zu verschmelzen.

► Csaba Zoltán Marján war während seiner Schlagzeugausbildung in Ungarn mehrere Jahre lang Mitglied des *Sonus Percussion Ensembles*. Seit 2008 entstanden in diesem Zusammenhang erste eigene Kompositionen und Transkriptionen. Zusammen mit dem amerikanischen Perkussionisten Matthew Andreini rief Marján 2012 das *Iowa/Hungary Percussion Project* ins Leben – mit besonderem Fokus auf den flexiblen Ausdrucksmöglichkeiten der Duobesetzung. Dieses Anliegen prägt auch

## CSABA ZOLTAN MARJAN



die *Musical Pictures*, die Flamenco- und Tango-Elemente verarbeiten und ausgehend von puren Rhythmusinstrumenten – Klatschen, Cajon und Tambourin – bei gleichbleibend tänzerischer Energie allmählich melodische Elemente an Vibraphon und Marimba einbinden. Es folgt ein melancholischer Mittelteil mit einer wie improvisiert wirkenden Melodie über rhythmischem Ostinato, ehe der erste Teil, jetzt instrumentiert mit Marimba und Cajon, wiederkehrt.

## CHOPIN SONATE

► Chopins b-Moll-Sonate trägt nach ihrem dritten Satz den Beinamen „Trauermarsch-Sonate“, und in der Tat ist sie wohl eines der düstersten Werke der Klaviermusik. Allein dass alle vier Sätze in Moll stehen, spricht Bände! Besonders trist erscheinen die leeren Klänge des Trauermarsches: ohne Terz und damit ohne Richtung nach Dur oder Moll, schlicht und ergreifend ausweglos.

„Vier seiner tollsten Kinder“ habe Chopin in dieser Sonate zusammengekoppelt, schrieb Robert Schumann, wobei „toll“ nicht „fantastisch“ meint, sondern eher „am Rande des Wahnsinns“. Und so vollzieht dann auch die Musik eine Gratwanderung zwischen poetischer Wehmut und den zerstörerischen Abgründen tiefen Schmerzes – ohne Licht am Ende des Tunnels. Selbst das Scherzo, eins der grimmig Beethovenschen Art, bietet hier keine Linderung. Der Pianist Alfred Cortot verglich die glühende, dissonanzgeschärfte Ausdruckskraft, die alle vier Sätze verlangen, mit Fieberträumen. Seine Wurzeln hat dies sicher in Chopins persönlicher Verzweiflung über seine unstete Lebensweise, über die Krankheit und das Fehlen echter Freunde. Schon immer hatte er der Musik anvertraut, wofür er sonst keine Worte fand. „Das Klavier ist mein zweites Ich“, äußerte er mehrfach. Was für eine Aussage anhand eines solchen Werks...

## DETLEV GLANERT

► „Neugier ist alles“ heißt ein 2013 erschienenes Buch über den Komponisten Detlev Glanert, das unter dem Titel „Versuchsanordnung für lebende Musiker“ auch seine Musik für die Konzertbühne unter die Lupe nimmt. Der Autor Klaus Angermann beschreibt Glanerts Kompositionen – ausdrücklich auch die rein instrumentalen – als „Sprachlandschaften“ und hebt hervor, dass es dem Komponisten stets ums Erzählen gehe, um die Kommunikation der Musiker, den Dialog miteinander. Klang und Farben spielen eine besondere Rolle für Glanerts Charakterisierung seiner Protagonisten – in der Kammermusik vielleicht am effektivsten in der farbenreichen Bläserquintett-Besetzung, deren bunte Handvoll Solisten mit ganz unterschiedlichem Klangcharakter an sich schon für kommunikative Vielfalt steht.

Die *Fünf Chansons*, Glanerts erste Komposition für Bläserquintett, bestechen durch die meisterhafte Behandlung der instrumentalen Ausdrucksmöglichkeiten. Dabei entsteht eine kunstvoll verwobene, stets jedoch sinnlich empfundene Musik, über die der Journalist Friedrich Dold schreibt: „Glanert setzt sowohl die Einzelinstrumente als auch das Ensemble absolut 'artgerecht' ein, experimentiert aber durchaus mit harmonischen Schichtungen, mit verschlungenen Verläufen, mit Einzeltönen – und auch mit der Stille; also immer mit Elementen, die auf das Rohmaterial zurückgreifen, aus dem Musik entsteht: den Klang.“ Darüber hinaus steht, wie schon der Titel verspricht und wie es das ganz aus dem Atem geborene Spiel der fünf Bläser nahelegt, das gesangliche Element im Mittelpunkt.



Detlev Glanert

► „Die Serenade habe ich aus innerem Antrieb komponiert. Sie ist vom Gefühl erwärmt und hoffentlich nicht ohne innere Vorzüge“, schreibt Tschaikowsky über seine 1880 entstandene Streicherserenade in festlichem C-Dur. Bemerkenswert, ja einzigartig, wie facettenreich der Komponist hier den homogenen Streicherklang zu differenzieren weiß! Der Hörer wird dann auch von der Musik warm umfassen und soartig hineingezogen in die Welt leuchtender Streicherfarben und fließender Melodien. Am Anfang steht eine Mischung aus klassischem Sonatensatz und schwungvollem französischen Ouvertürencharakter. Auch der folgende Walzer kokettiert mit vergangenen Zeiten; er fließt jedoch so melodiös entspannt dahin, dass man sich weniger in Wien als eher in einem von Tschaikowskys Balletten wähnt. Eine sehnsüchtige Elegie schließt sich an, zunächst von serenadenhaft zarten Pizzicati begleitet, dann immer leidenschaftlicher aufblühend. Russisch folkloristisch ist das stürmische Finale: ein schwungvoller Drehtanz, der virtuos der Schlussstretta entgegeneilt.

Auch wenn der lichte Serenadencharakter in Richtung Wiener Klassik weisen mag – die lyrische Intensität des Werks steht eher Schumann nah, und französische Einflüsse verleihen der Serenade Charme und Eleganz. Der Verzicht auf Bläser wirkt dabei gar nicht als Mangel, sondern eher schon als musikalische Intensivierung im Sinne eines „weniger ist mehr“. Ein definitiv starkes Stück Musik!

## TSCHAIKOWSKY SERENADE

**So. 21.09. · 19:30 Uhr · Kapelle auf Gut Holthausen**

**Johann Sebastian Bach** (1685-1750)

**Orchestersuite Nr. 1 C-Dur BWV 1066**

*Ouvertüre · Courante · Gavotte I & II · Forlane  
Menuett I & II · Bourrée I & II · Passepied I & II*

**Konzert für drei Violinen, Streicher und B.c. D-Dur BWV 1064**

*Allegro · Adagio · Allegro*

**Konzert für Oboe d'amore, Streicher und B.c. A-Dur BWV 1055**

*Allegro · Larghetto · Allegro, ma non tanto*

**Kantate „Ich bin vergnügt mit meinem Glücke“ für Sopran,  
Oboe, Streicher und B.c. BWV 84**

*Aria „Ich bin vergnügt mit meinem Glücke“  
Recitativo „Gott ist mir ja nichts schuldig“  
Aria „Ich esse mit Freuden mein wenig Brot“  
Recitativo „Im Schweiß meines Angesichts“  
Choral „Ich leb indes in dir vergnügt“*

- Pause -

**Henri Casadeus** (1879-1949)

**Konzert für Viola und Streicher c-Moll im Stil von Johann**

**Christian Bach · Übertragung für Fagott und Streicher**

*Allegro molto ma maestoso  
Adagio molto espressivo  
Allegro molto energico*

**Johann Sebastian Bach**

**Brandenburgisches Konzert Nr. 5 D-Dur BWV 1050**

*Allegro · Affettuoso · Allegro*

**Mirella Hagen** *Sopran*  
**Christian Wetzel** *Oboe*  
**Volker Tessmann** *Fagott*  
**Festival Strings**  
**Robin Engelen** *Cembalo*

► Die Vielfalt des instrumentalen Schaffens Johann Sebastian Bachs wird neben der einzigartigen Fülle seiner Kirchenmusik oft nur unzureichend wahrgenommen. Dabei hat er auch hier Wegweisendes geleistet, und neben dem Vorbild Vivaldis, dessen Konzertform Bach individuell für sich nutzte, schlägt der kantable Gestus vieler Soloparts wiederum die Brücke zu den Kantaten. So setzt er die Instrumente zwar insbesondere in den Rahmensätzen mit filigranem Motivspiel in Szene, in den langsamen Mittelsätzen jedoch lässt er sie singen, und sobald mehrere Solisten beisammen sind, entfaltet er einen inspirierten musikalischen Dialog im dezenten Wechselspiel der Klangfarben.

Wann in Bachs Schaffen welche Gattung dominierte, hängt mit unterschiedlichen Lebensphasen, Orten, Anstellungen und Funktionen des Musikers zusammen. So komponierte er Instrumentalmusik insbesondere während der Jahre 1717 bis 1723 als Kapellmeister und „Director derer Cammer-Musiquen“ am Hof in Köthen, aber auch noch später in Leipzig. Dort nämlich ergänzte er seine Funktion als Thomaskantor, die ihn an strenge Regularien band, ab 1729 durch die entspanntere Arbeit als Leiter des studentischen Collegium Musicum – ein Ensemble, mit dem er sich hervorragend verstand und für das er auch so manches komponierte.

Ob die Orchestersuiten aus der Köthener oder erst aus der Leipziger Zeit stammen, lässt sich nicht mehr zuverlässig rekonstruieren. Vorbild ist das französische „Ouvertüren“-Modell Jean Baptiste Lullys, das neben der eigentlichen Ouvertüre stets auch eine Folge von Tanzsätzen einschloss und sich in ganz Europa großer Beliebtheit erfreute – dank der Energie und Spritzigkeit, die aus dem punktierten Rhythmus der Einleitungssätze entsteht, aber auch aufgrund der Fülle musikalischer Charaktere, die in den Tänzen folgen. Eine kreative Spielwiese für die Komponisten!

In Bachs C-Dur-Suite ist das französische Vorbild besonders ausgeprägt. Ziemlich sicher entstand sie erst zu Beginn der Leipziger Zeit, und sowohl der grandiose Ouvertürensatz als auch die militärischen Anklänge in der zweiten Gavotte passen in der Tat besser in den Rahmen repräsentativer städtischer Anlässe als an den beschaulichen Köthener Hof. Typisch ist auch die paarweise Gegenüberstellung von Gavotten, Menuetten, Bourrées und Passepieds, wogegen die Forlane, ein lebhafter Springtanz im Dreiertakt, in Bachs Instrumentalschaffen eine Rarität darstellt. Während die Ouvertüre auch konzertant gearbeitete Passagen enthält, sind die Tänze echte Ensemblestücke, in denen Bach stilistisch elegant und farbenreich die Fülle des kleinen barocken Orchesterapparats auskostet.

**J. S. BACH  
SUITEN**

## VIOLINEN- KONZERT

► „Rein und durchdringend“ habe er bis ins hohe Alter die Violine gespielt – so Carl Philipp Emanuel über seinen Vater Johann Sebastian Bach. Bevor dieser sich an eigene Violinkonzerte wagte, studierte er die zahlreichen Exemplare aus der Feder Antonio Vivaldis, von denen er einige zunächst für Cembalo oder Orgel umarbeitete, sozusagen um in den neuen Konzertstil der Zeit „hineinzukommen“.

Sein eigenes Konzert BWV 1064 komponierte Bach andersherum sogar ursprünglich für drei konzertierende Cembali und „recycelte“ es später für drei Violinen – eine damals absolut übliche Praxis. Tatsächlich könnte das Werk ursprünglich auch „nur“ für drei Cembali ohne Orchester gedacht gewesen sein. Besonders reizvoll ist in jeder Version der musikalische „Wettstreit“ der Solisten – spielerisch natürlich und ungemein kommunikativ, ein Geben und Nehmen. Umso eindrucksvoller ist, wie Bach hier am selben Instrument ganz unterschiedliche Charaktere entfaltet, die zwischen den Pfeilern des ritornellartig wiederkehrenden Hautthemas ausgedehnte Exkursionen der Fantasie unternehmen dürfen, fast als böte sich den Solisten Spielraum zur freien Improvisation. Der langsame Satz ist eine ausdrucksstarke Arie, in der auch die Bläser in die melodische Konversation eingebunden werden, bevor die drei Solisten sich im Finale erneut im virtuos, zum Teil witzigen Wechselspiel gegenseitig zu übertrumpfen suchen.

## OBOEN- KONZERT

► Unter den im Barock zahlreicheren, regelmäßig eingesetzten Oboeninstrumenten war die Oboe d'amore (neben der „normalen“ Oboe) das populärste, und Bach nutzte sie häufig als Soloinstrument in den Arien seiner Kantaten und Oratorien. Im Tonambitus tiefer als das Sopraninstrument, dem natürlichen Klang der menschlichen Stimme näher, fasziniert an der Oboe d'amore ihr warmer, lieblicher Klang, der wohl auch für den vielversprechenden Namen „Liebesoboe“ verantwortlich ist.

Aus Bachs Feder stammen zwei Oboenkonzerte, die beide nur in Rekonstruktionen vorliegen, doch manches deutet darauf hin, dass sie für Oboe d'amore (und/oder für Viola d'amore) geschrieben wurden. Im A-Dur-Konzert sind Solo und Tutti in allen drei Sätzen auffallend stark voneinander abgesetzt, fast als gelte es, einen Sänger zu begleiten. Die Figurationen und die Melodieführung jedoch sind klar instrumental empfunden. Im Mittelsatz beeindruckt der Reichtum spannungsgeladener Vorhaltsharmonien, die wiederum dem ein wenig klagenden Klangcharakter der Oboe d'amore entgegenkommen. Das Finale präsentiert sich umso unverkrampfter als ländlicher Tanz, dessen glitzernde Tonkaskaden erneut für faszinierende Farbenpracht sorgen.



*J. S. Bach  
Stich von  
August Weger  
aus dem 19.  
Jahrhundert*

► Bachs Kantate „Ich bin vergnügt mit meinem Glücke“ ist für den Sonntag Septuagesimae gedacht und wurde am 9. Februar 1729 erstmals aufgeführt. Der Text nimmt Bezug auf das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg, den er auf allgemeiner Ebene deutet: Ich begnüge mich mit dem, was mir Gott zuteilt, und nehme ohne Neid hin, dass andere mehr haben als ich. Denn „vergnügt“ bedeutete im damaligen Sprachgebrauch „zufrieden“, und die Sprache insgesamt ist bereits die der Aufklärung und damit eher die der Bach-Söhne: unpathetisch, rational, bescheiden.

Bachs Vertonung knüpft genau hier an. Die kleine Besetzung mit nur einer Gesangsstimme, daneben Oboe und Streichern, setzt er so abwechslungsreich wie nur möglich ein. Auf eine feierlich getragene Eingangsarie mit vollem Instrumentarium und ausgedehnten, quasi solistischen Koloraturen der Oboe lässt er ein schlichtes Secco-Rezitativ folgen; tänzerisch belebt und mit ausschließlich Oboe und Solovioline als Melodieinstrumenten schließt sich die zweite Arie an, während das folgende Rezitativ mit unterlegten Streicherakkorden den feierlichen Ton der Anfangsarie aufgreift. Ein schlichter vierstimmiger Satz (auf die Melodie „Wer nur den lieben Gott lässt walten“) rundet die Kantate ab.

## KANTATE BWV 84



„Ich bin vergnügt mit meinem Glücke“

ARIA

Ich bin vergnügt mit meinem Glücke,  
Das mir der liebe Gott beschert.  
Soll ich nicht reiche Fülle haben,  
So dank ich ihm vor kleine Gaben  
Und bin auch nicht derselben wert.

RECITATIVO

Gott ist mir ja nichts schuldig,  
Und wenn er mir was gibt,  
So zeigt er mir, dass er mich liebt;  
Ich kann mir nichts bei ihm verdienen,  
Denn was ich tu, ist meine Pflicht.  
Ja! wenn mein Tun gleich noch so gut geschienen,  
So hab ich doch nichts Rechtes ausgericht'.  
Doch ist der Mensch so ungeduldig,  
Dass er sich oft betrübt,  
Wenn ihm der liebe Gott nicht überflüssig gibt.  
Hat er uns nicht so lange Zeit  
Umsonst ernähret und gekleidt  
Und will uns einsten seliglich  
In seine Herrlichkeit erhöhen?  
Es ist genug vor mich,  
Dass ich nicht hungrig darf zu Bette gehn.

ARIA

Ich esse mit Freuden mein wenig Brot  
Und gönne dem Nächsten von Herzen das Seine.  
Ein ruhig Gewissen, ein fröhlicher Geist,  
Ein dankbares Herze, das lobet und preist,  
vermehret den Segen, verzuckert die Not.

RECITATIVO

Im Schweiß meines Angesichts  
Will ich indes mein Brot genießen,  
Und wenn mein Lebenslauf,  
Mein Lebensabend wird beschließen,

So teilt mir Gott den Groschen aus,  
Da steht der Himmel drauf.  
O! wenn ich diese Gabe  
zu meinem Gnadenlohne habe,  
So brauch ich weiter nichts.

CHORAL

Ich leb indes in dir vergnügt  
Und sterb ohn alle Kümmeris,  
Mir genüget, wie es mein Gott füget,  
Ich glaub und bin es ganz gewiss:  
Durch deine Gnad und Christi Blut  
Machst du's mit meinem Ende gut.

► Die sechs *Brandenburgischen Konzerte* entstanden vermutlich in den Jahren 1718 bis 1721 für die Köthener Hofkapelle; gewidmet hat Bach sie dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg. Im Original bezeichnete der Komponist sie als „Six Concerts avec plusieurs instruments“: Sechs Konzerte mit mehreren Instrumenten also und

vor allem mit wechselnden Instrumentenkombinationen, was jedem einzelnen Werk den Rang eines musikalischen Individuums verleiht. Die Grundform des italienischen Concerto grosso erprobt Bach in vielfältigen Varianten, während die häufige Verwendung von Triolen, der Fokus



Fürst Leopold holte Bach 1717 an den Köthener Hof

auf den Außenstimmen sowie die Einbindung der Traversflöte als eher französische Einflüsse zu Buche schlagen. Stets jedoch steht das Kommunikative der Konzertidee im Vordergrund, und speziell im 5. Brandenburgischen Konzert schlagen Soloflöte und -violine konzertierend die Brücke zwischen Cembalo und Orchester.

Das 5. Brandenburgische ist das erste Konzert der Musikgeschichte, in dem das Cembalo zu solistischen Ehren kommt. Und wie! Neben der Präsentation auf der Plattform des Orchesters bleibt im Kopfsatz auch Raum für eine ausgedehnte virtuose Solokadenz, während an anderen Stellen die Grenzen zwischen Solo und Tutti noch verschwimmen. Im 1. Satz beeindrucken die ausschweifende Harmonik und die pianistische Virtuosität, während im 2. Satz, ganz auf die drei Solisten konzentriert, das gesangliche Moment dominiert. Das Finale beginnt als Fuge, greift dann jedoch den konzertanten Gestus wieder auf, den Bach zu einem immer dichter werdenden Stimmengeflecht verknüpft.



Das fürstliche Residenzschloss in Köthen zur Zeit Johann Sebastian Bachs, der hier von 1717 bis 1723 als Hofkapellmeister wirkte.

► Das Konzert c-Moll für Viola und Streicher von Henri Casadesus wurde lange Zeit für ein Werk Johann Christian Bachs gehalten – so intensiv und authentisch hat der französische Spätromantiker (zumindest den Lebensdaten zufolge) sich in den frühklassisch-empfindsamen Stil des jüngsten Bach-Sohns hineingefühlt. Dieser hatte als Kirchenmusiker und Opernkomponist zunächst in Italien gewirkt, bevor er ab 1762 in London berühmt wurde. Vater Mozart empfahl seinem achttjährigen Sohn den gefälligen Stil des „Londoner Bach“ unbedingt zur Nachahmung!

Johann Christian Bach gelang die Ausprägung einer eigenständigen musikalischen Sprache, die Casadeus im c-Moll-Konzert ausgesprochen gelungen kopiert. Charakteristisch sind der italienisch geprägte, gesanglich empfundene Stil und die schwungvoll-elegante, weite Bögen spannende Melodik – gerade auch in den schnelleren Sätzen, die über barockes Figurenspiel weit hinaus gehen.

Casadesus hatte 1901 in Paris die „Société des Instruments Anciens“, die Gesellschaft für historische Instrumente, begründet, in der er selbst die Viola d'amore spielte. Er komponierte im Stile – und auch im Namen – Handels, Carl Philipp Emanuel und Johann Christian Bachs und erweiterte so die spärliche Konzertliteratur für die Bratsche um mehrere interessante Werke. Daneben schrieb er auch Operetten und Filmmusik im Stile seiner Zeit. Die Konzerte versuchte Casadesus der Öffentlichkeit als Originalwerke aus dem 18. Jahrhundert zu verkaufen (eine damals durchaus übliche und eher selten enttarnte Praxis), doch nach seinem Tod erwiesen sich alle Belege als gefälscht. Das J. C. Bach-Konzert macht diese Erkenntnis nicht weniger hörenswert: Es bleibt ein schönes Stück Musik mit spannender Geschichte.

Neben einer Übertragung für Cello ist vor allem auch die Fagott-Version beliebt: eine reizvolle Repertoireergänzung für ein allzu vernachlässigtes Instrument. Sowohl im Tonumfang als auch im instrumentalen Charakter eignet sich das Werk hervorragend für das Fagott, so dass die Änderungen im Vergleich zur Bratschenstimme minimal sind. Insbesondere kann hier das Fagott die Fülle seiner Ausdrucksmittel vielfältig unter Beweis stellen: von galanten Spielfiguren bis zu tenoral ausgesungenen Melodien. Ein echtes Charakterstück!

Di. 23.09. · 19:30 Uhr · Schloss Körtlinghausen  
„Richard Strauss“

Richard Strauss (1864-1949)

**Sonate für Violoncello und Klavier F-Dur op. 6**

*Allegro con brio*

*Andante ma non troppo*

*Allegro vivo*

**Lieder für Sopran und Klavier**

„Hat gesagt, bleibt's nicht dabei“ op. 36 Nr. 3

„Ich wollt' ein Sträußlein binden“ op. 68 Nr. 2

„Weißer Jasmin“ op. 31 Nr. 3

„Leise Lieder“ op. 41 Nr. 5

„Du meines Herzens Krönelein“ op. 21 Nr. 2

„Schlechtes Wetter“ op. 69 Nr. 5

**Sonate für Violine und Klavier Es-Dur op. 18**

*Allegro ma non troppo*

*Andante cantabile*

*Andante - Allegro*

- Pause -

**Klavierquartett c-Moll op. 13**

*Allegro*

*Scherzo*

*Andante*

*Vivace*

Mirella Hagen *Sopran*

Gernot Süßmuth *Violine*

Lukas Freund *Viola*

Dagmar Spengler *Violoncello*

Frank-Immo Zichner, Srdjan Caldarovic,

Robin Engelen *Klavier*

“

„Wer wollte nicht dankbar sein für diese heiter-tiefe musikalische Lebensquelle, mit ihrer unversiegbaren Kraft, lebensspendend zu wirken.“ *Gerhart Hauptmann in einem Artikel zum 60. Geburtstag von Richard Strauss 1924*

”

► Lieder – viele mit Klavier sowie auch solche, in denen ein Orchester klangzaubernd die Stimme umschmeichelt – komponierte Richard Strauss sein Leben lang. Inspiriert hat ihn dazu vor allen anderen die Sopranistin Pauline de Ahna, die dem Kapellmeister Strauss nach Weimar gefolgt war und die 1894 seine Frau wurde. Die Weimarer Presse attestierte Pauline „muskalische Intelligenz, feuriges Temperament und dramatisches Talent“; Strauss' Lieder fordern all dies in wechselnder Gewichtung, doch stets mit Verve ein – und darüber hinaus eine tief verinnerlichte Gestaltungskunst. Nicht zuletzt über seine insgesamt rund 150 Lieder hat er über die Jahrzehnte seine eigene „Stimme“ gefunden – eine Stimme, die ihn unlöslich an romantischen Schönheitssinn und Klangfülle bindet. Und auch seine letzten vollendeten Kompositionen waren Lieder.

Strauss war kein Intellektueller in dem Sinne, dass er zu vertonende Texte nach Aspekten literarischer Qualität und nach weltanschaulichen Themen ausgewählt hätte – oder doch zumindest nicht vorrangig. Der Funke musste überspringen, ein Gedicht musste spontan Klangvorstellungen und Melodien in ihm auslösen. Der Text wird bei Strauss Teil der Musik, und wenn es sein Gespür so verlangt, dann zögert er nicht, einzelne Worte in ausgedehnten Vokalisieren aufblühen zu lassen. Immer wieder fällt in Strauss' Liedschaffen der spielerisch detailverliebte Erzähltrieb des Komponisten auf, ohne dass seine Musik deshalb Gefahr liefe, den Faden zu verlieren.

Die Lieder op. 36 komponierte Strauss 1897/98; der Text der Nr. 3 stammt aus Achim von Arnims Sammlung *Des Knaben Wunderhorn*, aus der auch Mahler in jenen Jahren reiche Inspiration zog. Das Lied spiegelt den Übermut des jungen Strauss, der in jener Zeit als Kapellmeister in Weimar und München reussierte und die ganz große Karriere vorbereitete. Und da Pauline, mit der er frisch verheiratet war, zugunsten des bürgerlichen Familienideals ihre Opernkarriere an den Nagel hängte, bewies Richard ihr mit zahllosen Liedern seine Liebe wie auch seine künstlerische Wertschätzung.

Das op. 68, sechs Lieder nach Gedichten von Clemens Brentano, also wiederum aus dem Dunstkreis des *Knaben Wunderhorn*, entstand 1918,

STRAUSS  
LIEDER



in einer Zeit, in der Strauss sich nach einer Reihe gigantischer Bühnenwerke in der kleinen Form regelrecht aalte wie ein Fisch im Wasser. Die filigrane Poesie Brentanos, seine Sensibilität für klare Bilder, die Abgründe dahinter durchaus andeutend, muss ihn magisch angezogen haben.

„Weißer Jasmin“ aus op. 31 auf einen Text von Carl Busse stammt wiederum aus der ereignisreichen Kapellmeisterzeit – aus dem selben Jahr wie die bombastische Sinfonische Dichtung *Also sprach Zarathustra* nach Nietzsche. Was für ein Selbstbewusstsein dieser junge Komponist besaß! Zugleich jedoch vermochte er sich in die musikalische Miniaturwelt des Lieds zu versenken und Sehnsucht pur in Töne zu gießen.



Der junge Richard Strauss und Pauline de Ahna

Lieder – das war in der Tat die Gattung der Sehnsucht für Strauss und nicht zuletzt ein stetiges Kommunikationsmedium zwischen ihm und Pauline. Das op. 41 entstand 1899, *Ein Heldenleben* war komponiert, Strauss hatte mit großem Erfolg an der Berliner Hofoper Unter den Linden debütiert – er war als Dirigent ganz oben angekommen. Und wieder waren es Lieder, die ihm Verschnaufpausen gewährten, ihm halfen, am Boden zu bleiben, während er als Opernkomponist noch in den Startlöchern stand. Umso bemerkenswerter ist von hier aus der Blick zurück zum op. 21: fünf „Schlichte Weisen“ aus dem Jahr 1888 auf Texte von Felix Dahn. Größe, das wird hier klar, war selbst – und gerade – bei Strauss keineswegs eine Frage der musikalischen Komplexität und des Aufwands, sondern konnte auch nach innen gewandt sein: in bereits damals typisch Strauss'sche Innigkeit. Die Welt der großen Oper ist noch fern.

Bescheidenheit ist gleichfalls dem op. 69 als Stempel mitgegeben: *Fünf kleine Lieder* aus dem Jahr 1918, als Strauss nach außergewöhnlichen zwölf Jahren Pause von der Gattung wieder regelrecht im Liederrausch schwelgte. Und erneut entstand Musik von einzigartiger Anmut, leichtgewichtig und mit unnachahmlich Strauss'schem Witz gewürzt. Denn auch das war Strauss: ein Lied vordergründig über das schlechte Wetter und andere alltägliche Banalitäten zu komponieren, während Europa die Schrecken des 1. Weltkriegs zu bewältigen versuchte...

► Neben seinen vielfältigen Musiktheaterwerken, gigantischen Tondichtungen und zahllosen Liedern hat Richard Strauss nur wenig Kammermusik geschrieben: ausnahmslos Jugendwerke, unter denen die Cellosonate, das Klavierquartett und schließlich die Violinsonate jedoch als durchaus eigenständig, ja als wichtige Stationen in der Entwicklung des jungen Komponisten einzustufen sind.

Zur Zeit der Violinsonate, im Jahr 1887, hatte Strauss bereits das Orchesterwerk *Aus Italien* geschrieben und arbeitete an der Tondichtung *Macbeth*. Spürbar hat er hier seinen eigenen Ton gefunden, und das theatralisch-dramatische Element schwappt auch in die „absolute“ Welt der Kammermusik hinüber. Die Klangfantasie ist von Wagner durchtränkt, was den dialogischen Aspekt der Duobesetzung nicht gerade fördert. Das Klavier dominiert, und umso mehr fordert die Violinstimme dem Spieler Äußerstes ab. Was spieltechnische Ansprüche betraf, also in jeder Hinsicht typisch Strauss!

Ein großartiges Werk ist die Sonate dennoch, vor allem aufgrund der Fülle der Einfälle und ihrer genialen Verknüpfung. Im Kopfsatz kombiniert Strauss ein sinfonisch dichtes Thema mit einem lyrischen, wozu sich schließlich ein drittes fast pathetisches gesellt. Melodisch und harmonisch ist die Verknüpfung der drei ungemein vielschichtig und spannend: mit der Coda als Ziel, in der sich die beiden lyrischen Motive zu einer gemeinsamen Kantilene verbinden. Ein echtes Ereignis!

Die folgende „Improvisation“ ist natürlich keine wirkliche – mehr improvisierend er- und empfunden, ein frei liedhaftes Intermezzo, in dem sich der Geiger zunehmend virtuos auslebt. Das Finale ist voller Dramatik, rauschhaft im Wechselspiel des auffahrenden Hauptmotivs mit zwei lyrischen Melodien der Violine. Ersteres verleiht dem Satz jene Energie und den Glanz, der ihn schließlich in eine begeisternde Apotheose münden lässt.

## VIOLIN- SONATE

## CELLO- SONATE

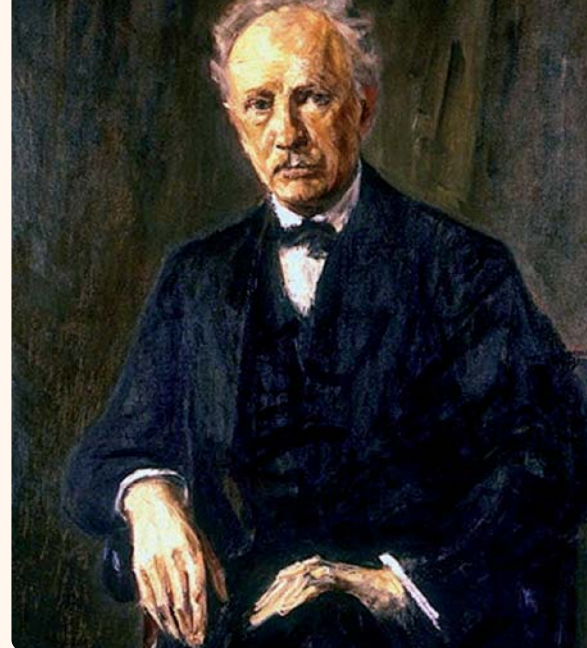
► Seine Cellosonate begann Strauss als 16-jähriger, und rund drei Jahre lang arbeitete er mit Unterbrechungen daran. Der Widmungsträger war mit Hans Wihan, dem Solocellisten der Münchner Hofkapelle, einem Kollegen von Strauss Vater, ein echter Virtuose auf dem Cello, und zweifellos hat er dem jungen Talent den einen oder anderen instrumentenspezifischen Tipp gegeben – soweit das überhaupt nötig war. Der Klavierpart? Auch hier bereits irrwitzig virtuos! Neben der Bläuserserenade op. 7 wurde die Cellosonate zum ersten echten Erfolgsstück für Strauss, nicht zuletzt, weil er sich damit noch sorgsam in jene musikalischen Muster fügte, die ihm der traditionsbewusste Vater (ein leidenschaftlicher Gegner Wagners und Liszts!) von klein auf eingeimpft hatte. So bewegt sich die Cellosonate wohlig in den Wassern Mendelssohns und Schumanns – Tonfälle, die Strauss beherrscht, als hätte er sie selbst erfunden.

Am meisten Innovation ist im selbstbewusst auftrumpfenden Kopfsatz zu finden: insbesondere im Fugato, das die Durchführung zurück zur Reprise führt und in dem Strauss das Hauptthema ungeahnte Entwicklungen durchmessen lässt. Dabei beweist er technisch virtuos, dass er Wagners Leitmotivtechnik gründlich studiert hat. Keine Frage, dass dessen Musik ihn faszinierte! Die anderen beiden Sätze entwarf Strauss ebenfalls bereits 1880, drei Jahre später komponierte er sie jedoch komplett neu. Definitiv verstand er es inzwischen, mit Stil und Charme, den Geschmack seiner mit Vorliebe romantisch schwelgenden Zeitgenossen zu treffen!

## KLAVIER- QUARTETT

► Das Klavierquartett hatte sich im 19. Jahrhundert dank Brahms als bedeutende Gattung der Kammermusik etabliert, und ohne Frage kratzen dessen drei Beiträge, was Anspruch, kompositorische Dichte und Klangfülle betrifft, an der Schwelle zum sinfonischen Format. So ist es kein Wunder, dass sich auch das 1883/84 entstandene Klavierquartett von Richard Strauss an Brahms orientiert: in der anspruchsvollen Viersätzigkeit, der komplexen motivischen Verflechtung wie auch im nun dramatisch aufbrausenden Tonfall. Ein Geniestreich und in mancher Hinsicht ein großes Werk, das 1885 mit dem 1. Preis des Berliner Tonkünstlervereins ausgezeichnet wurde.

Seine Sinfonie hatte Strauss zu diesem Zeitpunkt bereits „im Kasten“, und den dicht gearbeiteten Stimmensatz beherrscht er aus dem Effeff. Dass ihm das strategisch kluge Puzzlespiel mit Themen und Motiven ungeheuer Spaß machte, ja dass er kaum genug davon bekam, steht angesichts der meisterhaft gebauten Durchführung außer Frage. Eine neue Melodie in erdenfermem Cis-Dur kommt hier hinzu, an vergleichbarer Stelle in der Coda nach C-Dur „eingelotet“ so dass sich mit der Wiederkehr des Unisono-Mottos vom Beginn der Kreis schließt.



*Strauss-Portrait  
Max Liebermann,  
1918*

Auch im Scherzo befällt Strauss eine ausgeprägte „Durchführungslust“, und aus der rhythmischen Energie des zentralen Sprungmotivs zieht er zahllose Ideen für ein virtuoseres Spiel der Zerlegung, Verschiebung und Neuverknüpfung motivischer Bausteine. Das Trio legt kontrastierend den Schwerpunkt auf schwelgerische Kantilenen der Streicher. Ausgesprochen dicht ist das aus drei Themen bestehende Geflecht des langsamen Satzes, in dem hier und da die Neigung zu Sentimentalität und Pathos ein wenig mit dem jungen Komponisten durchgeht. Ein leichtgewichtiges Intermezzo nach dem Vorbild Mendelssohns, wie geplant, ist das *Andante* jedenfalls nicht geworden.

Umso markanter schließt das Finale an: knackig, vital und reich an kurzen motivischen Gesten, die kontrastierend gegeneinandergestellt und individuell entwickelt werden. Kompositorischer Eigensinn und eine moderne instrumentale Sprache dringen hier am auffälligsten ans Tageslicht: An Brahms und am romantischen Kammermusikideal, zu dem sich das Werk so euphorisch bekennt, hatte sich Strauss zu diesem Zeitpunkt im besten Sinne „abgearbeitet“.

**Hat gesagt, bleibt's nicht dabei**

Mein Vater hat gesagt,  
Ich soll das Kindlein wiegen,  
Er will mir auf den Abend  
Drei Gageleier sieden;  
Siedt er mir drei,  
Ißt er mir zwei,  
Und ich mag nicht wiegen  
Um ein einziges Ei.

Mein Mutter hat gesagt,  
Ich soll die Mägdlein verraten,  
Sie wollt mir auf den Abend  
Drei Vögelein braten;  
Brät sie mir drei,  
Ißt sie mir zwei,  
Um ein einzigs Vöglein  
Treib ich kein Verrätere.

Mein Schätzlein hat gesagt,  
Ich soll sein gedenken,  
Er wöllt mir auf den Abend  
Drei Küßlein auch schenken;  
Schenkt er mir drei,  
Bleibt's nicht dabei,  
Was kümmert michs Vöglein,  
Was schert mich das Ei.

**Ich wollt ein Sträußlein binden**

Ich wollt ein Sträußlein binden,  
Da kam die dunkle Nacht,  
Kein Blümlein war zu finden,  
Sonst hätt ich dir's gebracht.

Da flossen von den Wangen  
Mir Tränen in den Klee,  
Ein Blümlein aufgegangen  
Ich nun im Garten seh.

Das wollte ich dir brechen  
Wohl in dem dunklen Klee,  
Doch fing es an zu sprechen:  
»Ach, tue mir nicht weh!

Sei freundlich im Herzen,  
Betracht dein eigen Leid,  
Und lasse mich in Schmerzen  
Nicht sterben vor der Zeit!«

Und hätt's nicht so gesprochen,  
Im Garten ganz allein,  
So hätt ich dir's gebrochen,  
Nun aber darf's nicht sein.

Mein Schatz ist ausgeblieben,  
Ich bin so ganz allein.  
Im Lieben wohnt Betrüben,  
Und kann nicht anders sein.

**Weißer Jasmin**

Bleiche Blüte, Blüte der Liebe,  
Leuchte über dem Laubendach,  
Ruf' in klopfenden Mädchenherzen,  
Blüte der Liebe, die Sehnsucht wach!

Deiner Kelche verströmender Atem  
Zittert, verzittert so schwer und so stark,  
Schwül von deinen duftenden Kronen  
Weht der Nachtwind über den Park.

In der Laube lauschen zwei Augen.  
Zögert und zagt ein Mädchenmund,  
Sorge dich nicht und laß dich küssen,  
Sieh, nur Sträucher raunen im Rund.

Und es ruft dir im pochenden Herzen  
Weißer Jasmin die Sehnsucht wach -  
Weiße Blüten, Blüten der Liebe  
Leuchten über dem Laubendach.



### Leise Lieder

Leise Lieder sing ich dir bei Nacht,  
Lieder, die kein sterblich Ohr vernimmt,  
Noch ein Stern, der etwa spähend wacht,  
Noch der Mond, der still im Äther schwimmt;

Denen niemand als das eigne Herz,  
Das sie träumt, in tiefer Wehmut lauscht,  
Und an denen niemand als der Schmerz,  
Der sie zeugt, sich kummervoll berauscht.

Leise Lieder sing ich dir bei Nacht,  
Dir, in deren Aug mein Sinn versank,  
Und aus dessen tiefem, dunklen Schacht,  
Meine Seele ewige Sehnsucht trank.

### Du meines Herzens Krönelein

Du meines Herzens Krönelein,  
du bist von lautrem Golde,  
wenn andere daneben sein,  
dann bist du erst viel holde.

Die andern tun so gern gescheit,  
du bist gar sanft und stille,  
daß jedes Herz sich dein erfreut,  
dein Glück ist's, nicht dein Wille.

Die andern suchen Lieb und Gunst  
mit tausend falschen Worten,  
du ohne Mund- und Augenkunst  
bist wert an allen Orten.

Du bist als wie die Ros' im Wald,  
sie weiß nichts von ihrer Blüte,  
doch jedem, der vorüberwallt,  
erfreut sie das Gemüte.

### Das ist ein schlechtes Wetter

Das ist ein schlechtes Wetter,  
Es regnet und stürmt und schneit;  
Ich sitze am Fenster und schaue  
Hinaus in die Dunkelheit.

Da schimmert ein einsames Lichtchen,  
Das wandelt langsam fort;  
Ein Mütterchen mit dem Laternchen  
Wankt über die Straße dort.

Ich glaube, Mehl und Eier  
Und Butter kaufte sie ein;  
Sie will einen Kuchen backen  
Für's große Töchterlein.

Die liegt zu Hause im Lehnstuhl  
Und blinzelt schläfrig ins Licht;  
Die goldnen Locken wallen  
Über das süße Gesicht.

## DER NEUE RENAULT TWINGO. PREMIERE AM 20. SEPTEMBER.

**JETZT SCHON BEI  
UNS BESTELLEN!**



Serienmäßig mit 5 Türen • Nur 8,60 m Wendekreis • Multimedia-Systeme R&Go und R-Link\*

Renault Twingo (vorläufige Werte): Gesamtverbrauch kombiniert (l/100 km): 4,5 – 4,2;  
CO<sub>2</sub>-Emissionen kombiniert (g/km): 105 – 95 (Werte nach Messverfahren V0 [EG] 715/2007).

Besuchen Sie uns im Autohaus. Wir freuen uns auf Sie.

**Autohaus  
Auge**  
Wir blicken durch.

**Michael Auge GmbH & Co. KG**  
Schüttweg 2 · 59494 Soest  
Tel.: 0 29 21 / 6 30 62  
Bürener Straße 15 · 59590 Geske  
Tel.: 0 29 42 / 97 86 30  
[www.autohaus-auge.de](http://www.autohaus-auge.de)



\*Optional oder serienmäßig, je nach Ausstattungsniveau. Abbildung zeigt Sonderausstattung.

Fr. 26.09. · 19:30 Uhr · Rittergut Störmede

**Felix Mendelssohn-Bartholdy** (1809-1847)

**Trio für Violine, Violoncello und Klavier d-Moll op. 49**

*Molto allegro agitato*

*Andante con moto tranquillo*

*Scherzo: Leggiero e vivace*

*Finale: Allegro assia appassionato*

- Pause -

**Johannes Brahms** (1833-1897)

**Trio für Violine, Violoncello und Klavier H-Dur op. 8**

*Allegro con brio*

*Scherzo: Allegro molto*

*Adagio*

*Finale: Allegro*

**Gernot Süßmuth** *Violine*

**Simone Drescher** *Violoncello*

**Gunilla Süßmann** *Klavier*

“

Laß nur Alles, was Du spielst, dem Innersten entströmen, und es wird gut sein. *Robert Schumann*

”

► Den gerade einmal 21-jährigen Felix Mendelssohn Bartholdy rühmte kein Geringerer als Robert Schumann als den „Mozart des 19. Jahrhunderts“ – „der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt.“ Die kammermusikalische Kombination von Violine, Cello und Klavier dürfte hierfür besonders geeignet gewesen sein, geht es doch anders als im Streichquartett weniger darum, eine knappe Handvoll Instrumente ähnlichen Charakters zu einem möglichst homogenen Ganzen zu verschmelzen, als vielmehr um das Miteinander durchaus eigensinniger Einzelcharaktere und somit um das facettenreiche Spiel wechselnder Farbkonstellationen. Das Individuum mit all seinen Eigenarten und seiner Einzigartigkeit rückt in den Mittelpunkt des Interesses.

Mendelssohn hat ein reiches Kammermusikschaffen hinterlassen, das seine Inspiration zunächst aus den musikalischen Soireen im wohlhabenden Hause seiner Eltern zog. Die Klaviertrio-Besetzung allerdings war für ihn kaum ein jugendliches Experimentierfeld, denn obwohl er sie sicher im Rahmen der elterlichen Soireen zur Verfügung gehabt hätte (aus diesem Umfeld stammt ein Trio mit Viola statt Cello des elfjährigen Felix), rückte die Gattung erst in reifen Jahren in den Blick seines Interesses. Das Ergebnis – die beiden Trios op. 49 und op. 66 – vereinen dann auch alles, was Mendelssohns Musik so unverkennbar und herrlich macht: die zauberhafte klangliche Leichtigkeit des instrumentalen Dialogs, das Spielerisch-Tänzerische und das typisch romantische Ausspinnen weiter Melodiebögen. Das Bedürfnis des Komponisten, der Gattung neue Nuancen hinzu zu gewinnen, sie von der Klassik in die Romantik hineinwachsen zu lassen, trägt das Ihre zur faszinierenden Aufgewecktheit und zum Eigensinn der beiden Werke bei.

Der erste Satz des d-Moll-Trios, das Schumann in der *Neuen Zeitschrift für Musik* als „Meistertrio der Gegenwart“ lobte, versöhnt klassische Form und romantische Expressivität mithilfe einer „unendlichen Melodie“, die von Stimme zu Stimme wandert und das kleine Ensemble in lyrischem Fluss vereint. Tatsächlich kam Mendelssohns „Bedürfnis, mal was Neues darin zu haben“, in seinen kammermusikalischen Werken seit Anfang der 1830er Jahre besonders zum Tragen: Eine neue Zeit, ein neues Empfinden erforderte auch ein neues Musizieren, Individualität und Gleichberechtigung zugleich, kurz ein spannendes, doch harmonisches Miteinander. ►

**MENDELSSOHN  
TRIO**



HOTEL RESTAURANT  
**Feldschlößchen**

WOHNEN • TAGEN • FEIERN

Salzkottener Str. 42 · 59590 Gesek · An der B1  
Tel. 0 29 42 / 98 90 · [www.hotel-feldschloesschen.de](http://www.hotel-feldschloesschen.de)



Kleiner Hellweg 15 · 59590 Gesek · Tel. 02942-979310  
Fax 02942-9793129 · Mail: [kutschefinanzkg@t-online.de](mailto:kutschefinanzkg@t-online.de)

NEUE KOLLEKTION  
**HERBST/WINTER**

*Pelzhaus Flamm*

PELZ - UND LEDERMODEN  
Tel.: 0 29 42/45 33 · [www.pelzhaus-flamm.de](http://www.pelzhaus-flamm.de)

NEUE  
MARKEN BEI  
**BROWNS**  
MICHAEL KORS  
MOS MOSH

# BROWNS



MARCCAIN **mabrun**  
**CAMBIO** NC  
NICE CONNECTION®  
BARBARA SCHWARZER ♥♥♥♥♥  
CASHMERE  
**ALLUDE** **HERNO**  
MK **KENNEL & SCHMENGER**  
MICHAEL KORS SCHUHMANUFAKTUR

RATHAUSSTR. 2 (RATHAUSPASSAGE)  
59555 LIPPSTADT | FON 02941/5303  
[CONTACT@BROWNS.DE](mailto:CONTACT@BROWNS.DE) | [WWW.BROWNS.DE](http://WWW.BROWNS.DE)



SUPERDAILY. NATÜRLICH STARK.



JETZT BEI UNS  
PROBEFAHREN

DER NEUE IVECO DAILY

MEHRLEISTUNG · MEHR KOMFORT · MEHR FLEXIBILITÄT.

- Mehr Leistung: durchzugsstarker 3.0-l-Common-Rail-Dieselmotor mit 205 PS (150 kW) / 470 Nm
- Mehr Komfort: variable Luftfederung an der Hinterachse, verbessertes Handling und neuer Innenraum
- Mehr Flexibilität: Kastenwagen und Fahrgestelle (Einzel- und Doppelkabine), alle Radstände und Dachhöhen, 3,5–5,2 t zGG

**IVECO**  
[WWW.IVECO.DE](http://WWW.IVECO.DE)

**AUTOHAUS HECKER**

Soester Straße 2-6 · 59597 Erwitte  
Tel. 02943 9716-0  
[www.autohaus-hecker.de](http://www.autohaus-hecker.de)





Felix Mendelssohn-Bartholdy; Zeichnung von Wilhelm Hensel, 1840

Dass das Cello in der Dreierbesetzung dabei deutlich an Gewicht gewinnt, kommt einem weiteren Trend der Romantik entgegen: der verbreiteten Vorliebe für warme, dunkle Klangfarben. So präsentiert das Cello dann auch den Seitengedanken sowie in der Reprise erneut das Hauptthema, dem die Violine jetzt kontrapunktisch brillantere Facetten hinzufügt. Im Dialog der Instrumente blüht die Musik auf!

*Andante* und *Scherzo* prägen die für Mendelssohn typischen Satzcharaktere eines elegischen Lieds ohne Worte und eines farbensprühenden, quicklebendigen Elfenreigens aus. Auch im langsamen Satz teilen die drei Instrumente sich wieder die Melodie: Das Klavier beginnt, die Violine spinnt fort, das Cello kommentiert und vollendet, wobei das Klavier als poetisch umspielender Partner präsent bleibt und auch im tänzerisch-gewitzten *Scherzo* als Impulsgeber fungiert.

Das Finale zieht mit einem aus dem Nichts hervorsprudelnden Thema und der folgenden eindrucksvollen Steigerung voll komplizierter rhythmischer Verschachtelungen in seinen Bann. Die rhythmische Energie, die Mendelssohn hier entfacht, fordert allen drei Instrumenten, insbesondere aber dem Klavier, enorme technische Brillanz ab. Neigten die Romantiker dazu, Spannungsaufbau und schließlich Triumph als ungeheuer komplexes „Finalproblem“ aufzubauschen, findet sich bei Mendelssohn nichts dergleichen. Form und Emotion – hier hat ein immer noch junges Genie beides vollendet zur Deckung gebracht.

► Auch wenn die Gattung Klaviertrio im Schaffen von Johannes Brahms eher eine Randerscheinung ist: immerhin steht das Trio op. 8 H-Dur als sein erstes veröffentlichtes Kammermusikwerk zu Buche, nachdem er zahlreiche ältere Versuche, vor allem Streichquartette, vernichtet hatte. Zweifellos fühlte Brahms, selbst Pianist, sich an seinem eigenen Instrument mehr zu Hause als im anspruchsvollen Miteinander des homogenen Streicherensembles. Doch seine Klaviertrios bleiben deutlich Kammermusik, haben nicht etwa die große Konzertform mit solistischem Klavier im Hinterkopf, sondern geben sich schnörkellos, ohne großes Ausrufungszeichen, dennoch kraftvoll und ungemein pointiert.

Das H-Dur-Trio ist Brahms' erstes, zugleich jedoch schließt es auch den Kreis. Es entstand 1854 im Rahmen der ebenso emotional verwirrenden wie künstlerisch begeisternden Verbindung zu Robert und Clara Schumann, und auch wenn er selbst der Komposition ein wenig skeptisch gegenüberstand, so muss sie auch ihn in gewisser Weise dauerhaft berührt und über Jahrzehnte nicht losgelassen haben. Nur so erklärt sich, dass er 35 Jahre später dieses Jugendwerk (als das es beim „Spätzünder“ Brahms gelten muss) erneut aufgriff, es grundlegend überarbeitete und ihm aus sozusagen gereifter Perspektive seine endgültige Form verlieh. Dabei blieb der stilistische Gestus ebenso wie die frühe Opuszahl erhalten – die Einschnitte und Änderungen jedoch sind markant.

Ob es der Bezug zu Clara war, der es Brahms unmöglich machte, sich zu distanzieren und das Trio zu den Akten zu legen? Ein Stück weit scheint es so, etwa weil er das ursprüngliche zweite Thema des Finales, eine unverkennbare Anspielung auf Beethovens „Nimm sie hin denn, diese Lieder“ aus dem Liederzyklus *An die ferne Geliebte*, in der Überarbeitung durch ein neues ersetzte. Auch zerklüftete Passagen und für Brahms außergewöhnlich exzentrische Züge der frühen Fassung glättete er 1889 – Momente, die sicher nicht fehlender Erfahrung des jungen Komponisten geschuldet waren, sondern seinem Bedürfnis, hochfliegende Gefühle und tiefste Verzweiflung, wenn man schon nicht darüber sprechen durfte, zumindest musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Am Ende seines Lebens jedoch schloss er seinen Frieden mit der Vergangenheit – und so auch mit dem H-Dur-Trio.

Altersweise geworden, kommt hinzu, dass Brahms das in der frühen Fassung extrem ausladende Werk nun raffte und verdichtete: auf rund die Hälfte im Kopfsatz, auf etwa zwei Drittel in *Adagio* und Finale. Interessant, dass so das *Scherzo* an Gewicht gewinnt! Im Kopfsatz wurde ebenfalls das ursprüngliche zweite Thema durch ein neues, dem liedhaften ersten näherstehendes ersetzt, wodurch der Satz an Stringenz gewinnt, denn auch

Durchführung und Reprise mussten natürlich entsprechend überarbeitet werden. Im *Adagio* opferte Brahms den hochemotionalen Mittelteil mit ausschweifenden Modulationen komplett zugunsten der Homogenität, der Rundung, der formalen und emotionalen Reife. Und schließlich das Finale, in dem mit der Änderung des zweiten Themas auch der biographische Bezug verschwand und damit zugleich die mögliche Erklärung für die fieberhafte Unruhe des Hauptthemas verloren ging. Was bleibt, ist ein zweifellos meisterhaft gestrickter Satz, der sich ganz auf die für Brahms so charakteristische thematische Arbeit konzentriert – so als wolle er ein dichtes Netz knüpfen, das emotionale Ausbrüche abfangen und im Keim ersticken würde. Der Kunst opfert Brahms hier, wie im echten Leben, ein Stück weit sein individuelles Ich. Ein damit auch biographisch bedeutsames Werk!

Das *Scherzo* steht dazwischen als leichtgewichtiger Elfentanz fast schon à la Mendelssohn, der märchenhafte Träume heraufbeschwört. Auch die im natürlichen Volkston schwebende Melodie des Trios bestätigt diesen Charakter – in entrücktem H-Dur, Grundtonart des ganzen Werks, fern des Üblichen und nicht ganz von dieser Welt. Das Finale jedoch verklingt in beiden Fassungen nicht etwa in einer jubelnden Dur-Coda, sondern im Gegenteil: Das Hauptthema kulminiert in Moll, wütend, verzweifelt, unversöhnt. Das Ende der Geschichte ließ sich nicht neu schreiben.



Johannes Brahms,  
Portrait aus dem  
Jahre 1861

# Westfalen Classics September Menü

## Menü 1

Kürbissuppe von Hokaido – Kürbis  
mit Schmand und gepoppter Erdnuss

\*

In Kräuter – Aromen gebratenes Schweinrückensteak auf  
Cranberry – Jus, dazu Mandelbroccoli und Kartoffelküchlein

**Menü Preis pro Person Fleisch 26,00 €**  
inklusive einem begleitenden Rot- oder Weißwein 0,1l  
oder einem Wasser still/medium 0,2l

## Menü 2

Pfifferling - Rahmsuppe mit Sahnehaube  
und Blätterteiggebäck

\*

Kross auf der Haut gebratenes Forellenfilet mit  
Rahmwirsing, dazu Kartoffel – Pastinaken – Püree

**Menü Preis pro Person Fleisch 28,00 €**  
inklusive einem begleitenden Rot- oder Weißwein 0,1l  
oder einem Wasser still/medium 0,2l



RITTERGUT  
STÖRMEDE

Sa. 27.09. · 19:30 Uhr · Hohnekirche Soest

Olivier Messiaen (1908-1992)

„Appel Interstellaire“ für Horn solo

Johannes Brahms (1833-1897)

Sonate G-Dur op. 78 für Violine und Klavier

*Vivace ma non troppo*

*Adagio – più andante – Adagio*

*Allegro molto moderato*

Robert Schumann (1810-1856)

Adagio und Allegro op. 70 für Horn und Klavier

- Pause -

Johannes Brahms (1833-1897)

Trio für Horn, Violine und Klavier Es-Dur op. 40

*Andante*

*Scherzo*

*Adagio mesto*

*Allegro con brio*

Fritz Pahlmann *Horn*

Florian Donderer *Violine*

Gunilla Süssmann *Klavier*

“

Dann ist es die höchste Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit selbst der fremdartigsten und wundersamsten Combinationen, die überall ganz ungesucht, fast naiv auftreten und deshalb eben von so herrlicher Wirkung sind. *Albert Dietrich über Johannes Brahms, 1853*

”

► Den spektakulären Auftakt macht Messiaens *Appel Interstellaire* – der Ruf von Stern zu Stern –, Teil des großformatigen Spätwerks *Des canyons aux étoiles*, das mit mehreren Instrumentalsolisten und komplettem Orchester inklusive farbenreichem Schlagwerk besetzt ist. Das kurze Stück für Horn solo hatte Messiaen 1971 bereits als Einzelwerk im Gedenken an den Komponisten Jean-Pierre Guézec geschrieben – eine Arbeit, die ihn so erfüllte, dass er es als 6. Satz in die unmittelbar im Anschluss entstehende Komposition *Des canyons aux étoiles* einband. Diese war ein Auftragswerk zum 200. Jahrestag der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung, und Messiaen unternahm eine ausführliche Reise durch die USA, um sich von der Landschaft, ihrer berstenden Farbigkeit und der reichen Vogelwelt inspirieren zu lassen. Diese Eindrücke verwandelte der Synästhet und tiefgläubige Katholik in Musik, die nicht zuletzt für die außergewöhnlichen instrumentalen Spieltechniken berühmt ist, die sie fordert.

Der *Appel Interstellaire* beschwört die unendlichen Weiten des Universums. Er ist eine Art modernes „De Profundis“ und stellt damit auch die Verlorenheit des um Trost bittenden Menschen dar, der sich seiner Einzigkeit bewusst wird. Messiaen fordert auch hier – neben langen Momenten des Nachhalls und der Stille als integrativer Teil der Komposition – erweiterte Spieltechniken als Mittel extremen Ausdrucks und klanglicher Intensität. Daneben jedoch betraut er das Horn mit charakteristischen lyrischen Passagen und lässt, selbst fanatischer Ornithologe, sogar die Rufe zweier Vögel erklingen, die er in den Canyons gehört und notiert hatte. Wie ein nachschwingendes Echo verhallt die Musik schließlich in der Stille.

*Der junge Olivier Messiaen  
Fotografie von 1930*



OLIVIER  
MESSIAEN



Dem Ruf vorangestellt hat Messiaen zwei Bibelzitate, die dem Stück als Inspiration dienen und vom Horn in die Musik hineingetragen werden:

„Er heilt, die gebrochenen Herzens sind, und verbindet ihre Wunden; er zählt die Sterne und ruft sie alle mit Namen.“ (Psalm 147, Vers 3 und 4)

„Erde, decke mein Blut nicht zu, und mein Klageschrei finde keine Ruhe statt!“ (Buch Hiob, Kapitel 16, Vers 18).

## BRAHMS VIOLINSONATE

► Brahms' G-Dur-Violinsonate trägt den inoffiziellen Beinamen „Regenlied-Sonate“, und hieraus offenbart sich ein musikalisch-biographischer Zusammenhang, der für die eine oder andere Brahms-untypische Eigenart des Werks wesentlich ist. 1872 war bei Robert und Clara Schumanns Sohn Felix, Brahms' Patenkind, Tuberkulose diagnostiziert worden; bereits zuvor hatten sie ihre Tochter Julie begraben und den Sohn Ludwig in eine psychiatrische Anstalt einweisen lassen müssen. Clara war am Ende ihrer Kräfte. Um diese Zeit komponierte Brahms, der junge, bewunderte Vertraute der Familie, der geliebten Freundin seine beiden „Regenlieder“ – kein Licht im Dunkel, wohl aber Musik des Mitleidens und des Trostes.

Als Felix 1879 starb, griff Brahms zu seinem Andenken auf die „Regenlieder“ zurück, indem er die ihnen zugrunde liegende Strophenmelodie zum Kerngedanken seiner G-Dur-Violinsonate machte. „Ich musste mich ordentlich ausweinen vor Freude“, schreibt Clara, „als ich meine so schwärmerisch geliebte Melodie... wiederfand! Ich sage meine, weil ich nicht glaube, dass ein Mensch diese Melodie so wonnig und wehmutsvoll empfindet wie ich.“ Das Gesangliche dominiert in der Tat die Sonate in einer Weise, dass Brahms die motivisch-thematische Arbeit, sonst Non-plus-ultra seiner Kammermusik, behutsam in den Hintergrund treten lässt. Besagte Melodie, die ersten Takte des zweiten Regenliedes „Nachklang“, inszeniert er im Finale regelrecht als mühsam errungenes Fazit, lässt sie lange in Moll erscheinen und wendet sie erst ganz zum Ende in lichtet Dur: der Welt entrückt und wie von der Last des Erdenlebens befreit.

Die beiden vorangehenden Sätze scheinen ebenfalls auf diesen Moment hinzuarbeiten, setzen doch beide mit demselben Auftaktrhythmus wie das Finalthema ein, aus dem jedoch zunächst neue Themen entspringen. Dabei zeigt sich schnell, dass auch der Typus der Virtuosen-sonate dem Komponisten hier unpassend schien: Eher ein Liederzyklus ist es, den er schreibt, mit der Violine als zauberhaft „singender“ Stimme, vom Klavier durchaus komplex, doch dezent, fast behutsam umspielt und eingebettet. Selten war man dem Menschen Brahms so nah.

Das *Adagio* enthält eine Art Trauermarsch, dessen Einleitung von imaginierten Hörnerklängen durchzogen wird. Doch auch hier dominiert die Violine als lyrischer Melodieträger, am Ende von erneuten Signalklängen zu neuen Ufern gerufen. Das *Adagio*-Thema klingt noch einmal auch ins Rondo-Finale hinein und vereint sich mit dem Regen-Thema zum lichten, tröstenden Fazit.

► Bei Schumann folgen Kammermusikbesetzungen, die von den klassischen Gattungen abweichen, stets dem inneren Antrieb, Geschichten zu erzählen. Keineswegs konkrete Inhalte – vielmehr zaubern diese Werke, die Klangfarbe, Ausdruck und Atmosphäre den Vorzug vor strengen Formmustern geben, musikalische Stimmungsbilder, die der Fantasie des Hörers als Sprungbrett dienen.

Als Komponist liebte Schumann, wenn es ans „Erzählen“ ging, besonders die warmen Klangfarben etwa der Viola und der Klarinette, aber auch des Cellos und des Horns, die in der Romantik als Soloinstrumente Profil gewannen und für ihr lyrisches Potenzial, dem Klang der menschlichen Stimme nah, geliebt wurden. Und natürlich funktioniert das Geschichtenerzählen am besten dialogisch mit dem Klavier, das dem Melodieinstrument als Partner fast unbegrenzte Horizonte öffnet.

Im Jahr 1849 entstand eine Reihe kleinerer Kammermusikwerke, auf die genau dies zutrifft, darunter auch *Adagio und Allegro* op. 70 für Horn und Klavier. Für deren ersten, den langsamen Satz, hatte Schumann ursprünglich die poetisierende Bezeichnung „Romanze“ vorgesehen. Passen würde es! Und auch wenn der ariose Charakter des *Adagios* durch die bloße Tempobezeichnung kaum erfasst wird, könnte man diesen Abschnitt als langsame Einleitung zum *Allegro* verstehen, sind doch beide Teile der Komposition eng miteinander verknüpft, wächst das *Allegro* aus dem *Adagio* organisch hervor.

## ROBERT SCHUMANN



Robert Schumann 1853; Zeichnung von Jean Joseph Bonaventure Laurens

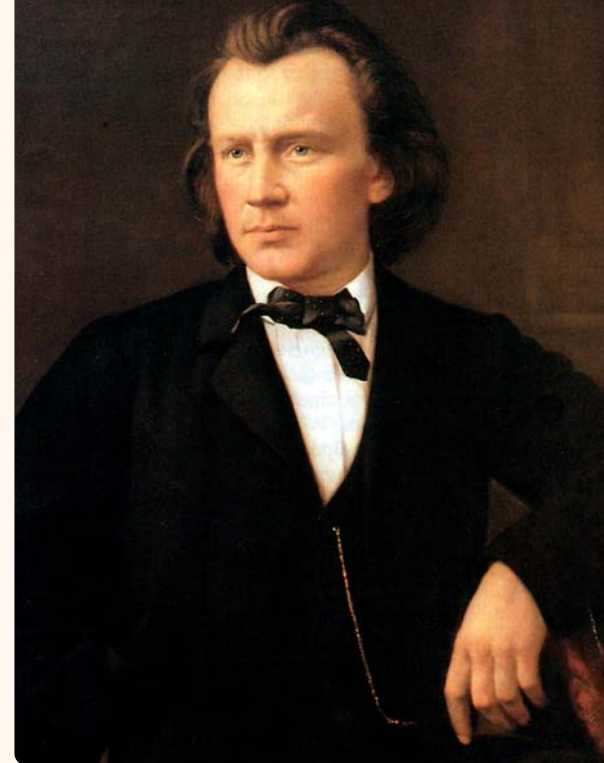
Das reizvolle Duo kann als Vorstudie für Schumanns großformatiges Konzertstück op. 86 für vier Hörner und Orchester gelten, das bis heute als eines der anspruchsvollsten Stücke der Hornliteratur gilt. Auch das op. 70 stellt den Hornisten vor höchste spieltechnische Anforderungen, die dem Ausdruckspotenzial des Instruments jedoch auf den Leib geschneidert sind. Mit Julius Schlitterau, einem Hornisten der Dresdner Hofkapelle, hatte Schumann einen erstklassigen Solisten an der Hand, dessen Spiel Clara als „prächtig, frisch und leidenschaftlich“ beschrieb. Das Werk selbst hat sie damit ebenso treffend charakterisiert.

#### BRAHMS HORNTRIO

► Das Horn als romantisches Instrument par excellence hat auch Brahms geliebt, und er hat es in seinen Werken immer wieder markant und klangschön zum Einsatz gebracht. Als Kind und Jugendlicher in Hamburg hatte er sogar selbst neben Klavier und Cello auch Horn gelernt, und seine Mutter soll das Instrument besonders geliebt haben. So verwundert es nicht, dass Brahms' Waldhorntrio 1865 nicht zuletzt als Trauerarbeit nach dem Tod der Mutter entstand – das Adagio vor allem, das er als emotionalen Mittelpunkt des Werks gestaltet. Ein Stück weit wird der Hörnerklang so zum Symbol für die glückliche Kindheit (und für den Schmerz über ihre Vergänglichkeit), doch zugleich steht es für die unverfälschte Natur, aus der die Musik des Trios unmittelbar zu entspringen scheint.

Möglicherweise hatte Brahms als Soloinstrument sogar das ventillose Naturhorn vorgesehen, für das seine Komposition jedoch ausgesprochen komplex erscheint. Um dem Trio dennoch einige Verbreitung zu verschaffen, erstellte er alternativ eine Cello- und eine Bratschenstimme. Keine Frage jedoch, dass dies nur unzureichende Varianten sind, denn Klangfarbe und Spieltechnik des Werks sind ureigentlich auf das Horn zugeschnitten.

Der Topos des Hornrufs in der freien Natur war spätestens seit Webers *Freischütz* Allgemeingut. Brahms macht das Horn darüber hinaus in seinem Trio zum Repräsentanten frei und entspannt fließender Melodik: anhand des Hauptthemas des 1. Satzes, das ihm bei einem seiner frühmorgendlichen Ausflüge während des Sommeraufenthalts in Baden-Baden einfiel. Dem auch in der Folge ausgesprochen individuell konzipierten Kammermusikwerk verleiht dieses initiale Naturerlebnis eine ganz eigene, persönliche Komponente. Und so sorgt dann auch das Changieren zwischen horntypischem Es-Dur und diversen Moll-Episoden, insbesondere dem ungewöhnlichen es-Moll des *Adagios*, für emotionalen Tiefgang und bemerkenswerte Ausdrucksfülle.



Johannes Brahms  
Portrait von  
Karl Jagemann,  
um 1860

Schon im Kopfsatz ist die Ambivalenz zwischen charakteristischen Hornsignalen im ersten Themenabschnitt und Seufzermotiven im erregteren Mittelteil zu spüren – halb idyllisch, halb dämonisch, so wie ja auch der Natur beides innewohnt. Das Dämonische dominiert im 2. Satz, nicht zuletzt durch die einsam durch das Trio irrende Volksliedweise, die fast schon nach Mahler'scher Zerrissenheit tönt. Ebenfalls seufzerreich ist das tieftraurige *Adagio* im Gestus einer schreitenden Passacaglia, in das jedoch als kurzer Lichtblick bereits das Thema des Finales hineinklingt. Dieses darf sich nach einem letzten schmerzerfüllten Aufschrei und ermattetem Verklingen des *Adagios* nun endlich im entspannten Charakter romantischer Jagdmusik entfalten: ein ausgedehnter Sonatensatz, in dem Brahms charakteristische Hornmotivik mit höchster Kunst der Themenverarbeitung übereinbringt.

So. 28.09. · 18:00 Uhr · Festsaal LWL-Klinikgelände Warstein

**Johann Sebastian Bach** (1685-1750)

**Suite Nr. 3 für Violoncello solo C-Dur BWV 1009**

*Prélude. Presto*  
*Allemande. Allegro*  
*Courante. Allegro*  
*Sarabande. Largo*  
*Bourrée I und II*  
*Gigue. Allegro*

**Gambensonate g-Moll BWV 1029**

*Vivace*  
*Adagio*  
*Allegro*

- Pause -

**10 Canones aus den „Goldberg-Variationen“ BWV 988**

**Gambensonate D-Dur BWV 1028**

*Adagio*  
*Allegro*  
*Andante*  
*Allegro*



**Matias de Oliveira Pinto** *Violoncello*  
**Frank Wasser** *Klavier*

*Celloherbst am Hellweg zu Gast bei WestfalenClassics*  
*In Zusammenarbeit mit dem Kulturverein Westfalen e. V.*

“

Studiert Bach, dort findet ihr alles.  
*Johannes Brahms*

”

► „Es kommen überhaupt bei der Musik viele Dinge vor, welche man sich einbilden muß, ohne daß man sie wirklich höret. Verständige Zuhörer ersetzen diesen Verlust durch ihre Vorstellungskraft.“ Schreibt der Bach-Sohn Carl Philipp Emanuel dies über die Cembalomusik seiner Zeit, so muss es erst recht gelten für die Werke seines Vaters für Violoncello solo, die den Hörer – bei nur angedeuteter Polyphonie (Mehrstimmigkeit), eben den Möglichkeiten des Melodieinstruments entsprechend – zu selbstständigem „inneren Weiterhören“ anregen.

Entstanden sind die 6 Suiten für Violoncello solo, gleichwertiges Pendant der 6 Solosonaten für Violine, zwischen 1717 und 1723, als Johann Sebastian Bach am Hofe zu Anhalt-Köthen mit exzellenten Musikern zusammenarbeitete; und auch der Fürst dilettierte auf der Viola da gamba. Im übrigen kann man davon ausgehen, dass Bach selbst nicht nur Violine spielte, sondern dass er, wie damals durchaus üblich, universale Kenntnisse der Streichinstrumente besaß. Er wusste also genau, was auf dem Cello möglich war, ja was sich darüber hinaus „gut anfühlte“ und dem Instrument entsprach.

Die Solosuiten, unter denen die in C-Dur den Grundton strahlender Festlichkeit verströmt, stehen in der Tradition der Französischen Suite mit der Satzfolge *Prélude – Allemande – Courante – Sarabande und Gigue*, wobei an vorletzter Stelle jeweils ein „aktuelles“ Tanzsatz-Paar (also Menuett, Bourrée oder Gavotte) eingeschoben ist – als Ganzes also eine Art europäisches Stil-Compendium. „Ernsthafte Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen und vergnügten Gemüts trägt, das sich an guter Ruhe und Ordnung ergötzt“, schreibt Johann Joachim Quantz über die nach dem *Prélude* den Tanzreigen eröffnende deutsche *Allemande*. Die folgende *Courante* gibt es in zwei Gangarten: die französisch-schreitende und die italienisch-laufende, wobei Bach die französische Variante bevorzugt. Die *Sarabande* stammt aus Spanien bzw. ursprünglich aus Südamerika und ist ein zeremonieller Schreittanz, der zeitweilig in Kirchen wegen seiner angeblichen „Obszönität“ verboten war. Die „Modetänze“ beruhen alle auf dem auf Kontrast angelegten A-B-A-Schema mit variiert und ausgeschmückt wiederkehrendem A-Teil. Die für die 3. Suite gewählte Bourrée beschrieb Quantz als „etwas Wohlgesetztes, Weiches, geschickter zum Schieben als zum Heben, Hüpfen oder Springen“ – auch für den Musiker eine hilfreiche Erläuterung! Den Abschluss macht eine *Gigue* im lebhaften

BACH  
SOLOSUITEN



6/8- oder 12/8-Takt, die die barocken Tänzerinnen in ihren ausladenden Roben ganz schön herausgefordert haben dürfte, aber definitiv auch einen hohen Spaßfaktor besaß. Und auch Bach spickt seinen Cellopart mit virtuosens Effekten und Kunstgriffen.

Nun sind seine Solosuiten natürlich keine Tanzmusik! Vielmehr übertragen sie die bekannten Typen und Charaktere in wohl dosierte kleine Kunstwerke, deren technisch präzise Beherrschung und zugleich individuelle Interpretation bis heute für jeden Cellisten eine Herausforderung, wenn nicht das Nonplusultra des Cellospiels bedeutet.

## GAM- BEN- SONATEN

► Sein „stolzer Klang“, ein der menschlichen Stimmlage naher Ambitus sowie die ausgeprägte Gesanglichkeit seiner Ausdruckspalette machen das Cello für viele Musikliebhaber und Komponisten zum Favoriten unter den Soloinstrumenten. Dabei hat es sich im Laufe der Musikgeschichte vom vorrangigen Begleitinstrument zur konzertierenden „Diva“ gemausert, und insbesondere im Zeitalter der Romantik, als die warmen, dunklen Klangfarben zunehmend ins Interesse der Komponisten rückten, entstand eine Fülle einzigartiger Charakterporträts jenes Instruments, dessen Faszination der Geiger (!) Yehudi Menuhin so beschrieb: „Das Cello rührt auf tiefer, unergründlicher Ebene an unser Gefühl“.

Zu Bachs Zeit war das Violoncello (bzw. die Viola da gamba) als Solo- und Melodieinstrument noch keineswegs so präsent wie in späteren Jahrhunderten. Aus der traditionellen Rolle der fundierenden Begleitstimme

„Bildnis einer Dame  
mit Viola da gamba  
und Cembalo“ von  
Johann Kupetzky  
(1667-1740)



hat Bach das Bassinstrument jedoch zunehmend herausgehoben und es neben kunstvollem Figurationsspiel auch mit melodischen Ehren bedacht. Was für ein Gewinn in angenehmer sonorer Lage! Inspiriert von dem hervorragenden Gambisten Christian Ferdinand Abel schrieb Bach ebenfalls in Köthen seine drei *Sonaten für Viola da gamba* und konzertierendes Cembalo. Und auch wenn der Klangcharakter von (modernem) Cello und Klavier vom historischen Instrumentarium deutlich abweicht, so lohnt doch die Interpretation auch aus heutiger (Klang-)Perspektive, in der Bachs feinsinnige Tonsprache ebenso eindrucksvoll zur Geltung kommt.

Alle drei Sonaten sind fast komplett kontrapunktisch gesetzt, das Melodieinstrument und die beiden Hände am Tasteninstrument sind also gleichberechtigt an der Entstehung des auskomponierten mehrstimmigen Satzes beteiligt. Während die ersten beiden Sonaten dem viersätzigen Muster der Kirchensonate mit langsamem Einleitungssatz folgen, entspricht die Nr. 3 in g-Moll dem dreisätzigen Concerto-Typus. So wetteifern (konzertieren) hier neben den beiden Instrumenten auch drei kontrastierende Motive in vielfältiger Verknüpfung miteinander. Tiefgründiges Herzstück der Sonate ist das *Adagio*, in dem sich über harmonisch schlichten, fast archaischen Bassbewegungen die beiden reich verzierten Oberstimmen zu einem ausdrucksvollen, mit zahlreichen Vorhalten gewürzten Dialog verflechten. Der Schlusssatz kommt zunächst als Fuge daher, deren hüpfendes Cellothema unmittelbar in den anderen beiden Stimmen aufgegriffen wird. Überraschenderweise jedoch entspinnen sich immer wieder auch unpolyphone, also klassisch begleitete Zwischenspiele, ausgehend von einem kantablen zweiten Thema des Cellos, aus dessen Begleitung sich neue Motive für eine Art verschleierte Reprise herauskristallisieren. Stellenweise deutet sich hier bereits jener „empfindsame Stil“ an, für den später die Bach-Söhne wesentliche Protagonisten werden sollten.

Die D-Dur-Sonate hebt mit einer langsamen Einleitung an, in der das Cembalo jeweils in freier Imitation auf die melodischen Phrasen des Cellos antwortet. Im unmittelbar anschließenden *Allegro* setzen ungewöhnlicherweise alle drei Stimmen gleichzeitig ein, stellen das Thema in parallelen Terzgängen vor, wozu die Basslinie einen prägnanten Kontrapunkt liefert. Der synkopische Rhythmus des Beginns hat entscheidende Wirkung auf das musikalische Geschehen des ganzen Satzes, in dem er für ein spannungsreiches Mit- und Gegeneinander der Stimmen sorgt. An dritter Stelle folgt ein melodisch expressives Beispiel des swingenden Siciliano-Typus, dessen Oberstimmen sich immer enger in ihrem musikalischen Dialog umschlingen. Den Abschluss macht auch hier ein Fugensatz, dessen zwei Themen rasant durch die Stimmen wechseln, das jedoch auch moderne

konzertante Elemente enthält: allen voran zwei wie improvisiert wirkende Kadenzen, die dem Satz jeweils überraschende Wendungen geben. Vergleichbares findet sich in keiner anderen Bach-Sonate!

## GOLDBERG-VARIATIONEN

► Seine *Goldberg-Variationen*, im Original für Cembalo solo, bezeichnete Bach mit bemerkenswertem Understatement als „Clavier-Übung... Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung verfertigt“ – Musik, in der sich die höchste kontrapunktische, zugleich varianten- und farbenreiche Kompositionskunst des Barock vereint. Bach schrieb die *Goldberg-Variationen* für den Grafen Hermann Carl von Keyserlingk, der unter Schlaflosigkeit litt und sich die Zeit bei Nacht mit ein paar Stücken vertreiben wollte, die „sanften und etwas muntern Charakters wären“. Nicht dass der Graf sie selbst gespielt hätte; er ließ sie sich von seinem Hauscembalisten, dem jungen Bach-Schüler Johann Gottlieb Goldberg vorspielen. Und beim Meister selbst bedankte er sich für das in wahrstem Sinne des Wortes vollendete Werk mit dem höchsten Lohn, den dieser je für eine Komposition erhielt: einem „goldenen Becher, welcher mit hundert Louisd'or angefüllt war“.

Das Werk besteht aus einer Aria (einem zweiteiligen Tanzsatz) und „30 Veränderungen“, also Variationen, von denen zehn in Kanon-Form stehen. Die Aria stammt aus Bachs eigener Feder, und ihre ersten acht Basstöne nimmt er als Basis seiner Variationen. Deren harmonische Eckpfeiler sind damit vorgegeben, während alle anderen Variablen, also Taktart, Tempo, Melodie, Lage, Gestus, Charakter etc. vielfältig verändert werden. Der Wechsel zwischen heiteren und besinnlichen, gesanglichen und fugierten, tänzerischen und virtuoson Variationen ist dabei planvoll durchdacht, nicht zuletzt weil jede dritte ein Kanon ist: und zwar vom ersten bis zum zehnten stufenweise aufsteigend vom Einklang der Stimmen bis zum Kanon in der None (im Intervall-Abstand von neun Tönen). Ein Genrestück und eine Art Etüde stehen jeweils dazwischen, sich steigernd in Komplexität und Virtuosität.

Tatsächlich könnte man die *Goldberg-Variationen* als eine Art „Kunst des Kanons“ und damit als Pendant zur *Kunst der Fuge* bezeichnen, die übrigens ebenfalls vier Kanons enthält. Im *Musikalischen Opfer* sind es sogar zehn. Gerade bei den Kanons der *Goldberg-Variationen* handelt es sich um besonders kunstvolle Exemplare, nicht zuletzt weil sie „nur“ auf der Basis von acht Basstönen entstehen und dadurch viel musikalischen Spielraum enthalten. Gebunden sind sie zudem durch die Dreistimmigkeit: zwei Melodiestimmen plus harmonisch grundlegender Bass, wobei die



Erstausgabe von Bachs „Clavier-Übung“ – heute bekannt unter der Bezeichnung „Goldberg-Variationen“

Melodiestimmen sich gelegentlich in Führung und Verfolgung abwechseln, so dass das sie trennende Intervall innerhalb eines Kanons wechseln kann. Auch den Typus des Spiegelkanons lässt Bach nicht aus. Dennoch: Keineswegs handelt es sich hier bloß um abstrakte Rechenspiele, sondern um höchst individuelle und charakteristische Sätze, um Musik voll Witz, Vitalität und Raffinesse: Musik zum Ergötzen der Hörer wie der Instrumentalisten.

Sa. 22.11. · 19:30 Uhr · Schloss Körtlinghausen

**Antonio Vivaldi** (1678-1741)

**Concerto grosso d-Moll op. 3/11**

**für zwei Violinen, Violoncello und Streicher RV 565**

**aus „L'Estro Armonico“**

*Allegro - Adagio e spiccato - Allegro*

*Largo e spiccato*

*Allegro*

**Johann Sebastian Bach** (1685-1750)

**„Liebster Jesu, mein Verlangen“**

*Arie für Sopran aus der Kantate BWV 32*

**„Ich bin vergnügt mit meinem Glücke“**

*Arie für Sopran aus der Kantate BWV 84*

- Pause -

**„Vom Himmel hoch, da komm' ich her“**

*Kanonische Variationen BWV 769*

**„Ein musikalisches Opfer“ BWV 1079**

*Ricercare à 6*

**Arcangelo Corelli** (1653-1713)

**Concerto grosso g-Moll op. 6 Nr. 8 „Fatto per la notte di natale“**

*Vivace – Grave*

*Allegro*

*Adagio – Allegro – Adagio*

*Vivace*

*Allegro*

*Pastorale (Largo)*

**Festival Strings**

**Friederike Beykirch** *Sopran*

**Dominik Beykirch** *Cembalo*

”

Manchmal sage ich zum Spaß: Wenn Bach nicht im Himmel ist, dann möchte ich da gar nicht hin. Bach ist vermutlich der einzige Komponist, dessen Werk so großartig, so anspruchsvoll für den Musiker und so reich an spiritueller Kraft für Zuhörer wie Interpreten ist, dass man gern ein Jahr allein in seiner Gesellschaft verbringen möchte. *Sir John Eliot Gardiner*

”

► Was macht Musik eigentlich weihnachtlich – oder gar „himmlisch“? Die Verwendung bekannter Melodien sicherlich, der Einsatz von Texten mit Advents-Bezug oder auch die werbewirksame Benennung von Corellis Concerto grosso op. 8 Nr. 6 als „Weihnachtskonzert“. Daneben: strahlende instrumentale Festlichkeit, die sich ausdrückt in Klangfarben, Tonarten und gen Himmel strebender Melodik, aber durchaus auch Besinnlichkeit, Musik als Medium, um gerade in ereignis- und möglicherweise stressreichen Zeiten ein wenig zu entschleunigen, zu Ruhe und Besinnung zu kommen. Vor allem aber: Musik als Ausdruck von Freude, die sich in Tönen oft viel entspannter entfalten kann als in Worten. Welch herrliche, einzigartige Zeit!

► Antonio Vivaldi war wahrscheinlich der erste Komponist, 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. Formal entwickelte Vivaldi das Solokonzert aus der barocken Solosonate und dem Concerto grosso. Und nicht selten mischen sich auch die Gattungen.

Vivaldis Kompositionen sind zahllos. 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 reichlich oberflächlichen Blick auf das Schaffen des barocken Venezianers vorwerfen. Denn Kunst und Vielfalt liegen im Detail: in individuell gezeichneten Instrumentalcharakteren, im Dialogisieren zwischen mehreren Solisten oder 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“ (12 Concerti grossi unter dem Titel *L'estro armonico*) gründlich aus, was die Zeit hergab und wagte darüber hinaus so manches Experiment, das der Interpret genüsslich hörbar machen sollte. Definitiv hat jedes der Konzerte eigene Schattierungen,

„HIMMLISCHE  
MUSIK“

VIVALDIS  
KONZERTE



eigene Nuancen, ein eigenes Gesicht. Denn Vivaldis Musik steckt voller Überraschungen, gemacht für die feinsinnigen Ohren barocker Hörer. Hinhören lohnt sich!

War Vivaldi schon zuvor als Komponist von Konzerten europaweit bekannt gewesen, so wurde *L'estro armonico* ein Sensationserfolg, der musikalische Strömungen jener Zeit entscheidend prägte und ein regelrechtes „Vivaldi-Fieber“ auslöste. Allein Johann Sebastian Bach hat sechs der 1711 im Druck erschienen Konzerte bearbeitet (die Nr. 11 unter anderem für Orgel), um sich für spätere eigene Kompositionen mit den Innovationen seines venezianischen Kollegen vertraut zu machen – ein Lehrmeister auf die Ferne also, an dessen Musik ihn die Frische und die Vielgestaltigkeit der Ideen begeisterten.

#### KANTATE BWV 32

► Bachs Kantate „Liebster Jesu, mein Verlangen“ stammt aus dem Jahr 1726 und stellt eine Art allegorischen Dialog der Seele mit Jesus dar. Herzstück des Opus ist zweifellos die Eingangsarie in melancholisch-warmem e-Moll, in der der Solo-Oboe, fast schon nach Art eines langsamen Konzertsatzes, eine bedeutsame Rolle als Duett-, ja als Dialogpartner der Sopranistin zukommt. Eine Solo-Bassstimme tritt in den folgenden Rezitativen und Arien als Stimme Jesu hinzu. Die noch ein wenig hilflose Suche der Seele nach Jesus und die vorausschauende Zufriedenheit über seine Gegenwart halten sich in der Eingangsarie spannungsreich die Waage; behutsam deutet sich jedoch bereits jene unbeschwerte Fröhlichkeit an, die die Kantate später in ein veritables Liebesduett („Nun verschwinden alle Plagen“) zwischen den beiden Stimmen münden lassen wird.

*„Liebster Jesu, mein Verlangen“ · Arie Nr. 1 für Sopran*  
Liebster Jesu, mein Verlangen,  
Sage mir, wo find ich dich?  
Soll ich dich so bald verlieren  
Und nicht ferner bei mir spüren?  
Ach! mein Hort, erfreue mich,  
Laß dich höchst vergnügt umfassen.

#### KANTATE BWV 84

► Die Kantate „Ich bin vergnügt mit meinem Glücke“ ist für den Sonntag Septuagesimae gedacht und wurde 1729 erstmals aufgeführt. Die Quintessenz des Textes, der Bezug auf das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg nimmt, lautet: Ich begnüge mich mit dem, was mir Gott zuteilt, und nehme ohne Neid hin, dass andere mehr haben als ich. Denn „vergnügt“ bedeutete nach damaligem Sprachgebrauch „zufrieden“. Die Sprache der

Kantate ist in der Tat bereits die der Aufklärung und damit eher die der Bach-Söhne: unpathetisch, rational, bescheiden.

Und Bachs Vertonung knüpft genau hier an. Die kleine Besetzung mit einem Solosopran als einziger Gesangsstimme, daneben Oboe und Streichern, setzt er so abwechslungsreich wie nur möglich ein. Die Eingangsarie besitzt feierlich-getragenen Charakter, klangvoll begleitet mit vollem Instrumentarium und wiederum mit ausgedehnten Koloraturen der Oboe geschmückt, die die Melodielinien der Gesangsstimme fortführen und reich auszieren. Der Gleichmut des mit seinem Schicksal vor Gott Zufriedenen kommt dabei in den befreit dahinströmenden Verzierungen ebenso zum Ausdruck wie in reichen Synkopierungen, so als würden sich die beiden Solisten entspannt vom Fluss der Musik treiben lassen.

*„Ich bin vergnügt mit meinem Glücke“ · Arie Nr. 1 für Sopran*  
Ich bin vergnügt mit meinem Glücke,  
Das mir der liebe Gott beschert.  
Soll ich nicht reiche Fülle haben,  
So dank ich ihm vor kleine Gaben  
Und bin auch nicht derselben wert.

► Bachs *Kanonische Variationen* (im Autograph: „Veränderungen“) über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ entstanden 1746/47 im Original als fünfsätzige Orgelkomposition, die dem kontrapunktischen Spätstil der letzten Lebensjahre Bachs zuzurechnen ist. Anlass der Werkentstehung war die Verpflichtung jedes Mitglieds von Lorenz Christoph Mizlers „Correspondierender Societät der musicalischen Wissenschaften“, einmal jährlich einen musikalischen Aufsatz im Druck zu veröffentlichen. Bei Bach durfte es selbstverständlich eine (gelehrte) Komposition sein. So hatte er 1747, im ersten Jahr seiner Mitgliedschaft, das *Musikalische Opfer* in diesem Zusammenhang veröffentlicht, die *Kanonischen Variationen* folgten 1748, und für 1749 hatte er offenbar die *Kunst der Fuge* vorgesehen – nur um einordnen zu können, welcher Anspruch und welche Kunstfertigkeit hier zugrunde liegt, auch wenn es sich auf den ersten Blick „nur“ um ein Weihnachtslied handeln mag! Die allgemeine Bekanntheit der Melodie allerdings macht es für den Hörer ein Stück weit leichter, die musikalischen Gedankenspiele nachzuvollziehen. Die Komposition mag so weniger geheimnisvoll wirken als andere Bachsche (Spät-)Werke; ihren Reiz schmälert das keineswegs.

Die erste Variation kommt im Charakter einer stilisierten Gigue daher – ein Tanzsatz also von durchaus weltlichem Gestus, in dem die beiden

VOM HIMMEL  
HOCH...

Oberstimmen die Kanonmelodie im „natürlichen“ Oktavabstand präsentieren, vom ruhig schreitenden Choral im Bass unterlegt. An zweiter Stelle folgt ein Kanon in der Unterquint mit deutlichen Choralanklängen auch in den Oberstimmen. „Cantabile“ folgt Variation III, in der die zweite Stimme mit expressiver Melodik im Fokus steht. Eine Kette laufender Achtel, aus dem Kopfmotiv des Chorals gewonnen, rankt sich im engen Stimmengeflecht darum herum. Nr. IV präsentiert eine neue Melodie in der Oberstimme, die der Bass augmentiert (also in Vergrößerung) erwidert; diesmal füllt die Mittelstimme den Satz auf. Zum Abschluss wird der Choral selbst zum Kanonthema, über thematisch freier Bassstimme und nach allen Regeln der Kunst durchgeführt: Kanons in unterschiedlichem Intervallabstand kommen ebenso vor wie ein Spiegelkanon, Umkehrung, Stimmentausch und die Schichtung der Melodie in drei unterschiedlichen Tempi. In den Schlusstakt schließlich setzt Bach, auf zwei Stimmen verteilt, seine musikalische Signatur: b - a - c - h.



Autograph des  
sechsstimmigen  
Ricercare aus dem  
„Musikalischen  
Opfer“

► Das achte Konzert aus Arcangelo Corellis *12 Concerti grossi op. 6* mit dem wohlklingenden Titel „Fatto per la notte di natale“ (geschrieben für die Weihnachtsnacht) trifft genau jene Stimmung heiterer Besinnlichkeit, die wir gemeinhin mit dem Weihnachtsfest verbinden. Ungewöhnlich genug, dass das Concerto grosso mit einem langsamen Satz endet – und so schickt Corelli seine Hörer mit der *Pastorale* ganz verzaubert und befriedet hinaus in die Heilige Nacht. Poesie in Tönen!

Corelli hat ein verhältnismäßig kleines Gesamtœuvre hinterlassen, das ausschließlich für Streicher (mit Continuo-Cembalo) geschrieben ist. Im Wesentlichen sind dies sechs Sammlungen zu je zwölf Werken, von denen die ersten vier Triosonaten, die fünfte Violinsonaten und die sechste Concerti grossi enthalten. Corellis Präzision in Stil und kompositorischer Detailarbeit sind einzigartig, und man spürt, mit welcher unendlichen Sorgfalt er an jedem Werk so lange gefeilt hat, bis die Form schlüssig war, bis jede Note ihren einzig möglichen Platz gefunden hatte und bis er genau die Stimmung getroffen hatte, die ihm vorschwebte. Damit prägte er den Stil einer ganzen Epoche und wurde zum Vorbild für die Meister der folgenden Generation wie Bach, Händel und Vivaldi.

Corellis Concerti grossi entstanden vermutlich in Rom, wo er eine der zentralen Figuren im überquellenden kulturellen Leben der Stadt war. Sie wurden mit bis zu 150 Spielern etwa im Palazzo Riario aufgeführt, wo sich die Mitglieder der Academia dei Lincei, eine Gesellschaft von naturwissenschaftlich Interessierten, zu der schon Galilei gehörte, um die kunstsinnige Königin Christine von Schweden trafen. Mit seiner perfekt konstruierten, tiefsinnigen aber doch elegant-heiteren Musik, die auf Showeffekte und artistische Komplikationen verzichtet, brachte Corelli das Lebensgefühl der kunsttrunkenen Gesellschaft Roms zum Ausdruck. Das Opus 6, also auch das „Weihnachtskonzert“, allerdings ist keinem Italiener, sondern dem Kurfürsten Wilhelm von der Pfalz gewidmet.

Wie in all seinen Concerti grossi, so stellt Corelli auch hier dem Tutti ein solistisches Concertino aus zwei Violinen und Cello gegenüber – ein Trio, das sich aus dem Orchester heraus immer wieder verselbständigt, ohne jedoch wirklich mit ihm zu konzertieren, also im Sinne virtuoser Kapriolen zu wetteifern. Die Grundstruktur des Werks mit je vier langsamen und schnellen Sätzen bzw. Satzabschnitten im Wechsel entspricht der damals verbreiteten Form der Kirchensonate. Corelli allerdings prägt durch Tempowechsel und verschiedene Einschübe sowie durch den häufigen Wechsel zwischen Tutti und Soli eine individuelle Variante der vielgenutzten Vorlage aus; er gestaltet kleingliedrig und damit ausgesprochen abwechslungsreich und beweist einmal mehr sein besonderes Talent für den feierlichen Tonfall. In Schlichtheit und vollendeter Schönheit liegt seine Kunst.



## IVANA KULJERIC BILIC

genießt internationale Anerkennung als Marimba-Solistin und Perkussionistin. Geschätzt für ihre Vielseitigkeit, tritt sie regelmäßig mit renommierten europäischen Orchestern wie dem Slowenischen Philharmonischen Orchester auf und nimmt an Crossover- und Bühnenprojekten teil.

Ivana Kuljeric Bilic ist eine gefragte Künstlerin bei vielen Musikfestivals wie Musicora Paris, Tempus fugit Tel Aviv und Dubrovnik Summer Festival. Sie gibt Meisterkurse und nimmt an Marimbafestivals in Europa, Südamerika und den USA teil. Als Jurymitglied fungiert sie bei Marimba- und Perkussionwettbewerben in Salzburg, Stuttgart und Paris.

Ivana Kuljeric Bilic nahm alle bedeutenden kroatischen Künstler- und Diskographieauszeichnungen entgegen. Sie ist Autorin zahlreicher Lehrbücher für Perkussion. Als Schülerin von Igor Lesnik lehrt sie heute am Konservatorium für Musik in Zagreb.



## 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.



## FLORIAN DONDERER

Bekannt für sein energisches Spiel und seine durchdachten Interpretationen ist Florian Donderer ein geschätzter Kammermusikpartner für viele renommierte Musiker. Als Konzertmeister ist er wegen seiner dynamischen, brillanten und pointierten Spielweise ein gerngesehener Gast bei diversen europäischen Ensembles von Weltrang.

Florian Donderer studierte in Berlin und London und war Assistent von Prof. Thomas Brandis an der Hochschule der Künste in Berlin. Als Dirigent debütierte er im Februar 2010 mit dem Ensemble Oriol und Christiane Oelze bei einem Konzert in der Berliner Philharmonie.

Als Konzertmeister war er langjähriges Mitglied im Ensemble Oriol Berlin, als Kammermusiker und Solist ist er bei wichtigen Festivals weltweit zu Gast. Er ist künstlerischer Leiter der Kammermusikreihe *residenz@sendesaal* in Bremen. Die in diesem Rahmen entstandene CD des Tetzlaff-Quartetts mit Streichquartetten von Sibelius und Schönberg erhielt einen Platz in der Bestenliste der Deutschen Schallplattenkritik.

## SIMONE DRESCHER

Schon früh zeigte sich, dass in Simone Drescher eine Vollblutmusikerin steckt. Die Cellistin wurde 1990 in Herdecke geboren und studierte bei Wolfgang Emanuel Schmidt in Weimar. Bereits als Jungstudentin wurde sie 2009 von der Studienstiftung des deutschen Volkes als Stipendiatin aufgenommen. Ihre künstlerische Ausbildung setzt sie derzeit bei Troels Svane an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin fort. Konzertauftritte führten sie quer durch Europa, nach Amerika und zu renommierten Festivals.

Simone Drescher wurde mehrfach ausgezeichnet. Zuletzt nahm sie der Deutsche Musikrat 2013 als Solistin in die Bundesauswahl „Konzerte junger Künstler“ auf, ein Jahr zuvor gewann sie beim Deutschen Musikwettbewerb in Bonn zusammen mit der Pianistin Olga Gollej ein Stipendium und Sonderpreis in der Duowertung. 2012 erhielt sie zudem den GWK-Förderpreis.

Die Cellistin ist langjährige Stipendiatin der Deutschen Stiftung Musikleben, der Studienstiftung des deutschen Volkes und der Werner Richard-Dr. Carl Dörken Stiftung. Im vergangenen Jahr erhielt sie ein Gerd Bucerius Förderstipendium der „Zeit-Stiftung“.





### ALEXIA EICHHORN

wurde in Bamberg geboren, wo sie von Walter Forchert unterrichtet wurde. Sie studierte bei Valery Gadow an der Musikhochschule Mannheim und bei Ulrike Dierick 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 Gadow 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.



### ROBIN ENGELEN

war von 1999 bis 2006 als Korrepetitor und als Kapellmeister an der Staatsoper Stuttgart tätig. Von 2010 bis 2013 war er stellvertretender GMD und 1. Kapellmeister in Bonn. Er dirigierte das Konzerthausorchester Berlin, das RSO Berlin, das Gewandhausorchester Leipzig, das Tokyo Philharmonic, die Stuttgarter und Brandenburger Philharmoniker, die Düsseldorfer Symphoniker, die Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, das RSO des SWR, das Kammerorchester C.P.E. Bach sowie das Stuttgarter Kammerorchester.

Robin Engelen ist regelmäßig Gast verschiedener Festivals wie Musikfest Stuttgart, Rheingau Musik Festival, Festspiele Baden Baden, Beethovenfest Bonn, Brexenger Festspiele, Ars Musica Brüssel, Festival van Vlaanderen, Festival Tongyeong (Korea) oder Oregeon Bach Festival (USA).

Seine Produktion von „Il Trovatore“ wurde mit dem Stern des Internetportals „Der Opernfreund“ ausgezeichnet. 2013 gewann er den „Echo Klassik“ für die CD „Na warte, sagte Schwarte“ sowie 2010 den „Diapason d'Or“ für die Einspielung des „Pierrot lunaire“ mit dem belgischen Ensemble Het Collectief.



### 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 bei den Rundfunk-Sinfonieorchestern in Leipzig und 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, beim Münchener Kammerorchester und bei 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“ in Berlin, heute ist er Professor für Kontrabass an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig.



### MIRELLA HAGEN

Die in Würzburg geborene Sopranistin studierte in Karlsruhe bei Prof. Christiane Hampe und in Stuttgart bei Prof. Ulrike Sonntag. Meisterkurse bei Edith Mathis, Ulf Bästlein und Charles Spencer sowie Helen Donath und Helmut Deutsch rundeten ihre Studien ab.

Nach ihrem Studium wurde sie in das Opernstudio an der Staatsoper Stuttgart engagiert, im Anschluss war sie Ensemblemitglied am Theater Regensburg und an der Vlaamse Opera Antwerpen. Weitere Engagements führten sie an die Dortmunder Oper und an die Komische Oper Berlin.

Im Sommer 2013 gab Mirella Hagen ihr vielbeachtetes Debüt bei den Bayreuther Festspielen in der Ring-Neuinszenierung als Woglinde und Waldvogel unter der Leitung von Kirill Petrenko, dort war sie im diesem Sommer wieder zu erleben. Liederabende und Konzerte brachten sie zum Oberstdorfer Musiksommer, in das Konzerthaus Dortmund, zum Beethovenfest Bonn und Europäischen Musikfest Stuttgart, zur Hugo-Wolf-Akademie in Stuttgart und zum Ljubljana Festival. Konzertreisen mit Helmuth Rilling unternahm sie nach Südkorea und Mailand und im Herbst 2014 nach Moskau.

### NIKOLA KRBANJEVIC

Der vielseitige Perkussionist und Schlagzeuger musizierte mit verschiedenen Kammerorchestern und nahm an zahlreichen Uraufführungen teil. Sein Interesse und die Begeisterung für multikulturelle Musik und Crossover-Projekte bewegten ihn dazu, das „Balkan Project Orchestra“ zu gründen, in dem er als musikalischer Leiter wirkte.

Nach Studien in den Fächern Klavier, Musiktheorie und Perkussion in Belgrad folgten künstlerische und musikpädagogische Abschlüsse an den Konservatorien in Montpellier, Perpignan und Toulouse. Derzeit leitet er das Perkussionsprojekt am Konservatorium in Evreux in der Normandie.

Seit 2012 entwickelt Nikola Krbanjevic zusammen mit dem Quartett „La tête ailleurs“ Neu-Interpretationen klassischer Musik, des Jazz, der Folk Music und neuer experimenteller Musik, die ursprünglich für Orchester geschrieben wurden.

Seine Zusammenarbeit mit Ivana Bilic begann in diesem Jahr anlässlich der Veranstaltungen „AFPercu Convention Paris“ und „Marimba Weekend Amsterdam“.



### 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 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 den Musikern die Zusammenarbeit mit Komponisten, um auch in der „Neuen Musik“ eine Erweiterung des Repertoires zu fördern. Konzertagenturen, Veranstalter, Produzenten und Künstler unterstützen das Ma'alot Quintett bei der Realisierung neuer, auch experimenteller Ideen. Die Zusammenarbeit mit dem Label Dabringhaus & 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.



## 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 bereichende Zeugnisse seines Schaffens.



## FRITZ PAHLMANN

begann im Alter von neun Jahren mit dem Hornspiel bei A. Kummerländer. Nach dem Studium in Trossingen und Berlin war er bei den Bamberger Symphonikern sowie unter anderem beim Gürzenich-Orchester Köln und Defilharmonie Antwerpen angestellt, bis er die Stelle des Solo-Hornisten bei der Staatskapelle Weimar antrat, einem der traditionsreichsten Orchester Deutschlands. Dort trat er auch mit Konzerten von Mozart und Schumann solistisch auf.

Als Mitglied des „ensemble 4.1“, des Quinteto Madrid-Berlin sowie als Kammermusiker in verschiedensten Formationen tritt Fritz Pahlmann europaweit bei Festivals auf. Als Solo-Hornist wird er regelmässig von Orchestern wie dem der Bayerischen Staatsoper, dem Mahler Chamber Orchestra, den Münchner Philharmonikern oder dem Museumsorchester Frankfurt engagiert.

An der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ in Weimar hat Fritz Pahlmann hat einen Lehrauftrag inne.



## MATIAS DE OLIVEIRA PINTO

wurde in São Paulo, Brasilien geboren. Bereits mit 18 Jahren wurde er Schüler von Prof. Zygmunt Kubala, im selben Jahr folgte ein Meisterkurs bei Aldo Parisot und ein erfolgreicher Wettbewerb, der ihm ein Stipendium der Herbert von Karajan-Stiftung einbrachte. In Europa folgte das Studium bei Prof. Eberhard Finke sowie bei Prof. Csaba Onczayan in Budapest. Weitere Meisterkurse bei Antonio Meneses, Gerhard Mantel sowie William Pleeth und Paul Tortelier.

Konzertreisen führten Matias de Oliveira Pinto durch Südamerika, Europa, USA, nach Japan, Australien und Neuseeland, sowohl als Solist wie auch als Kammermusiker und Pädagoge. Neben seiner Konzerttätigkeit ist er ein gefragter Cellopädagoge. Seit 1991 unterrichtet er unter anderem an der Universität der Künste in Berlin, seit 2005 als Gastprofessor. Zum Sommersemester 2005 folgte er einem Ruf an die Musikhochschule Münster.

Matias de Oliveira Pinto leitete Cello- und Kammermusikurse in Deutschland, Frankreich, Brasilien, in den USA und in Japan. Viele Komponisten widmeten ihm ihre Werke, zahlreiche Rundfunk- und CD-Produktionen liegen vor.



## 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 Carat 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.



## GUNILLA SÜSSMANN

ist eine der gefragtesten Pianistinnen ihrer Generation und wird von Publikum und Presse gefeiert. In Norwegen hat sie zahlreiche Preise und Auszeichnungen erhalten, 2006 wurde sie in Cannes für „Les révélations Internationales d'année“ nominiert.

Gunilla Süssmann ist regelmäßiger Gast bei den großen Festivals in Norwegen wie auch im Ausland, zudem auch eine beliebte solistische Partnerin namhafter Orchester, darunter das Norwegische Rundfunkorchester, das WDR Sinfonieorchester oder das Utah Symphony Orchestra. Sie spielte Konzerte in Europa, Asien, Südamerika und den USA, unter anderem bei den Ludwigsburger Schlossfestspielen, im Concertgebouw Amsterdam und in der Wigmore Hall. 2005 veröffentlichte sie ihre Solo-CD „Tocka“, die weltweit überwältigende Kritiken erhielt.

Ein besonderes Anliegen von Gunilla Süssmann ist die Kammermusik. So arbeitet sie regelmäßig mit Musikern wie Tanja Tetzlaff, Lars Anders Tomter, Solveig Kringelborn und Raphael Wallfisch zusammen. Ihr Repertoire reicht von Bach bis Messiaen und zu zeitgenössischen Komponisten, ihre Vorliebe aber gilt der Musik der romantischen Ära.



## 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 ein 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 WASSER

studierte Klavier- und Klavierpädagogik bei Prof. Brigitte Pfeiffer, Prof. Georg Sava, Prof. Georg Sebog und Liedinterpretation bei Aribert Reimann an der Hochschule der Künste in Berlin. Seine Engagements führten ihn als Solist und Kammermusiker nach England und Italien, Spanien, Serbien und Russland.

Seit Mitte der Neunziger Jahre zählt auch das Kulturmanagement zu Frank Wassers Metier, zudem ist er Mitglied zahlreicher Jurys internationaler Klavierwettbewerbe. Besonders liegt ihm seine lehrende und forschende Tätigkeit am Herzen: Er gibt internationale Meisterkurse für Klavier- und Klavierkammermusik und zählt zu den Gründungsmitgliedern des Institutes für westslawische Musikforschung in Cottbus.

Zum Repertoire des vielseitigen Pianisten zählen weite Teile der Solowerke von Barock bis zur Moderne ebenso wie Klavierkonzerte und Kammermusik, aber auch zeitgenössische Musik. Anspruchsvolle Rundfunk- und CD Produktionen ergänzen sein kreatives Engagement.



## 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, Skandinaviens, Südasiens, 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 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 und der Hermann-Hildebrandt-Stiftung. In deren Rahmen war er in der Spielzeit 2013/14 Assistent von Michael Sanderling und der Dresdner Philharmonie.



## FRIEDERIKE BEYKIRCH

wurde 1991 in Gera geboren. Sie begann schon früh mit ihrer musikalischen Ausbildung und nahm an diversen Wettbewerben wie „Jugend musiziert“ teil. Ihr Abitur absolvierte sie 2011 am Musikgymnasium „Schloss Belvedere“ in Weimar. Inzwischen ist sie Studentin im Hauptfach Gesang bei Prof. Christiane Junghanns an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden, wo sie weitere Impulse in den Bereichen Lied, Oratorium und Alte Musik bei Olaf Bär, Britta Schwarz und Ludger Remy erhält.

Friederike Beykirch gibt zahlreiche Konzerte als Solistin, insbesondere im Oratorien- und Konzertfach. Dabei konzertiert sie mit Ensembles wie dem Mitteldeutschen Kammerorchester, der Jenaer Philharmonie, den Virtuosi Saxoniae, der Batzdorfer Hofkapelle sowie der Polnischen Kammerphilharmonie und der Sinfonietta Dresden.

Konzertreisen führten die junge Sopranistin ins europäische In- und Ausland, nach Nordafrika und in die USA. 2012 war sie zudem Finalistin im Bundeswettbewerb Gesang. Meisterkurse bei Klaus Häger und Helmuth Rilling runden ihre Ausbildung ab.



## 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 Musikfests 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.



## LUCAS FREUND

Geboren 1990, studiert Lucas Freund seit 2011 bei Prof. Krüger an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar. 2008 bis 2010 wurde er durch die Internationale Musikakademie e.V. gefördert und konnte so an Kammermusikkursen mit renommierten Professoren teilnehmen.

Als Solobratscher der Deutschen Streicherphilharmonie, des Konzertorchesters Berlin sowie der Jungsinfonie Schweiz spielte er unter anderem zusammen mit Michael Sanderling, Julia Fischer, Christian Thielemann und Martin Stadtfeld und gastierte in der Schweiz, in der Türkei, in Luxemburg, Montenegro, China und Malaysia.

Im Jahr 2010 gewann er den 1. Preis beim Bundeswettbewerb in der Kategorie Viola solo. Im Februar 2012 erhielt er ein Stipendium der Brahms-Gesellschaft Stralsund e.V., im gleichen Jahr wurde er als Stipendiat der Friedrich-Ebert-Stiftung und des Vereins „Live music now“ aufgenommen. Im November 2013 erhielt er einen Preis bei dem internationalen Jan Rakowski Viola Wettbewerb in Posen (Polen).





Ministerium für Familie, Kinder,  
Jugend, Kultur und Sport  
des Landes Nordrhein-Westfalen



**LWL**

Für die Menschen.  
Für Westfalen-Lippe.

**SAL. OPPENHEIM**

Privatbank seit 1789



Bürgerstiftung  
Hellweg-Region

STEINWAY GALERIE  
MÜNSTER & NEUBECKUM

**PIANOHAUS MICKE**

**Der Patriot**  
LIPPSTÄDTER ZEITUNG



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](http://www.heising-design.de)

#### Fotonachweis

Christian Laukemper (Live-Konzerte und Spielorte)  
Marko Pletikosa (Bilic), Giorgia Bertazzi (Donderer)  
Anne Hornemann (Drescher), Josep Molina (Zichner)  
sowie Agenturen/privat

Mit herzlichem Dank an unsere  
Sponsoren und Partner:

**SB Zentralmarkt Lippestadt**  
**Ministerium für Familie, Kinder, Jugend,  
Kultur und Sport des Landes NRW**  
**Landschaftsverband Westfalen-Lippe**  
**Sal. Oppenheim Privatbank**  
**Sparkasse – Gut für diese Region**  
**Kulturverein Westfalen e.V.**  
**Westfalen-Initiative**  
**Bürgerstiftung Hellweg-Region**  
**Pianohaus Micke**  
**Der Patriot Lippstadt**



## 10 JAHRE CELLOHERBST AM HELLWEG

# 27.09. - 22.11.2014

## 30 Konzerte in 20 Städten

Ahlen | Bad Sassendorf | Bergkamen | Bönen | Cappenberg  
Dortmund | Ense | Fröndenberg | Frömern | Geseke | Hagen  
Hamm | Holzwickede | Kamen | Meschede | Opherdicke  
Schalksmühle | Schwerte | Sendenhorst | Soest | Unna |  
Warstein | Wickede (Ruhr) | Witten

**Alle Termine auf**  
**[www.celloherbst.de](http://www.celloherbst.de) | [info@celloherbst.de](mailto:info@celloherbst.de)**  
Hellweg-Ticket Hotline (02921) 31101 &  
I-Punkt Unna (02303) 103-777



Gefördert vom Ministerium  
für Familie, Kinder, Jugend,  
Kultur und Sport des Landes  
Nordrhein-Westfalen

