

WESTFALEN
CLASSICS

WestfalenClassics Festival
HerbstEdition
16. – 25. September 2016
Festival Programm



Inhalt

Seite 3	Grußwort Prof. Gernot Süßmuth, Intendant
Seite 4 – 8	[K1] 16.9.2016, Warstein Eröffnungskonzert
Seite 9	classic4kids – Klassische Musik für Kinder jeden Alters
Seite 10 – 11	[K2] 16.9.2016, Möhnesee Schiffahrt
Seite 12 – 17	[K3] 17.9.2016, Soest „Den Opfern von Krieg und Gewaltherrschaft“
Seite 18 – 23	[K4] 18.9.2016, Büren Orgelvesper „Um BACH herum“
Seite 24 – 29	[K5] 18.9.2016, Büren Klangmetamorphosen
Seite 30 – 33	[K6] 20.9.2016, Schloss Körtlinghausen Schubertiade
Seite 34 – 39	[K7] 23.9.2016, Rittergut Störmede „Rêveries Françaises“
Seite 40 – 51	[K8] 24.9.2016, Lippstadt „Transkriptionen“
Seite 52 – 57	[K9] 25.9.2016, Schloss Körtlinghausen „Das ewig Weibliche zieht uns hinan“
Seite 58 – 70	Künstler und Junior Artists
Seite 70	Infos und Hinweise

Grüßwort des Intendanten



Verehrte Konzertbesucher und Freunde von „WestfalenClassics“,

„Komposition“ ist ein ganz niederträchtiges Wort, das wir den Franzosen zu verdanken haben und das wir sobald wie möglich wieder loszuwerden suchen sollten. Wie kann man sagen, Mozart habe seinen Don Juan „komponiert“! Komposition! Als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt!

So formuliert es der Geheimrat aus Weimar, Johann Wolfgang von Goethe.

Nicht wie ein Kuchen oder eine Süßspeise, aber dennoch komponiert für Sie und uns spielen wir auch in diesem Jahr wieder eine Uraufführung. Der kroatische Komponist Srećko Bradić schrieb für „WestfalenClassics“ ein Quintett, das wir Ihnen musizieren werden. Weit reicht das Spektrum der Werke, die darüber hinaus erklingen werden. Von Abel bis Schönberg spannen wir den Bogen. Unser Eröffnungskonzert widmet sich der Welt der Orgel, wir musizieren mit dieser Königin der Instrumente.

Das Festival „WestfalenClassics“ ist mittlerweile weit über die Grenzen Westfalens bekannt. „Die ZEIT“ beschrieb es 2012 in einem Artikel als „eins der beliebtesten Sommerfestivals Deutschlands“. Zunehmend reisen aus der ganzen Bundesrepublik Besucher in die Hellwegregion, um unsere Konzerte zu hören.

So freue ich mich, Sie wieder bei uns begrüßen zu dürfen.

Ihr Gernot Süßmuth

Intendant WestfalenClassics

Eröffnungskonzert

- Johann Sebastian Bach**
(1685-1750) Sonate D-Dur für Viola da gamba und Orgel BWV 1028
Adagio – Allegro – Andante – Allegro
- Max Reger**
(1873-1916) Präludium und Fuge aus op. 117 für Violine solo
- Johann Sebastian Bach**
Fantasia und Fuge c-Moll für Orgel BWV 537
- Carl Friedrich Abel**
(1723-1787) Suite in d für Viola da gamba
Arpeggiata – Fantasia – Tempo di Minuet
- Max Reger**
Choralfantasie op. 40/1 „Morgenstern“ für Orgel solo
- Johann Sebastian Bach**
Sonate G-Dur BWV 1021 für Violine und Basso continuo
Adagio – Vivace – Largo – Presto
- Gernot Süßmuth – Violine
Hille Perl – Viola da gamba
Christian Schmitt – Orgel

„Ich selbst „bade“ mich ja immer in alten Meistern! Diese Musiker wollten nur Musik machen, hatten enorm viel Talent und ebenso viel wirklich gelernt – die heutigen Komponisten wollen alles andere als Musik machen, haben meistens sehr wenig Talent und in den seltensten Fällen was Wirkliches gelernt. Das ist der Unterschied!“

Max Reger an den Organisten Karl Straube, 1904

Die Viola da gamba (übersetzt: Kniegeige) bezeichnet eine Familie der Streichinstrumente, die historisch – wie auch die Instrumente der Violinenfamilie – unterschiedlich groß waren und zwischen den Beinen gehalten bzw. im kleineren Format auf den Schoß gestellt wurden. Ihren Ursprung haben die Gamben vermutlich im 15. Jahrhundert in Spanien; fünf bis sieben Saiten und ein mit Bündeln versehenes Griffbrett kennzeichnen das Instrument, und der Bogen wird, anders als bei den Streichinstrumenten, von unten gegriffen.

Bis ins 18. Jahrhundert war die Gambe als Solo- und Continuo-Instrument in der Musik vieler Länder präsent. Cello und Kontrabass haben sie mit vollerem Klang jedoch allmählich aus der Musizierpraxis verdrängt. Bachs drei **Sonaten für Viola da gamba und Basso continuo** (also Cembalo oder Orgel) zeigen keinerlei Bezug zur reichen französischen Gambenkultur jener Zeit, die durch virtuose Verzierungen und weit entwickeltes Akkordspiel geprägt war; vielmehr sind sie Ausdruck der für Bach charakteristischen Kontrapunktik, indem die Gambenstimme sich mit dem Continuo zu einem dichten Geflecht dreier gleichberechtigter Stimmen verbindet. Eher schon finden sich hier Aspekte des von Bach bewunderten und in seine eigene Stilistik übertragenen italienischen Konzertstils – etwa im 3. Satz der D-Dur-Sonate mit lyrischem Siciliano-Charakter oder in der virtuoson Kadenz der abschließenden Fuge, in der beide Instrumente in der Tat miteinander „wettstreiten“. In den langsamen Sätzen verleihen ausgreifende harmonische Entwicklungen der Sonate eine reiche Farbigkeit.

Max Reger



Für **Max Reger** waren insbesondere Bach und Mozart wahre „Hausgötter“, auf die er sich vielfach – mal konkret thematisch in Variationswerken, mal eher stilistisch – bezog. Der gezielte Rückgriff auf die Klarheit der musikalischen Sprache der beiden Vorbilder mag dabei ein Stück weit therapeutisch gewesen sein: um den Kopf wieder frei zu kriegen neben den Klangorgien Wagners, an dem Reger sich maß, neben kräftezehrenden Konzert- und Lehrverpflichtungen, und auch neben Alkoholexzessen und cholerischen Ausbrüchen, unter denen seine

Gesundheit und Schaffenskraft zunehmend litten. Unverkennbar verweist der Titel **Präludium und Fuge** des op. 117 auf Bach und auf dessen Sonaten und Partiten für Violine solo – mit das Schwerste für die Violine, zum einen wegen der ausgebauten Mehrstimmigkeit auf dem Vier-Saiten-Instrument, zum anderen aufgrund der geistigen Dichte, die vom Spieler ein hohes Maß an Durchdringung verlangt. Ähnliches gilt für Reger, dessen *Präludium und Fuge* im Spannungsverhältnis von Tradition und Moderne stehen: modern und archaisch zugleich.

Neben der barocken Kraft nämlich prägt das Werk eine echt romantische Kantabilität, die sich in kadenzartigen Aufschwüngen und hier und da im Charakter eines freien Fantasierens ausdrückt und die dennoch strukturell eingebunden bleibt. Regers Fugenkomposition ist daneben ebenso souverän wie kunstvoll – tänzerisch und melancholisch zugleich. Die Grenzen des Instruments lotet er bis zum Anschlag aus, ohne dass je der geistige Anspruch vom Eindruck eines pur virtuoseren Selbstzwecks verdrängt würde.

Johann Sebastian Bach



Die Orgel zieht sich wie ein roter Faden durch Johann Sebastian Bachs Schaffen. Ihr Klang muss ihm eine Art Lebenselixier gewesen sein, und möglicherweise vermittelte ihm das Orgelspiel jenen Hauch von Freiheit, die er als angestellter Musiker schmerzlich vermisste.

Fantasia und Fuge c-Moll entstanden vermutlich in der Weimarer Zeit ab 1709, wo Bach als Mitglied der Hofkapelle unter Herzog Wilhelm Ernst, aber auch als Organist angestellt war und viele seiner bedeutendsten Orgelkompositionen schuf: Musik, die nahezu alle Form- und Satztypen umfasst und durch einen virtuoseren Fugenstil besticht. Auch Bachs Ruhm als Organist wuchs in dieser Zeit immens, und Studenten kamen von weit her, um ihn spielen zu hören und um von seiner Technik und interpretatorischen Gabe zu lernen.

Ein großer Teil von Bachs liturgisch ungebundenem Orgelschaffen folgt der zweisätzigen Struktur in der Folge von Präludium (oder Fantasie oder Toccata) und Fuge. Die Fantasia aus dem Satzpaar BWV 537 in c-Moll ist ein üppig verziertes, dabei komplett auskomponiertes Stück. Die poetische und gesangliche Ausdrucksfülle, die Bach hier „ins Spiel“ bringt, ist faszinierend. Die Fuge verwendet anschließend ein konstant fließendes Thema in vier harmonisch reich gefärbten, sich steigernden Durchgängen.

Carl Friedrich Abel



Carl Friedrich Abel war einer der letzten großen Gamben-virtuosen. Vermutlich war er Schüler Bachs an der Leipziger Thomasschule, auf jeden Fall aber wirkte er auf dessen Empfehlung zwischen 1748 und 1757 als „Kammermusiker des Königs von Polen“ in Dresden. 1759 ging er nach London und wurde Kammermusiker der englischen Königin Charlotte. Zusammen mit dem Bach-Sohn Johann Christian kreierte Abel ab 1762 in London die erste Abonnementkonzert-Reihe der Musikgeschichte, die ausgesprochen erfolgreichen „Bach-Abel-Concerts“, in deren Rahmen er regelmäßig auch solistisch spielte. Nach Johann Christian Bachs Tod 1782 jedoch brach die Erfolgsschiene ab; 1787 starb Abel verarmt. Mit ihm verschwand auch die Gambe aus der Reihe der Orchester- wie der Soloinstrumente – bis sie mit dem wachsenden Interesse an Alter Musik und an historischen Instrumenten neue Aufmerksamkeit erfuhr.

Abel hat drei virtuose Solosonaten sowie 27 ausgesprochene Charakterstücke für die Gambe komponiert – und daneben zahlreiche weitere Kammer- und Orchestermusik. In den Sonaten sind Einflüsse der Bach'schen Solo-Cellosonaten spürbar; zugleich jedoch entfalten die ganz aus der Spielpraxis entwickelten Werke eine neuartige Farb- und Ideenfülle – ausgesprochen kommunikative Musik, die spürbar an ein Publikum adressiert ist.

Die Orgel war der Ort, wo Max Reger sich ausleben konnte – schwelgend in rauschhaften Klängen, ohne darüber aber Form und Struktur aus dem Blick zu verlieren, für die der Komponist ein enormes Gespür besaß. Regers Orgelwerke, die den Grundstein seiner Berühmtheit legten, sind dementsprechend alles andere als leichte Kost.

Auch wenn er selbst „katholisch bis in die Fingerspitzen“ war, hat er doch früh eine starke Affinität zum protestantischen Choral entwickelt, die nicht zuletzt mit seiner Bewunderung für die Musik Bachs zusammenhing. Die barocken Gattungen wie Choralvorspiel, Fantasie, Fuge und Passacaglia holte er sozusagen aus der Versenkung und entwickelte sie weiter für die Ohren einer gewandelten Zeit. Regers Anspruch komposition- und spieltechnischer Art war stets der äußerste. „Meine Orgelsachen sind schwer“, bekannte er selbst. „Es gehört ein über die Technik souverän herrschender geistvoller Spieler dazu... Man macht mir oft den Vorwurf, dass ich absichtlich so schwer schreibe; gegen diesen Vorwurf habe ich nur eine Antwort, dass keine Note zuviel darin steht.“

Um das Jahr 1900 entstand Regers Choralfantasie über „**Wie schön leuchtet der Morgenstern**“, deren Thema aus der Feder

Philipp Nicolais schon Bach für seine Choralkantate BWV 1 verarbeitet hatte. Der Spur der Melodie durch Regers Komposition zu folgen, hat eine große Faszination: mitzuerleben, wie ihre Aura sich entfaltet, ihr nachzulauschen, wie sie im Stimmengewirr mal Bestand hat, mal auch darin eintaucht und verschwindet, um wenig später – im wahrsten Sinne strahlend – neu zu erstehen.

Bachs Sonaten für konzertierendes Cembalo und ein Soloinstrument, darunter sechs auch mit Violine, sind wahre Pionierleistungen auf dem Gebiet des instrumentalen Duos: Das Tasteninstrument ist hier mindestens gleichwertiger Partner und weit mehr als „nur“ Harmoniefüller im Continuo-Satz. Einen ganz anderen Schwerpunkt setzen die beiden **Sonaten für Violine und Basso continuo**, in denen die solistische Violine im Vordergrund steht und für deren Begleitsatz verschiedene Instrumente oder Instrumentenkombinationen in Frage kommen. In erster Linie ist dies für Bach zweifellos „Gebrauchsmusik“ gewesen, nutzbar auch als effektives Lehrmaterial für die Söhne und zudem noch flexibel übertragbar. So fällt auf, dass die Bassstimme der G-Dur-Sonate dieselbe ist wie die der Triosonate BWV 1038 und deren Bearbeitung BWV 1022. Wieder einmal hat Bach also auf geniale Weise musikalisches Recycling betrieben – im Sinne einer auf die jeweiligen Bedürfnisse abgestimmten Musizierpraxis. Der Violinpart ist dabei im Kern gar nicht extrem anspruchsvoll, benötigt aber ein umso feinsinnigeres Gespür in Phrasierung und Farbgebung. Die beiden langsamen Sätze sind reich ausgezierte Ariosi, und am Ende steht eine zweistimmige Fuge – die vereinfachte Form der dreistimmigen Version aus der verwandten Triosonate. Warum also nicht eine dritte Stimme dazu improvisieren?





4
classic kids

WESTFALEN
CLASSICS

„Musik wirkt positiv auf unsere Kinder,
denn die meisten Kinder lieben Musik.“

„classic4kids“ ist ein Programm von WestfalenClassics, welches sich speziell an Kinder zwischen 0 und 15 Jahren richtet und zur musikalischen Förderung von Kindern beiträgt. In verschiedenen Veranstaltungsreihen für einzelne Altersgruppen wird gezielt – mit speziell entwickelten Konzepten – ein attraktiver Zugang zur klassischen Musik angeboten.

Die „**Schnuller-Konzerte**“ richten sich an Babys und Kleinkinder von 0 bis 3 Jahren. Hier erhalten die Kleinsten einen ersten, kindgerechten Zugang zu den wunderbaren Tönen klassischer Musikinstrumente.

Die „**Mäusekonzerte**“ sind an 3 bis 5 jährige Kinder gerichtet, welche die Instrumentengruppen über eine aktive Teilnahme kennenlernen können. Klostermaus Hildegunde führt die jungen Zuhörer durch das kurzweilige Programm.

Die „**Programmkonzerte**“ wenden sich an Kinder im Alter von 5 bis 10 Jahren. In ihnen werden – speziell für Kinder ausgearbeitet – Werke großer Komponisten mit Darstellern aufgeführt.

Das „**Lampenfieber**“-Projekt bietet Kindern, die bereits ein klassisches Musikinstrument spielen, die Möglichkeit, mit Profimusikern zu proben und aufzutreten.

Mit freundlicher Unterstützung:

 **Sparkasse
Soest**

Dr. Arnold Hueck-Stiftung

Schiffahrt Mönesee

Astor Piazzolla-Tangos

Heidi Luosujärvi – Akkordeon
Festival Strings

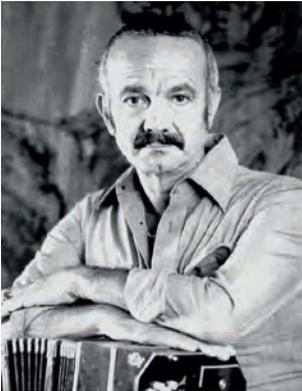
„Das Wichtigste ist es zu wissen, warum wir tanzen wollen. Wir tanzen die Einsamkeit in uns, die wir durch nichts kompensieren können. Diese Lücke, in deren Leere wir Bewegung bringen, ist der Tango.“

Carlos Gavito

1974 veröffentlichte Astor Piazzolla mit dem *Libertango* seine wohl heute berühmteste Komposition. Er schrieb dazu: „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 im weiteren Sinne sogar 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 drückte sich dennoch die Lebenslust der Argentinier aus, und in den Straßen und Hinterhöfen tanzte das einfache Volk leidenschaftlich Tango. Dieser bereits 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 des argentinischen Komponisten und Musikers Astor Piazzolla. Piazzolla wurde 1921 im argentinischen Mar del Plata geboren. Schon sein Vater war ein Tangoliebhaber und machte ihn früh mit dieser Musik des Herzens und der Seele vertraut. Seine ersten Eindrücke klassischer Musik übertrug der Sohn dann auch sofort auf das Bandoneon, eine Art argentinisches Akkordeon, das die geballte Energie und die knackigen Impulse des Tango in besonderer Weise verkörpert. 1937 übersiedelte Piazzolla nach Buenos Aires, wo er in verschiedenen Tango-Orchestern wirkte. Seit den vierziger Jahren begann er dort ein

Astor Piazzolla



systematisches Studium der Musik bei dem Komponisten Alberto Ginastera. Es folgten weitere Studien, die ihn 1954 unter anderem zu Nadia Boulanger nach Paris führten. „In Wahrheit schämte ich mich, ihr zu sagen, dass ich Tangomusiker war, dass ich in Bordellen und Kabarettts von Buenos Aires gearbeitet hatte“, schreibt Piazzolla über ihre erste Begegnung. „Tangomusiker war ein schmutziges Wort im Argentinien meiner Jugend. Es war die Unterwelt.“ Boulanger entdeckte beim Durchsehen von Piazzollas Partituren Einflüsse von Ravel, Strawinsky, Bartók und Hindemith, vermisste aber die individuelle Handschrift und bat den zweifellos begabten Studenten kurzerhand, einen Tango auf dem Klavier zu spielen. Anschließend sagte sie Piazzolla gründlich die Meinung: „Du Idiot! Merkst Du nicht, dass dies der echte Piazzolla ist, nicht jener andere?“ Und so beschloss Piazzolla, sich in Zukunft verstärkt den eigenen kulturellen Wurzeln zu widmen.

Von 1958 bis 1960 arbeitete er in den USA und wurde vertraut mit dem modernen Jazz, der seine Tangokompositionen noch einmal nachhaltig beeinflusste. Weit mehr als das pure Etikett „Tango“ darzustellen vermag, besteht die Textur seiner Musik in einer Melange aus Klassik, moderner Konzertmusik und Jazz. Sein Anliegen war es, den Tango aus der zeitgenössischen Form herauszulösen, ihn von der Kitsch-Gefahr der Folklore zu befreien, ihn durch Charakteristika anderer Stile zu modifizieren und damit konzerttauglich zu machen. So präsentierte Piazzolla seinen Tango in kammermusikalischen Besetzungen, die die Kommunikation unter den Musikern sowie mit dem Publikum in den Mittelpunkt der Darbietung stellt: Musik, die lebt. Musik für die Freiheit!

[K3] Samstag, 17.9.2016, 19.30 Uhr, Soest, Hohnekirche

„Den Opfern von Krieg und Gewaltherrschaft“

Dmitri Schostakowitsch
(1906-1975)

Klavierquintett g-Moll op. 57
I. Prelude (Lento)
II. attacca: Fuge (Adagio)
III. Scherzo (Allegretto)
IV. Intermezzo (Lento)
V. attacca: Finale (Allegretto)

Srecko Bradic
(*1963)

Klavierquintett
(Uraufführung eines Auftragswerks des
WestfalenClassics Festivals)

- Pause -

Dmitri Schostakowitsch

Streichquartett Nr. 8 c-Moll op. 110
(Dem Gedächtnis der Opfer des Faschismus und des Krieges)
I. Largo
II. Allegro molto
III. Allegretto
IV. Largo
V. Largo

Frank Reinecke, Natalia Sagmeister
und Gernot Süßmuth – Violinen
Stefan Fehlandt – Viola
Jelena Ocic und Jonathan Weigle – Violoncelli
Frank Immo Zichner und Srdjan Caldarovic – Klavier

„Hören Sie doch meine Musik, da ist alles gesagt.“

Dmitri Schostakowitsch

Dmitri Schostako- witsch



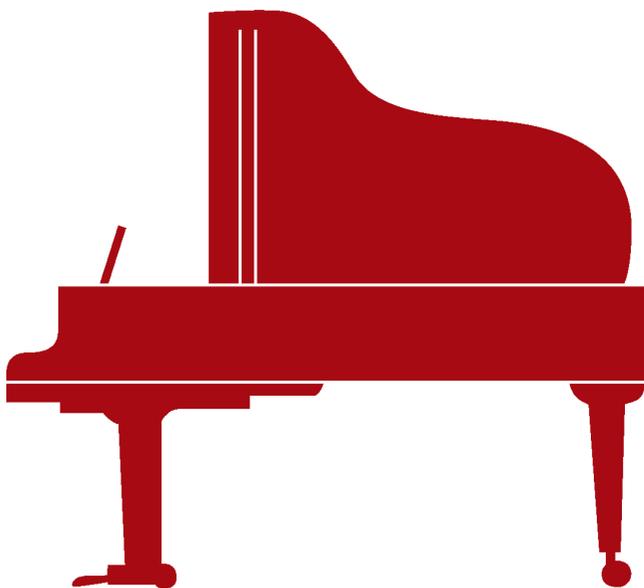
Mit Dmitri Schostakowitsch steht einer der bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts im Zentrum dieses Konzerts: einer, der seine Zeit musikalisch prägte und der weit über sie hinaus wirkt, einer aber auch, der von seiner Zeit, von ihren politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen, von Krieg, Terror und Gewalt geprägt worden ist. Unter Stalins Regime und von dessen kulturpolitischen Doktrinen gegängelt, mal als Held gefeiert und in der Welt herumgezeigt, mal mit Aufführungsverboten belegt und in ständiger Angst vor Internierung lebend, ist Schostakowitsch doch seiner Heimat treu geblieben. Denn auch wenn die Bindung eine noch so schmerzhaft war – im Exil wäre er zweifellos verstummt.

Schostakowitsch, der unter der Unfreiheit der Menschen und der Kunst im sowjetischen Regime gleichermaßen litt, hat Musik geschrieben, die den Hörer aufgrund ihrer unmittelbar persönlichen Emotionalität noch heute magisch in ihren Bann zieht. In seinen Kompositionen protestierte er auf seine Weise – eben um nicht zu zerbrechen, nicht zu verstummen. Seine Musik ist dementsprechend brüchig und zerrissen wie seine eigene Seele. Abgrundtiefe Trauer trifft in ihr auf bitteren Sarkasmus, der fast immer als eigentliche Aussage hinter brillant überdrehter Fröhlichkeit steht. Bekenntnismusik, von der ersten bis zur letzten Note.

Das **Klavierquintett g-Moll op. 57** ist im Sommer und Herbst 1940 entstanden und wurde für Schostakowitsch zum Fluchtpunkt in jenem tragischen Kriegsjahr. Dass er für das Quintett den Stalinpreis erhielt, mag den Komponisten selbst ein wenig bitter berührt haben, sagte das doch aus, dass er sich in seinen künstlerischen Freiheiten soweit beschränkt hatte, dass sein Werk ins verordnete Schema des „Sozialistischen Realismus“ passte. Was dem Komponisten dennoch an feinsinnigem Formenspiel, an fantasievoller Charakteristik und emotionaler Dichte gelungen ist, weist den bescheidenen Russen einmal mehr als eines der größten musikalischen Genies des 20. Jahrhunderts aus. Für ihn persönlich natürlich musste der Stalinpreis gerade in jener Zeit der Not und Gefahr und nach zuvor erfahrenen Rügen auch einen Funken Sicherheit bedeuten. Bedeutend ist im Ganzen die Beobachtung, dass Schostakowitsch trotz seiner absolut zeitgemäßen, durch und durch persönlichen Stimme weitgehend an traditionellen Formvorbildern festhielt. Auch sein harmonisches Vokabular bleibt tonal verwurzelt, was den charakteristischen Schärfen umso ein-

drucksvoller Wirkung verleiht. Im op. 57 präsentieren gleich die ersten beiden Sätze ein Präludium und eine Fuge im feinsten Bach-Stil. Schostakowitsch beherrschte die Kunst des Kontrapunkts meisterhaft, und hier kommt ihr zusätzlich Anspruch und Gewicht zu, da Klavier und Streichquartett als jeweils für sich schon komplexe Satzgebilde zu einem extrem verdichteten Ensemble vereint werden.

An dritter Stelle steht ein fantastisches Scherzo mit Trio, dessen kunstvoller Witz funkelnd seine Reize versprüht. In überraschend unpräntiösem Kontrast zur Pose und Grandezza der ersten beiden Sätze, erobert sich das Scherzo die Bühne tanzend, und zwar in jener typischen, wilde Grimassen ziehenden Art und Weise – Vorsicht, Parodie! Im zweiten langsamen Satz scheint die Musik vom ganzen Gewicht des Zeitgeschehens niedergedrückt zu werden, wird zum Ausdruck jener tief wurzelnden Sorge, die Schostakowitsch zu Momenten panischer Angst verdichtet. Doch das Finale fegt alle Besinnlichkeit hinweg: Ein marschartiger Gestus schwelt hier unter der Oberfläche und bäumt sich gelegentlich zu dramatischen Gesten auf, doch die hinüberscheinenden Wolken des Intermezzos lösen sich in ein sonniges Ende auf. Das Klavier steht dabei mehr als gewohnt zurück und fügt sich ein in den dynamischen Fluss des Streicherensembles, in dem wiederum Zuhören und flexibles Einander-Ergänzen besonders gefordert sind.



Srecko Bradic



Srecko Bradic studierte zunächst an der Pädagogischen Fakultät der Musikhochschule in Zagreb (Kroatien), spürte jedoch schnell seine eigentliche Berufung im Bereich der Komposition, so dass er an die entsprechende Fakultät wechselte und sein Examen in Komposition in der Klasse von Prof. Stanko Horvat absolvierte.

Folgenden Werken kommt im frühen Schaffen von Srecko Bradic ein besonderes Gewicht zu: *Sechs Bagatellen* für Klavier (1992), Trio für Violine, Viola und Violoncello (1993), *Lost Music* für Bläserquintett (1994) und *For strings* für Streichorchester und zwölf Solo-Streicher (1994). Jüngere Kompositionen entstanden überwiegend für größere Ensembles, darunter *Penetration* für Klavier und Streichorchester (1993), *Credo* für

Solo, gemischten Chor und Orchester (1994), *Venery* für Sinfonieorchester (1996) und *La Femme* für Sopran und Orchester (1997). Fast alle seine Werke sind durch den Kroatischen Rundfunk und durch diverse weitere Ensembles wie das Klima String Quartet oder das russische Ensemble Volga Sinfonietta aufgeführt und aufgenommen worden.

Im Januar 1995 erlebten die Kompositionen *Penetration*

und *Credo* ihre Uraufführung durch das Sinfonieorchester und den Chor des HRT unter Leitung des italienischen Dirigenten Paolo Paroni sowie mit dem Pianisten Damir Greguric, der Sopranistin Martina Zadro und dem Tenor Giovannino Raffaeli – ein Konzert, dessen Live-Mitschnitt auf CD veröffentlicht wurde. 1997 brachte das Zagreb Philharmonic *Venery* unter der Leitung von Uros Lajovis zur Aufführung, sowie in einem zweiten Konzert *La Femme* wiederum mit Martina Zadro als Solistin und dirigiert von Alexander Rahbari.

Für *La Femme* erhielt Bradic den Preis der Stjepan Sulek Foundation (1999) sowie den Kulturpreis seiner Heimatstadt Samobor (2000). Er ist Dozent für Musiktheorie an der Fakultät für Komposition und Musiktheorie der Hochschule für Musik in Zagreb.

Dmitri Schostakowitsch

Im seinem **8. Streichquartett** scheint Schostakowitsch den Hörer besonders weit an sich heran zu lassen, zieht ihn in seine eigene Verzweiflung regelrecht hinein. Was in der großen, der „offiziellen“ Form der Sinfonie höchstens unter dem Deckmantel von Sarkasmus und pompöser Klanggewalt gesagt werden konnte, tritt in der intimen Gestalt der kammermusikalischen Besetzung gnadenlos ans Licht. Als die Mitglieder des Borodin-Quartetts dem Komponisten das Werk einmal in seiner Moskauer Wohnung vorspielten, bemerkten sie, dass er sich immer tiefer in seinen Sessel verkroch; als die letzten Töne erstarben, vergrub er das Gesicht in den Händen, überwältigt von untröstlichem Schmerz.

Selbst wer mit Schostakowitschs Lebensgeschichte unter Stalin nicht vertraut ist, kann sich unmöglich dem furchtbaren, intensiven Engagement wer Musik entziehen. Bei der Veröffentlichung wurde das 8. Quartett zum Denkmal für die Opfer des Krieges und des Faschismus deklariert, allerdings wohl nicht so eindeutig von Schostakowitsch selbst. Es heißt, die Inspiration gehe auf einen Aufenthalt im kriegsversehrten Dresden zurück, doch diverse Zitate aus früheren Schostakowitsch-Werken verweisen darauf, dass hier noch viel persönlichere Dimensionen mitschwingen. So ist offenbar der Begriff „Faschismus“ in einem weiter gefassten Sinn zu verstehen, nämlich allgemein als erdrückendes autoritäres System. Schostakowitsch wusste allzu gut, was darunter zu verstehen war.



Von Beginn an brennt sich dem Hörer ein markantes Motto mit schmerzverzerrtem Gestus ein: D-Es-C-H, die Initialen des Komponisten, mit denen das Cello allein das Werk eröffnet – ein weiteres Signal für tiefstes persönliches Betroffensein mit den emotionalen Inhalten der auf diese Weise „losgetretenen“ Musik. Das Motto taucht in der Folge immer wieder auf, um uns durch den Alptraum seiner Existenz zu führen. Schostakowitschs Leben breitet sich sozusagen in musikalischen Zitaten aus: die 1. und 5. Sinfonie im Kopfsatz, eines der jüdischen Themen aus dem 2. Klaviertrio im *Allegro molto*, die Eröffnung des 1. Cellokonzerts im *Allegretto* und eine besonders fesselnde Partie aus der *Lady Macbeth von Mzensk* im Cellosolo des 4. Satzes. Anhand dieser Oper hatte Stalin 1936 sein erstes Scherbengericht über Schostakowitsch geübt. Auch das *Dies irae* klingt an, an anderer Stelle ein russisches Revolutionslied. Nur der letzte Satz enthält keine weiteren Zitate; er beschließt das Werk in trostloser Stimmung – als Fuge über das DSCH-Thema. Drei der insgesamt fünf Sätze des 8. Streichquartetts sind als *Largo* überschrieben – ein breit gedehntes, getragenes Tempo, das hier wie festgenagelt erscheint, das in alle Richtungen zerrt und zieht und sich doch nicht von der Stelle bewegt. Der Komponist liefert ein Selbstporträt, das völlig ins eigene Ich eingekapselt verharrt, ohne Hoffnung, ohne Ausweg.



Orgelvesper „Um BACH herum“

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Triosonate für Orgel d-Moll BWV 527
bearb. für Viola da gamba, Laute und Orgel
Andante – Adagio e dolce – Vivace

Carl Friedrich Abel
(1723-1787)

Suite in d für Viola da gamba
Arpeggiata – Fantasia – Tempo di Minuet

Felix Mendelssohn Bartholdy
(1809-1847)

Sonate für Orgel A-Dur op. 65 Nr. 3
I. Con moto maestoso (Aus tiefer Not schrei ich zu dir)
II. Andante tranquillo

Johann Sebastian Bach

Praeludium, Fuge und Allegro Es-Dur BWV 998 für Laute

Toshio Hosokawa
(*1955)

Cloudscape für Orgel solo

Johann Sebastian Bach

Triosonate für Orgel G-Dur BWV 530
bearb. für Viola da gamba, Laute und Orgel
Vivace – Lento – Allegro

Lee Santana – Laute
Hille Perl – Viola da gamba
Christian Schmitt – Orgel

„Orgelspielen heißt, einen mit dem Schauen der Ewigkeit erfüllten Willen offenbaren.“

Charles-Marie Widor

Johann Sebastian Bach



Die Orgel zieht sich wie ein roter Faden durch **Johann Sebastian Bachs** Schaffen. Ihr Klang muss ihm eine Art Lebenselixier gewesen sein, und möglicherweise vermittelte ihm das eigene Orgelspiel den Hauch jener Freiheit, die er als angestellter Musiker gelegentlich schmerzlich vermisste. Im Oeuvre des zwischen unterschiedlichen Dienstherrn wechselnden Kirchenmusikers und Kapellmeisters Bach hatte Musik für und mit Orgel wechselndes Gewicht.

Seine Sammelhandschrift mit Orgelmusik, in die er auch die sechs Triosonaten einfügte, legte er im Jahr 1727 an – also relativ kurz nach dem Wechsel nach Leipzig, wo neben Kantaten auch das Wirken als Solist an der Orgel einen besonderen Stellenwert einnahm. Dabei umfasst die Sammlung alles andere als pure „Gebrauchsmusik“; vielmehr zählt Bachs Orgelwerk zum bedeutendsten und komplexesten der Musikgeschichte, umfasst nahezu alle Form- und Satztypen und besticht durch seinen virtuosen Fugentstil.

Die Bezeichnung „Triosonate“ für die zwischen 1727 und 1732 komponierten Werke BWV 525 bis 530 weist im Original keineswegs auf drei beteiligte Musiker hin, sondern bedeutet vielmehr, dass die beiden Manuale und das Pedal der Orgel unabhängig und jeweils einstimmig geführt sind. Dabei ist keineswegs auszuschließen, dass Bach auf bereits vorliegenden eigenen Kompositionen für drei Streichinstrumente aufbaute, die er für den gewaltigen Klangfarbenreichtum der Orgel – vom machtvollen Unisono bis zu feinsinnig verschachtelten Passagen – vielschichtig ausgestaltete. Nur die letzte, die G-Dur-Sonate BWV 530, scheint er ganz original für die Orgel komponiert zu haben.

In ihrer kunstvollen kontrapunktischen Anlage und dem Verzicht auf pure Tanzsätze folgen alle sechs Sonaten der Tradition der Sonata da Chiesa. Allerdings sind sie nicht vier-, sondern nur dreisätzig und verweisen auch in ihrer Stilistik spürbar auf die von Bach bewunderte italienische Konzertform. So verwendete er dann auch den Mittelsatz der d-Moll-Sonate BWV 527 später erneut für das Tripelkonzert BWV 1044, wo er eine vierte Stimme hinzukomponierte – ein in Bachs Kompositionspraxis absolut übliches „Recycling“, das faszinierende Fäden durch sein Schaffen spinnt.



Carl Friedrich Abel war einer der letzten großen Gamben-virtuosen. Er wurde in Köthen geboren, wo sein Vater als Hofmusiker unter Kapellmeister Bach diente und diesem nach dessen Wechsel nach Leipzig im Amt nachfolgte. Der Sohn war vermutlich Schüler Bachs an der Leipziger Thomasschule; auf jeden Fall aber wirkte er auf dessen Empfehlung zwischen 1748 und 1757 als „Kammermusiker des Königs von Polen“ in Dresden. 1759 ging er nach London und wurde Kammermusiker der englischen Königin Charlotte. Zusammen mit dem Bach-Sohn Johann Christian kreierte Abel ab 1762 in London die erste Abonnementkonzert-Reihe der Musikgeschichte, die ausgesprochen erfolgreichen „Bach-Abel-Concerts“, in deren Rahmen er regelmäßig solistisch spielte. Auch der Knabe Mozart studierte und bewunderte bei seinem

Carl Friedrich Abel

London-Besuch im Jahr 1762 Abels Werke. Nach Johann Christian Bachs Tod 1782 jedoch brach die Erfolgsschiene ab; 1787 starb Abel verarmt. Mit ihm verschwand auch die Gambe aus der Reihe der Orchester- und bald danach auch der Soloinstrumente – bis sie mit dem wachsenden Interesse an Alter Musik und an historischen Instrumenten neue Aufmerksamkeit erfuhr.

Abel hat drei virtuose Solosonaten sowie 27 ausgesprochene Charakterstücke für die Gambe komponiert – und daneben zahlreiche weitere Kammer- und Orchestermusik. In den Sonaten sind Einflüsse der Bach'schen Solo-Cellosonaten spürbar; zugleich jedoch entfalten die ganz aus der Spielpraxis entwickelten Werke eine neuartige Farb- und Ideenfülle – ausgesprochen kommunikative Musik, die spürbar an ein Publikum adressiert ist.

Felix Mendelssohn Bartholdy

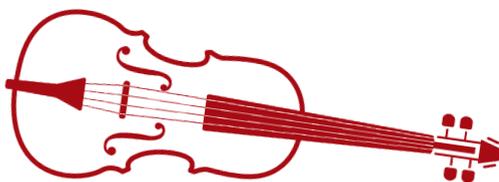


Ob Johann Sebastian Bach ohne das Wirken Felix **Mendelssohn Bartholdys** im heutigen Musikleben vergleichbar präsent wäre, ist kaum einzuschätzen. Fest steht jedenfalls, dass Mendelssohn die Bach-Renaissance im 19. Jahrhundert und damit die eigentliche Entdeckung Bachs als epochales Phänomen wesentlich initiiert hat. Nach Bachs Tod nämlich galten dessen Werke als für Publikum wie Musiker gleichermaßen schwierig und anspruchsvoll und verschwanden immer mehr aus dem öffentlichen Gedächtnis. Mozart, Haydn und Beethoven waren Teile von Bachs Schaffen zumindest noch vertraut – allerdings mehr als Studienobjekte denn als Musik zum aktiven Spielen und Hören.

Der junge Mendelssohn, im bürgerlichen Elternhaus mit reicher Bildung versehen, christlich erzogen und getauft, hatte neben Klavier und Violine schon ab dem Alter von elf Jahren auch Orgelunterricht erhalten und bald auch für das Instrument komponiert. In seinen späteren Reisebriefen finden sich zahlreiche Berichte über Orgeln, insbesondere auch aus England, wo er ab 1829 nicht zuletzt als Organist Triumphe feierte. 1845 veröffentlichte er mit seinem op. 65 sechs Orgelsonaten, die als Meilenstein der Orgelmusik gelten – nicht zuletzt, weil Mendelssohn der erste Komponist von Rang war, der sich seit Bach überhaupt wieder auf höchstem Niveau mit Musik für die Orgel befasste. Hatte es in der Besprechung eines Konzerts geheißen, seine Bach-Interpretation sei „überirdisch groß“, sein Improvisationsspiel „sehr differenziert“, die langsamen Sätze „voll zärtlichen Ausdrucks und exquisiter Leidenschaftlichkeit“, so finden sich alle diese Qualitäten auch in den eigenen Sonaten, die von einer schier grenzenlosen Ideenfülle geprägt sind. Alle sechs Sonaten zitieren und verarbeiten Chormotive Bachs bzw. Luthers, die wie der Funken der Inspiration wirken. Auf dieser Basis aber entfalten sich die Werke, so Schumann bewundernd, zu „ächt poetischen neuen Formen“ und stehen damit für Musik, die von Vergangenen inspiriert ist, jedoch den Geist einer neuen Zeit atmet.

Bachs Werk für die Laute ist mit sieben Originalkompositionen zwar keineswegs umfangreich, qualitativ aber besitzt es im Repertoire für das Instrument einen einzigartigen Stellenwert und zählt zum Kunstvollsten, was jemals für Laute komponiert wurde. Die dichte Vernetzung mehrerer Stimmen steht hier im Vordergrund, doch auch das lyrische Potenzial des Zupfinstruments bringt Bach vollendet zum Klingen.

Dass Bach seine Lautenmusik in zwei Systemen im Bass- und Violinschlüssel notiert hat, war neu und seinerzeit vermutlich entscheidend für die Ablösung der Tabulaturnotation – also Griffanordnungen, die überwiegend akkordisch und weniger in Einzelstimmen gedacht und angelegt waren. Ähnlich den Solo-Violinsonaten galten Bachs Lautenwerke, nicht zuletzt aufgrund ihrer komplexen Mehrstimmigkeit, lange Zeit als quasi unspielbar. Der Komponist jedoch kannte die besten Lautenisten der Zeit persönlich, die ihn zweifellos mit allen Details ihrer Kunst (zumindest theoretisch) vertraut machten. Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur sind in einer Originalhandschrift erhalten, die eine Entstehungszeit nach 1740 vermuten lässt. Obwohl dem Stück die Besetzungsangabe „pour la Luth. ó Cembal“ voran steht, weisen satztechnische Anlage und Tonumfang klar auf die eigentliche Bestimmung für die Laute und nur zweitrangig auf das Cembalo hin.



Toshio Hosokawa



Toshio Hosokawa, der bekannteste japanische Komponist der Gegenwart, schöpft seine Musiksprache aus dem Spannungsverhältnis zwischen westlicher Avantgarde und traditioneller japanischer Kultur. In tiefer Verbundenheit mit den ästhetischen und spirituellen Wurzeln der japanischen Hofmusik, dem seit dem 7. Jahrhundert im Kaiserhaus gespielten Gagaku, beschreibt er die Schönheit des Vergänglichen: „Wir hören die einzelnen Töne und nehmen zugleich mit Wertschätzung den Prozess wahr, wie sie geboren werden und vergehen, sozusagen eine tönend in sich belebte Landschaft des Werdens.“ 1955 in Hiroshima geboren, kam Hosokawa 1976 nach

Deutschland, wo er bei Isang Yun und Klaus Huber studierte. Während sein Oeuvre sich zunächst an der westlichen Avantgarde orientierte, erschloss er sich nach und nach eine neue musikalische Welt zwischen Ost und West, mit der er längst auch die großen Konzertsäle erobert hat. In *Cloudscapes* spielt die Orgel die Rolle der Shō, einer japanischen Mundorgel, die zu den Gagaku-Instrumenten zählt. Sie gilt als ältestes

mehrstimmiges Blasinstrument der Welt, und chinesische Legenden besagen, dass Form und Klang des Instruments dem Schrei des Phönix nachempfunden sind. Die Klänge, die in *Cloudscapes* mit beiden Händen sowie den Pedalen erzeugt werden, gleichen drei verschiedenen Shō, die Musik unterschiedlicher Dimensionen spielen. Diese drei Klangebenen, die sich hin und wieder auch zusammenschließen und vielschichtig miteinander harmonieren, um dann wieder auseinanderzudriften und Kontraste zu bilden, erinnern an sich verschiebende Wolkengebilde, die in ihrem Fließen wechselnde Licht- und Schattenverhältnisse erzeugen.

Klangmetamorphosen

Johannes Brahms
(1833-1897)

Sonate d-Moll für Klavier und Violine op. 108
I. Allegro
II. Adagio
III. Un poco presto e con sentimento
IV. Presto agitato

Jörg Widmann
(*1973)

Intermezzi für Klavier
I. [Viertel = 66]
II. Zart singend
III. Mit dunkler Glut (agitato sempre)
IV. Wiegenlied
V. Lento un poco andante

Johannes Brahms

Drei Intermezzi op. 117 für Klavier
I. Andante moderato
II. Andante con moto, e con molto espressione
III. Andante con moto

- Pause -

Johannes Brahms

Klavierquintett f-Moll op. 34
I. Allegro non troppo
II. Andante, un poco adagio
III. Scherzo. Allegro
IV. Finale. Poco sostenuto –
Allegro non troppo – Presto non troppo

Gernot Süßmuth, Frank Reinecke und
Katharina Overbeck – Violinen
Stefan Fehlandt – Viola
Jonathan Weigle – Violoncello
Frank Dupree – Klavier

„Es ist nicht schwer zu komponieren. Aber es ist fabelhaft schwer, die überflüssigen Noten unter den Tisch fallen zu lassen.“

Johannes Brahms

Johannes Brahms



Die Besonderheit an Brahms' kammermusikalischem Schaffen ist – je mehr, je reifer er an Erfahrung und Lebensjahren wurde – seine schnörkellose Tonsprache, ist der konsequente kompositorische Denkprozess, der den eigenen Anspruch prägt. Der Hörer muss das keineswegs intellektuell nachvollziehen (können), doch spürbar bleibt die Bedeutung der strukturellen Komponente durchaus, auch wenn Konzept, Emotion und klangliche Wärme sich zu hohem Hörgenuss verbinden. In Brahms' Musik – und insbesondere in der aus wenigen Stimmen zusammengesetzten Kammermusik – verschmilzt kompositorische Logik mit einer von Schumann inspirierten Poesie, die sie in jedem Moment zeitgemäß wirken lässt.

Für einen strukturellen Denker wie Brahms musste die Gattung **Violinsonate** einen besonders „schwierigen Fall“ darstellen, und in der Tat hat er sich an der Gattung zunächst die Zähne ausgebissen. Die Schwierigkeit lag darin, ein dichtes Geflecht thematischer Bezüge in der Kombination von nur zwei (noch dazu sehr unterschiedlichen) Instrumenten zu realisieren. Drei Sonaten für Violine und Klavier (oder auch andersherum) hat Brahms dann aber doch vorgelegt, und sie verbinden auf vollendete Weise den gesanglichen Ton der Violine mit einem kraftvoll-intensiven Dialog der beiden Partner, in dem das Klavier eine tragende und treibende Rolle spielt. Den hohen Anspruch der 1888 vollendeten d-Moll-Sonate zeigt schon die viersätzig Anlage mit ausgedehnten Rahmensätzen. Das klassische Formmodell wird dabei zwar beschworen, immer wieder aber auch aufgebrochen und erweitert. Spannung und Kontrast dominieren, insbesondere im Kopfsatz, der die Dramatik des Hauptthemas schnell in thematisch dichte Durchführungsarbeit münden lässt, unterlegt von pochenden Orgelpunkten mit hoher Pulsfrequenz.

Mit dem Adagio folgt ein inniger, emotional aufgeladener Gesang der Violine, zu dem an dritter Stelle ein wild dahinjagender Scherzosatz mit dezent ungarischer Färbung kontrastiert. Offene Harmonien mit mehrdeutigen Entwicklungstendenzen prägen den vorwärtsdrängenden Gestus des Finales ebenso wie seine stürmische Rhythmik und aufgestaute Synkopenpassagen. Die Lösung in der Coda erfolgt keineswegs in strahlendem Licht, sondern in dunkel-warmen Moll-Farben. Die Landschaft der Sonate op. 108 bleibt damit wildzerklüftet – und von starker Faszination!

Jörg Widmann



Ungewöhnliche Programmideen mit Brückenschlägen zur Neuen Musik sind eine Spezialität des jungen Pianisten Frank Dupree. Der **Dialog Widmann – Brahms** ist einer davon, und in der Tat: Wenn der 1973 geborene Komponist und Klarinettenist Jörg Widmann von seiner „Jugendliebe“ spricht, dann meint er Johannes Brahms.

Widmanns 2010 komponierte *Intermezzi* sind von Brahms' berühmten Klavierzyklen op. 116 bis 119 beeinflusst. Der Komponist weist insbesondere auf die „verstörende Reduktion und lapidare Kürze“ der romantischen Vorlage hin: „Aus fast nichts entstehen hier latent bedrohliche Gebilde von wehmütiger Schönheit. Diesem Ton des späten Brahms möchte ich in meinen eigenen, natur- (und alters-)gemäß ganz anderen Intermezzi nachlauschen... Das Geheimnis nach einem Klingen, auch das antizipierende Vor-Klingen, der Raum des Dazwischen macht für mich das Wesen der Musik aus.“

Widmanns Musik ist damit gleichermaßen reduziert auf ein „Weniger ist mehr“ – wobei genau dieses Material umso intensiver und klanglich wie motivisch extremer ausgereizt wird. Die Verbindung zwischen Brahms und Widmann liegt hier mehr zwischen den Tönen als im konkret Zeithaften. Und galt Brahms' extrem verdichtetes Spätwerk schon den Zeitgenossen als irritierend knapp gefasst, so nimmt Widmann genau hier seinen Ausgangspunkt, um die Klangdimensionen des Klaviers wiederum ganz neu auszuloten: Brahms, gebannt in die Klangwelt des 21. Jahrhunderts.

Jörg Widmann zählt in seinen parallelen Tätigkeiten als Klarinettenist, Komponist und Dirigent zu den vielseitigsten Künstlern seiner Generation, und die bedeutendsten Dirigenten, Instrumentalisten und Sänger zählen zu den Interpreten seiner Werke. Sein reiches Schaffen reicht von Kammermusik über sinfonische Werke bis zur Oper. Markus Fein schreibt: „Wer der Musik Jörg Widmanns zum ersten Mal begegnet, ist von ihrer Unmittelbarkeit und Intensität überrascht. Die Musik stürzt nicht selten wie ein Katarakt auf den Hörer ein, sie ist maßlos in ihrer überschäumenden Virtuosität oder in ihrer unendlichen Traurigkeit.“



Johannes Brahms

Brahms' Intermezzi op.

117, die im Sommer 1892 in Bad Ischl entstanden, sind Inbegriff seines pianistischen Spätstils, den die Vorliebe für das kleine, quasi aphoristische Format kennzeichnet. Dabei sind die Kompositionen alles andere als „nebenbei“ entstanden; sie sind vielmehr Monologe von besonders konzentrierter geistiger

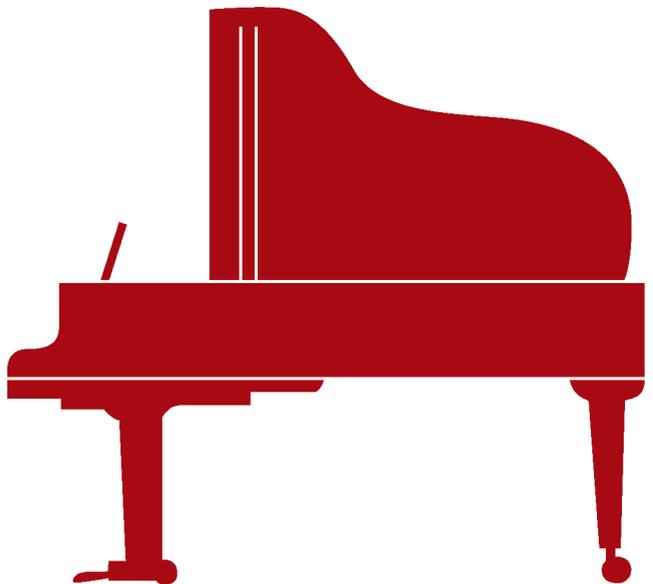
Dichte. Eine fast schon impressionistische Aura entsteht durch die zahlreichen Andeutungen und verwischten Gesten – und die Wirkung ist selbst für den dunkle Farben bevorzugenden Brahms ausgesprochen melancholisch. Clara Schumann schrieb: „Die Stücke sind, was Fingerfertigkeit betrifft, nicht schwer, aber die geistige Technik darin verlangt ein feines Verständnis, und man muss ganz vertraut mit Brahms sein, um sie so wiederzugeben, wie er es sich gedacht.“

Einsamkeit tönt aus den *Intermezzi*, die Brahms tatsächlich „Wiegenlieder meiner Schmerzen“ nannte und mit denen er Bezug nahm auf Gedichte aus Herders „Stimmen der Völker“. Den Anfang macht ein schottisches Volkslied, hinter dem die Trauer einer Mutter über die Untreue der Männer steht. Abschiedsschmerz tönt hier auch aus Brahms' eigenem Herzen, wenn auch auf ganz anderer Bedeutungsebene. Es folgt ein wienerisch gefärbtes Stück, dessen Es-Dur-Melodie sich wie schwebend und in feinsinnig verschlungenen Arabesken den Raum erobert. „O weh! o weh, hinab ins Tal“ lautet schließlich der Textbeginn des dritten Intermezzos – ein auskomponierter Kraftakt des Willens, der sich angestrengt um die Terz des schmerzgetränkten cis-Moll-Akkordes windet.

Das **Klavierquintett** entstand als Gattung und Kammermusikformation erst in der Romantik. Allzu viele Werke dieser Art hat die Musikkultur nicht aufzuweisen – mehrheitlich jedoch sind sie bedeutende Meisterwerke ihrer Schöpfer und Inbegriff ausgewogener kammermusikalischer Form bei farbllichem Nuancenreichtum und fast schon orchestraler Klangfülle. Brahms allerdings schwebte die Klavierquintett-Besetzung mit der entsprechenden Rollen-, Stimm- und Klangfarbenverteilung für sein späteres op. 34 keineswegs von Beginn an vor. Vielmehr gingen der Endversion eine Streichquintett-Fassung (mit zwei Celli) und eine Fassung für zwei Klaviere voran, aus denen er die jeweiligen Stärken und Vorteile erst im dritten Schritt zum Klavierquintett verschmolz. Die Streichquintett-Version hatte zuvor den Geiger Joseph Joachim zu der erschrockenen Äußerung bewegt, für eine öffentliche Aufführung müssten einige allzu große Schroffheiten unbedingt abgemildert und das „Kolorit hier und da gelichtet“ werden. Kann also schon das Klavierquintett als extrem ausdrucksstarkes und für das Entstehungsjahr 1865 modernes Werk gelten, wie kühn muss erst diese leider nicht überlieferte frühere Version geklungen haben!

Mit seinem hohen kompositorischen Anspruch krönt das Opus 34 die frühe kammermusikalische Schaffensphase des inzwischen 32-jährigen Brahms – mit in sich ungemein differenziertem Klang und mit einer thematischen Fülle und Konzentration, die echte Reife beweist. Regelrecht sinfonischer Charakter prägt insbesondere den Kopfsatz, dessen im Unisono einsetzendes Hauptthema ihn als Keimzelle bereits zu enthalten scheint. Ein Thema, das anschließend – erst zaghaft, dann in immer wilderen dialogischen Wechselspielen zwischen Klavier und Streichern – entwickelt und verdichtet wird. Diverse Seitenthemen folgen in feinsinnigen Farb- und Harmonieschattierungen; dominant jedoch bleibt ein aus dem KopftHEMA abgeleitetes Synkopenmotiv, das den Satz bis in die Coda antreibt.

Eine echte Hommage an Schubert ist der liedhafte 2. Satz, der über weite Strecken von den Streichern entspannt ausgesungen wird, wozu das Klavier einen leichtgewichtigen Ländler beisteuert. Es folgt ein ausgesprochen komplexes Scherzo, das Dur- und Mollvarianten derselben Idee variiert und verschachtelt. Die hämmernde Motorik des Satzes gewinnt dabei eine fast schon sogartige Wirkung. Wagnersches Drama scheint nah! Und auch die schmerzvoll-pathetische Vorhaltsharmonik des Finalbeginns gemahnt an tristansche Spannungen und Sehnsüchte. Hieraus entspringt im leichtgewichtigen 6/8-Takt das Rondo-Finale, das über dramatische Varianten und balladeske Episoden hinweg eine konsequente Steigerung erfährt. Harmonische Reibungen bleiben bis kurz vor Schluss prägend, bevor eine virtuose Stretta-Steigerung das Werk krönt.



Schubertiade

Franz Schubert
(1797-1828)

Trio für Klavier, Violine und Violoncello B-Dur op. 99, D 898
I. Allegro moderato
II. Andante und poco mosso
III. Scherzo: Allegro
IV. Rondo: Allegro vivace

- Pause -

Franz Schubert

Streichquintett C-Dur op. posth., D 956
I. Allegro ma non troppo
II. Adagio
III. Scherzo: Presto
IV. Allegretto

Gernot Süßmuth und Frank Reinecke – Violinen
Stefan Fehlandt – Viola
Dagmar Spengler und Jelena Ocic – Violoncelli
Srdjan Caldarovic – Klavier

„Wahrlich, in dem Schubert wohnt ein göttlicher Funke!“

Ludwig van Beethoven

Nach dem Streichquartett ist das **Klaviertrio** in der Besetzung mit Klavier, Violine und Violoncello diejenige Gattung, die sich schon in der Wiener Klassik unzweideutig etablierte und die auch die Stilwandlungen des 20. Jahrhundert überlebt hat. Der Gattungscharakter des Klaviertrios ist damit ausgeprägter als der des Streichquintetts oder Klavierquintetts; gegenüber dem als Inbegriff kammermusikalischer Vollkommenheit geltenden Streichquartett dagegen steht es ein wenig zurück, bricht doch hier immer wieder eine Klaviervirtuosität durch, die aus der kleinen Besetzung ein Klavierkonzert en miniature macht. Zwar steht dies dem kammermusikalischen Ideal einer Gleichberechtigung der Instrumente eher entgegen, dafür aber schlägt das Klaviertrio mit oft dramatischem Impetus die Brücke zur großen Form.

Für spätere Klaviertrio-Komponisten hatte Beethoven die Maßstäbe gesetzt, nicht zuletzt indem er das Cello aus der bloßen Continuo-Begleitfunktion zum der Violine gleichwertigen Partner erhob. Schubert allerdings legte mit seinen beiden in Beethovens Todesjahr 1827 entstandenen „Grand Trios“ noch eine gehörige Schippe drauf: mit Ausmaßen, die sich ins zeitlos Strömende entfalten, und mit einer ausschweifenden Harmonik, die enormen Farbenreichtum auch bei absoluter thematischer Konsequenz schafft. „Alles klingt, so recht vom Grunde, aus der Tiefe des Claviers heraus“, schwärmte Schumann und beschrieb damit die wunderbar volle und warme Klanglichkeit der beiden Werke, in denen die Streicher dennoch keineswegs zu Nebendarstellern werden. Die bewegende Emotionalität des späten Schubert findet sich auch hier, so als hätte er das nahe Ende bereits geahnt – ein herrlicher Schwanengesang, der zugleich die Tore in eine neue Zeit aufstößt!

Wenn Schumann das B-Dur-Trio als „anmuthig“ und „jungfräulich“ beschrieb, dann wird diese Charakterisierung dem energiegeladenen Brodeln unter der Oberfläche des Werks kaum gerecht. So ist etwa das Grundtempo des Kopfsatzes eher ruhig, die Gestaltung der Melodik mit Triolen, rhythmischen Asymmetrien und mehrfachem Rollentausch jedoch umso belebter. Parallele Oktaven der Streicher wie auch im Klavier werden dabei als häufiges Stilmittel eingesetzt, das den Eindruck von Weite und Größe nur noch steigert.

Nach dem kraftvollen und von inneren Kämpfen geprägten Beginn folgt das Andante in wiegendem 6/8-Rhythmus und mit liedhaft lyrischem Gestus, der im Mittelteil leidenschaftlich aufblüht. Die Instrumente stehen dabei in innigem Dialog und spinnen im Wechsel, hier und da wie traumverloren, die melodischen Gedanken weiter. Witzig verspielt und auch ein wenig bissig wirkt danach die Staccato-Artikulation des Scherzos, dessen Trio im seligen Walzergestus der duettierenden Streicher einen sanften Kontrast findet.

Übersprudelnder Ideenreichtum prägt schließlich das Finalrondo, dessen anfangs so simples Tanzthema Schubert zu ungeahnter Klang- und Ausdrucksfülle ausbaut. Triolenmotive und Punktierungen spielen dabei als Energieträger eine zentrale Rolle, und während die Instrumente in markanten Unisoni immer wieder die Kraft zu bündeln scheinen, gewinnt die Musik so erst recht an Dynamik und Dramatik. Dass hieraus neben virtuoson Effekten überraschend auch Momente lustvollen Kaffeehaus-Charmes entspringen, ist wiederum typisch Schubert: Denn bei allem Anspruch soll doch der Unterhaltungswert nicht zu kurz kommen!



Franz Schubert



Kammermusik, insbesondere solche für klanglich homogene Streicherensembles und hier vor allem die Quartettbesetzung, war für zahlreiche Komponisten ein Medium der Individualisierung, Gradmesser des eigenen Reifungsprozesses, Ex-

perimentierfeld, aber auch Visitenkarte. So gilt die äußerlich bescheidene Form des Streichquartetts, ausgelöst durch die von Haydn initiierte Profilierung der Gattung in der Wiener Klassik, als Inbegriff höchster kompositorischer Kunst, in der vier individuelle Stimmen zum dialogischen Miteinander verschmelzen.

Ergänzt ein Komponist die Besetzung zum **Streichquintett**, so erweitert er sowohl die klanglichen Perspektiven als auch die satztechnischen Möglichkeiten, und nicht selten fungiert das ausgebaute Ensemble als Brücke zwischen kammermusikalischem und sinfonischem Komponieren. Dabei ist die Ergän-

zung der „Stammesetzung“ durch ein zweites Cello, wie bei Schubert, nur eine von diversen Varianten: denkbar ist auch ein zusätzlicher Kontrabass (so bei Boccherini), eine zweite Bratsche (bei Mozart, Beethoven, Brahms) oder eine dritte Violine. Die meisten Komponisten scheinen das Streichquintett als Quartett-Komposition „unter erschwerten Bedingungen“, also mit noch einmal zugespitzter Kunstfertigkeit, verstanden zu haben, die klanglich neue Dimensionen eröffnet. Andere waren skeptisch. Schumann meinte, durch die Erweiterung zum Quintett würden die „vier einzelnen Menschen“ zur „Versammlung“, die Individualität der Einzelstimmen lasse sich kaum aufrechterhalten; und auch Haydn stellte rückblickend fest, er habe stets mit vier Stimmen genug gehabt, die fünfte habe er einfach „nicht finden können“. Der Klang freilich wird durch die Erweiterung dichter, vielschichtiger, orchestraler. Von den Kammermusikwerken Schuberts sind viele angesichts seines frühen Todes als Jugendwerke zu betrachten und sind dennoch von erstaunlicher Frühreife, während die wirklich

reifen Kompositionen wahrhaft Unvergleichliches bieten. Bei aller mozartnahen Spiellust und auch wenn in Schuberts einzigem Streichquintett aus dem Jahr 1827 das klassische Sonatensatz-Modell unverändert Bestand hat, hat sich doch die Klangwelt, die diese Form zum Leben erweckt, gegenüber Haydn und Mozart vollkommen gewandelt, wirkt die Musik auf ganz neue Art „geerdet“. Von den beiden Celli ist eines mit der klangvoll stützenden Bassfunktion betraut, während das andere solistisch agieren kann und sich dabei sogar in die Tenorlage emporschwingt. Der Klangzauber, der das Quintett umfängt, ist in seiner Sinnlichkeit eindeutig romantisch.

Die Dimensionen sind vergleichbar denen der großen C-Dur-Sinfonie: gigantisch! Die zentralen Themen, oft aus einem kleinen motivischen Kern entspringend, entwickeln schnell eine kaum zu bremsende Eigendynamik, die der Musik mitreißenden Drive, aber auch – bei aller inneren Vielschichtigkeit – starke Geschlossenheit verleiht. Der Anfangsakkord, ein aus dem Nichts anschwellendes C-Dur, das sich dann harmonisch eintrübt, scheint den gesamten Kopfsatz bereits keimzellenartig in sich zu bergen. Erst im Anschluss entwickelt sich eine Melodie, steigert sich zu dramatischer Intensität, ehe aus dem Zusammenklang der Cellostimmen das lyrische Seitenthema aufblüht. Die Durchführung ist für ein C-Dur-Werk erstaunlich düster und konfliktreich, wobei sich die Klangfülle immer wieder sinfonisch verdichtet.

Dem *Adagio* ist an Ausdrucksintensität wenig Vergleichbares an die Seite zu stellen. Es hebt an mit einer von schier unendlichem Atem getragenen Gesangslinie, emporwachsend aus dem Gewebe der Mittelstimmen. Im Mittelteil dagegen herrscht nervöse Spannung, die sich in Trillern, Triolen und Synkopen aufstaut und sich in immer neu gesteigerten Anläufen der Melodie entlädt. Das *Presto* ist von stürmischer Vitalität – ein für Schubert überraschender Temperamentsausbruch, zu dem das Trio einen geheimnisvollen Kontrast darstellt. Das Finale verblüfft mit unbeschwerter Derbheit, freilich der Wiener Art, also durchaus charmant. Prägend sind die rhythmischen Impulse des Hauptthemas, die zu ausführlichem Variieren anregen und eine kaum noch abzufangende Energie entfalten. So überschwänglich hat Schubert in nur wenigen Finali aufzutrumpfen gewagt.



„Rêveries Françaises“

Jean Françaix
(1912-1997)

Cinq portraits de jeunes filles
I. La Capricieuse
II. La Tendre
III. La Pretentieuse
IV. La Pensive
V. La Moderne

Maurice Ravel
(1875-1937)

La Vallée des Cloches
aus *Miroirs*

Samuel Barber
(1910-1981)

Summer Music op. 31 für Bläserquintett
Slow and indolent – With motion

- Pause -

Brett Dean
(*1961)

Polysomnographie für Klavier und Bläserquintett
I. Theta Waves – slow, mysterious
II. Myoclonus – fast, excited, tense
III. Sleep Spindles – slow, spacious, mysterious
IV. Delta Waves – quietly flowing
V. Dream Sequence – restless

Maurice Ravel

Noctuelles
aus *Miroirs*

Felix Mendelssohn Bartholdy
(1809-1847)

Musik aus *Ein Sommernachtstraum*
arr. für Bläserquintett von Ulf-Guido Schäfer
I. Intermezzo
II. Auftritt der Handwerker
III. Elfenmarsch
IV. Lied und Elfenchor
V. Trauermarsch
VI. Scherzo
VII. Notturmo
VIII. Rüpeltanz

Frank Dupree – Klavier
Ma'alot Quintett
Stephanie Winker – Flöte, Christian Wetzel – Oboe,
Ulf-Guido Schäfer – Klarinette, Sibylle Mahni – Horn,
Volker Tessmann – Fagott

„Das Ohr ist der Weg zum Herzen.“

Französisches Sprichwort

Bläserquintett und Klavier? Da trifft ein Ensemble aus fünf kommunikationsfreudigen Individualisten im lebendigen Gespräch der Töne auf den klassischen Einzelkämpfer der Musikliteratur. Eine wahrhaft seltene Verbindung, in der Perspektivwechsel ebenso gefragt sind wie Kompromisse und Verständigung. Ein detailgenaues Hinhören ist auf jeden Fall empfehlenswert: zwei offene Ohren und eine gesunde Portion Lust auf Neues und Ungewohntes. Ob die sechs sich wohl finden werden?

Am Anfang steht der Auftritt des Pianisten, der mit echt französischem Charme und feinsinniger Delikatesse gleich fünf jungen Damen nachsinnt: **Cinq portraits de jeunes filles**, in Tönen gemalt, oder besser gezeichnet, skizziert von Jean Françaix. Eleganz und Witz, ein leichter melodischer Fluss und feinste Klangkultur sind die Merkmale der Musik des französischen Neoklassizisten. Beinahe schwerelos wirkt sein Klavierzyklus, der noch überwiegend aus dem Geiste Debussys geboren scheint: eine Art Sonate en miniature, von unwiderstehlicher Poesie durchzogen.

Jean Françaix



„Die Launische“ eröffnet mit kapriziös sich zierenden Ton- und Harmoniesprüngen den Reigen, gefolgt von einschmeichelnd wiegenden Walzermotiven der „Zärtlichen“, einem geziert sich in Szene setzenden Catwalk der „Eingebildeten“, introvertiert sich windenden Tonkaskaden der „Nachdenklichen“ und

schließlich dem ebenso fröhlichen wie ein wenig aufmüppigen Hüpfen der „Modernen“. Unwiderstehlich charmant jede Einzelne... Welche der fünf Damen die Favoritin des Komponisten ist, möchte man wohl wissen, doch zunehmend wird klar: Alle fünf besitzen unzweifelhafte Reize, könnten den Interessenten gnadenlos um den Finger wickeln, entwickeln bei näherer Bekanntschaft aber auch ihre Macken, auf die „Mann“ bestens verzichten kann. Warum bloß kann es nicht die Frau geben, die jeweils nur ein bisschen von jeder dieser fünf hat?

Maurice Ravel



Im Schaffen **Maurice Ravels** erweisen sich bei näherem Hinsehen fast alle Kompositionen als verschlüsselte Spielereien, die der Komponist als „maître de jeu“ seinem staunenden Publikum vorführt. Seine Werke schlüpfen mit Hilfe musikalischer Mittel in Kostüme – ganz so wie er selbst es liebte, sich in Traumbilder und Fantasiewelten zu flüchten, wenn ihn die Realität mit all ihren Ansprüchen überforderte.

Ravels 1905 komponierter Klavierzyklus *Miroirs* beschreibt den Perspektivwechsel bereits im Titel, handelt es sich hier doch um klingende Miniaturen, die die Welt durch den Spiegel (französisch: „miroir“) der Töne brechen. Der Zyklus zählt zu den Schlüsselwerken des musikalischen Impressionismus, in dem der Interpret auf engstem Raum eine enorme Fülle raffinierter Farbnuancen zu präsentieren hat. Ravel nutzt dafür das komplette technische, harmonische und klangliche Spektrum des Klaviers und kreiert dennoch vollendet in sich abgerundete Bilder, deren Farben zu schillernden Traumsequenzen verschmelzen.

In „La vallée des cloches“, dem abschließenden Stück des Zyklus, imitiert er durch ein Tal tönende Glocken: Tiefe und laute Oktaven treffen auf hohe, leise Klänge, pianistische Wucht trifft auf filigranes Klangspiel. „Noctuelles“ spielt mit dem Facettenreichtum nächtlicher Nuancen des Lichts. Die Musik gleicht einem Nachtfalter, der eine Lichtquelle umkreist und sich dabei vielfach wechselnd zwischen Licht und Schatten bewegt.

Samuel Barber



Das Bläserquintett, diese bunte Handvoll Instrumente mit ganz unterschiedlichem Klangcharakter und deutlich verschiedener Spielweise, steht an sich schon für einen großen „Spielraum“ und für das Musizieren im lebendigen Dialog. Die ersten original für die Kombination aus Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott komponierten Werke entstanden erst Ende des 18. Jahrhunderts – als Musik für den bürgerlichen Konzertsaal, mit dem Anspruch, ein Pendant zum etablierten Streichquartett zu bilden. Was für eine Bereicherung!

„Wenn ich eine abstrakte Klaviersonate oder ein Konzert schreibe, schreibe ich, was ich fühle. Man sagt, ich habe überhaupt keinen Stil, aber das ist nicht wichtig.“ So beschrieb **Samuel Barber**, amerikanischer Komponist mit Vorliebe für das sonnige Italien, seine Musik – und erklärte damit zugleich auch deren neoromantische Ausrichtung. Seine *Summer Music* für Bläserquintett komponierte er 1956 auf Bestellung der Chamber Music Society of Detroit. „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“ ist auch dieses einsätzige, aber aus diversen Episoden zusammengesetzte Werk: keine Programmmusik also,

sondern die Umwandlung der Gefühle an einem lauen Sommertag in Klänge und Melodien.

Eine herrlich idyllische Atmosphäre herrscht zwischen den Instrumenten, die sich elegischen Melodien hingeben dürfen und dabei eine Klangsprache pflegen, die vom französischen Impressionismus inspiriert ist, in geheimnisvollem Flirren und belebter Motorik jedoch auch einen Hauch Moderne einfließen lässt. Ein Thema von Horn und Fagott dient dem Werk als Refrain, zwischen dem kontrastierende Abschnitte charmante Momentaufnahmen liefern: mal traurig, mal furios, mal fröhlich, mal fast hymnisch und in stets wechselnden Rollenverteilungen der Instrumente. Das Fazit ist ein energiegeladener Squaredance – Lebensfreude pur!

Der australische Komponist **Brett Dean** wurde in Brisbane geboren, studierte Viola und war von 1985 bis 1999 Bratschist der Berliner Philharmoniker. 2000 entschied er sich jedoch für eine Karriere als freischaffender Künstler und kehrte nach Australien zurück. Den Anfang seiner kompositorischen Tätigkeit machten ab 1988 experimentelle Film- und Radioprojekte. Inzwischen sind zahlreiche Werke im Bereich der Orchester- und Kammermusik entstanden, darunter *Polysomnographie* (2007) für die ungewöhnliche Kombination von Bläserquintett und Klavier.

Charakteristisch für Deans musikalischen Satz sind dynamische Klangflächen, die aus einem Gewebe differenziert rhythmisierter Einzelstimmen entstehen. Dabei werden vielfach alternative (und durchaus auch geräuschhafte) Spieltechniken auf herkömmlichen Instrumenten gefordert und spieltechnisch wie klanglich Extreme tangiert – vom fast geräuschlos hingehauchten Pianissimo bis zum brachialen Fortissimo. Der Begriff Polysomnographie übrigens bezeichnet ein diagnostisches Verfahren zur Messung und Aufzeichnung der physiologischen Funktionen eines Schlafenden. Mit dieser Technik werden, meist in einem Schlaflabor, unterschiedliche Körperfunktionen kontinuierlich während der gesamten Schlafphase überwacht. So kann ein individuelles Schlafprofil erstellt und eine Diagnose von Schlafstörungen ermöglicht werden. Wie sich das Geschehen im Schlaf akustisch äußert? Hören Sie mal!

Brett Dean



Felix Mendelssohn Bartholdy



Mit der plastischen Erzähkraft der Musik haben Komponisten quer durch alle Jahrhunderte ihre Zuhörer unterhalten, verführt und verzaubert. Bei den Komponisten der Romantik waren Spuk- und Zaubergeschichten besonders populär, und Felix Mendelssohn Bartholdy war fasziniert von der Welt der Elfen. Eines Tages fiel ihm Shakespeares Komödie *Ein Sommernachtstraum* in die Hände: die Geschichte einer Gruppe von Menschen, die sich in einer lauen Sommernacht im Wald aufhalten, wo in der Dunkelheit die Elfen ihr Unwesen treiben. Besonderes Vergnügen bereitet es diesen quirligen Wesen, die Menschen, die sich immer so wichtig vorkommen, zu ärgern und ihre Gefühle verwirren. Unüberhörbar, dass die Elfen eine unbändige Energie und jede Menge Humor haben – aber auch, dass man sich vor ihnen höllisch in Acht nehmen muss. Mendelssohn hatte schon als Junge Shakespeare gelesen und altklug aus der populären Schlegel-Übersetzung zitiert. Kompositorisch geriet er vollends in Shakespeares Bann, als er 1826 (als Siebzehnjähriger) die *Sommernachtstraum*-Ouvertüre komponierte. Dass der reife Felix Mendelssohn Bartholdy ihr 1843 dann eine komplette Schauspielmusik zum *Sommernachtstraum* folgen ließ, zeigt, dass er sich auch selbst des genialen Meisterwerks bewusst war, das ihm in noch jugendlichem Alter gelungen war. Und so knüpft er genau hier auch in der bunten Folge musikalischer Charakterminiaturen an, die zunächst zur Untermalung des Schauspiels dienten, längst aber auch als „Musik pur“ populär geworden sind. Und so wird die Traumwelt der Elfen in geheimnisvollen Akkordgebilden und flirrender Spuk-Musik ungemein bildkräftig beschworen. Dem gegenüber steht das derb-polternde Treiben der Rüpel, und auch der Übermut des Kobolds Puck geistert gehörig durch die detailreiche und farbensprühende Musik. Handwerkliches Können und eine vitale Leidenschaft treffen sich in Mendelssohns *Sommernachtstraum*-Musik in wunderbarer Eintracht. Einfach unwiderstehlich!

Qualität &
Komfort



möbel
wiemer

www.moebel-wierner.de



Besuchen Sie uns auch auf Facebook:
<http://www.facebook.com/MoebelWierner>

Möbel Wierner GmbH & Co. KG · Martin-Opitz-Straße 2 · 59494 Soest

Telefon 0 29 21 / 9 67 00 · info@moebel-wierner.de

Öffnungszeiten: Montag – Freitag 10 – 19 Uhr · Samstag 9 – 18 Uhr

„Transkriptionen“

Gustav Mahler
(1860-1911) /
Arnold Schönberg
(1874-1951)

Lieder eines fahrenden Gesellen
I. Wenn mein Schatz Hochzeit macht
II. Ging heut' morgen über's Feld
III. Ich hab' ein glühend Messer
IV. Die zwei blauen Augen von meinem Schatz

Richard Strauss
(1864-1949)

Till Eulenspiegels lustige Streiche op. 28
Nach alter Schelmenweise in Rondeauform
Bearb. Franz Hasenöhl

- Pause -

Gustav Mahler /
Arnold Schönberg

Das Lied von der Erde. Eine Sinfonie nach Hans Bethges
Die chinesische Flöte
I. *Das Trinklied vom Jammer der Erde*. Allegro pesante
II. *Der Einsame im Herbst*. Etwas schleichend. Ermüdet
III. *Von der Jugend*. Behaglich heiter
IV. *Von der Schönheit*. Comodo dolcissimo
V. *Der Trunkene im Frühling*. Allegro
VI. *Der Abschied*. Schwer

Uwe Stickert – Tenor
Tobias Berndt – Bariton

Festival Ensemble
Leitung: Gernot Süßmuth

„Es ist so wie das Vorbeiziehen des Lebens, besser des Gelebten, an der Seele des Sterbenden. Das Kunstwerk verdichtet; das Tatsächliche verflüchtigt, die Idee bleibt: so sind diese Lieder.“

Anton Webern an Alban Berg über Mahlers *Lied von der Erde*

Mit „großer“ Musik in feinsinnigen kammermusikalischen Bearbeitungen stehen in diesem Konzert Transkriptionen von Werken Gustav Mahlers und Richard Strauss' auf dem Programm – Musik, die im Original ein spätromantisches Sinfonieorchester verlangt, hier jedoch im ausgefeilten musikalischen Dialog eines kleinen, farbenreich besetzten Ensembles erklingen. Der Satz ist hier zwar ausgedünnt, wirkt aber zugleich quasi nach innen verdichtet, und wer die Musik „in groß“ kennt, wird im kleinen Format so manches Detail mit neuen Ohren hören.

Arnold Schönberg



Arnold Schönberg, der das Schaffen Mahlers bewunderte, hat unter anderem dessen *Lieder eines fahrenden Gesellen* bearbeitet, mit denen der junge Mahler im Winter 1884/85 seine unglückliche Liebe zu der Sängerin Johanna Richter zu überwinden suchte. Faszinierend, wie sich hier bereits die für seine Musik so charakteristische Gratwanderung zwischen einfach und komplex, zwischen hoffnungsvoll und tragisch auf engstem Raum verdichtet findet. Gleich das erste Lied („Wenn mein Schatz Hochzeit macht“) bietet ein eindrucksvolles Beispiel für Mahlers „tragische, herzerreißende Ironie“: Die getragene, hochexpressive Melodie, dezent dissonant und in gedämpftem Klang von den Streichern eingebettet, wird mehrfach von trivialer Heiterkeit aus dem Sog ihrer Melancholie gerissen, wobei Schwermut und übermütige Lebenslust sich gegenseitig nur noch zu verschärfen scheinen. Bissige Ironie steht als Fazit auch am Ende des zweiten Lieds („Ging heut' morgen übers Feld“), in dem zunächst Naturidylle und Optimismus beschworen werden, das Glück sich jedoch bald als trügerisch erweist. Die „schöne Welt“ ist bloße Illusion.

Mit „Ich hab' ein glühend Messer“ folgt ein emotional extrem aufgeheiztes Stimmungsbild, in dem sich Trauer zu Schmerz, Schmerz zu Besessenheit steigert. „Stürmisch, wild“ schreibt Mahler hier als Spielanweisung; rastlos und leidenschaftlich ist die Musik. Mit „Die zwei blauen Augen“ kehrt Ruhe ein, und das Lied ist mehr Epilog als Finale: Für Mahler lebenslang zentrale Themen wie Einsamkeit, Abschied, Leid und schließlich die Transzendenz alldessen in einem übergeordneten Wert sind hier erstmals voll auskomponiert. Der Bogen zum *Lied von der Erde* ist geschlagen.

I. Wenn mein Schatz Hochzeit macht

Wenn mein Schatz Hochzeit macht,
Fröhliche Hochzeit macht,
Hab' ich meinen traurigen Tag!
Geh' ich in mein Kämmerlein,
Dunkles Kämmerlein,
Weine, wein' um meinen Schatz,
Um meinen lieben Schatz!

Blümlein blau! Verdorre nicht!
Vöglein süß!
Du singst auf grüner Heide.
Ach, wie ist die Welt so schön!
Ziküth! Ziküth!

Singet nicht! Blühet nicht!
Lenz ist ja vorbei!
Alles Singen ist nun aus!
Des Abends, wenn ich schlafen geh',
Denk'ich an mein Leide!
An mein Leide!

II. Ging heut Morgen übers Feld

Ging heut Morgen übers Feld,
Tau noch auf den Gräsern hing;
Sprach zu mir der lust'ge Fink:
„Ei du! Gelt? Guten Morgen! Ei gelt?
Du! Wird's nicht eine schöne Welt?
Zink! Zink! Schön und flink!
Wie mir doch die Welt gefällt!“

Auch die Glockenblum' am Feld
Hat mir lustig, guter Ding',
Mit den Glöckchen, klinge, kling,
Ihren Morgengruß geschellt:
„Wird's nicht eine schöne Welt?
Kling, kling! Schönes Ding!
Wie mir doch die Welt gefällt! Heia!“

Und da fing im Sonnenschein
Gleich die Welt zu funkeln an;
Alles Ton und Farbe gewann
Im Sonnenschein!
Blum' und Vogel, groß und Klein!
„Guten Tag,
ist's nicht eine schöne Welt?
Ei du, gelt? Schöne Welt!“

Nun fängt auch mein Glück wohl an?
Nein, nein, das ich mein',
Mir nimmer blühen kann!

III. Ich hab' ein glühend Messer

Ich hab' ein glühend Messer,
Ein Messer in meiner Brust,
O weh! Das schneid't so tief
in jede Freud' und jede Lust.
Ach, was ist das für ein böser Gast!
Nimmer hält er Ruh',
nimmer hält er Rast,
Nicht bei Tag, noch bei Nacht,
wenn ich schlief!
O weh!

Wenn ich den Himmel seh',
Seh' ich zwei blaue Augen stehn!
O weh! Wenn ich im gelben Felde geh',
Seh' ich von fern das blonde Haar
Im Winde weh'n!
O weh!

Wenn ich aus dem Traum auffahr'
Und höre klingen ihr silbern Lachen,
O weh!
Ich wollt', ich läg auf der
Schwarzen Bahr',
Könnt' nimmer die Augen aufmachen!

IV. Die zwei blauen Augen von meinem Schatz

Die zwei blauen Augen
von meinem Schatz,
Die haben mich in die
weite Welt geschickt.
Da muß ich Abschied nehmen
vom allerliebsten Platz!
O Augen blau,
warum habt ihr mich angeblickt?
Nun hab' ich ewig Leid und Grämen!
Ich bin ausgegangen
in stiller Nacht
wohl über die dunkle Heide.
Hat mir niemand Ade gesagt
Ade!
Mein Gesell' war Lieb und Leide!

Auf der Straße steht ein Lindenbaum,
Da hab' ich zum ersten Mal
im Schlaf geruht!
Unter dem Lindenbaum,
Der hat seine Blüten
über mich geschneit,
Da wußt' ich nicht, wie das Leben tut,
War alles, alles wieder gut!
Alles! Alles, Lieb und Leid
Und Welt und Traum!

ALLUDE
LE TRICOT PERUGIA
MADE IN ITALY
CALIBAN
RAFFAELLO ROSSI
Young Couture
BENIGNA SCHÖRGER
SCHYIA
CAMBIO
FTC
HERNO
+ HIGH
KENNEL & SCHMENGER
SCHUHMANUFAKTUR
MARCCAIN
FASHION & SHOES
MARGITTES
NC
NICE CONNECTION²



BROWNS
25 JAHRE
RATHAUSSTRASSE 3 | LIPPSTADT | FON 02941.5303

Für seinen *Till Eulenspiegel*, 1895 im noch jugendlichen Über-schwang von 31 Jahren komponiert, wählte Richard Strauss augenzwinkernd den Untertitel „Nach alter Schelmenweise in Rondeauform“ – und unverkennbar sitzt dem Werk nicht nur inhaltlich, sondern auch musikalisch der Schalk im Nacken. „Rondeau“, dieser Verweis auf barocke Tanzmuster, das wirkt ein wenig altertümelnd und gestelzt und ist damit schon die erste Grimasse, mit der Strauss seinen Helden auftreten lässt. Zugleich aber gibt es tatsächlich eine Art wiederkehrendes Rondothema – das Till-Thema natürlich, mit dem der Schelm von Abenteuer zu Abenteuer, von Streich zu Streich schlendert. Für die Handlung, die er hier musikalisch erzählt, hat Strauss

im Original ein wahres Riesenorchester eingesetzt, das vom zartesten Hauch bis zum grellen Aufschrei, von tiefster Trauer bis zum keck-frechen Gelächter zu allem fähig ist. Verfolgen lässt sich die Geschichte aber definitiv auch im Kammerformat, denn nicht nur instrumentatorisch, sondern auch formal, in Charakteren und Stimmungen hat Strauss den Werdegang Till Eulenspiegels detailreich und sehr konkret deskriptiv nachvollzogen. Als rote Fäden durch das abwechslungsreiche Stück spinnt er dabei vor allem das unternehmungslustige Till-Thema im Horn sowie ein übermütig herabstürzendes Klarinettenmotiv des Schelms, das im Laufe des Stücks genüsslich bis ins Grotteske verzerrt wird. Man ahnt, dass die Geschichte zumindest im Diesseits kein gutes Ende nehmen wird.

Seine Späße, etwa mit keifenden Marktweibern, verbohrtten Philistern und einem salbadernden Pfarrer, sind ungemein plastisch auskomponiert – bis hin zum Richterspruch und zu Tills Tod durch den Strang, der so überzogen schräg bis in die letzte Zuckung dargestellt ist, dass kein Zweifel bleibt: Der Geist des Schalks triumphiert über den Rest der Welt mit hohnlachender Fratze.



Richard Strauss



Strauss selbst hatte übrigens spürbar Spaß an den Ungehörigkeiten seines Helden. Er schrieb: „Es ist mir unmöglich, ein Programm zum Eulenspiegel zu geben: In Worte gekleidet, was ich mir bei den einzelnen Teilen gedacht habe, würde sich verflucht komisch ausnehmen und vielen Anstoß erregen. Wollen wir diesmal die Leutchen selber die Nüsse aufknacken lassen, die der Schalk ihnen verabreicht?“

Alma Mahler berichtet, dass Gustav nach Vollendung der 8. Sinfonie die abergläubische Furcht ergriffen habe, seine *Neunte* müsse zwangsläufig, wie bei Beethoven, wie bei Bruckner, die letzte vollendete Sinfonie werden. Auch deshalb wohl ließ er *Das Lied von der Erde* folgen – äußerlich klar ein Zyklus von Orchesterliedern, laut Untertitel aber eben doch wieder eine Sinfonie. Ein Kompromiss also, ein unentschlossenes Zwitterwerk? Von wegen! Sinfonie und Liederzyklus wachsen hier in der Tat zusammen zu *einem* Lied, dessen Protagonist die Trauer des Menschen über die Vergänglichkeit ist.

Mahler hatte schon in früheren Sinfonien in ausgewählten Sätzen liedhaften Gesang integriert; nie jedoch war die Stimme so tief in das sinfonische Geflecht hineingewachsen wie im *Lied von der Erde*. Sie ist dabei nicht Solopartie im konzertanten Sinne, sondern vielmehr lyrisches Ausdrucksmittel, so wie der gesungene Text Material und Sprungbrett der Gedanken ist und Assoziationsfelder öffnet. Die Phrasen des Gesangs sind untermalt und durchsetzt von ebenso ausladenden wie vielschichtigen sinfonischen Orchesterpassagen, die kommentieren, eigene Aussagen treffen, revoltieren, heraufbeschwören. *Das Lied von der Erde* entdeckt quasi neu, was sinfonisches Komponieren ureigentlich kann: Verbindungen schaffen, Fäden spinnen, Assoziationen bilden. Auch wenn die strophische Grundgestalt deutlich erkennbar bleibt – so als sollte ihre Schlichtheit das Ganze vor dem Abheben bewahren –, sind doch sinfonische Strukturen in der zyklischen Disposition des Gesamtwerks ebenso prägend. So folgt auf einen soliden Sonatensatz zu Beginn ein langsamer (Lied-)Satz, ein besinnliches Scherzando (mit traditionellem Moll-Trio), ein lyrisches Intermezzo, ein zweites, widerspenstigeres Scherzo und schließlich ein weitgespanntes Final-Adagio mit wiederum sonatenhaften Zügen. Und jedes ist mit jedem motivisch verklammert.

Gustav Mahler



Es ist die absteigende Tonfolge a-g-e, die in allen denkbaren Transpositionen, in Umkehrung und Krebsform die Sinfonie durchzieht – nie dominant, sondern vielmehr subkutan, als untergründig fließende Lebensader, als energetischer Kern des Ganzen. Dieses Grundmotiv lässt sich als Teil einer pentatonischen Tonleiter deuten, wie sie die chinesische Musik prägt, und es ist somit auch Ausgangspunkt jener exotischen Einfärbung, mit der Mahler seiner Musik ein den Texten entsprechendes Kolorit verleiht. Fremd wirkt das, etwa nach Art eines klingenden Jugendstils – und doch fließen auch hier wieder Farbe und Tonmaterial gestalterisch zusammen. Man mag sich fragen, was Mahler verleitetete, alte chinesische Lyrik zu vertonen, noch dazu entnommen jener 1907 publizierten Sammlung Hans Bethges, die unter dem Titel *Die chinesische Flöte* ein Produkt eher kunstgewerblichen Charakters darstellte. Doch gerade dies machte die Gedichte für Mahler erst eigentlich nutzbar, da sie ihm nicht als „große Literatur“ den Weg verstellten und die Fantasie einengten. Aus dem ursprünglich vorgesehenen Titel „Das Lied vom Jammer der Erde“ spricht deutlich jener Weltschmerz, der die Untergangsstimmung in der österreichischen Monarchie des Fin de siècle charakterisierte. „Unheimlich ist die Stille, wie die Stille vor einem Gewitter“, hatte Kronprinz Rudolf bereits 1888 bemerkt, und Mahler selbst fragte Bruno Walter, nachdem er im *Lied von der Erde* die zweifellos tief-schürfendste seiner musikalischen Aussagen getroffen hatte: „Ist das überhaupt auszuhalten?“

Hatte er einst euphorisch geäußert: „Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen“, so baut er jetzt mit eben diesen Mitteln ab. Geht den Weg rückwärts, reduziert, dünnt aus, horcht in die Musik und in sich selbst hinein. Und Schönberg hat auf dieser Basis dann sogar noch weiter reduziert. Das riesige Finale ist ein auskomponierter Zerfall, in dem Mahlers musikalische Sprache zusehends zerbricht, fragend erst, dann zweifelnd, allmählich resignierend. Mahler jedoch wäre nicht Mahler, wenn nicht auch in diesem unentrinnbar tödlichen Fatalismus die Schönheit noch Platz hätte: die Schönheit des Abschiednehmens, die Melancholie als langer Blick zurück. Am Ende steht, den motivischen Kern des Werks noch einmal in sich verdichtend, der Akkord d-e-g-a – unaufgelöst, als offene Frage ersterbend.

Das Lied von der Erde

I. Das Trinklied vom Jammer der Erde

nach Li-Tai-Po (701-762) für Tenor

Schon winkt der Wein im gold'nen Pokale,
Doch trinkt noch nicht, erst sing' ich euch ein
Lied!

Das Lied vom Kummer
Soll auflachend in die Seele euch klingen.
Wenn der Kummer naht,
Liegen wüst die Gärten der Seele,
Welkt hin und stirbt die Freude, der Gesang.
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Herr dieses Hauses!
Dein Keller birgt die Fülle des goldenen Weins!
Hier, diese Laute nenn' ich mein!
Die Laute schlagen und die Gläser leeren,
Das sind die Dinge, die zusammen passen.
Ein voller Becher Weins zur rechten Zeit
Ist mehr wert, als alle Reiche dieser Erde!
Dunkel is das Leben, ist der Tod.

Das Firmament blaut ewig, und die Erde
Wird lange fest steh'n und aufblühn im Lenz.
Du aber, Mensch, wie lang lebst denn du?
Nicht hundert Jahre darfst du dich ergötzen
An all dem morschen Tande dieser Erde!
Seht dort hinab! Im Mondschein auf den Grä-
bern
Hockt eine wild-gespenstische Gestalt!
Ein Aff ist's! Hört ihr, wie sein Heulen
Hinausgellt in den süßen Duft des Lebens!
Jetzt nehmt den Wein! Jetzt ist es Zeit, Ge-
nossen!
Leert eure gold'nen Becher zu Grund!
Dunkel ist das Leben, ist der Tod!

II. Der Einsame im Herbst

nach Chang-Tsi (ca.765 - ca.830) für Alt oder
Bariton

Herbstnebel wallen bläulich überm See;
Vom Reif bezogen stehen alle Gräser;
Man meint, ein Künstler habe Staub vom Jade
Über die feinen Blüten ausgestreut.

Der süße Duft der Blumen is verfliegen;
Ein kalter Wind beugt ihre Stengel nieder.
Bald werden die verwelkten, gold'nen Blätter
Der Lotosblüten auf dem Wasser zieh'n.

Mein Herz ist müde. Meine kleine Lampe
Erlosch mit Knistern, es gemahnt mich an den
Schlaf.
Ich komm' zu dir, traute Ruhestätte!
Ja, gib mir Ruh', ich hab Erquickung not!

Ich weine viel in meinen Einsamkeiten.
Der Herbst in meinem Herzen währt zu lange.
Sonne der Liebe, willst du nie mehr scheinen,
Um meine bitteren Tränen mild aufzutrocknen?

III. Von der Jugend

nach Li-Tai-Po (701-762) für Tenor

Mitten in dem kleinen Teiche
Steht ein Pavillon aus grünem
Und aus weißem Porzellan.

Wie der Rücken eines Tigers
Wölbt die Brücke sich aus Jade
Zu dem Pavillon hinüber.

In dem Häuschen sitzen Freunde,
Schön gekleidet, trinken, plaudern,
Manche schreiben Verse nieder.

Ihre seidnen Ärmel gleiten
Rückwärts, ihre seidnen Mützen
Hocken lustig tief im Nacken.

Auf des kleinen Teiches stiller
Wasserfläche zeigt sich alles
Wunderlich im Spiegelbilde.

Alles auf dem Kopfe stehend
In dem Pavillon aus grünem
Und aus weißem Porzellan;

Wie ein Halbmond steht die Brücke,
Umgekehrt der Bogen. Freunde,
Schön gekleidet, trinken, plaudern.

IV. Von der Schönheit

nach Li-Tai-Po (701-762) für Alt oder Bariton

Junge Mädchen pflücken Blumen,
Pflücken Lotosblumen an dem Uferrande.
Zwischen Büschen und Blättern sitzen sie,
Sammeln Blüten in den Schoß und rufen
Sich einander Neckereien zu.
Gold'ne Sonne webt um die Gestalten,
Spiegelt sie im blanken Wasser wider.
Sonne spiegelt ihre schlanken Glieder,
Ihre süßen Augen wider,
Und der Zephyr hebt mit Schmeichelkosen
Das Gewebe Ihrer Ärmel auf,
Führt den Zauber
Ihrer Wohlgerüche durch die Luft.

O sieh, was tummeln sich für schöne Knaben
Dort an dem Uferrand auf mut'gen Rossen?
Weithin glänzend wie die Sonnenstrahlen;
Schon zwischen dem Geäst der grünen Wei-
den
Trabt das jungfrische Volk einher!
Das Roß des einen wiehert fröhlich auf
Und scheut und saust dahin,
Über Blumen, Gräser wanken hin die Hufe,
Sie zerstampfen jäh im Sturm die hinge-
sunk'nen Blüten.
Hei! Wie flattern im Taumel seine Mähnen,
Dampfen heiß die Nüstern!
Goldne Sonne webt um die Gestalten,
Spiegelt sie im blanken Wasser wider.

Und die schönste von den Jungfrau'n sendet
Lange Blicke ihm der Sehnsucht nach.
Ihre stolze Haltung ist nur Verstellung.
In dem Funkeln ihrer großen Augen,
In dem Dunkel ihres heißen Blicks
Schwingt klagend noch die Erregung ihres
Herzens nach.

V. Der Trunkene im Frühling

nach Li-Tai-Po (701-762) für Tenor

Wenn nur ein Traum das Leben ist,
Warum denn Müh und Plag?
Ich trinke, bis ich nicht mehr kann,
Den ganzen, lieben Tag!

Und wenn ich nicht mehr trinken kann,
Weil Kehl' und Seele voll,
So tauml' ich bis zu meiner Tür
Und schlafe wundervoll!

Was hör ich beim Erwachen? Horch!
Ein Vogel singt im Baum.
Ich frag' ihn, ob schon Frühling sei,
Mir ist als wie im Traum.

Der Vogel zwitschert: Ja! Der Lenz
Ist da, sei kommen über Nacht!
Aus tiefstem Schauen lausch ich auf,
Der Vogel singt und lacht!

Ich fülle mir den Becher neu
Und leer' ihn bis zum Grund
Und singe, bis der Mond erglänzt
Am schwarzen Firmament!

Und wenn ich nicht mehr singen kann,
So schlaf ich wieder ein;
Was geht mich denn der Frühling an?
Laßt mich betrunken sein!



VI. Der Abschied

bis „...Lebens-trunk'ne Welt!“ nach Mong-Kao-Yen
ab „Er stieg vom Pferd...“ nach Wang-Sei (701-761)
für Alt oder Bariton

Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge.
In alle Täler steigt der Abend nieder
Mit seinen Schatten, die voll Kühlung sind.
O sieh! Wie eine Silberbarke schwebt
Der Mond am blauen Himmelssee herauf.
Ich spüre eines feinen Windes Weh'n
Hinter den dunklen Fichten!
Der Bach singt voller Wohllaut durch das Dunkel.
Die Blumen blassen im Dämmerchein.
Die Erde atmet voll von Ruh' und Schlaf;
Alle Sehnsucht will nun träumen.
Die müden Menschen geh'n heimwärts,
Um im Schlaf vergess'nes Glück
Und Jugend neu zu lernen!
Die Vögel hocken still in ihren Zweigen.
Die Welt schläft ein!

Es wehet kühl im Schatten meiner Fichten.
Ich stehe hier und harre meines Freundes;
Ich harre sein zum letzten Lebewohl.
Ich sehne mich, O Freund, an deiner Seite
Die Schönheit dieses Abends zu genießen.
Wo bleibst du? Du läßt mich lang allein!
Ich wandle auf und nieder mit meiner Laute
Auf Wegen, die vom weichem Grase schwellen.
O Schönheit! O ewigen Liebens-, Lebens-trunk'ne Welt!

Er stieg vom Pferd und reichte ihm den Trunk
Des Abschieds dar.
Er fragte ihn, wohin er führe
Und auch warum es müßte sein.
Er sprach, seine Stimme war umflort: Du, mein Freund,
Mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold!
Wohin ich geh'? Ich geh', ich wand're in die Berge.
Ich suche Ruhe für mein einsam Herz!
Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte.
Ich werde niemals in die Ferne schweifen.
Still ist mein Herz und harret seiner Stunde!

Die liebe Erde allüberall
Blüht auf im Lenz und grünt aufs neu!
Allüberall und ewig blauen licht die Fernen!
Ewig... Ewig...

MUSIC ACADEMY

1ST CLASS ROCK & JAZZ SCHOOLS · EST 2001

**Jetzt im
Hafenweg 11a**



TOP DOZENTEN DER LIVE- UND STUDIOSZENE
UNTERRICHT FÜR ALLE INSTRUMENTE UND GESANG OHNE WARTZEITEN
EINZEL-, GRUPPEN- UND ENSEMBLEUNTERRICHT
STUDIUMVORBEREITUNG | KOSTENLOSE PROBESTUNDE
TONSTUDIO | AUSBILDUNG ZUM SOUND ENGINEER UND CREATIVE MUSIC PRODUCER
BROADWAY STAGE PROGRAM
FRÜHERZIEHUNG AB 4 JAHREN
INSTRUMENTENVERKAUF /-VERLEIH

[K9] Sonntag, 25.9.2016, 11.00 Uhr, Schloss Körtlinghausen

**„Das ewig Weibliche zieht uns hinan“
Die feminine Seite der Romantik**

Amy Beach
(1867-1944)

Thema und Variationen für Flöte und Streichquartett op. 80

Laura Valborg Aulin
(1860-1928)

Streichquartett F-Dur op. 8
I. Allegro con grazia
II. Intemezzo
III. Andante espressivo
IV. Finale

- Pause -

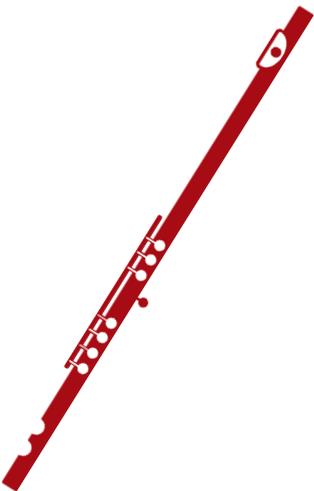
Ethel Smyth
(1858-1944)

Streichquartett e-Moll
I. Allegretto lirico
II. Allegro molto leggiero
III. Andante
IV. Allegro energico

Triin Ruubel, Natalia Sagmeister und Gernot Süßmuth - Violinen
Rumen Cvetkov und Lucas Freund - Viola
Alexander Gebert und Dagmar Spengler - Violoncelli
Stephanie Winker - Flöte

Berühmte Komponistinnen sind im Verlauf der Musikgeschichte eine absolute Rarität, und selbst in der Gegenwart, wo einige der bedeutendsten Vertreter der Berufsgruppe (etwa Sofia Gubaidulina, Violeta Dinescu oder Adriana Hölszky) weiblichen Geschlechts sind, scheint ein solcher künstlerischer Werdegang alles andere als selbstverständlich und eher die Ausnahme zu sein. Dabei gab es bereits im Zeitalter der Klassik und Romantik eine gar nicht geringe Zahl komponierender Frauen, die Werke von hoher Qualität hervorbrachten – nur wurde ihnen diese Tätigkeit nicht als ernstzunehmender Beruf zuerkannt, sondern lediglich als Hobby neben den „eigentlichen“ Aufgaben als Hausfrau und Mutter. Felix Mendelssohn Bartholdys Schwester Fanny etwa hatte – als wohl berühmtestes Beispiel – unter dieser „klassischen“ Rollenverteilung der Geschlechter sehr zu leiden, denn während ihr Bruder Karriere machte, durften ihre eigenen, teilweise gleichfalls genialen Werke größtenteils nicht einmal verlegt werden und fanden so lediglich bei Aufführungen im Freundes- und Familienkreis Beachtung. Zahlreiche interessante Werke von Komponistinnen mögen so ihre Zeit nicht überdauert haben; manches schlummert zweifellos noch in Archiven und wartet darauf, entdeckt und aufgeführt zu werden. Wir wollen dazu das Unsere beitragen und präsentieren daher romantische Musik aus der Feder komponierender Frauen. Musik, die „weiblicher“, „femininer“ ist als die von Kollegen wie Schumann, Mendelssohn, Spohr, Brahms und anderen? Musik mit Reizen ganz eigener Art? Die Entscheidung darüber mag jeder Hörer für sich fällen – oder auch nicht. Denn die wesentliche Erkenntnis sollte sein: Hier erklingt richtig gute Musik!

Die größte Zahl von Werken klassischer und romantischer Komponistinnen ist kammermusikalisch, denn hier gab es Aufführungsmöglichkeiten zumindest im Bereich der Hausmusik und im Rahmen kleinerer Veranstaltungen, unterstützt durch Gönner und Förderer. Nicht unbedingt aber ist eine solche Beschränkung nur von Nachteil, denn die Konzentration auf den intensiven Dialog weniger Instrumente etwa im Streichquartett oder im Klaviertrio dürfte bei so mancher Komponistin durchaus zur Ausprägung besonderer musikalischer Dichte und Ausdruckskraft geführt haben.



Amy Beach



Amy Beach gilt als erste amerikanische Komponistin, die eine Sinfonie schrieb und damit in eine bis dato absolute Männerdomäne einbrach. Mit Erfolg! Allein die Opuszahlen ihrer Werke, die über die 150 hinausreichen, unterstreichen zudem, dass das Komponieren für sie keineswegs bloß Freizeitbeschäftigung war. Bereits als Kleinkind galt Amy als musikalisches Genie; das Komponieren brachte sie sich ab dem Alter von etwa vier Jahren, aufbauend auf einer starken Intuition, überwiegend autodidaktisch bei.

Als Ehefrau eines angesehenen Arztes, den sie mit 18 Jahren heiratete, sah sie sich jedoch gezwungen, die Zahl ihrer öffentlichen Auftritte auf zwei pro Jahr zu beschränken – und der Erlös hatte wohltätigen Zwecken zuzukommen. Umso intensiver wandte sie sich der Komposition zu, auch wenn Ihr Ehemann professionellen Unterricht nicht gestatte. In erster Linie hatte sie die Frau an der Seite von Dr. Beach zu sein. Doch die Aufführung ihrer Werke, u.a. der *Gaelic Symphony* durch das Boston Symphony Orchestra (1896) sowie des Klavierkonzerts (1900) sorgten für Aufsehen und erhielten hervorragende Kritiken. Und auch wenn die Rezensenten sich lang und breit über die Urhebererschaft einer Komponistin ausließen – die Kollegen erkannten Amy Beach als eine der Ihren an. Nach dem Tod ihres Mannes 1910 lebte Amy Beach vier Jahre lang in Europa, wo ihre Werke erfolgreiche Aufführungen erlebten.

Aktuellen Entwicklungen gegenüber behielt die lebenslang als beste Komponistin Amerikas anerkannte Beach auch im Alter ein offenes Ohr. So klingt in ihrer Musik zum einen die farbenreich-ausdrucksstarke Romantik eines Brahms oder Rachmaninow nach, in späteren Werken jedoch finden auch Strömungen der aufkeimenden Neuen Musik wie freie Tonalität, Ganztonskalen und exotisch gefärbte Harmonien Widerhall. Ihre fachliche und gesellschaftliche Anerkennung nutzte Beach zunehmend, um junge MusikerInnen zu unterstützen und zu fördern. So findet sich unter ihren diversen Artikeln in Fachzeitschriften auch einer mit dem Titel „To the Girl who Wants to Compose“.

Laura Valborg Aulin



Auf die schwedische Pianistin und Komponistin **Laura Valborg Aulin** passt der Vergleich mit den Mendelssohn-Geschwistern auffallend gut, auch wenn sie und ihr sechs Jahre jüngerer Bruder Tor eine Generation von Felix und Fanny trennt. In einem ausgesprochen musikkaffinen Elternhaus aufgewachsen, profitierte Laura Aulin immerhin von der allmählich wachsenden Anerkennung der Frau auch als Künstlerin sowie vom insgesamt liberaleren Denken in Schweden. So zählen zu ihren Lehrern bedeutende Komponisten wie Benjamin Godard und Niels Wilhelm Gade, und zum Studieren durfte sie – für jene Zeiten schon sehr emanzipiert – mit Hilfe eines Stipendiums sogar nach Kopenhagen und Paris gehen. Ihr Werkverzeichnis umfasst neben Klaviermusik und Liedern zwei Streichquartette und Orgelmusik. Als Pianistin trat sie mit überwiegend eigenen Werken auf; als Kammermusikerin spielte sie zudem mit dem von ihrem Bruder geleiteten Streichquartett. Als Klavier- und Theorielehrerin, Organistin und Konzertveranstalterin ließ sie sich schließlich in Örebro nieder.

Die beiden in den 1880er-Jahren komponierten Streichquartette Laura Valborg Aulins zählen zu den bedeutendsten schwedischen Exemplaren der Gattung. Dabei kann das frühere, ihrem ersten Kompositionslehrer Albert Rubenson gewidmete F-Dur-Quartett (1884) als ausgesprochen einfallsreich und farbig gelten, während das e-Moll-Quartett (1889) reifer, aber auch weniger kreativ ist. Beide kombinieren hohen technischen Anspruch und romantische Klangfülle mit Anklängen an die schwedische Volksmusik, was ihnen eine wunderbar individuelle Färbung verleiht.

Eine besonders eindrucksvolle Komponistinnenkarriere ist die der Engländerin **Ethel Smyth** – nicht zuletzt wegen der enormen Energie, die sie schon als Jugendliche an den Tag legte, um ihren Traum wahr werden zu lassen. So war ihr Leben von dem Anspruch geprägt, eben nicht als nebenher komponierende Lady zu gelten, sondern gleichwertig mit den männlichen Kollegen wertgeschätzt und für ihre Arbeit bezahlt zu werden. Als Kind einer typisch viktorianischen Familie der gehobenen Mittelschicht wurden Ethel und ihre Geschwister von Gouvernanten großgezogen, von denen eine in Leipzig Klavier studiert hatte. Da ihre eigenen so entflammten musikalischen Ambitionen – und insbesondere die kompositorischen – von ihrem Vater jedoch unterbunden wurden, ertrotzte sich Ethel das Musikstudium schließlich mit ihren Mitteln: mit Hungerstreik und der strikten Verweigerung der von ihr erwarteten gesellschaftlichen Aktivitäten.

Ethel Smyth



Das Studium in Leipzig allerdings enttäuschte sie, und so brach sie nach einem Jahr ab und profitierte in der Folge umso mehr von persönlichen Kontakten, insbesondere angeregt durch das Ehepaar Herzogenberg, in deren Haushalt sie Ersatztochter und Geliebte der Hausherrin wurde. Hier lernte Smyth die Größen jener Zeit kennen und hörte sie spielen: Clara Schumann, Anton Rubinstein, Edvard Grieg und Johannes Brahms etwa, der ihre Kammermusik verspottete, sobald er erfuhr, dass eine Frau sie geschrieben hatte. Amüsant fand sie Äußerungen eines Kritikers, der bemerkte, dass ihrer Musik jeder feminine Charme fehle. Gegen derartiges Schubladendenken kämpfte sie lebenslang an.

Nachdem sie zunächst ausschließlich Kammermusik und Lieder komponiert hatte, wurde sie von keinem Geringeren als Peter Tschaikowsky zu „Größerem“ ermutigt und wandte sich ab 1887 zunehmend großer Orchestermusik und der Oper zu. Männer (u.a. Bruno Walter) waren von Ethel Smyths dezent von Wagner infiltrierter Musik wie auch von ihrer Persönlichkeit ebenso beeindruckt wie Frauen. Der Unterstützung durch die Frauenbewegung entzog sie sich jedoch lange – sie wollte rein künstlerisch überzeugen. 1910 jedoch schloss sie sich dennoch zeitweise der militanten englischen Frauenbewegung an und komponierte für diese den als Hymne berühmt gewordenen „March of Women“.

*Ihr zuverlässiger
Partner rund
um Auto...*



CITROËN

Autohaus Wolfgang Stahl (H)

Unionstr. 2+20 · 59457 Werl
Tel. 0 29 22/40 - 48 oder - 49

Smyths Musik ist stark von der deutschen Spätromantik beeinflusst, zeichnet sich aber auch durch meisterhafte Kontrapunktik, einen Sinn für kraftvolle Dramatik und eine lebendige instrumentale Charakterzeichnung aus. Das gilt insbesondere auch für das reife e-Moll-Quartett aus dem Jahr 1914 - ein Werk, aus dem die melancholische Erinnerung an puren Genuss ebenso spricht wie die von Konflikten und Umwälzungen gezeichnete Zeit.



TOYOTA

Servicepartner

Autohaus Wolfgang Stahl

Unionstr. 2 · 59457 Werl · Tel. 029 22/90 9887



PEUGEOT

Autohaus Andreas Stahl GmbH & Co. KG.

Unionstr. 2 · 59457 Werl

Tel. 029 22/9 10 1049

Unsere Künstler

Katharina Overbeck Violine



wurde 1987 in München geboren und erhielt dort ihren ersten Violinunterricht bei Simone Burger-Michielsen und Peter Michielsen.

Von 2000 bis 2010 war sie u.a. Mitglied des European Union Youth Orchestra, der Jungen Deutschen Philharmonie, der Bach Akademie Stuttgart, der Internationalen Jungen Orchesterakademie des Bayerischen Landesjugendorchesters und des Puchheimer Jugendkammerorchesters. Sie studierte bei Prof. Gernot Süßmuth an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar und spielte während dieser Zeit als Aushilfe u.a. im Münchner Staatstheater am Gärtnerplatz, bei den Nürnberger Philharmonikern sowie in der Staatskapelle Weimar. Seit 2014 ist sie 1. Konzertmeisterin der Erzgebirgischen Philharmonie Aue.

Frank Reinecke Violine

ist Mitglied des Vogler-Quartetts, mit dem er seit 1985 in unveränderter Besetzung spielt. Er studierte an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin bei Eberhard Feltz und am College Conservatory in Cincinnati/USA beim LaSalle-Quartett. Neben seiner weltweiten Konzerttätigkeit und CD-Einspielungen mit dem Quartett spielt er auch in anderen Kammermusikbesetzungen bei Festivals und Konzerten. Partner sind dabei u. a. Carolin und Jörg Widmann, Tatjana Masurenko, Finghin

Collins, Gerald Fauth, Mie Miki und Jascha Nemtsov. Frank Reinecke unterrichtet bei Meisterkursen u. a. beim Kammermusik Campus der Jeunesses Musicales auf Schloss Weikersheim, bei der Schubertiade in Schwarzenberg und der



MISQA Montreal. Von 2007 bis 2012 war er Professor für Kammermusik an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst

in Stuttgart. 2012 wurde er auf die Professur für Streicherkammermusik an die HMT Leipzig berufen. Er ist seit 2005 Artistic Director des Kammermusikfestivals „Music in Drumcliffe“ in Sligo/Irland und ist für das Programm der unter der Mitwirkung des Vogler-Quartetts stattfindenden Kammermusiktage in Homburg/Saar verantwortlich.

Triin Ruubel Violine

1988 in Tallinn geboren, besuchte das dortige Musikgymnasium und studierte ab 2006 an der Hochschule für Musik und Theater Rostock bei Prof. Petru Munteanu. Im selben Jahr wurde sie Stipendiatin der Horst-Rahe-Stiftung. Meisterkurse absolvierte sie bei Prof. Axel Strauss, Prof. Werner Scholz

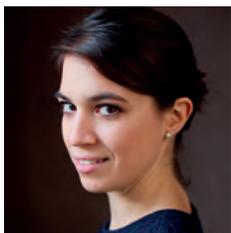


und Prof. Larissa Kolos. Sie gewann Preise bei internationalen Wettbewerben wie „Remember Enescu“ in Sinaia (Rumänien), Kloster Schöntal und beim

Concours International de Violon Avignon. 2010 gewann sie den Publikumspreis beim Wettbewerb „Premio Rodolfo Lipizer“ in

Italien. Als Solistin spielte Triin Ruubel u.a. mit dem Balcan Festival Orchestra, dem Kammerorchester Tallinn, der Philharmonie der Nationen, dem Estnischen Staatlichen Symphonieorchester, der Philharmonie Vorpommern, der Norddeutschen Philharmonie Rostock und der Polnischen Kammerphilharmonie. Mit dem Tallinner Kammerorchester hat sie ein Werk des estnischen Komponisten Timo Steiner eingespielt. Zahlreiche Auftritte absolvierte sie u.a. beim Järvi Festival, den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, beim Hohenloher Kultursommer und bei der Bach-Woche Helsinki und arbeitete mit Musikern wie Ivry Gitlis, Neeme und Paavo Järvi und Justus Frantz. Seit 2015 ist sie Konzertmeisterin des Estnischen Staatlichen Symphonieorchesters. Sie spielt eine Violine von F. Pique (Paris 1820) die ihr von der Thomas J.C und Angelika Matzen Stiftung zur Verfügung gestellt wird.

Natalia Sagmeister Violine



wurde 1989 geboren und war ab 2002 Jungstudentin bei Prof. Lydia Dubrovskaya an der Hochschule für Musik Nürnberg. Anschließend

studierte sie bei Prof. Ulf Wallin an der HfM „Hanns Eisler“ Berlin und erhielt dort 2013 ihr Diplom.

Derzeit absolviert sie ein Masterstudium an der HfM „Franz Liszt“ Weimar bei Prof. Gernot Süßmuth. Meisterkurse belegte sie bei Boris Belkin, Saschko Gawriloff, Leonidas Kavakos und Thomas Brandis. Sie gewann mehrere Preise bei nationalen Wettbewerben und ist Stipendiatin der Stiftung Yehudi Menuhin „Live Music Now“.

2009 unternahm sie eine Tournee durch die USA mit den Salzburg Chamber Soloists unter

der Leitung von Lavard Skou-Larsen. Zuletzt war sie solistisch mit der Bachakademie Stuttgart zu erleben. Regelmäßige Engagements führen sie zum Orchestra Mozart Bologna unter Claudio Abbado. Außerdem wirkte sie an einer Produktion der Volksbühne Berlin unter der Regie von Frank Castorf im „Lehrstück“ von Bertolt Brecht mit. Sie war Stipendiatin der Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin und ist regelmäßiger Gast beim Deutschen Kammerorchester Berlin, der Kammerakademie Potsdam und der Komischen Oper Berlin.

Gernot Süßmuth Violine

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 Jahrtausend-

wende 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.

Stefan Fehlandt Viola

erhielt seine musikalische Ausbildung an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin. Den Schwerpunkt seiner künstlerischen Tätigkeit bildet die Arbeit im international hoch geschätzten Vogler Quartett, dem er als Gründungsmitglied seit 1985 angehört. Mit dem Quartett verantwortet er eigene Konzertreihen und Festivals u.a. im Berliner Konzerthaus, in Sligo (Irland), die Kammermusiktage in Homburg (Saar) sowie die Nordhessischen Kindermusiktage in Kassel.

Darüber hinaus spielt Stefan Fehlandt als gefragter Kammermusiker und Solist mit Partnern wie Boris Pergamenschikow, David Geringas, Daniel Müller-Schott, Isabelle Faust, Christian Tetzlaff, Antje Weithaas, Lars Vogt, dem Trio Wanderer und der Sängerin Ruth Ziesak. Seine Vielseitigkeit zeigt sich auch bei



der Mitwirkung an Projekten der Akademie für Alte Musik. Er ist Gast u.a. bei den Dresdner Musikfestspielen, den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, dem

Schleswig-Holstein Musikfestival, den Salzburger Festspielen, dem Festival „Spannungen“ (Heimbach), in Hitzacker, Moritzburg, Delft, Risør u.a. Seit 2007 unterrichtet er als Professor für Kammermusik und Viola an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart. Daneben ist er Juror bei Wettbewerben, gibt Meisterkurse und Workshops u.a. bei der Karl-Klingler-Stiftung, der Schubertiade Schwarzenberg/Hohenems sowie in Berlin, Stockholm, Sevilla, Sydney, Cincinnati, Toronto, Montreal und beim Festival AVEM in Aigues-Vives (Frankreich).

Lucas Freund Viola

geboren 1990, studiert seit 2011 bei Prof. Erich Wolfgang 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 Kammermusikursen mit renommierten Professoren teilnehmen.



2010 gewann er den 1. Preis beim Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ in der Kategorie Viola solo. 2012 erhielt er ein Stipendium der Brahms-Gesell-

schaft Stralsund; im selben Jahr wurde er Stipendiat der Friedrich-Ebert-Stiftung und des Vereins „Live Music Now“. 2013 erhielt er einen Preis beim Internationalen Jan Rakowski Viola-Wettbewerb in Posen.

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

Erich Wolfgang Krüger Viola



geboren in Güstrow, studierte von 1972 bis 1979 bei Prof. Alfred Lipka an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin und ist Preisträger

mehrerer internationaler Wettbewerbe. Im Anschluss an sein Studium wirkte er zwanzig Jahre lang als Solobratscher in verschiedenen Orchestern, darunter das Rundfunkorchester

Leipzig, das MDR Sinfonieorchester und das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin. Er war Mitglied diverser Kammermusikensembles, u.a. Bach-Collegium Stuttgart, Kammerorchester „Carl Philipp Emanuel Bach“ und im Victoria-Mullova-Ensemble. Konzertreisen führten ihn nach Europa, Asien, Nord- und Südamerika. Er war an zahlreichen Rundfunk-, CD- und Fernsehaufnahmen beteiligt.

Seit 1979 unterrichtet Erich Wolfgang Krüger an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin; 1997 wurde er zudem als Professor für Viola an die Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar berufen.

Alexander Gebert Violoncello



hat an der Sibelius Akademie in Helsinki und an der Warschauer Chopin-Akademie studiert, wo u.a. Victoria Yagling und Kazimierz Michalik

seine Lehrer waren. Danach setzte er seine Studien bei Philippe Muller am Conservatoire de Paris und als DAAD-Stipendiat an der Stuttgarter Musikhochschule bei Natalia Gutman fort. Alexander Gebert hat Preise bei mehreren internationalen Wettbewerben gewonnen und ist in Europa und Nordamerika als Solist und Kammermusiker bei einer Reihe renommierter Musikfeste aufgetreten. Besonders wichtig ist ihm die Begegnung und die Zusammenarbeit mit zahlreichen Komponisten unserer Zeit, darunter Mauricio Kagel, Salvatore Sciarrino, Friedrich Cerha, Krzysztof Meyer, Krzysztof Penderecki, Kaija Saariaho, Albert Schneltzer und Kurt Schwertsik. In den Jahren 2005 bis 2012 war Alexander Gebert Cellist des Altenberg Trios Wien, eines Ensembles en Residence am Musikverein Wien. Regelmäßig ist er weltweit als

Dozent in Meisterkursen tätig. Im Jahr 2010 wurde er als Professor an die Hochschule für Musik in Detmold berufen und ist dort seit 2015 auch künstlerischer Prorektor.

Jelena Očić Violoncello

erhält für ihr virtuoses und farbenreiches Spiel begeisterten Beifall in den Konzertsälen dreier Kontinente. Bernard Greenhouse, Gründercellist des Beaux Arts Trio, nannte sie „eines der außerordentlichsten Cellotalente der heutigen Zeit“, und Siegfried Palm beschrieb sie als „eine der vielversprechendsten Interpreten der Neuen Musik“. Als Solistin konzertiert die kroatische Cellistin mit Kammer- und



philharmonischen Orchestern und als Kammermusikerin in Europa, in den Vereinigten Staaten und in Asien. Mehrere Komponisten haben ihr Werke gewidmet. Ihre mit

dem Pianisten Federico Lovato eingespielten CDs mit Beethovens Kreuzer-Sonate und mit Sonaten von Ginastera, Hindemith und Kabalewsky und den *Songs of Shulamith* von Anatolius Šenderovas wurden in der Fachpresse mit Begeisterung rezensiert. An der Musikhochschule in Mannheim, wo sie seit 2004 unterrichtet, konzipierte sie innovative Projekte. Aus ihrer Celloklasse traten Gewinner internationaler Wettbewerbe und Mitglieder namhafter Orchester hervor.

Dagmar Spengler Violoncello



erhielt ihren ersten Cellounterricht an der Musikschule Marl bei Zoltan Thirring 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. Internationale Meisterkurse u.a. bei David Geringas, Bernard Greenhouse, Lluís Claret und dem Alban Berg Quartett erweiterten ihre musikalische Ausbildung.

Dagmar Spengler spielte als Solocellistin im Folkwang Kammerorchester Essen und war von August 2001 bis August 2003 Cellistin der Sächsischen Staatskapelle Dresden (Semperoper). Heute ist sie Solocellistin der Staatskapelle Weimar.

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

Jonathan Weigle Violoncello

studierte bei Prof. Josef Schwab und Prof. Troels Svane an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin, wo er 2014 seinen Master mit Auszeichnung abschloss. Wesentlich prägte ihn zudem das Studium mit seinem Klaviertrio bei Prof. Ralf Gothoni an der renommierten „Escuela Superior de Música

Reina Sofia“ in Madrid. Künstlerische Anregungen erhielt er zudem von Steven Isserlis, Tsuyoshi Tsutsumi, Ivan Monighetti, Michael Sanderling und von Mitgliedern des Artemis Quartetts. Nach zehn Jahren u.a. als Solocellist bei der Jungen Philharmonie Brandenburg



erhielt er 2009 das Ferenc-Fricsay-Stipendium beim DSO Berlin. Seitdem war er als Solocellist im Frankfurter Opern- und Museumsorchester und als stellvertretender

Solocellist bei Göteborgs Symfoniker tätig. Regelmäßig spielt er in namhaften Orchestern wie dem Mahler Chamber Orchestra und dem Gewandhausorchester Leipzig. Von April bis Juli 2015 war er Solocellist beim Orchestre de chambre de Paris; seit November 2015 ist er in gleicher Position beim Kölner Kammerorchester tätig.

Als leidenschaftlicher Kammermusiker trat Jonathan Weigle bei Festivals wie dem Schleswig-Holstein Musik Festival, Usedomer Musikfestival, Encuentro de Musica y Academia de Santander und der SommerMusikAkademie Schloss Hundisburg auf, wo er als Solist das Brahms-Doppelkonzert spielte. Solistisch konzertierte er zudem mit der cappella academica Berlin, der Jungen Philharmonie Brandenburg und dem Echo Ensemble für Neue Musik.

Jonathan Weigle ist mehrfacher Preisträger, u.a. des Hanns-Eisler-Preises für Komposition und Interpretation zeitgenössischer Musik 2013 sowie im Duo beim Felix Mendelssohn Bartholdy Hochschulwettbewerb 2010. Neben dem klassischen Repertoire widmet er sich intensiv moderner Musik und dem Tango.

Hille Perl Viola da gamba



1965 in Bremen geboren, spielt seit ihrem fünften Lebensjahr Viola da Gamba.

Musik ist für sie das wichtigste Kommunikations-

mittel zwischen Menschen, eindeutiger und präziser als Sprache und von größter emotionaler Bedeutung. Hille Perl reist den größten Teil des Jahres durch die Welt, spielt Konzerte und macht CD-Aufnahmen als Solistin und mit verschiedenen Ensembles, insbesondere ihrem Trio LOS OTROS aber auch mit The Age of Passions, dem Freiburger Barockorchester Consort und als Duopartnerin des Komponisten und Lautenisten Lee Santana. Sie bewegt sich meistens im akustischen Gebiet des 17. und 18. Jahrhunderts, manchmal entführt sie die Musik aber an Orte, von denen sich die Komponisten der Vergangenheit nie hätten träumen lassen. Wenn sie nicht auf Reisen ist, lebt sie mit ihrer Familie in einem Bauernhaus in der Wildeshäuser Geest. Seit 2002 ist Hille Perl Professorin an der Hochschule für Künste in Bremen.

Rodrigo in *Otello*, Almaviva in *Il Barbiere di Siviglia* (Rossini), Titus, Tamino, Ferrando, Don Ottavio, Belmonte (Mozart), Ernesto in *Don Pasquale* (Donizetti), Fadinard in *Nino Rotas Cappello di Paglia di Firenze*, Oronte in *Alcina*, Jupiter in Händels *Semele* und Namarand in der Uraufführung *Trank der Unsterblichkeit*.



Im Konzertbereich ersang sich Uwe Stickers einen hervorragenden Ruf als Oratorien- und Liedsänger und gastierte u.a. mit den Bach-Passionen in Israel, Italien, China,

der Schweiz und Frankreich. Eine enge Zusammenarbeit verbindet ihn mit Ludwig Güttler und der Bach Akademie. Er sang mit namhaften Dirigenten wie Daniel Barenboim, Helmuth Rilling, Jac van Steen, George Alexander Albrecht und Christopher Hogwood. Zu seinen Aufnahmen zählt u.a. die Ersteinstrumental von Otto Nicolais *Die Rückkehr des Verbannten* (2011) sowie *Erwin und Elmire* der Fürstin Anna Amalia zu Sachsen-Weimar-Eisenach nach einem Libretto von Goethe.

Uwe Stickers Tenor

erhielt bereits mit sieben Jahren Klavier- und Gesangsunterricht u.a. am Spezialgymnasium für Musik „Schloss Belvedere“ Weimar. Sein Gesangsstudium an der HfM „Franz Liszt“ Weimar bei Prof. Mario Hoff schloss er mit Auszeichnung ab. Stationen seiner Opernlaufbahn waren u.a. die Komische Oper Berlin, Aalto-Theater Essen, Städtische Bühnen Heidelberg, Nationaltheater Weimar, Nationaltheater Mannheim, Theater Chemnitz, Staatstheater Nürnberg und Theater Bielefeld. Zu seinen Partien zählen u.a. Arnold in *Guillaume Tell*,

Tobias Berndt Bariton



Der gebürtige Berliner begann seine musikalische Ausbildung im Dresdner Kreuzchor und studierte bei Hermann Christian Polster in Leipzig und bei

Rudolf Piernay in Mannheim. Er lernte außerdem bei Dietrich Fischer-Dieskau und Thomas Quasthoff. Er gewann u.a. den Wettbewerb „Das Lied“ in Berlin und ging als 1. Preisträger beim Brahms-Wettbewerb in Pörschach sowie beim Cantilena Gesangswettbewerb in

Bayreuth hervor. Er sang Konzerte u.a. in der Berliner Philharmonie, der Tonhalle Zürich, dem Concertgebouw Amsterdam, im Leipziger Gewandhaus, im Herkulesaal München und der Tchaikovsky Concert Hall in Moskau sowie bei renommierten Festivals wie dem Prager Frühling, dem Leipziger Bachfest, den Händel-Festspielen Halle und Göttingen, dem Rheingau Musik Festival und dem Beijing International Music Festival. Mehrfach gastierte er mit dem Collegium Vocale Gent unter Philippe Herreweghe und unter der Leitung von Helmuth Rilling mit der *Matthäuspassion*.

Neben zahlreichen Opernengagements – u.a. als Wolfram in Wagners *Tannhäuser* in Posen und als Argante in Händels *Rinaldo* am Nationaltheater Prag – war er in den *Meistersingern* unter Marek Janowski verpflichtet. Bei einem Gastspiel in Russland sang er den Don Alfonso in *Così fan tutte* und den Aeneas in Purcells *Dido* und *Aeneas*. Tobias Berndt gab Liederabende bei den Festspielen in Bergen, im Festspielhaus Baden-Baden, im Wiener Musikverein und beim Lucerne Festival. 2013 war er gemeinsam mit Thomas Quasthoff als Rezitator in der *Schönen Magelone* von Brahms beim Heidelberger Frühling zu hören. Er arbeitete mit Pianisten wie Alexander Fleischer, Daniel Heide und Eric Schneider zusammen.

Lee Santana Laute

stammt aus einer Musikerfamilie aus Florida. In seiner Jugend spielte er vor allem Jazz und Rockmusik; erst ab dem Alter von 16 Jahren wuchs sein Interesse für die klassische Musik. Als Kind der Alles-ist-möglich-Generation waren seine Vorbilder die großen Komponisten-Musiker der Vergangenheit wie der

Gegenwart. Als Gitarrist und Lautenist verlagerten sich diese Idole allmählich bis ins 16., 17. und 18. Jahrhundert zurück – Vorbilder, mit denen Lee Santana sich bis heute in lebendigem Dialog befindet.

Seit 1984 arbeitet er als freischaffender



Lautenist und Komponist überwiegend in Europa. Die Liste bekannter Ensembles, Solisten, Dirigenten und Künstler anderer Genres, mit denen er zusammenge-

arbeitet hat, ist lang und wird in über 100 CD-Einspielungen dokumentiert. Bei *Harmonia Mundi* erschien 2014 seine vierte Solo-CD *A Song of Divine Love* mit Musik von Bach, Santana und Silvius Leopold Weiss.

Lee Santana arbeitet als Solist und in Kammermusik-Besetzungen u.a. mit Hille Perl, Dorothee Miels, Petra Müllejan. Er ist Lautenist des Freiburger Barockorchesters und Consort und inspirierte diverse Tanzprojekte von Sasha Waltz. Neben zahlreichen Tourneen bieten ihm Komposition und Meditation die Möglichkeit zum Rückzug und zur Fokussierung.

Srdjan Caldarovic Klavier



geboren in Zagreb, Kroatien, begann im Alter von fünf Jahren, Klavier zu spielen. Als Solist trat er bereits mit 13 Jahren zusammen mit verschiede-

nen Orchestern auf, darunter mit dem Zagreber Solisten Ensemble. Srdjan Caldarovic studierte im Hauptfach Klavier an der Musikakademie der Universität Zagreb in der Klasse von Prof. Vladimir Krpan (1995), seine

pianistischen Fähigkeiten perfektionierte er anschließend an der Indiana University in Bloomington bei Prof. Leonard Hokanson (1996) und am Trinity College of Music bei Prof. Philip Fowke (2000). 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 er regelmäßig als Solist und Kammermusiker. Er hat Konzerte in Kroatien, Deutschland, Italien und in den USA gegeben. Seit 2005 hat er eine Stelle als Assistant Professor an der Hochschule für Musik in Zagreb inne.

Frank Dupree Klavier



1991 in Rastatt geboren, studiert aktuell an der Hochschule für Musik Karlsruhe im Master-Studiengang. Wichtige Impulse gaben ihm

Meisterkurse u.a. bei Emanuel Ax, Klaus Hellwig, Alexander Braginsky, Cyprien Katsaris und Gábor Takács-Nagy. Er ist Carl-Heinz Illies-Stipendiat der Deutschen Stiftung Musikleben und Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes.

Sein breitgefächertes Repertoire erstreckt sich von der barocken bis zur zeitgenössischen Musik. Eine enge Zusammenarbeit verbindet ihn mit namhaften Komponisten wie Péter Eötvös und Wolfgang Rihm, dessen Konzertstück *Con Piano? Certo!* er 2015 mit der Badischen Staatskapelle Karlsruhe zur Uraufführung brachte. Weitere Höhepunkte waren Konzerte mit dem Orchestre de Chambre de Paris, dem Minnesota Symphony Orchestra, dem Berner Sinfonieorchester, dem Beethoven Orchester Bonn, der Baden-Badener Phil-

harmonie und der Meininger Hofkapelle. Er war Stipendiat der Kammermusikakademie des Heidelberger Frühlings und der Verbier Festival Academy.

2015/16 gab Frank Dupree als Gewinner des Deutschen Musikwettbewerbs Konzerte in über 30 Städten Deutschlands. Er konzertierte u.a. beim Schleswig-Holstein-Musikfestival, den Ludwigsburger Festspielen und beim Festival de Musique Montreux-Vevey und gab seine Solo-Debüts bei den Duisburger Philharmonikern, dem Kristiansand Sinfonieorchester und dem Malmö Symphonie Orkester.

In Zusammenarbeit mit der Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz gestaltet Frank Dupree ab 2016 in seiner eigenen Konzertreihe CONNECT IT! stilübergreifende Programme.

Zudem startet er die Initiative SIXchange auf der Suche nach einem aktiveren Kontakt mit dem Publikum. 2012 wurde er in der Kategorie „Dirigieren vom Klavier aus“ mit dem 1. Preis und dem Publikumspreis beim Internationalen Hans-von-Bülow Wettbewerb in Meiningen ausgezeichnet. Als Dirigent assistierte er bereits Sir Simon Rattle, François-Xavier Roth und Mario Venzago. 2015 erschien seine Debüt-CD *Opus 1* beim Label GENUIN classics.

Frank Immo Zichner Klavier



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. Er 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.

Christian Schmitt Orgel



studierte Kirchenmusik und Konzertreihe an der Musikhochschule Saarbrücken sowie Orgel bei James David Christie (Boston) und Daniel

Roth (Paris). Außerdem studierte er an der Universität des Saarlands Musikwissenschaft und Katholische Theologie. Er konzertiert weltweit und spielt als Solist mit führenden Rundfunkorchestern und weiteren renommierten Klangkörpern. Dabei arbeitet er mit Künstlern wie Juliane Banse, Martin Grubinger, Michael Gielen, Reinhard Goebel, Sir Roger Norrington und Marek Janowski zusammen.

Seit der Saison 2014/15 ist Christian Schmitt „Principal Organist“ der Bamberger Symphoniker, was neben mehreren Auftritten als Solist auch die künstlerische Leitung der Orgelreihe umfasst. Er debütierte im Wiener Musikverein und unternahm eine Konzertreise nach Japan einschließlich einer CD-Produktion mit Matthias Höfs (Trompete). 2012 gab er sein Debüt bei den Salzburger Festspielen im Duo mit Magdalena Kožená. Christian Schmitt

errang Preise bei mehr als zehn nationalen und internationalen Orgel- und Musikwettbewerben, u.a. in Brügge und Tokio sowie 2001 beim Deutschen Musikwettbewerb. Schmitts Aufnahme der Widor-Orgelsinfonien opp. 42,3 und 69 erhielt den ECHO Klassik 2013.

Marnisch Ebner Schlagzeug



absolvierte zunächst eine Ausbildung an der Berufsfachschule für Musik in Kronach mit dem Abschluss als staatlich geprüfter Dirigent der Laienmusik

(Fachrichtung Klassik) sowie anschließend ein künstlerisches Aufbaujahr. Seit 2011 studiert er klassisches Schlagzeug an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar bei Prof. Markus Leoson, Prof. Gerhard Gläßer und Robert Stock. Meisterkurse absolvierte er bei Peter Sadlo und Ney Rosauro. Erste professionelle Orchestererfahrungen sammelte er 2013 im Young Philharmonic Orchestra Jerusalem-Weimar (u.a. Konzerttournee durch Deutschland und Israel). 2013/14 unternahm er eine China-Tournee mit dem Norddeutschen Sinfonieorchester. Nach Engagements am Landestheater Coburg und an den Bühnen der Stadt Gera spielte er 2013 bis 2015 als Substitut in der Staatskapelle Weimar sowie im August 2015 im Projekt *Phantom Synchron* beim Kunstfest Weimar. Seit 2015 ist Marnisch Ebner Praktikant bei den Hofer Symphonikern.

Ma'alot Quintett



Stephanie Winker Flöte

ging nach ersten Studien bei Gaby Pas-Van Riet in Stuttgart mit einem Stipendium zu Jeanne Baxtresser nach New York, wo sie 2000 einen Bachelor of Music der Juilliard School erhielt. In Berlin vervollständigte sie Ihre Ausbildung mit Diplom und Konzertexamen an der HfM „Hanns Eisler“ bei Eberhard Grünenthal und Jacques Zoon. Ihre Orchesterlaufbahn führte sie als Soloflötistin von der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen über das Berliner Sinfonieorchester und die Staatsoper Unter den Linden schließlich ans Gewandhaus Leipzig, wo sie heute tätig ist. Als Kammermusikerin konzertierte sie mit verschiedenen Ensembles, u.a. als Flötistin des Ma'alot Quintetts, bei Festivals wie Schleswig Holstein, Tanglewood, Rheingau und Davos. Solistisch war sie u.a. mit der Philharmonie der Nationen, dem Berliner Sinfonie-Orchester, dem Württembergischen Kammerorchester Heilbronn, dem Kurpfälzischen Kammerorchester Mannheim und dem Gewandhausorchester zu hören. Seit 2012 ist sie künstlerische Leiterin der Sommerkonzerte Volkenroda und des von-Gerkan-Ensembles. Seit 2013 hat sie außerdem eine Professur an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt/Main inne.

Christian Wetzel Oboe

wurde in Bonn geboren und studierte an der Musikhochschule Hannover bei Prof. Ingo Goritzki. Er war Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes und spielte drei Jahre als Solo-Oboist im Jugendorchester der Europäischen Gemeinschaft (EUYO) unter Claudio Abbado. Als Oboist des Ma'alot Quintetts gewann er zahlreiche Preise bei internationalen Kammermusik-Wettbewerben, u.a. beim ARD Wettbewerb in München 1989. Es folgten Einladungen zu fast allen Rundfunkanstalten Deutschlands und zu vielen internationalen Festivals .

1988 erhielt er die Position des Solo-Oboisten im Nationaltheater-Orchester Mannheim, die er bis 1997 ausfüllte. In diesem Jahr wurde er als jüngster Oboenprofessor Deutschlands an die Musikhochschule Leipzig „Felix Mendelssohn Bartholdy“ berufen, wo er seither unterrichtet. Im In- und Ausland gibt er Meister- und Kammermusikurse und ist Gastdozent an bedeutenden europäischen Musikhochschulen wie der Royal Academy of Music in London. Neben seiner vielseitigen kammermusikalischen Tätigkeit ist Christian Wetzel auch als Solist Gast bei internationalen Festivals. Besonders verpflichtet fühlt er sich der Neuen Musik. Zahlreiche Erstaufführungen sind das Ergebnis enger Zusammenarbeit mit diversen zeitgenössischen Komponisten. 2008 erhielt Christian Wetzel einen Ruf als Professor an die Musikhochschule in Köln.

Ulf-Guido Schäfer Klarinette

ist international als Solist und Kammermusiker tätig. Er war mehrere Jahre Solo-Klarinettist der Deutschen Kammerphilharmonie und ist seit 1994 als Solo-Klarinettist bei der Radiophilharmonie des NDR Hannover tätig. Schäfer, sowohl Mitglied im Ma'alot-Quintett als auch im ensemble acht, schreibt Arrangements für Bläserquintett, die auf CDs bei *Berlin Classic* und bei *Glissando* veröffentlicht wurden. Um das Repertoire des Bläserquintetts zu erweitern, begann er 1991 Arrangements für das Ma'alot-Quintett zu schreiben. So entstanden zahlreiche Quintett-Bearbeitungen, von denen die meisten inzwischen auch auf CD eingespielt wurden. Auch für gemischte Besetzung (Streicher/Bläser) schreibt Ulf-Guido Schäfer, oft im Auftrag, Bearbeitungen, so etwa Beethovens op. 4 für das Ensemble acht (CD Thorofon CTH 2440) und die „Tschechische Suite“ op. 39 von Dvořák für das Arte-Ensemble des NDR Hannover.

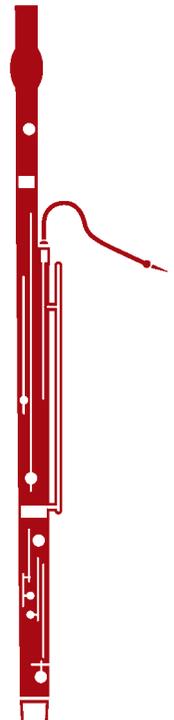
Volker Tessmann Fagott

studierte bei Prof. Klaus Thunemann an der Musikhochschule Hannover. 1991 wurde er als Stipendiat in die Stiftung „Konzerte junger Künstler“ des Deutschen Musikrats aufgenommen. Von 1991 bis 1993 war er Solofagottist der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, wechselte dann, ebenfalls als Solofagottist, zur Radiophilharmonie Hannover des NDR und ist seit 1995 Solofagottist des Sinfonieorchesters des NDR Hamburg. Neben seiner Orchestertätigkeit und seinem Engagement in der Kammermusik, u.a. als Fagottist des Ma'alot Quintetts, runden zahlreiche Solokonzerte, u.a. mit dem NDR Sinfonie-Orchester, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen und dem Ensemble of Tokyo seine künstlerische Tätigkeit ab.

Von 2001 bis 2008 lehrte er an der Musikhochschule Lübeck, seit 2008 ist er Professor an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin.

Sibylle Mahni Horn

wurde in Lund (Schweden) geboren und wuchs in Braunschweig auf. Sie studierte Horn bei Prof. Marie Luise Neunecker an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt/Main, wo sie 2002 ihr Konzertexamen ablegte. Wettbewerbserfolge erzielte sie beim Internationalen Hornwettbewerb in Leeuwarden (Holland), beim Peter Damm Wettbewerb in Iserlohn und beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München. Derzeit ist sie Solo-Hornistin im Frankfurter Museumsorchester, Professorin für Horn an der Hochschule für Musik Saar in Saarbrücken sowie gefragte Dozentin bei internationalen Meisterkursen. Als Solistin spielte sie u.a. mit dem SWR-Sinfonieorchester Stuttgart, den Münchener Sinfonikern, der Internationalen Bach Akademie Stuttgart, dem Württembergischen Kammerorchester und der Britten Sinfonia. Sie gastierte u.a. in Schweden, der Schweiz, Holland, Kroatien, China und Amerika. Mit großem Engagement widmet sich Sibylle Mahni der Kammermusik, insbesondere als Hornistin des Ma'alot Bläserquintetts. Sie gastierte u.a. beim Kammermusikfest „Spannungen“ in Heimbach, dem Moritzburg Festival und den Sommerlichen Musiktagen Hitzacker. Zu ihren Kammermusikpartnern zählen u.a. Christian Tetzlaff, Isabelle van Keulen, Kirill Gerstein, Lars Vogt und Sharon Kam. Regelmäßig konzertiert sie mit ihrer Klavierpartnerin Ulrike Payer.





AUTOHAUS HECKER



Der Patriot
LIPPSTÄDTER ZEITUNG



Veranstalter: **WCF Germany**

Intendant: **Prof. Gernot Süßmuth**

Geschäftsführung: **Nazila Bawandi**

Marketing: **Kerstin Brülle**

Ticketservice: **Anne Jakob**

Projektarbeit: **Verena Hesse**

Förderverein: **Wolfgang Hafer**

Werktexte und Redaktion: **Kerstin Klaholz**,
www.musik-und-kommunikation.de

Satz und Layout: **concept.id**,
www.concept-id.de

Fotonachweis:

Christian Laukemper (Live-Konzerte/Spielorte), Giorgia Bertazzi (Donderer), Josep Molina (Zichner), sowie Agenturen/privat

Wir danken unseren Sponsoren und Partnern:

SB Zentralmarkt Lippstadt

TK Finanzgruppe Beckum

Deutschlandradio Kultur

Sparkasse - Gut für diese Region

LWL - Landschaftsverband Westfalen-Lippe

Autohaus Hecker

Rittergut Störmede

Bürgerstiftung Hellweg-Region

Der Patriot Lippstadt

Pianohaus Micke

Volksbank Beckum-Lippstadt eG

Volksbank Hellweg eG

HÖCHSTER ANSPRUCH IN JEDER KLASSE –

Klaviere und Flügel von:



STEINWAY & SONS

Boston
PIANO
DESIGNED BY STEINWAY & SONS®

Essex PIANO
DESIGNED BY STEINWAY & SONS®



russig.com

Großes Angebot an neuen und gespielten
Klavieren und Flügeln!

Ihr Servicepartner u. a. für Stimmungen,
Reparaturen & Konzertdienste.



STEINWAY GALERIE
MÜNSTER & OSTWESTFALEN

PIANOHAUS **MICKE**

Ihr Fachgeschäft seit 1935

Wolbecker Straße 62 · 48155 Münster · Telefon 0251 6743743
Wiesenstr. 12 · 59269 Beckum · Telefon 02525 2493 · WWW.PIANOMICKE.DE



WESTFALEN CLASSICS

Westfalenclassics Festival HerbstEdition
16. – 25. September 2016

Eintrittspreise (VVK)

25 Euro / 17 Euro erm. für Studenten & Schüler ab 16 Jahren
oder 28 Euro / 20 Euro erm. an der Abendkasse.
Eintritt frei für Kinder und Schüler bis 15 Jahren

Kartenvorverkauf

In allen Geschäftsstellen des Zeitungsverlags „Der Patriot“.
Oder nutzen Sie unseren Ticketservice: Sie erhalten Ihre
Eintrittskarten per Post ohne zusätzliche Kosten unter
Tel. 02941 2737194 oder im Netz unter www.westfalenclassics.de

Infos und Kontakt:

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