WESTFALEN CLASSICS 2012

LWL
Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe.

SB ZENTRALMARKT
E. FRIEDHOFF GROSSHANDEL

Sparkasse
Gut für diese Region.

Bürgerstiftung
Hellweg-Region

Klavier- und Flügelzentrum
PIANOHAUS MICKE
Münster · Neubeckum

Der Patriot
LIPPSTÄDTER ZEITUNG

www.westfalenclassics.de
Festivaltermine im nächsten Jahr:
21. bis 23. Februar (Winter-Edition)
und 20. bis 29. September 2013

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

WESTFALEN CLASSICS 2012

INTERNATIONALES MUSIKFESTIVAL

FESTIVAL PROGRAMM
21. - 30. September

Liebe Freundinnen
und Freunde der Musik,

„Es schwinden jedes Kummers Falten / So lang des Liedes Zauber walten."

Friedrich von Schiller wusste, warum Musik uns Menschen seit jeher fasziniert, denn ihr verdanken wir ein großes Stück Lebensfreude. Deshalb verstehe ich auch das internationale Musikfestival WestfalenClassics an erster Stelle als ein Fest der Sinne.

Schon zum achten Mal werden die WestfalenClassics in diesem Jahr Gäste von nah und fern an faszinierenden Spielorten in Westfalen begeistern. So hat sich das Festival inzwischen zu einem bekannten Kulturereignis weit über die Landesgrenzen hinaus entwickelt. Das ist dem Freundeskreis von WestfalenClassics und der Festivalleitung, Herrn Professor Gernot Süßmuth und Frau Nazila Bawandi sowie weiteren Akteuren zu verdanken. Durch ihr gekonntes Engagement bei der Vorbereitung samt der exzellenten Auswahl von Musik und Künstlern machen sie das Festival zu einem Musikerlebnis der Meisterklasse.

Überaus gerne habe ich die Schirmherrschaft für die WestfalenClassics 2012 übernommen und wünsche den zahlreichen Besucherinnen und Besuchern unendlichen Musikgenuss im historischen Ambiente ausgewählter westfälischer Schlösser und Kirchen.

Eckhard Uhlenberg
1. Vizepräsident des Landtags
Nordrhein-Westfalen

WESTFALEN CLASSICS 2012

3 - 5 Grußworte:
Eckhard Uhlenberg und
Prof. Gernot Süßmuth

6 - 13 Eröffnungskonzert:
Elisabethkirche Warstein

14 - 20 Bläser-Soiree:
Kapelle auf Gut Holthausen
„Ein Sommernachtstraum“

21 - 27 Schlosskonzert:
Schloss Eringerfeld
„Mozart“

28 - 34 Konzertabend mit Fackellicht:
Schloss Körtlinghausen
„La Passione“

35 - 38 Bach-Soiree:
Hohnekirche Soest
„Jauchzet Gott in allen Landen“

39 - 44 Kammerkonzert:
Jakobikirche Lippstadt
„Épigraphes“

45 - 49 Matineekonzert:
Schloss Körtlinghausen
„Acht Jahreszeiten“

50 - 61 Die Künstler
und Junior Artists

62 Infos/Impressum

Verehrtes Konzertpublikum,
liebe Musikfreunde,

seit nunmehr sieben Jahren klingt es im September durch Westfalen! Sieben Mal waren musikalische Edelsteine an den schönsten Plätzen hier in der Region zu erleben. Sieben Jahre wirken nun schon die unermüdlichen Freunde des Festivals unter der Leitung von Nazila Bawandi, der Gründerin des Festivals, und des langjährigen Intendanten, Peter Hörr, dessen Nachfolge ich in diesem Jahr gebeten wurde anzutreten. Seit einigen Jahren bin ich WestfalenClassics als Musiker eng verbunden. Ich danke Frau Bawandi und dem Freundeskreis von WestfalenClassics auf diesem Weg für das mir entgegengebrachte Vertrauen.

Seien Sie neugierig auf das breit gefächerte Repertoire beim diesjährigen Festival. Zu hören sein werden Konzerte und Kantaten von Johann Sebastian Bach, Klaviermusik von Karl-Heinz Stockhausen, Mozarts „Sinfonia concertante“ in der aufgefundenen Sextettfassung, „Le Sacre du Printemps“ von Igor Strawinsky in der Fassung für zwei Klaviere und vieles mehr. Sie werden neben bekannten Gesichtern auch neue Künstler kennen lernen, die Sie mit ihrer musikalischen Meisterschaft begeistern werden.

Freuen Sie sich auf die verzaubernde Atmosphäre von Schloss Körtlinghausen und Schloss Eringerfeld sowie die Konzertorte Warstein, Lippstadt, Soest und Büren.

Es grüßt Sie mit herzlicher Verbundenheit

Ihr Gernot Süßmuth
Intendant

Fr. 21.09. · 19:30 Uhr · Elisabethkirche Warstein

Françis Poulenc (1899-1963)
Sextett für Klavier und Bläserquintett FP 100
Allegro vivace
Divertissement
Finale

Ma'alot Quintett
Stephanie Winker *Flöte*
Christian Wetzel *Oboe*
Ulf-Guido Schäfer *Klarinette*
Volker Tessmann *Fagott*
Volker Grewel *Horn*
Frank Immo Zichner *Klavier*

Karlheinz Stockhausen (1928-2007)
KLAVIERSTÜCK XII (1979/1983)
EXAMEN vom DONNERSTAG aus LICHT als Klaviersolo

Frank Gutschmidt *Klavier*

- Pause -

Igor Strawinsky (1882-1971)
Le Sacre du Printemps
Bilder aus dem heidnischen Russland in zwei Teilen
in der Fassung des Komponisten für Klavier zu vier Händen

I. Teil: Die Anbetung der Erde
Introduction (Lento) – Vorboten des Frühlings – Spiel der Entführung – Frühlingsreigen – Spiele der feindlichen Stämme – Prozession des weisen Alten – Der weise Alte – Tanz der Erde
II. Teil: Das Opfer
Introduction (Lento) – Geheimnisvolle Kreise der jungen Mädchen – Verherrlichung der Auserwählten – Anrufung der Ahnen – Weihevolle Handlung der Ahnen – Opfertanz. Die Auserwählte

Frank Gutschmidt · Frank Immo Zichner *Klavier*

„Was ich im Zirkus und in der Musikhall suchte, war nicht, wie man behauptet hat, der Charme des Clowns oder der Neger, sondern eine Lektion im Gleichgewicht. Eine Schule der Arbeit, von diskreter Kraft, von natürlicher Grazie, eine hohe Schule, die mich vielen aufmerksamen Geistern entfremdete.“ *(Jean Cocteau, 1923)*

JEAN COCTEAU

▶ Dass „leichte Musik“ leicht zu verstehen und deshalb schlecht sei, ist ein Vorurteil, dem viele Musikliebhaber zum Opfer fallen. In Frankreich allerdings war die Schranke zwischen der „oberen“ und der „unteren“, der ernsten und der unterhaltenden Musik nie so hoch wie in Deutschland, und was scheinbar leichtgewichtig daherkam, bewahrte sich eine Würde und Anmut, die umso ernster zu nehmen ist. So verwundert es auch nicht, dass sich in Frankreich schon früh eine ausgesprochene Abneigung gegen Richard Wagners Musikdramen breit machte, eine regelrechte Germanophobie, deren Wortführer Jean Cocteau wurde. In seiner Aphorismensammlung *Le Coq et l'Arléquin* verkündete er 1918 die neuen Direktiven – sein nicht nur künstlerisches Credo, denn vielmehr ging es um ein gewandeltes Lebensgefühl, das sich nach den künstlerischen Paradiesen des Wagnerismus und des Symbolismus nun wieder der nüchternen Welt zuwandte.

Cocteau verlangt eine neue Einfachheit, fügt aber hinzu: „Man darf Schlichtheit nicht für ein Synonym von Simplizität halten oder gar für ein Zurückweichen. [...] Die Schlichtheit, die als Reaktion auf ein Raffinement erfolgt, hängt von diesem Raffinement ab; sie befreit, sie verdichtet die errungene Fülle.“ Die Reduktion der künstlerischen Mittel, ohne dabei jedoch auf Kunstfertigkeit zu verzichten, wurde zum Leitgedanken einer neuen Künstlergeneration. Eine zentrale Rolle in dieser Entwicklung spielte die „Groupe de Six“ – sechs Komponisten, die allerdings keine Schule bildeten, sondern jeder für sich durch Individualität und Experimentierfreude glänzten und eine Vielzahl weiterer, ähnlich denkender Künstler um sich scharten. Künstler, die ästhetisch alles andere als in einen Topf zu werfen sind! Die „Six“, das waren Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc und Germaine Tailleferre. Der Leichtgewichtigkeit und Flexibilität der Holzbläser-Klangfarben – seit jeher eine Spezialität französischer Musik – eröffneten sie alle in der neu geschaffenen Stilwelt der Musik eine schier unbegrenzte Spielwiese.

FRANÇIS POULENC

► Poulenc war in der *Groupe de Six* der kleine Lausbub, den Cocteau sich insgeheim wünschte. Er brach schon bald alle Tabus der hohen Musik, wie sie in den bürgerlichen Konzertsälen gepflegt wurden. Immer wieder versuchte er, den „bal musette" und die Suiten Couperins miteinander zu versöhnen, die Musik der Straßencafés mit der Cembalomusik aus der Zeit Ludwigs XIV. auf einen Nenner zu bringen. Poulencs Genie erschöpft sich jedoch keineswegs in musikalischen Streichen, mit denen er die etablierte Kunst aus den Angeln heben wollte. Die Unbefangenheit und der Pointenreichtum seiner Musik sind Programm, aber auch tief verwurzelte Überzeugung. Das Sextett für Klavier und Bläserquintett, 1932 entstanden und 1939 noch einmal revidiert, enthält viel hellgetönte Musik, die – so der Kritiker Jean Roy – alle „Blasinstrumente in schönstem Licht erscheinen" lässt. Gekoppelt mit seiner eigenen Tätigkeit als herausragender Pianist ist Poulenc diese Besetzung zweifellos besonders ans Herz gewachsen. Seine Leidenschaft für die individuellen Klangfarben der Blasinstrumente und die aus dem Atem geborene Gesanglichkeit ihres Spiels spricht aus jeder Phrase, ob impulsiv, in romantisch lyrischem Gewand oder triumphal. Das dreiteilige Stück ist ein Meisterwerk – ein Musterbeispiel für musikalische Kommunikation im Taschenformat.

Francis Poulenc mit der legendären Cembalistin Wanda Landowska

Fotografie von K. Pasveer, 2004

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

► Karlheinz Stockhausen muss definitiv als einer der bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts anerkannt werden. Er beeinflusste das Bild und das Wesen der Neuen Musik maßgeblich durch musiktheoretische Schriften und innovative Formen der Notation ebenso wie durch seine rund 300 Kompositionen, die vielfach neue musikalische Formen ausloten und dabei (nicht zuletzt mit Hilfe elektronischer Mittel) die Grenzen des technisch Machbaren und des künstlerisch Interessanten immer wieder neu definieren. Das Erlebnis des klingenden Raums spielt dabei eine ebenso wesentliche Rolle wie das kreative Mitgestalten der Interpreten bei der Klangerzeugung und das relevante Verständnis von Musik als Kommunikation zwischen Musiker und Publikum.

Ab 1977 konzentrierte sich Stockhausen auf die Vollendung von *Licht,* der mit 29 Stunden Gesamtspieldauer, verteilt auf sieben Tage, umfangreichsten Oper der Musikgeschichte. In diesem mystisch und religiös gefärbten opus magnum wie auch in anderen Bühnenwerken strebte der Komponist die Verbindung von szenischer, visueller, raumakustischer und musikalischer Idee zu einer Einheit an. Hier, wie überhaupt in den meisten seiner Werke, unter denen jedes Gewicht besitzt und keines einfach nur Gelegenheitsarbeit ist, tun sich Meilensteine in der Entwicklung kompositorischer Techniken und Ansichten auf. Dabei hat sich Stockhausen stets gegen das Attribut des „Experimentellen" gewehrt: Seine Werke sollten musikalisch als Kunstwerke wirken und keineswegs bloß zur exemplarischen Darstellung von Theorien werden. In diesem Sinne bietet gerade das Mammutwerk *Licht* unkonventionelle Ideen in Hülle und Fülle, die in verschiedenster Hinsicht Staunen erregen. Als Ganzes ist es bisher nicht aufgeführt worden.

KLAVIER-STÜCK XII

► Über sein KLAVIERSTÜCK XII (1979/1983) EXAMEN vom DONNERSTAG aus LICHT als Klaviersolo schreibt Stockhausen selbst in gewohnt konkreter Weise:

„Im Ersten Akt MICHAELS JUGEND (1918-79) meiner Oper DONNERSTAG aus LICHT kommt ein dreifaches musikalisches EXAMEN vor (für Tenor, Trompete, Tänzer, Bassetthorn, Klavier, Tonband und eine „Jury" bestehend aus Sopran, Bass sowie zwei Tänzer-Mimen, die auch als Sprecher mitwirken). In diesem EXAMEN muss der Prüfling vor allem seine Kunst schnellen Ausdruckswandels und polyphoner Interpretation beweisen. Die drei Examen schließen ohne Pause aneinander an. 1983 schrieb ich *Pour le Printemps musical de Vernier* von diesem EXAMEN eine Version für Klavier allein. Sie reiht sich ein in den Zyklus meiner Werke für Soloklavier als Klavierstück XII. Ich habe es meiner Tochter Majella gewidmet, die seit ihrem 16. Lebensjahr (1977) als Pianistin mit mir zusammenarbeitet. *(Programmtext vom 19. März 1983)*

Im KLAVIERSTÜCK XII habe ich zum ersten Mal szenische Anweisungen notiert, zum Beispiel *mit leichten Hand- und Kopfbewegungen manchmal stimmlos rufen „weiter, weiter!", unregelmäßige Schnalzer und Fingerclicks mit verschiedenen Tonhöhen, Kussgeräusche (einige Handküsse) oder schnelles Klatschen der Handspitzen (mit Pausen), stimmlos zischen (mit vorgeschriebenen Tonhöhen), Zahlennamen rufen, singen (zum Klavierspiel), tonlos durch die Lippen rauschen wie Wind, Handschläge auf die Deckelkante und unter den Tastenkasten, mit Fingernägeln pizzicato (oder mit Plektrum) auf Klaviersaiten,* und so weiter. *(Ergänzung April 2000)*

Die Sprach- und Geräuscheffekte sind Teil des Werks und nicht weniger „komponiert" (also zusammengesetzt und festgelegt) als die Töne und Spielanweisungen des Klaviers. Hierin kommt Stockhausens vitales Interesse zum Ausdruck, Musik als Ergebnis eines menschlichen Ausdruckswillens zu präsentieren und dabei Musiker und Instrument miteinander in Dialog treten oder gar zu einer Einheit verschmelzen zu lassen. Zugleich gewinnt die Komposition durch die menschlichen Sprachlaute einen verstärkt kommunikativen Charakter und spricht den Zuhörer unmittelbarer und „lebensnäher" (also weniger abstrakt) an. Fast schon eine Aufforderung zum interaktiven Frage-Antwort-Spiel mit dem Interpreten...

Dies ist ein biologisches Ballett. Es ist nicht nur der Tanz der primitiven Menschen, es ist der Tanz vor dem Menschen ... Strawinsky sagt uns, dass er das Aufbranden des Frühlings schildern wollte. Aber dies ist nicht der übliche, von Dichtern besungene Frühling mit seinen linden Lüften, seinem Vogelgezwitscher, seinem hellblauen Himmel und zarten Grün. Hier ist nichts als der erbarmungslose Kampf des Wachsens, das panische Entsetzen vor den aufsteigenden Säften, die beängstigende Umgruppierung der Zellen. Frühling, von innen gesehen, mit all seiner Heftigkeit, seinen Spasmen und Rissen. Es ist, als beobachten wir ein Drama unter einem Mikroskop. *(Jacques Rivière, Nouvelle Revue Française, November 1913)*

IGOR STRAWINSKY

► „Als ich in St. Petersburg die letzten Seiten des *Feuervogel* niederschrieb (Mai 1910), überkam mich eines Tages – völlig unerwartet, denn ich war mit ganz anderen Dingen beschäftigt – die Vision einer großen heidnischen Feier: alte weise Männer sitzen im Kreis und schauen dem Todestanz eines jungen Mädchens zu. Das geopfert werden soll, um den Gott des Frühlings günstig zu stimmen."

Diese Vision, die Igor Strawinsky als Initialzündung seines *Sacre du printemps* beschreibt, muss von zwingender Gewalt gewesen sein. Unverzüglich nahm er Kontakt mit Nikolaus Roerich auf, einem Maler und Bühnenbildner, der zugleich ein besessener Archäologe war und als einer der ersten Kenner der slawischen Frühgeschichte galt – „...denn wer sonst konnte mir helfen, wer sonst kennt das Geheimnis der engen Verbundenheit unserer Vorväter mit der Erde?"

Seltsamerweise spricht Strawinsky in seinen auf Präzision bedachten Lebenserinnerungen nur wenig über den *Sacre*, der doch ein Hauptwerk nicht nur in seinem eigenen Schaffen, sondern auch ein Chef-Œuvre des 20. Jahrhunderts genannt werden kann. Vielleicht war und bleib er selbst ein Stück weit im Bann dieses urtümlichen Stoffes, komponierte wie im Rausch, emotional gefangen, als Komponist jedoch kreativ befreit durch die Kraft der urtümlich-sagenhaften Geschichte. „Ich möchte", heißt es in einem Brief von 1912, „dass mein Werk das Gefühl der engen Verbundenheit des Menschen mit der Erde, des menschlichen Lebens mit dem Boden vermittelt, und ich habe versucht, das durch einen lapidaren Rhythmus zu erreichen."

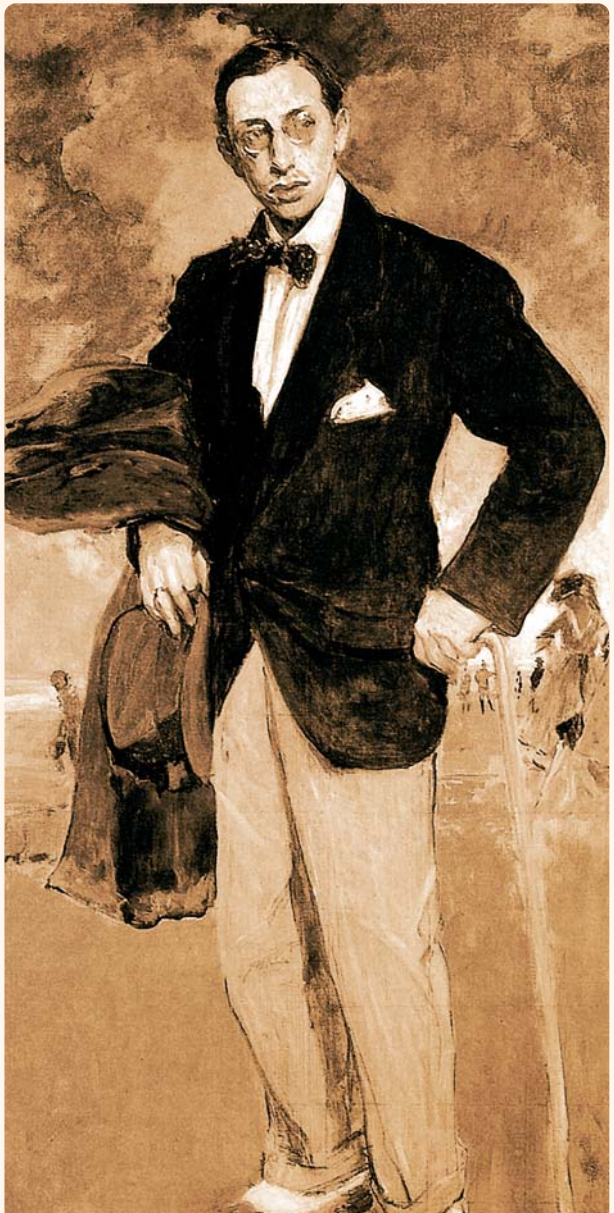
Die Gewalt der Natur und die Verwurzelung menschlichen Lebens in einer urtümlichen Landschaft formt Strawinsky in seinem *Sacre* zu Musik: in komplexen Akkordballungen, in einer eruptiven Klanglichkeit, stellen-

weise aber auch in ganz feinen, mit dünnem Pinsel gezeichneten Linien. Alles im *Sacre* ist Rhythmus – ist Leben, Lust, Angst, Gewalt, Energie und Drang nach neuen Ufern. Strawinsky wählt vordergründig simple Rhythmen, die jedoch durch Unregelmäßigkeiten aufgebrochen werden, die Reibungen suchen, die gegen die melodischen Muster immer wieder verschoben sind, unvorhersehbar, voller Überraschungen. Wie die Natur selbst. Für die Tänzer der Uraufführung muss diese Partitur ein reines Höllenszenario gewesen sein – so lange jedenfalls, bis ihnen die Figuren in Fleisch und Blut übergingen und sie selbst zu einem Teil dieser rauschhaften Orgie von Klang und Rhythmus wurden.

Auch wenn heute längst belegt ist, dass die Genialität des *Sacre* vor allem als Kombination banaler Bausteine zu beschreiben ist und keineswegs als wegweisende Erfindung neuer Stilmittel, so ist doch die Konsequenz und Zielstrebigkeit, mit der Strawinsky genau diesen Weg einschlägt, revolutionär an sich. Sich diesen unbedingten Willen auch als Interpret zu eigen zu machen, ist regelrecht Bedingung einer adäquaten Umsetzung dieser musikalischen Energiebombe, denn eine genaue Analyse der komplexen Strukturen lässt sich kaum anders leisten als im Spiel, in der Interpretation. „Beim Sacre wurde ich von keinem System irgendwelcher Art geleitet", schreibt Strawinsky. Ich hatte nur mein Ohr als Hilfe. Ich hörte, und ich schrieb, was ich hörte. Ich war das Gefäß, durch das der *Sacre* hindurchging." Auch der Musiker hat bei diesem Werk – neben der Umsetzung frappierender technischer Schwierigkeiten – in besonderem Maße die Aufgabe, „nach Gehör" zu spielen, Strukturen aufzutun und zu verknüpfen.

Es wirft ein indirektes Licht auf den *Sacre*, dass Strawinsky in seinen Lebenserinnerungen einen verhältnismäßig langen Exkurs über seinen damaligen Besuch in Bayreuth einschaltet und darin seine unverhohlene Abneigung gegen die romantische Welt der Kunstreligion formuliert, gegen „das Widersinnige dieser erbärmlichen Ästhetik". Der *Parsifal*, die „ganze Bayreuther Aufmachung" als Ersatzreligion, als blasse, lebensferne Imitation eines Kults auf der einen Seite – und, unausgesprochen als Gegenentwurf dazu die barbarische Welt des heidnischen Russland im Sacre, die Urschichten der Musik bloßlegt. Ein uraltes Sujet also, das das Leben an sich bei den Hörnern packt – Musik, die mit regelrecht physischer Gewalt in die Welt des Jetzt und jedes einzelnen Hörers eindringt.

Die Pariser Premiere des *Sacre* im Mai 1913 rief bekanntlich einen der größten Skandale hervor, die die neue Musik im 20. Jahrhundert erlebte. Der fürchterliche Lärm, den die Zuschauer entfesselten, soll das Orchester regelrecht übertönt haben. Der Choreograph Nijinsky stand hinter den Kulissen und brüllte den Tänzern Kommandos zu. Es ist schwer abzuschätzen, in wieweit Zufall und Intrige hier mitgespielt haben – schon die dritte Aufführung nämlich rief heftigen Applaus hervor und seither ist Strawinskys *Sacre* Kult. Ein knappes Jahr nach der Premiere wurde das Werk in Paris erstmals konzertant gespielt. „Nach dem Schlussakkord", schrieb ein Kritiker, „brach ein Taumel aus. Die Massen der Zuschauer, fiebernd vor Begeisterung, schrien den Namen des Komponisten... Für Igor Strawinsky eine Hommage grenzenloser Verehrung."



Igor Strawinsky, Gemälde von Jaques-Émile Blanche, 1915

Sa. 22.09. · 19:30 Uhr · Kapelle Gut Holthausen · Büren
„Ein Sommernachtstraum“

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)
Notturno aus „Ein Sommernachtstraum“ op. 61
(Bearbeitung für Bläserquintett von Ulf-Guido Schäfer)

Ma'alot Quintett
Stephanie Winker *Flöte*
Christian Wetzel *Oboe*
Ulf-Guido Schäfer *Klarinette*
Volker Tessmann *Fagott*
Volker Grewel *Horn*

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Streichquartett G-Dur KV 387
Allegro vivace assai
Menuetto: Allegro
Andante cantabile
Molto allegro

Friedemann Eichhorn *Violine*
Alexia Eichhorn *Violine*
Hartmut Rohde *Viola*
Guido Schiefen *Violoncello*

- Pause -

Felix Mendelssohn Bartholdy
Streichquartett Es-Dur op. 44 Nr. 3
(Bearbeitung für Bläserquintett von Ulf-Guido Schäfer)
Allegro vivace
Scherzo: Assai leggiero e vivace
Adagio non troppo
Molto allegro con fuoco

Ma‘alot Quintett

Er ist der Mozart des 19. Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt. *Robert Schumann über Felix Mendelssohn Bartholdy, 1840*

▶ Nachdem die ersten Versuche aus den Federn Eschenburgs, Wielands und Herders, dem deutschen Leser Shakespeare zugänglich zu machen, zunächst nur einen kleinen Publikumskreis angesprochen hatten, war es schließlich die Übersetzung August Wilhelm Schlegels, die die Shakespeare-Rezeption in Deutschland schlagartig vorantrieb und die ebenso sagenhaften wie intrigendurchwobenen Stoffe des großen Briten regelrecht Kult werden ließ. Schlegel gelang es wie keinem seiner Kollegen zuvor, den Glanz der an Metaphern so reichen Verse Shakespeares in eine lebendige deutsche Sprache zu übertragen und den Dichter im Gefühl der Leser zu einem Zeitgenossen der Romantiker zu machen.

Auch der junge Felix Mendelssohn Bartholdy war schon früh mit Schlegels Shakespeare-Übersetzung vertraut und vertextete Shakespearesche Titel bereits als 11jähriger mit altklugem Bildungsstolz in seinen Wortspielen. Kompositorisch geriet er erstmals in Shakespeares Bann, als er 1826 die Sommernachtstraum-Ouvertüre komponierte – zunächst für zwei Klaviere, eine Version, die er gemeinsam mit seiner Schwester Fanny häufig und mit bleibender Begeisterung bei den zahlreichen Sonntagskonzerten im rund 100 Zuhörer fassenden Gartenhaus der Mendelssohns spielte. Dass der reife Felix Mendelssohn Bartholdy, als aus der Ouvertüre 1843, also ganze siebzehn Jahre später, eine komplette Schauspielmusik erwuchs, unmittelbar an die vorhandene Komposition von 1826 anknüpfte, zeigt, dass er sich auch selbst des genialen Meisterwerks bewusst war, das ihm hier in noch jugendlichem Alter gelungen war. Nach der Ausarbeitung zum Orchesterwerk war sein *Sommernachtstraum* erstmals 1827 in Stettin öffentlich aufgeführt worden, trat dann seinen Siegeszug durch die europäischen Konzertsäle an und stand bereits 1830 in einem New Yorker Konzert auf dem Programm. „Über die Ouvertüre ist die Welt längst einig“, schwärmte Jahre später Robert Schumann. „Die Blüte der Jugend liegt über sie ausgegossen wie kaum über ein anderes Werk des Komponisten. Der fertige Meister trat in glücklichster Minute seinen ersten höchsten Flug.“

Es war in der Tat eine glückliche Lebensphase, die die Mendelssohn-Geschwister im Haus ihrer wohlhabenden Eltern in der Leipziger Straße in Berlin verlebten, wo sich die geistigen und kulturellen Größen ihrer

Zeit die Klinke in die Hand gaben und wo die Kinder die Begegnung mit kulturellem Gut und philosophisch-literarischen Themen als selbstverständliche „Nahrung“ in sich aufsogen. Was bisher allerdings eher gutbürgerlicher Lebensstil gewesen war, dürfte spätestens rund um den *Sommernachtstraum* und das vorangehende Oktett op. 20 dem jungen Felix selbst und seinem Umfeld klar geworden sein: Hier scharrte ein junger Künstler mit den Hufen, für den das abendliche Musizieren mehr war als Bildung und Lebensart – vielmehr Beruf, ja Berufung!

Mendelssohn im Alter von 12 Jahren; Gemälde von Karl Begas

Schon die vier einleitenden Akkorde der Ouvertüre öffnen das Tor in jene geheime Traumwelt der Elfen, deren flirrende Spuk-Musik ungemein bildkräftig immer wieder vom derb-polternden Treiben der Rüpel auf den Boden zurückgeholt wird. Aus der verwirrenden, aus (mindestens) drei Ebenen bestehenden Handlung rund um das Elfenpaar Oberon und Titania schuf Mendelssohn ein genial verdichtetes Werk mit Zügen einer Programmouvertüre. Schwirrender Elfenspuk, derber Rüpeltanz und selbst die Eselsrufe des Handwerksburschen Zettel, dem der übermütige Kobold Puck einen Eselskopf angehext hat, finden darin als widerstreitende Themen ihren Platz, ohne dass der Komponist jemals die wohlproportionierte Form des Sonatensatzes aus den Augen verlieren würde. Handwerkliches Können, der objektive Blick und eine vitale Leidenschaft treffen sich in Mendelssohns *Sommernachtstraum*-Ouvertüre in selten so erreichtem Ebenmaß. Eines der großen, eines der unwiderstehlichen Werke der Musikliteratur.

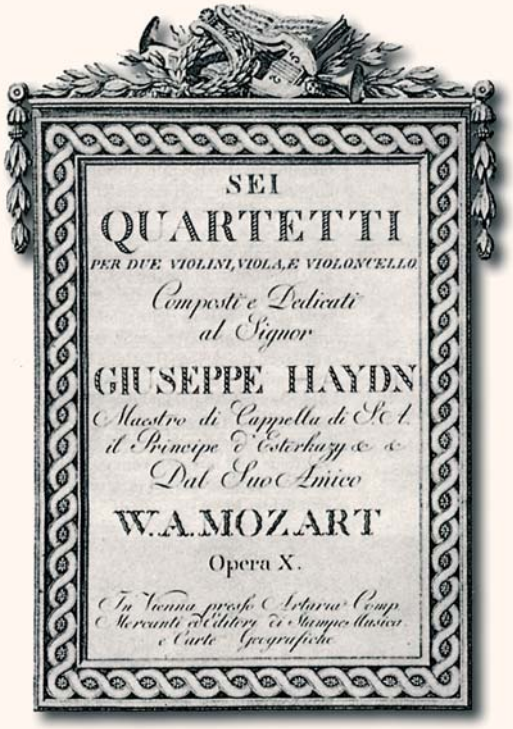
WOLFGANG A. MOZART

► In den Jahren 1782 bis 1785 komponierte Mozart seine berühmten sechs Haydn gewidmeten Quartette. Sie waren, trotz des ungewohnt langen Entstehungszeitraums, der auf einen außergewöhnlich mühevollen, aber auch sorgsamen Arbeitsprozess hindeutet, als Werkzyklus gedacht und stellen Mozarts ambitionierte Antwort auf die große Herausforderung dar, die Haydn in Gestalt seines innovativen Opus 33 im Rahmen dieser zunehmend zum „Klassiker“ sich mausernden Gattung vorgelegt hatte. Seit Haydn hatte sich das Streichquartett zu *der* Kammermusik-Gattung schlechthin entwickelt, zum perfekt ausgewogenen Klang- und Formgebilde, zum Inbegriff musikalischer Kommunikation im kleinen, aber feinen Rahmen. Zugleich aber blieb es Experimentierküche individueller Ideen, die jedem Einzelwerk unverwechselbaren Charakter und überraschend innovative Momente garantierten, so dass die Gattung Streichquartett stets für Überraschungen gut blieb.

An Haydns „gantz neuer, besonderer Art“ der Streichquartett-Komposition wollte sich Mozart nun also messen und sich auch in dieser strengen Form dem verehrten Vorbild gewachsen zeigen. Der anstrengende Arbeitsprozess, der diese am Ende so gar nicht mühevoll klingenden Kompositionen allmählich Gestalt annehmen ließ, lässt sich auch heute noch an einigen Indizien ablesen: an den auffallend vielfältigen Korrekturen in den Autographen und an den zahlreichen Entwürfen und Fragmenten dieser Jahre. Parallel zum gründlichen Studium der Haydnschen Vorlage beschäftigte sich Mozart damals aber auch mehr denn je mit barocken Vorbildern, insbesondere mit bachscher Fugentechnik und dem Satzstil Händels. Denn Innovation, so ahnte er, brauchte mehr als bloß Inspiration und Spaß an der Musik – sie brauchte ein solides Fundament in bewährten Formen. Das schließlich vorgelegte Ergebnis beeindruckt daher tatsächlich weniger konkret in der handwerklich perfekten Aneignung Haydnscher und kontrapunktischer Kompositionstechniken, sondern vor allem, weil hier zugleich Werke persönlichster Färbung und Eigenart entstanden sind, im Prozess einer Verschmelzung zweier ganz verschiedenartiger Vorbilder zu einem neuen ausgebildeten Personalstil.

Damit hatte Mozart bewiesen, dass es ihm bei der ganzen Sache keineswegs bloß um ein kompositorisches Kräftemessen mit dem 24 Jahre älteren verehrten Freund und Lehrer Haydn ging, sondern dass die Beschäftigung mit Haydns geistreicher Entwicklung eines Quartett-Ideals auch beim ihm einen schöpferischen Prozess anregte, der die Grundfesten seines Komponierens betraf. Nachgeahmt hat Mozart Haydn dabei nie, auch wenn immer wieder offensichtliche Zitate signalisieren, dass der Bezug unterschwellig präsent bleibt. Auch eine Hommage sind seine „Haydn-Quartette“ nur begrenzt – vielmehr ein Nacheifern, durch dessen Gelingen der Mozartsche Zyklus zum gleichwertigen Gegenentwurf wird.

Den neuen Stil zeigt schon der Kopfsatz des sogenannten „Frühlingsquartetts“ KV 387: ein kontrapunktisch angelegtes Hauptthema wird sogleich in motivisch-thematischer Arbeit weitergeführt; das zweite Thema erscheint demgegenüber in homophonem Satz; ihm folgt schließlich eine Schlussgruppe, in der die Instrumente zum konzertanten Wettstreit auflaufen. Die Durchführung setzt mit dem Hauptthema ein, verarbeitet es gleichsam „im Gespräch“ der vier Instrumente, zunächst arios, dann zunehmend leidenschaftlich auch andere Elemente der Exposition aufgreifend und verknüpfend. Die Vielfalt der verwendeten Satztechniken und Ausdrucksmittel könnte größer kaum sein. ►



Historische Ausgabe der Haydn gewidmeten Streichquartette von Wolfgang A. Mozart

Das ausgedehnte Menuett, ungewohnt an zweiter Stelle stehend, spielt aufregend mit Akzentverlagerungen, die in raschem Tempo eine vitale Dynamik entfalten. Von wegen Tanzsatz! Stattdessen geben zahlreiche Überraschungsmomente und Schräglagen dem Satz einen regelrecht bizarren Charakter. Das Trio weicht ins fatalistische g-Moll aus und stellt Ausdruckskontraste stark nebeneinander.

Das *Andante* bildet mit seinen drei fein gegeneinander abgesetzten thematischen Ideen das expressive Zentrum des Werkes, wobei keine der Melodien hier wirklich die Initiative ergreift und eine Führungsrolle übernimmt. Stattdessen werden motivische Gedanken in immer neuen Assoziationsketten umspielt und im gegenseitigen Austausch der vier Instrumente weitergesponnen. Das Finale könnte man als frühe Vorahnung der meisterhaften „Jupiter-Sinfonie“ einordnen: Hier wie dort werden Sonatensatz und Fuge miteinander zu neuer Einheit verschmolzen – nicht aber als Selbstzweck und im Sinne archaisierender Form-Konsequenz, sondern vielmehr als Brennspiegel für radikal Neues: für die Verknüpfung von „gelehrtem“ und „galantem“ Stil. Das erste Thema wird fugiert vorgestellt und homophon weitergeführt, das zweite entstammt der Bach-Tradition und wird bald mit dem ersten kombiniert, das dritte bildet schließlich den naiv-volkstümlichen Kontrast in unbekümmertem Einklang. Im atemberaubenden Wechsel dieser drei Stilebenen und überlagert von chromatischen Färbungen wirkt der Satz trotz seiner gelehrten Kunstfertigkeit einzigartig leicht und spielerisch und beschließt das Werk im brillanten Klangrausch.

▶ Der 1827 verstorbene Beethoven hatte mit seinem revolutionären Streichquartett-Spätwerk die Tür zu einer neuen musikalischen Epoche aufgestoßen – Aufforderung und zugleich Herausforderung für nachfolgende Generationen. Felix Mendelssohn Bartholdy stellte sich dem klassischen Erbe mit acht Werken in Streichquartettbesetzung, die sein kurzes Leben umspannen: Sein erstes schrieb er mit 14 Jahren, das letzte in f-Moll op. 80 entstand in seinem Todesjahr 1847. Und während im berühmten Oktett op. 20, einem Geniestreich, das Max Bruch als ein noch größeres „Wunder“ als die zeitnah entstandene *Sommernachtstraum*-Ouvertüre bezeichnete, kein Vorbild das kreative Schaffen lenkte und einengte, so dass die acht Streicher im überquellenden melodischen Strom aufgehen und zwischen quasi-orchestraler Wucht und kammermusikalischer Intimität changieren können, ist im Quartett-Schaffen des jungen Genies eine ordentliche Dosis Hochachtung gegenüber der Tradition deutlich zu spüren. Schon im besagten Frühwerk steht hoher Anspruch auf den Fahnen des jungen Komponisten geschrieben, der sich im Finale kurzerhand an eine Doppelfuge wagt. Beruhigen sich anfängliche formale Wagnisse in der Folge in Richtung eines reifen, form- und klangschönen Klassizismus, so lässt sich Mendelssohns letztes Quartett schließlich als kompromisslose „Ausdrucks-Komposition“ (Ludwig Finscher) beschreiben, die das Potential des kleinen Ensembles bis an die Grenzen frühromantischer Vorstellungskraft ausweitet.

Dem voran geht, zehn Jahre vor dem „Alterswerk“, die gelegentlich als klassizistisch und glatt poliert beschriebene Quartett-Trias op. 44 aus dem Jahr 1837, aus der der Komponist selbst die Nummer 3 für „einige hundertmal besser“ als alle seine vorher komponierten Werke dieser Gattung hielt, „denn es ist feuriger und auch für die Spieler dankbarer als die andern, wie mir scheint." Tatsächlich ist das Es-Dur-Quartett das kunstvollste der drei im op. 44 zusammengefassten Werke – und wieder erweist sich ein solider technischer Hintergrund keineswegs als Verhinderer emotionaler Kraft, sondern vielmehr als gesunde Basis eines gesteigerten Ausdrucksvermögens, wenn beispielsweise im (fast schon sommernachtstraumhaft) geisternden *Scherzo* strenge kontrapunktische Arbeit den Boden für spielerischen Elan und Ungezwungenheit bereitet.

Ein weiterer ungewöhnlicher Einfall findet sich gleich im Hauptthema des Kopfsatzes, das aus vier Motivgruppen besteht, die in der Folge jeweils separat bearbeitet werden, somit bereits vielfältiges Klangmaterial liefern und allmählich in kunstvoll verdichtete Klangstrukturen führen. Formale Arbeit, die durch ein vielschichtig schillerndes Klangspektrum des kleinen Streicherensembles noch intensiviert wird! Im bereits ange-

sprochenen Scherzo dreht sich dann alles um Fugati, Kanon-Passagen, Dialoge und Gegenbewegungen, die schließlich in ein artistisches Doppelfugato hüpfender Streicherlinien münden: ein klingendes Lehrstück technischen Könnens, das dennoch viel eher den Hexenzauber der Walpurgisnacht evoziert als dass man an trockenes Etüdenspiel erinnert würde.

Eines jener berühmten Mendelssohnschen Lieder ohne Worte folgt als langsamer Satz: wunderbar kantabel und durch die dem Thema innewohnende Chromatik dennoch reich an Reibungen und behutsamen Spannungsmomenten zwischen den vier eng miteinander verzahnten Stimmen. Die Brücke zum Finale bildet ein lyrisches Motiv, das dort zum Kontrapunkt der reichhaltigen Figurationen und Klangkaskaden im Rahmen des Hauptthemas erwachsen soll – eine Konstellation, die geigerische Virtuosität ebenso garantiert wie reizvolle Kontraste und den berühmten Mendelssohnschen Klangzauber.

Felix Mendelssohn Bartholdy; Aquarell von James Warren Childe, 1830

So. 23.09. · 19:30 Uhr · Schloss Eringerfeld · Geseke · „Mozart“

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Divertimento F-Dur KV 138
Allegro
Andante
Presto

Gernot Süßmuth *Violine*
Barbara Seifert *Violine*
Florian Richter *Viola*
Dagmar Spengler *Violoncello*

Wolfgang Amadeus Mozart
Quintett für Klarinette und Streicher A-Dur KV 581
Allegro
Larghetto
Menuetto - Trio I - Trio II
Allegretto con Variazioni

Ulf Guido Schäfer *Klarinette*
Friedemann Eichhorn *Violine*
Alexia Eichhorn *Violine*
Hartmut Rohde *Viola*
Guido Schiefen *Violoncello*

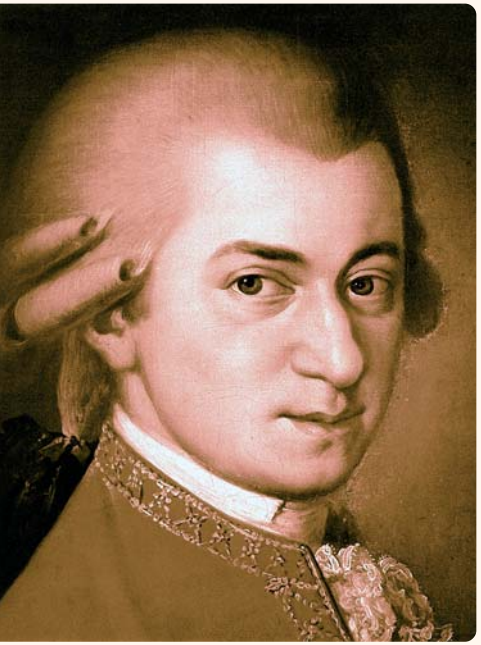
- Pause -

Wolfgang Amadeus Mozart
Grande Sestetto Concertante KV 364
(nach der Sinfonia concertante, eingerichtet für Streichsextett 1808)
Allegro maestoso
Andante
Presto

Gernot Süßmuth · Barbara Seifert *Violine*
Florian Richter · Erich Wolfgang Krüger *Viola*
Dagmar Spengler *Violoncello*
Frithjof Martin Grabner *Kontrabass*

MOZART DIVERTIMENTO

► Für seine diversen Serenadenmusiken wählte Mozart Bezeichnungen wie Serenade, Divertimento, Kassation oder Notturno – Titel, die formal wenig trennt, die weitgehend austauschbar sind und die allesamt für Werke leichtgewichtigen, unterhaltsamen und spontan ansprechenden Charakters stehen. Speziell für Mozart im Übrigen verbargen sich dahinter keineswegs nur zweitklassige Gelegenheitswerke! Er persönlich nahm die „leichte Muse" nicht weniger ernst als große, dramatische Werke, war sich vielmehr überaus bewusst, dass gerade serenadenhafte Leichtigkeit ihre berauschende Wirkung nur entfaltet, wenn die musikalischen Details präzise und feinsinnig ausgearbeitet sind und entsprechend charmant präsentiert werden. Die heute übliche Trennung von „ernster" und „unterhaltender" Musik hätte Mozart sicher sehr amüsiert: Schloss sich ernst und unterhaltsam denn aus; hatte gute Musik nicht immer beides zugleich zu sein?!



Mozart: Das populäre Portrait von Barbara Kraft

Ein Divertimento – ein vom italienischen *divertire* (also „unterhalten"), abstammender Gattungsbegriff – bezeichnet im ursprünglichen Sinne eine Anzahl instrumentaler Tanzsätze in loser Folge, nicht selten auch mit solistischen Passagen und entsprechend virtuosen Ansprüchen an die Spieler. In seinen drei zurecht besonders beliebten Divertimenti KV 136 bis 138 beweist Mozart seinen besonderen Anspruch an eine in sich abgerundete Werkgestalt (gerade auch in solch leichtgewichtigeren Werken) auf besonders überzeugende Weise, und so verwundert es nicht, dass die drei Stücke sich zum einen als Streichquartette (also mit höchsten kammermusikalischen Ansprüchen konfrontiert) einen festen Platz im Repertoire gesichert haben, zum anderen unter der Bezeichnung „Salzburger Sinfonien" auch Aufnahme in den erlauchten Kreis „hochwertiger" Orchestermusik gefunden haben. Sie vereinen ein dichtes sinfonisches Satzgepräge mit ausgesprochen gefälliger, eingängiger und gesanglicher Thematik und viel musikantischem Charme und folgen darüber hinaus in ihrer Dreisätzigkeit der Werkgestalt, wie man sie aus der frühen Sinfonik Mozarts und Haydns nach italienischem Vorbild in bester Erinnerung hat.

Tatsächlich bilden die Konzert- und Studienreisen des jungen Mozart nach Italien den musikhistorischen Hintergrund für die Entstehung der drei vor Lebenslust nur so sprühenden Kompositionen. In vielen Städten herumgereicht und umjubelt, hatte er auch seinerseits die musikalischen Stile, Gattungen und den ortsüblichen musikalischen Geschmack seines Gastlandes gründlich unter die Lupe genommen. Wie ein Schwamm sog er die neuen musikalischen Eindrücke auf, um sie dann – wie es seine Art war – ganz mit den Eigenheiten seines Stils verschmelzen zu lassen. Nachdem auch die zweite Italienreise des Fünfzehnjährigen ein umwerfender Erfolg geworden war, Mozart sich in Mailand im Uraufführungsapplaus seiner Opern Mitridate und Ascanio in Alba hatte baden und weitere Aufträge einheimsen dürfen, schien der musikalische Wandel vom Wunderknaben zum ernstzunehmenden, wenn auch nach wie vor sehr jungen Komponisten nahtlos geglückt. Nach der Rückkehr ins heimische Salzburg 1772 drehte Mozart daher übermütig schnell noch ein paar Kurven mehr auf seinem italienischen Höhenflug und komponierte kurzerhand die drei Divertimenti, deren Wirkung wie aus einem Guss ihren tatsächlichen Entstehungsumständen entsprechen dürfte.

KLARINETTEN-QUINTETT

► *„Ach, wenn wir* [in Salzburg] *nur auch clarinetti hätten! – sie glauben nicht was eine sinfonie mit flauten, oboen und clarinetten einen herrlichen Effekt macht."* Der Ausruf Mozarts ist berühmt, und als er die besagten Zeilen 1778 an seinen Vater schrieb, hatte der aufstrebende junge Komponist soeben im berühmten Mannheimer Orchester das Spiel hervorragender Kenner auf seinem neuen Lieblingsinstrument erleben dürfen. Aber daheim im provinziellen Salzburg... Erst mit seiner Übersiedelung nach Wien im Jahre 1781 sollte Mozart schließlich im Burgtheater ein auch in seinem Sinne vollständiger Orchesterapparat zur Verfügung stehen, besetzt natürlich mit erstrangigen Könnern ihres Fachs. Aus dieser Arbeit erwuchs dem kontaktfreudigen Mozart so manche Freundschaft – etwa zum Hornisten Joseph Leutgeb, vor allem aber zum Klarinettisten Anton Stadler, für den 1789 das Klarinettenquintett und in Mozarts Todesjahr 1791 das göttliche Klarinettenkonzert KV 622 entstand.

Eine ganz reine Weste hatte der Stadler bekanntlich nicht. Mit Geld soll er meist ziemlich gedankenlos umgegangen sein – nicht anders als Mozart, auch dies verband die beiden also. Nichtsdestotrotz haben wir diesem Wiener Burgtheater-Musiker, der Mozart so nachhaltig inspirierte, die größten Werke der Wiener Klassik für die Klarinette sowie für die um eine große Terz tiefer gestimmte Bassettklarinette zu verdanken. Die beiden Freunde und Logenbrüder verbrachten nämlich gemeinsam ganze Nächte damit, die Klangmöglichkeiten der gerade erst richtig in Mode kommenden und im Orchester sich etablierenden Klarinetteninstrumente zu erproben, und es ist bekannt, dass vor allem die tiefen Register des weichen Klarinettenklangs Mozart faszinierten. Den Ausnahmestatus, den er der Klarinette unter allen Instrumenten des Orchesters zusprach,

exponiert er insbesondere in jenen sublim empfindsamen Passagen, in denen er die Klarinette beinahe wie eine menschliche Stimme singen lässt – vor allem also in den expressiven und von süßer Bitterkeit durchzogenen langsamen Sätzen.

Ein Quintett für Klarinette und die etablierte Streichquartettbesetzung zu schreiben, war – wie bereits die Wahl der außerhalb Wiens kaum bekannten Bassettklarinette – eine singuläre Entscheidung. Ungewöhnlich dabei: Mozart hatte es nun also mit gleich drei Melodieinstrumenten zu tun, deren ausgewogenes Zusammenspiel es zu koordinieren galt, während in der tieferen Lage allein Bratsche und Cello für einen ausgewogenen Gesamtklang sorgen. In der zentralen kammermusikalischen Gattung des Streichquartetts hatte Mozart bereits Gewichtiges komponiert, nun kombinierte er als neue Herausforderung den klanglichen Facettenreichtum der geliebten Klarinette mit der Ausgewogenheit der vier in ein musikalisches „Gespräch" vertieften Streichinstrumente. Obgleich dem Klarinettisten durchaus Virtuosität und höchste Spielkultur abverlangt werden, stechen in keinem Moment bloße spieltechnische Äußerlichkeiten hervor: Immer bleiben die Themen und ihre Veränderungen, bleibt die kompositorische Gesamtarbeit vorrangig, und nie gibt sich Mozart der Versuchung hin, das klanglich kontrastierende Blasinstrument gegenüber dem funktionierenden Organismus des Streicherensembles solistisch hervorzuheben. Dennoch sprüht der Klarinettenpart nur so von dankbaren, idiomatischen Passagen. Dass die Klarinette vom tiefen Gemurmel über lebhaftes Sprudeln bis zum Aussingen sinnlichster Kantilenen alle ihr zur Verfügung stehenden Ausdrucksmöglichkeiten ausschöpfen kann, zeugt von Mozarts tiefer Zuneigung zu diesem Instrument ebenso wie von seiner intimen Kenntnis seines klanglichen Potentials.

Auffallend ist die große Ruhe des im Grundtempo dennoch schnellen ersten Allegro-Satzes, die sich bereits in den langen (und damit „langsamen") Noten des Hauptthemas zeigt. Mozart bewahrt sich den gelassen fließenden Atem auch in den schnellen Passagen, indem er lange Melodiebögen gestaltet. Insgesamt gehört es zu seiner Taktik, die unterschiedlichen Persönlichkeitsstrukturen der Instrumente immer wieder einander gegenüberzustellen, um sie dann anzunähern, ineinander zu verschlingen, sie schließlich verschmelzen zu lassen. So darf zu Beginn etwa das Blasinstrument dem feierlichen Streichertutti nur mit einem scheinbar nebensächlichen Einschub sekundieren, der sich jedoch im anschließenden Verarbeitungsprozess als Auslöser von Dialog, Austausch und Motivverflechtung entpuppt. Erst im Seitenthema, einer wunderbar mozartschen Dolce-Passage, übernimmt die Klarinette überhaupt erstmals konkret thematisches Material.

Das Herzstück des Quintetts ist das Larghetto mit seinem unnachahmlichen Klangzauber und seinem innig empfindsamen Thema, das die Klarinette in schwerelosem Schweben im Dialog mit der Violine entfaltet. Erneut, wenn auch auf jetzt ganz anderer Stimmungsebene, lässt Mozart ein Kaleidoskop reizvoller Farbmischungen entstehen – subtil registriert und nie allzu offen solistisch auf dieser oder auf jener Seite des Klangspektrums, da die erweiterte Besetzung zugleich auch komplexere Begleitmuster und damit eine Intensivierung der kontrapunktischen Durchdringung der gesamten Partitur zur Folge hat.

Eins der beiden Trios im 3. Satz, das melancholisch-„mollige" erste, behält Mozart dem Streichquartett vor, bevor im zweiten der Bläserklang eine erneut heitere, ländlerisch wiegende Stimmung mit sich bringt. Die Final-Variationen schließlich bezeugen Mozarts einzigartige Fähigkeit, Schlichtheit und Kunstfertigkeit, Unterhaltendes und Ernsthaftes bruchlos miteinander zu verschmelzen. Mit einer kleinen Larghetto-Reminiszenz, hält er noch einmal inne, beschwört den bittersüßen Wohlklang des langsamen Satzes, bevor tänzerischer Überschwang und virtuoses Figurenspiel das Werk in hellem Licht verklingen lassen.

SINFONIA CONCERTANTE

► Wolfgang Amadeus Mozart faszinierte als Wunderkind vor allem durch sein fulminantes Spiel auf dem Klavier. Weniger bekannt ist, dass er auch auf der Geige das Publikum zu begeistern wusste. So trat er zwischen 1773 und 1777 sowohl in seiner Heimatstadt Salzburg als auch auf zahlreichen Reisen unter anderem in Wien, Augsburg und München erfolgreich als Geiger auf. Dabei war er von seinem eigenen Können anscheinend weniger überzeugt als sein Publikum, wie er 1777 in einem Brief an seinen Vater von einer seiner Aufführungen mit ironischem Unterton berichtete: „...da schauete alles gros drein. ich spiellte als wenn ich der gröste geiger in Ganz Europa wäre." Der Vater dagegen bestärkte den Sohn in seinem Können.

Der Begriff der *Sinfonia concertante* beschreibt ein Werk mit mehreren solistischen Instrumenten und Orchester, das formal Elemente einer Sinfonie und eines Solokonzertes verschmilzt. Mozarts frühe Versuche dieser Gattung gehen auf seine Parisreise 1778 zurück, doch zu einer Aufführung kam es trotz der Zusage des Konzertveranstalters Le Gros nicht. Zurück in Salzburg komponierte Mozart 1779 die Sinfonia con-

certante KV 364 für Violine, Viola und Orchester, für die ein konkreter Anlass allerdings unbekannt bleibt, ebenso wie die Frage, auf welche Solisten Mozart die Soloparts zugeschnitten haben könnte. Auffällig ist immerhin, dass Geige und Bratsche absolut gleichwertig behandelt werden, so dass die Vorliebe des Komponisten für die tiefen Klarinettenregister hier in der Streicherfamilie ein Pendant erkennen lässt. Werke für Solovioline und Viola im übrigen erfreuten sich damals in Salzburg wie auch in Mannheim, wo Mozart soeben die modernen Orchestertechniken wie eine komplexere Satzgestaltung und effektvollere Dynamik studiert hatte, großer Beliebtheit. Und so riet auch Vater Mozart seinem aufstrebenden Sohn: „Ich empfehle dir Bey deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publikum zu denken – du weist es sind 100 ohnwissende gegen 10 wahre Kenner, vergiß also das so genannte populare nicht, das auch die langen Ohren kitzelt." Was entstand, ist ein weiteres Werk, in dem künstlerisches Handwerk auf kunstvolle Weise mit eingängigen Melodien verschmilzt.

Die Bearbeitung der Sinfonia concertante als „Grande Sestetto" für Streichsextett entstand wenige Jahre nach Mozarts Tod im Jahr 1808; von wem sie stammt, bleibt unbekannt. Ihre Existenz allein allerdings belegt, dass nach derartigen Bearbeitungen in kleineren Formaten damals eine große Nachfrage herrschte. So „passten" sinfonische Werke und Opern auch in Salons und Musikzimmer, konnten kurzerhand auf der Straße gegeben werden oder veränderten gar ungeahnt ihr Gesicht in Richtung eines feinsinnigen kammermusikalischen Miteinanders. Aristokraten, die oft selbst gestandene Hobbymusiker waren, erteilten kurzerhand Aufträge, deren Ergebnisse dann nach dem Dinner, vor den versammelten Gästen, zum Teil sogar unter Mitwirkung des Hausherrn vorgestellt wurden – von Musikern, die durchaus in der Lage waren, Mozart, Haydn oder Beethoven vom Blatt zu spielen und die sich die Zeit nahmen, die Neue Musik ihres Umfelds spielend zu begreifen.

Die vorliegende „Eindampfung" des Mozart-Doppelkonzerts auf eine kleine Streichsextett-Besetzung verändert den Charakter des Werks deutlich: die Komposition wird kammermusikalischer, und aus einem konzertanten Solostück wird ungeahnt ein „kleines großes Werk", eine kunstvoll vielstimmige Streicher-Kammermusik. Der Titel ‚Concertante' trifft jetzt allerdings nicht mehr uneingeschränkt zu, denn das konzertierende Prinzip – der Wettstreit zwischen mehreren Solisten bzw. zwischen den Solisten und dem Tutti – wird fast komplett aufgehoben; allein der Kontrabass beschränkt sich auf eine begleitende Funktion. Dafür wetteifern die übrigen fünf Musiker des Ensembles gleichsam abwechselnd in solistischer Funktion, denn die Originalstimmen der beiden Soloinstrumente Violine und Viola finden sich in der Bearbeitung etwa gleichwertig auf alle fünf hohen Streicher verteilt. Da sie zugleich natürlich auch die Bläserparts aus dem Orchester übernehmen, wächst das farbenreich lebendige Werk als Ganzes zu einem ausgesprochen homogenen Streicherwerk zusammen, das erstaunlich neue Höreindrücke von der scheinbar gut bekannten Vorlage erlaubt.

Mozarts Sinfonia Concertante KV 364 wird durch die Sextett-Bearbeitung zu einem sehr viel intimeren Werk, das trotz der quasi sinfonischen Anlage von besonderer Transparenz und einer bleibenden Neigung zum Dialogisch-Kommunikativen geprägt ist. Phrasen werden in großen Bögen gestaltet, eine abwechslungsreiche Dynamik hält die Musik spannend und eröffnet neue Facetten von besonderer musikantischer Qualität.

Der 14jährige Mozart in Italien; Portrait von Saverio della Rosa, 1770

Mi. 26.09. · 19:30 Uhr · Schloss Körtlinghausen · „La Passione“

Anton Arensky (1861-1906)
Klaviertrio Nr. 1 d-Moll op. 32
Allegro moderato
Scherzo – Allegro molto
Elegia – Adagio
Finale – Allegro non troppo

Gernot Süßmuth *Violine*
Jelena Ocic *Violoncello*
Cora Irsen *Klavier*

Camille Saint-Saëns (1835-1921)
Klaviertrio Nr. 1 F-Dur op. 18
Allegro vivace
Andante
Scherzo
Allegro

Barbara Seifert *Violine*
Dagmar Spengler *Violoncello*
Frank Immo Zichner *Klavier*

- Pause -

Fréderic Chopin (1810-1849)
Klavierkonzert Nr. 1 e-Moll op. 11
(Kammerfassung des Komponisten)
Allegro maestoso
Romanze: Larghetto
Rondo: Vivace

Cora Irsen *Klavier*
Gernot Süßmuth · Barbara Seifert *Violine*
Florian Richter · Erich Wolfgang Krüger *Viola*
Dagmar Spengler *Violoncello*
Frithjof Martin Grabner *Kontrabass*

KLAVIER-TRIO

▶ Das *Klaviertrio* ist – nach und neben dem Streichquartett – diejenige Form, die sich durch diverse Epochen und Stilrichtungen hindurch als Gattung und feste Besetzungsgröße etabliert und eine große Zahl bedeutender Werke hervorgebracht hat. Eine immer wieder durchbrechende Virtuosität im Klavierpart, der die Streicher kaum Paroli bieten können, ist dabei häufig zu beobachten und beinahe unumgänglich, wenn ein satter Ensembleklang entstehen soll. Die Streichinstrumente dagegen übernehmen in erster Linie die lyrischen Funktionen: das Singen, das Spannen großer Bögen, mal solistisch, mal im Duett.

Ausgehend von einem eher divertimentoartigem Charakter hat das Klaviertrio seit den gewichtigen Beiträgen Beethovens einen dem Streichquartett adäquaten Rang erklommen und gewann an Gewicht zum einen durch den Ausbau zu quasi-sinfonischer Viersätzigkeit, zum anderen durch eine deutliche Aufwertung des Celloparts, der sich von der bloßen Begleitung zu einer der Violine ebenbürtigen Stimme mausert. Satztechnische Dichte und ein hoher geistiger und emotionaler Anspruch werden in der Romantik charakteristisch für die Gattung Klaviertrio, wobei die Besetzung zwischen poetischer Intimität und fulminanter Dramatik alle nur denkbaren Gestaltungsfacetten bereithält.

ANTON ARENSKY

▶ Anton Arensky wurde 1861 im russischen Nowgorod geboren, zog jedoch bereits als Kind mit seiner Familie nach St. Petersburg, wo seine musikalische Ausbildung ihren Ausgangspunkt nahm. Nach erstem Klavierunterricht bei seiner Mutter wurde er 1879 Student des Petersburger Konservatoriums und legte bereits drei Jahre später seinen mit höchsten Auszeichnungen dekorierten Abschluss ab. Während bis dahin sein Lehrer Rimsky-Korsakow wesentlichen Einfluss auf den jungen Arensky ausgeübt hatte, bedeutete der Wechsel nach Moskau, wo der Absolvent spontan eine Anstellung als Konservatoriumslehrer erhielt, entscheidende neue Einflüsse. Durch Rimsky-Korsakow eher auf russisch-folkloristische Traditionen ausgerichtet, eröffnete Arensky die Freundschaft mit Tschaikowsky jetzt verstärkt Einblicke in westliche Kompositionsstile. Das nationale Element in Arenskys eigenem Schaffen verlor in dieser Zeit spürbar an Bedeutung, während französische Eleganz und feinsinnige Klangfarben zunehmend seinen Stil prägten. Oft hat man Arensky seither Eklektizismus vorgeworfen, da er anstelle eines kraftvollen Persönlichkeitsstils eher auf Wohlklang und glatte Formen setzt. Angenehm zu hören und daher von hohem ästhetischen Wert ist seine Musik zweifellos – und so prägt sie derselbe Zwiespalt, mit dem später auch Arenskys berühmtester Schüler zu kämpfen haben sollte: Sergej Rachmaninow. ▶

Anton Arensky, Fotografie aus dem Jahr 1910

Das erste Klaviertrio, 1894 entstanden, war der Erinnerung des Cellisten Karl Davidov gewidmet, der die russische Cello-Schule begründet hatte und dessen kraftvollem, zugleich jedoch lyrisch-ausdrucksstarkem Spiel Anton Arensky posthum Achtung zollte. Das zweite Trio in f-Moll, 1905 komponiert, ist im Vergleich zum ersten weniger bekannt, obwohl lyrischer und eingängiger im Gestus. Mit ausladenden Melodiebögen nimmt es beinahe sinfonische Züge an, und besonders der kraftvolle Kopfsatz zieht mit dunklen Klangfarben in seinen Bann – das Vorbild Tschaikowskys treibt seine prachtvollsten Blüten. Es folgt eine Romanze, die nach einer kurzen Streichereinleitung das Klavier solistisch nach Art einer chopinesken Nocturne poetisieren lässt – in dezenten Farben zunächst, die bei wachsender Streicherbegleitung allmählich aber zu einer dichten, klangprächtigen Satzstruktur aufblühen.

Ungewöhnlich ist die Farbenkombination im Scherzo, wo ratternde Klavier-Arpeggien von lebendigen Violin-Spiccati und gitarrenartigen Pizzicati im Cello eingerahmt werden. Die wunderbar gesangliche Trio-Melodie bleibt dem Cello vorbehalten. Den Abschluss macht ein Variationensatz mit sechs Spielarten eines Themas, in denen Arensky sich als ebenso versierter wie einfallsreicher Instrumentator erweist und die Musiker technisch enorm herausfordert. Bloßes Können jedoch wird hier zur Lust am Musizieren an sich, das im Schaffen russischer Komponisten in besonderer Weise verankert ist.

CAMILLE SAINT-SAENS

► Das Wunderkind Camille Saint-Saëns, das seit seinem vierten Lebensjahr komponierte, hatte sich schon mit dreizehn Jahren an einem Klaviertrio versucht, das aber unvollendet blieb. Als er sich 1864 erneut an die Gattung wagte, war er zum anerkannten Musiker gereift, hatte seit 1859 das prestigeträchtige und hochdotierte Organistenamt an der Pariser Nobelkirche La Madeleine inne, und mit dem Jahr 1861 übernahm er an der renommierten École Niedermeyer als Nachfolger des Schulgründers eine eigene Klasse.

Die ersten Skizzen zum Klaviertrio waren schon im Sommer 1863 auf einer Reise, die ihn in die Pyrenäen und durch die Auvergne führte, entstanden; ausgearbeitet wurde das Werk im Sommer und Herbst 1864. Erst drei Jahre später allerdings kam das Werk zur Uraufführung, was

wohl vor allem mit der geringen Kammermusikproduktion im Frankreich jener Jahre zu erklären ist und ein Indiz für das laue Interesse der Öffentlichkeit an dieser Gattung darstellt.

Erst anhand der Erkenntnis, dass Saint-Saëns in der französischen Kammermusik-Tradition kaum ein nennenswertes Vorbild in der Gattung Klaviertrio finden konnte, lässt sich ermessen, welch ein Wurf ihm mit seinem Trio-Erstling geglückt ist. Die Lösung der sich im Klaviertrio stellenden Textur- und Balanceprobleme ist ihm hier in einer Weise geglückt, die das Werk auch für nachfolgende Generationen zum Ideal machten. Ravels uneingeschränkte Bewunderung für dieses Trio war eingestandenermaßen eine der Triebfedern bei der Komposition seines eigenen.

Schon dem ersten Satz fehlt nahezu alles, was man gemeinhin, und vor allem nach Beethoven, als unverzichtbare Ingredienzien eines fesselnden Musikstückes betrachte würde: Es gibt keine dramatischen Konflikte, keine verblüffenden harmonischen Wendungen, keine überraschenden metrischen oder formalen Unregelmäßigkeiten — und vor allem keine dialektische Entwicklung. Die allgegenwärtige Viertatktigkeit bildet die Folie für ein ebenso einfaches wie zündendes rhythmisches Motiv, das die Physiognomie des jugendlich-federnden Hauptthemas prägt. Das kleingliedrige Seitenthema ist organisch aus dem Hauptthema entwickelt, und folgerichtig verbinden sich beide Ideen, einander bestärkend, im Verlauf des Satzes zu einem untrennbaren Ganzen. Was Saint-Saëns hier beispielhaft vorführt, ist klassisches Komponieren: Themenvariation und -verknüpfung sowie kunstvolle Klangbalance in Reinkultur.

Camille Saint-Saëns, Portrait aus dem Jahr 1903

Das folgende *Andante* ist in Kolorit und Form der extravaganteste Satz des Werkes. Die Einstimmigkeit des Hauptthemas ist durch seine melodische Kontur gerechtfertigt, die sich einer selbstverständlichen harmonischen Eingliederung zunächst entzieht. Erst im Näherkommen gewinnt es harmonisches Relief, und der zweite Gedanke führt dann doch in altvertraute Gewässer. Nach einem opernhaft-dramatischen Mittelteil folgt die stark verkürzte Reprise, in der die vage Atmosphäre des Anfangs unruhig flimmernd wiederkehrt.

Es folgt ein eingeschobenes bukolisches Intermezzo mit träumerischer Kadenz, bevor Saint-Saëns im Scherzo mit unwiderstehlich doppelbödigem Ernst aus dem Beethovenschen Modells ein formidables Spiel entwickelt:

Die synkopierten Klavierstaccati und die nachfolgenden Streicherpizzicati greifen mit der spielerischen Präzision eines Uhrwerkes ineinander – und doch führt die Bewegung nirgendwohin.

Die im Scherzo erfolgreich erprobte Technik der regelrecht zum Stottern fragmentierten Melodielinie wird im Finale auf die Spitze getrieben. Die Selbstsicherheit, die man braucht, um einen ganzen langen Sonatensatz hindurch konsequent Understatement zu zelebrieren, wäre an sich schon bemerkenswert; wenn sie sich mit so unbeschwertem Esprit verbindet wie hier, wird jede Kritik unter dem Signum des „Klassizismus" zur bloßen Besserwisserei. Zurück bleibt vielmehr die Bewunderung für ein von keiner Schwere des Inhalts belastetes Meisterwerk und seinen Schöpfer, der mit Virtuosität die Kunst beherrscht, aus Wasser Wein zu machen.

Indem sich Chopin ausschließlich auf den Bereich des Klaviers beschränkte, betätigte er eine der wertvollsten Eigenschaften des Komponisten: Die richtige Erkenntnis der Form, in der er berufen ist, Hervorragendes zu leisten. *(Franz Liszt)*

▶ Typisch für die Form des romantischen Solokonzerts, wie Chopin sie mit seinen beiden Klavierkonzerten etablierte, ist längst nicht nur die gesteigerte Virtuosität des Soloparts im Vergleich zum klassischen Klavierkonzert. Vielmehr ergibt sich daraus auch die Befreiung der Solostimme aus dem Prinzip der thematischen Bindung, und die Entwicklung hin zu freierer Gestaltung auf der Basis eigener, klavierspezifischer Aspekte. Dass Chopin der Gattung dabei ganz neue poetische Klangwirkungen und ein enorm gesteigertes Ausdruckspotential eroberte, ist eine Errungenschaft, die in seinen Salonstücken bereits angelegt war und die er hier bemerkenswert unspektakulär auf die große Form übertrug.

Er habe vom Orchester nichts verstanden, so lautete immer wieder der Vorwurf; die Konzerte seien schlecht instrumentiert – und so manch angeblich geschickterer Musiker fühlte sich zu Bearbeitungen von Chopins Orchestersätzen berufen, die tatsächlich jedoch weit fragwürdiger gerieten als das Original, da ergänzt wurde, statt zu erkennen, was den Begleitparts tatsächlich erst poetische Kraft verleiht: die Beschränkung auf ihren Kern. Denn der Komponist setzt zwar dezent individuelle Farben, versteht das Orchester jedoch vor allem als Basis und Rahmen des Klavierparts: als Bühne solistischer Kunst, als Futteral eines wertvollen Brillanten. Je kleiner diese Bühne, desto persönlicher kann letztlich die Interpretation des Soloparts ausfallen – desto näher ist der Hörer dem musikalischen Geschehen.

Frédéric Chopin
Portrait von Maria Wodzinska, 1835

Tatsächlich liegt es nahe, sich zu fragen, ob dem bescheidenen Chopin nicht das kleine Salonkonzert, der persönliche Kontakt zu einem überschaubaren Publikum viel angenehmer gewesen ist als der große Saal voll anonymer Gesichter, in dem er sich dennoch wohl oder übel im Sinne der größeren Publicity präsentierte. Warum schließlich hätte er sich selbst ein anspruchsvolles Konzert in die Finger komponieren sollen, wenn er schließlich die öffentliche Aufführung scheute und das Werk gar mutigeren Virtuosen überließ?! Umso mehr muss er es genossen haben, später auch wieder die Intimität des Salonkonzerts zu spüren.

Ein Sinfonieorchester passte in keinen fürstlichen oder großbürgerlichen Salon. Deshalb etablierten sich im 18. und 19. Jahrhundert Konzerte mit Kammerbesetzungen: Klavier, zwei Violinen, Cello sowie Kontrabass und Flöte ad libitum. Und um trotzdem sinfonische Werke aufführen zu können, wurden sie von Komponisten für diesen Zweck in verkleinerten Formaten arrangiert. Mäzene und andere potentielle Förderer, Musiker und Zuhörer waren mit diesen Miniaturausgaben zufrieden, denn sie gestatteten eine bequeme Aneignung neuester Klänge ohne erheblichen Aufwand – und nicht selten konnte man auf diesem Wege auch scheinbar Bekanntes in ganz neuem Klanggewand erleben und dabei überraschende Erkenntnisse über die Komposition gewinnen. Heute werden zwar längst wieder die originalen Orchesterpartituren als Idealfassung betrachtet, doch umso mehr lohnt es, einmal aufs Detail zu hören und sich von wenigen Musikern ganz in den feinsinnigen Sog chopinscher Klangpoesie hineinziehen zu lassen. Manchmal ist auch in der Musik nämlich weniger mehr!

Chopin hat die Kammerfassungen seiner Klavierkonzerte oft selbst zum Besten gegeben und sich dabei vermutlich wohler gefühlt als als Solist vor dem romantischen Orchesterapparat. Der entscheidende Unterschied ist der Gewinn an Intimität und pianistischer Ausdruckskraft, denn das kleine Begleitensemble ist in der Lage, weit flexibler zu begleiten, Raum für rhetorische Details zu öffnen und so den Fokus vom großen Ganzen auf das Besondere zu lenken. Zugleich gewinnen auch zarte Streicherlinien an Gewicht und Kraft, da sie in jedem Moment als partnerschaftlicher Austausch mit dem Klavier empfunden werden und nie bloß Füllelement oder schmückendes Beiwerk sind. Auch in Agogik, Metrum und Dynamik gewinnen die Streicher im „eigenverantwortlichen" Dialog mit dem Klavier ein größeres Spektrum, so dass der für die Orchestermusiker sonst in den Chopin-Konzerten eher langweilige Begleitpart nun zur anspruchsvollen Solostimme wächst, die auch eine Mitverantwortung für die neu auszulotende Klangbalance beinhaltet.

Die Bläserfarben fehlen – zugegeben. Doch umso mehr erhält der Pianist Gelegenheit, neben vordergründiger Klangbrillanz die enorme Farbpalette des Tasteninstruments auszuschöpfen – insbesondere: das Klavier singen und atmen zu lassen. Improvisation war damals eine übliche Praxis, und so ist zu vermuten, dass Chopin fehlende Stimmen am Klavier spontan ergänzte. Auch die Hinzufügung des Kontrabass-Fundaments ist im Übrigen nicht ausgeschlossen und dürfte seinerzeit je nach Gegebenheiten und vorhandenen Musikern auch praktiziert worden sein.

Somit fehlt in den beiden von Chopin selbst eingerichteten Kammerfassungen seiner Konzerte letztlich nichts Wesentliches – viel aber wird gewonnen. Denn was sich ändert, ist in erster Linie die Einstellung, die Werke zu spielen und zu hören. Der Klaviersolist erhält Gelegenheit, den über weite Strecken lyrisch-poetisch geprägten Solopart voller interpretatorischer Details und Fiorituren mit vollendeter Delikatesse auszugestalten. Die Melodien schwingen gerade auf der Basis neu gewonnener Freiheit in den Mittelsätzen in weiten Rubatibögen, und die polnischen Tänze im Finale gewinnen in der intimen Kammerbesetzung eine eigenartige bodenständige Kraft. Für den Hörer bedeutet Chopin im Kammermusik-Format eine Gelegenheit, die eigenen Hörgewohnheiten zu verlagern und scheinbar Bekanntes aus neuer Perspektive zu hören: Klassik, sozusagen unter die Lupe genommen!

Fr. 28.09. · 19:30 Uhr · Hohnekirche Soest
„Jauchzet Gott in allen Landen"

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Suite Nr. 2 h-moll BWV 1067
Ouverture – (Lentement)
Rondeau
Sarabande
Bourrée I – Bourrée II
Polonaise (Moderato) – Double
Menuett
Badinerie

Konzert für Violine, Oboe und Orchester c-Moll BWV 1060
(ohne Titel)
Largo
Allegro assai

- Pause -

Brandenburgisches Konzert Nr. 4 G-Dur BWV 1049
Allegro
Andante
Presto

"Jauchzet Gott in allen Landen"
Solokantate für Sopran und Orchester BWV 51
Aria – Recitativo – Aria – Choral – Aria

Sybilla Rubens *Sopran*
Viktor Spaht *Trompete*
Mitglieder des Ma'alot Quintett
Robert Ehrlich · Anna Januj *Blockflöte*
Gernot Süßmuth · Barbara Seifert *Violine*
Erich Wolfgang Krüger · Florian Richter *Viola*
Frithjof Martin Grabner *Kontrabass*
Ulrich Krupp *Cembalo*

JAUCHZET GOTT IN ALLEN LANDEN

ARIA
Jauchzet Gott in allen Landen!
Was der Himmel und die Welt
An Geschöpfen in sich hält,
Müssen dessen Ruhm erhöhen,
Und wir wollen unserm Gott
Gleichfalls itzt ein Opfer bringen,
Dass er uns in Kreuz und Not
Allezeit hat beigestanden.

RECITATIVO
Wir beten zu dem Tempel an / Da Gottes Ehre wohnet,
Da dessen Treu / So täglich neu / Mit lauter Segen lohnet.
Wir preisen, was er an uns hat getan.
Muss gleich der schwache Mund von seinen Wundern lallen,
So kann ein schlechtes Lob ihm dennoch wohlgefallen.

ARIA
Höchster, mache deine Güte / Ferner alle Morgen neu.
So soll vor die Vatertreu / Auch ein dankbares Gemüte
Durch ein frommes Leben weisen / Dass wir deine Kinder heißen.

CHORAL
Sei Lob und Preis mit Ehren
Gott Vater, Sohn, Heiligem Geist!
Der woll in uns vermehren,
Was er uns aus Gnaden verheißt,
Dass wir ihm fest vertrauen,
Gänzlich uns lass'n auf ihn,
Von Herzen auf ihn bauen,
Dass uns'r Herz, Mut und Sinn
Ihm festiglich anhangen;
Drauf singen wir zur Stund:
Amen, wir werdn's erlangen,
Glaub'n wir aus Herzensgrund.

ARIA
Alleluja!

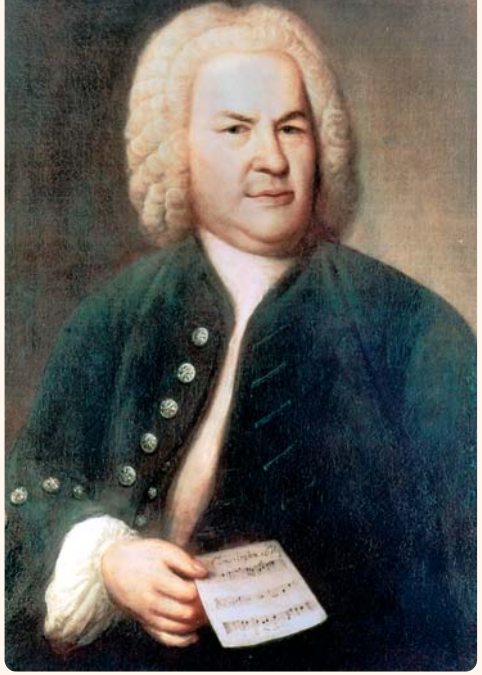
► Wie wir wissen, war Johann Sebastian Bach ein Allround-Genie, das sich in nahezu allen musikalischen Gattungen erfolgreich ausprobierte. Mögen auch seine vokalen geistlichen Werke im Zentrum der Wahrnehmung stehen, so hat er doch auch im rein instrumentalen Bereich Erstaunliches geleistet. Hier wiederum sind es in erster Linie die Werke für Tasteninstrumente, die wir mit dem Namen Johann Sebastian Bach verbinden. So ist denn auch das Konzert für Violine, Oboe und Orchester BWV 1060 in einer Fassung für zwei Cembali und Orchester überliefert. Entstanden ist dieses Werk vermutlich in Bachs Köthener Zeit, also in den Jahren 1717 bis 1723, einer Zeit, in der Bach als Leiter der Kammermusik am Hofe agierte.

Der musikbegeisterte Fürst Leopold von Anhalt-Köthen erwartete von Bach nur wenige kirchenmusikalische Kompositionen, was dem Komponisten die Gelegenheit bot, sich in erweitertem musikalischen Umfeld zu probieren. Aber warum wurde aus einem Konzert für zwei Cembali plötzlich eines für Violine und Oboe?

Es kann mehrere Gründe geben: Bachs Werk ist nur unvollständig erhalten, so dass Musikerfantasien sich den wildesten Träumen hinsichtlich verschollener Werke hingeben. Könnte es also sein, dass gerade das nicht allzu üppig überlieferte Instrumentalwerk besonders stark von den Verlusten betroffen war? Natürlich ist dies möglich, denn vielleicht gehörten einige der handschriftlichen Partituren zur Bibliothek der Köthener Hofkapelle, von der keine Spur mehr erhalten ist. Auch maßen Bachs Erben den Manuskripten, die weltliche Gelegenheitswerke enthielten, als Aufführungsmaterial wohl ziemlich wenig Wert bei, so dass die Konzerte vielleicht nicht der Aufbewahrung als würdig empfunden wurden.

Mit Sicherheit aber lässt sich sagen, dass Bach einmal erarbeitetes musikalisches Material häufig in weiteren Kompositionen wieder verwandte bzw. vorhandene Werke noch einmal für andere Instrumente einrichtete. So geht man inzwischen davon aus, dass der große Meister neben den drei original überlieferten Konzerten für Violine(n) noch sechs weitere Werke für dieses Instrument geschrieben hat.

Zwei Versionen an Rekonstruktionen des Doppelkonzertes sind heute bekannt, eine in c-Moll, die andere in d-Moll. Das zugrundeliegende Konzert für zwei Cembali ist in c-Moll notiert. Aufgrund von stilistischen Erwägungen geht man davon aus, dass das Werk für zwei Melodieinstrumente notiert wurde. Zunächst spekulierte man auf ein Konzert für zwei Violinen. Es könnte sich um ein Gegenstück zu dem bekannten Doppelkonzert in d-Moll gehandelt haben. Bei näherer Betrachtung fiel allerdings auf, dass die beiden Solostimmen nicht wie in dem bekannten Doppelkonzert symmetrisch angelegt waren, sondern sich auf bezeichnende Weise von einander unterschieden. Während das erste Cembalo auffallend viele Sechzehn-



Johann Sebastian Bach; Gemälde von Johannes Elias Haußmann, 1746

tel-Figuren aufweist, wie sie für Bachs Geigenstimmen typisch sind, hatte das zweite Cembalo eher Kantilenen der Art zu spielen, die er ansonsten Blasinstrumenten wie der Oboe anvertraute. Auf diese Weise rekonstruierte man unter Rücktransponierung nach d-Moll die Fassung eines Konzertes für Violine und Oboe. Verfechter der originalgetreuen Aufführung von musikalischen Werken dürfte der Gedanke besänftigen, dass diese Version wohl die ursprüngliche sein dürfte. Der lockere Umgang des Meisters mit originalen Kompositionen stieß nämlich keineswegs nur auf Freunde.

Einer der größten Liebhaber Bachscher Musik, Albert Schweitzer, hatte in seinem großen Bachbuch aus dem Jahre 1908 noch geschrieben: „Wie Bach es wagen durfte, die zwei singenden Violinstimmen aus dem Largo dieses Werkes (gemeint ist das Doppelkonzert) dem Cembalo mit seinem abgerissenen Ton preiszugeben, möge er vor sich selbst verantworten. Hätte er es nicht in Person getan, würden wir heute in des Altmeisters Namen gegen solch unbachische Übertragungen protestieren. Es ist nicht der einzige Fall, wo es Bach seinen Propheten schwer macht, in seinem Namen wider die Rotte Korah böser Transkriptoren aufzutreten."

Beim Hören dieser wunderbaren Musik sollten wir uns aber nicht allzu stark der Grübelei über die tatsächliche Enstehungsgeschichte des Werkes hingeben, sondern die dialogreichen Phrasen genießen, in denen nicht die instrumentale Virtuosität im Mittelpunkt steht, sondern vielmehr das Concertando-Prinzip, bei dem die Grenzen zwischen Solo und Tutti fließend ineinander übergehen. Besonderen Reiz hat der filigrane, langsame Mittelsatz, der weite Melodiebögen umspannt.

Jawohl, Herr Bach hat auch weltliche Musikgenüsse hervorgebracht, die es mit seinem geistlichen Musikschaffen aufnehmen können.

Sa. 29.09. · 19:30 Uhr · Jakobikirche Lippstadt · „Épigraphes"

Dmitri Schostakowitsch (1906-1975)
Klavierquintett g-Moll op. 57

Prelude (Lento) – attacca: Fuge (Adagio)
Scherzo (Allegretto)
Intermezzo (Lento) – attacca: Finale (Allegretto)

Gernot Süßmuth *Violine*
Erich Wolfgang Krüger *Viola*
Jelena Ocic *Violoncello*
Petru Iuga *Kontrabass*
José Gallardo *Klavier*

Claude Debussy (1862-1918)
„Six épigraphes antiques" für Klavier vierhändig

1. *Pour invoquer Pan*
2. *Pour un tombeau sans nom*
3. *Pour que la nuit soit propice*
4. *Pour la danseuse aux crotales*
5. *Pour l'égyptienne*
6. *Pour remercier la pluie au matin*

Frank Gutschmidt · Frank Immo Zichner *Klavier*

- Pause -

Franz Schubert (1797-1828)
Klavierquintett A-Dur D 667, op. posth. 114 („Forellenquintett")

Allegro vivace
Andante
Scherzo: Presto
Andantino
Finale: Allegro giusto

Kamilla Schatz *Violine*
Erich Wolfgang Krüger *Viola*
Jelena Ocic *Violoncello*
Petru Iuga *Kontrabass*
José Gallardo *Klavier*

KLAVIER-QUINTETT

▶ Das *Klavierquintett* entstand als Werkform und Kammermusikformation erst in der Romantik, also später als das Klavierquartett. In der Regel tritt zur üblichen Streichquartett-Besetzung mit zwei Violinen, Viola und Violoncello ein Klavier hinzu. Die bekannteste und gleichzeitig bedeutendste Ausnahme demgegenüber ist Schuberts sogenanntes „Forellenquintett", das nur eine Violine, dafür aber zusätzlich einen Kontrabass fordert. Allzu viele Klavierquintette hat die Musikliteratur nicht aufzuweisen – mehrheitlich jedoch sind sie hochkarätige Meisterwerke ihrer Schöpfer und Inbegriff einer ausgewogenen kammermusikalischen Form bei fast schon orchestraler Klangfülle.

SCHOSTA-KOWITSCH

▶ Auch das Klavierquintett g-Moll op. 57 von Dmitri Schostakowitsch, das die „normale" Besetzung mit zwei Violinen (und ohne Bass) erfordert, ist eines seiner bedeutendsten Kammermusik-Werke. Es entstand im Sommer und Herbst 1940 in außerordentlich konzentrierter, ja versunkener Arbeit, und es wurde zum Fluchtpunkt und zur emotionalen Kompensation in jenem tragischen Kriegsjahr. Dass er für das Quintett den Stalinpreis erhielt, mag Schostakowitsch ein wenig bitter berührt haben, sagte dies doch aus, dass er sich in seinen künstlerischen Freiheiten soweit beschränkt hatte, dass sein Werk ins Schema des „Sozialistischen Realismus" passte und somit das Wohlwollen der obersten Kulturbehörden fand. 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 Genies unter den Komponisten des 20. Jahrhunderts aus. Kaum einen zweiten Künstler allerdings dürfte der Widerspruch zwischen Vaterlandsliebe, politischem Gehorsam und der Beschneidung seiner kreativen Tätigkeit derart innerlich zerrissen haben wie Schostakowitsch.

Auffällig ist, dass Schostakowitsch trotz seines absolut zeitgemäßen, durch und durch persönlichen Stils in erster Linie an traditionellen Gattungsformen festhielt, unter denen die Sinfonie und das Streichquartett mit je 15 Werken den Kern seines Schaffens ausmachen. Auch sein harmonisches Vokabular bleibt weitgehend tonal, was die charakteristischen Schärfen umso wirkungsvoller macht. Traditionelle Formen und Ausdrucksmittel durchziehen auch das Opus 57, wenn auch stets betrachtet durch den Spiegel der Neuzeit und gefärbt in Schostakowitschs unverkennbar eigener Klangqualität. So präsentieren gleich die ersten beiden Sätze ein Präludium und eine Fuge im feinsten Bach-Stil. An dritter Stelle steht ein fantastisches Scherzo mit Trio, dessen kunstvoller Witz funkelnd seine Reize versprüht. In überraschend unprätentiösem 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, die bei Schostakowitsch stets auch Züge von Parodie und Sarkasmus trägt.

Schostakowitsch

Der zweite langsame Satz (also der vierte) fällt aus dem klassischen Schema. Hier scheint die Musik noch einmal vom gesamten Gewicht des Zeitgeschehens niedergedrückt zu werden, bevor sie sich zum Finale hin wieder freispielen darf. Und auch diese Facette ist charakteristisch für Schostakowitschs Musik: jene tief wurzelnde Sorge, die sich zu Momenten panischer Angst zu verdichten vermag. Doch das Finale fegt alle Besinnlichkeit hinweg, nicht zuletzt indem es zu den klaren Strukturen und der markanten Artikulation der klassischen Sonatenform zurückkehrt, in der zwei Themen miteinander dialogisieren. Ein marschartiger Gestus schwelt dabei stets unter der Oberfläche, bäumt sich gelegentlich zu dramatischen Gesten auf, doch die hinüberscheinenden Wolken des Intermezzos lösen sich in ein sonniges Ende auf.

Die bemerkenswerte Klarheit der Struktur, zu der Schostakowitsch sich immer wieder zwingt, das Vermeiden einer dichten, quasi orchestralen Textur, zu der die Klavierquintett-Besetzung fast automatisch tendieren würde – beides verleiht diesem Quintett seine faszinierende Intensität und Innerlichkeit. Das Klavier steht dabei mehr als gewohnt zurück, fügt sich ein in den dynamischen Fluss des Streicherensembles, in dem wiederum Zuhören und flexibles Einander-Ergänzen mehr denn je gefordert sind.

CLAUDE DEBUSSY

▶ Die *Six épigraphes antiques* führen sozusagen einen Querschnitt durch Claude Debussys kreatives Schaffen vor Augen und Ohren, indem sie an den kompositorischen Wurzeln seiner Arbeit in der Originalversion des Werks aus dem Jahr 1901 ansetzen, wo die *Épigraphes* zunächst als Gelegenheitsmusik zur Begleitung diverser Gedichtrezitationen erschienen, um dann den Bogen zur reifen, vierhändigen Klavierfassung aus dem Jahr 1914 sowie deren Reduktion für Soloklavier schlagen. Was man mit Hilfe von Vergleichen der ursprünglichen Skizzen mit den fertigen, ausgearbeiteten Werken ableiten kann, ist ein ganz spezielles Verständnis musikalischer Metaphorik bei Debussy sowie eine innige Verbindung zwischen Musik und Dichtung – in diesem Fall der *Chansons de Bilitis*, erotischer Poesie, die Pierre Louÿs (1870-1925) dem Gedichtstil Sapphos nachempfunden hatte.

Die Übertragung literarischer Spannungsbögen und Fortschreitungen ruft hier einen neuartigen, vertieften musikalischen Ausdruck hervor, der

Claude Debussy; Portrait von Jacques Emile Blanche, 1903

Text und Musik eins werden lässt. Die für Debussys Stil so charakteristischen Symmetrien und modulartigen Strukturen – so die Folge von Ganztönen, Chromatik, Oktatonik oder Spiegeltechniken – reflektieren dabei das omnipräsente Prinzip der Symmetrie in der Kunst der alten Griechen.

Diverse weitere Kunstschöpfungen nahmen im Übrigen von den *Épigraphes* ihren Ursprung, als bedeutendste zweifellos die Orchestration des Klavierwerks durch Ernest Ansermet im Jahr 1939. Denn gerade diese klangliche Ausweitung des Klavierwerks vermittelt eine Vielzahl von Einsichten in mannigfaltige Details und Schichten, deren Verständnis dem Werk in der Aufführung erst Struktur verleiht. Wie so viele Komponisten zeigt auch Debussy in diesem Alterswerk die Tendenz zur Reduktion der musikalischen Inhalte auf die pursten Techniken und Stilmittel in ihrem ganz ursprünglichen Kerngehalt. So ist die Textur hier viel spärlicher als beispielsweise in den *Préludes*, sie entspinnt sich aus zunächst scheinbar ganz lapidaren Motiven. Mit voller Intensität ausgespielt und ausgekostet, verkörpern sie jedoch umso überzeugender jene antiken Sphären, die auch Louÿs' Poesie vermittelt.

Debussy ging es nicht um Regeln oder Weltanschauungen. Für ihn zählte allein das Erlebnis des klingenden Moments und dessen individuelle Empfindung. „Ich revolutioniere nichts, ich demoliere nichts", schreibt er. „Ich gehe ruhig meinen Weg und mache, anders als die Revolutionäre, keinerlei Propaganda für meine Ideen. Ich bin auch kein Wagner-Gegner. Wagner ist ein Genie, doch auch ein Genie kann sich irren. Wagner verkündet das Gesetz der Harmonie, ich bin für die Freiheit. Die wahre Freiheit kommt von der Natur. Man kann musikalisch alles ausdrücken, was ein feines Ohr im Rhythmus der Welt wahrnimmt, die es umgibt. Gewisse Leute wollen sich zuallererst nach Regeln richten. Ich für meinen Teil will nur das wiedergeben, was ich höre."

▶ Schuberts „Forellenquintett" ist ein Werk, das – bereits als bloße Konzertankündigung auf Plakaten – potentiellen Konzertbesuchern ein seliges Lächeln auf die Lippen zaubert. Die berechtigterweise hohe Popularität der Komposition hat ihre Ursache allerdings nicht allein darin, dass Schubert im Variationensatz sein eigenes (ebenfalls sehr populäres) Lied „Die Forelle" (D 550) aufgreift und unterschiedliche Charakterbilder durchlaufen lässt. Das „Forellenquintett" kann mehr! Es ist, in Übertragung dessen, was Schubert in der Gattung des Kunstliedes bereits gelungen war, ein Musterbeispiel für unterhaltende und doch zugleich anspruchsvollste Kammermusik – und damit der Beweis, dass beides sich alles andere als ausschließt.

Ungewöhnlich ist (wie bei Schostakowitsch) die Fünfsätzigkeit des Quintetts sowie vor allem die Besetzung mit Kontrabass, die schon ahnen lässt, dass Schubert mit seiner Musik wesentlich mehr in die Tiefe geht (und das in doppeltem Sinne!) als es das leichtläufige Wellenspiel im Begleitsatz des Forellenliedes ahnen lässt. Gerade dieser instrumentatorische Kunstgriff nämlich verleiht der Komposition ihren unverwechselbaren Klangreiz: Neben der Betonung eines „saftigen" Fundaments gewinnt die Musik durch den Basspart zusätzliche tänzerisch-rhythmische Impulse in Gestalt wohldosiert eingefügter Pizzicato-Passagen.

Für das konzertante Element ist insbesondere das Klavier verantwortlich, das oft den vier Streichern effektvoll gegenübersteht – etwa gleich zu Beginn des Kopfsatzes, dessen Hauptthema sich abwechselnd auf Klavier und Streicher verteilt. Spielfreude kontrastiert auf engstem Raum mit kunstvoll ausgekosteter Lyrik, in der die überraschend nuancenreiche Klangfarbenpalette der Fünferbesetzung vielfältig schillern darf. Auch im weiteren Verlauf dieses konzentrierten Sonatensatzes bricht die Virtuosität des Tasteninstruments immer wieder durch, doch erhält das Klavier in anderen Abschnitten auch immer wieder die Funktion, den Streichern mit zartem Klanghintergrund zu sekundieren, beispielsweise im Seitenthema. Nirgends, auch nicht in der facettenreichen Durchführung, trübt sich die freundliche Stimmung ein; vielmehr wirken auch die wenigen Moll-Passagen eher wie exotische Farbtupfer.

Ein friedliches Intermezzo mit hohen gesanglichen Qualitäten ist das *Andante*, das mehrere fantasievolle Einfälle, zwischen denen Schubert sich offenbar nicht zu entscheiden vermochte, in einer großen zweiteiligen Liedform aneinander reiht: zunächst den lyrischen Hauptgedanken, dann im verträumten fis-Moll eine melancholisch seufzende Melodie, deren Trauergestus jedoch schnell wieder verfliegt. Die aufgedrückten Seufzer-Akzente wirken gar zu pathetisch in diesem schlichten Thema, gerade so als wolle Schubert uns ein wenig Theater vorspielen. Im Hintergrund

Franz Schubert; aquarellierte Zeichnung von Wilhelm August Rieder, 1825

taucht parallel ein neues, scharf punktiertes Begleitmotiv auf, das sich anschließend zum Kern des dritten Themas entwickeln wird. Das turbulente *Scherzo* gewinnt seinen Schwung durch einen temperamentvollen Auftakt, der in der Folge, mal als Auf-, mal als Abwärts-Figur, den Satz vorantreibt. Dieser rhythmischen Impulsivität wird im Trio eine wiegende Bewegung gegenüber gestellt.

Im berühmten vierten Satz – den Variationen über das Lied von der „launischen Forelle" – wird die bekannte Melodie zunächst notengetreu vorgestellt, und auch in den folgenden sechs Variationen ändert sich am Thema selbst nur wenig. Ihren unnachahmlichen Reiz gewinnt die Musik vielmehr durch die fantasievolle Einkleidung der Melodie in immer neue begleitende Figuren und klangliche Färbungen, die aus einfallsreich wechselnden Instrumentenkombinationen und Begleitfigurationen entstehen. Das abschließende *Allegretto* (Variation VI) fügt erst als Schlusspointe dem hüpfend beschleunigten Thema die lebendig plätschernde originale Klavierbegleitung des Liedes hinzu.

Es folgt noch ein unbekümmert volkstümliches Finale als tänzerisch-beschwingter Kehraus, der an Wiener Kaffeehaus-Musik denken lässt. Kein Zweifel, dass Schubert diese leichte Muse bei entsprechend kunstvoller Ausführung ausgesprochen liebte und schätzte. Und wer außer ihm hätte nach Mozart auf so unnachahmlich entwaffnende Weise die Sphäre des Unterhaltenden mit der des Kunstvollen zu verschmelzen vermocht?

So. 30.09. · 11:30 Uhr · Schloss Körtlinghausen · „Acht Jahreszeiten"

Astor Piazzolla (1921-1992)
„Las Cuatro Estaciones Porteñas" für Klaviertrio
(Die vier Jahreszeiten in Buenos Aires)

Antonio Vivaldi (1678-1741)
„I Quattro Staggioni" (Die vier Jahreszeiten)

Primavera Porteña (Frühling in Buenos Aires)

Concerto E-Dur op. 8/1 RV 269 „La primavera" (Der Frühling)
Allegro · Largo · Allegro
Judith Eisenhofer · Solovioline

Verano Porteño (Sommer in Buenos Aires)

Concerto g-Moll op. 8/2 RV 315 „L'estate" (Der Sommer)
Allegro non molto – Allegro · Adagio – Presto · Presto
Kamilla Schatz · Solovioline

Otoño Porteño (Herbst in Buenos Aires)

Concerto F-Dur op. 8/3 RV 293 „L'autunno" (Der Herbst)
Allegro – Allegro assai · Adagio molto · Allegro
Gernot Süßmuth · Solovioline

Invierno Porteño (Winter in Buenos Aires)

Concerto f-Moll op. 8/4 RV 297 „L'inverno" (Der Winter)
Allegro non molto · Largo – Allegro
Anna Matz · Solovioline

Kamilla Schatz · Gernot Süßmuth *1. Violine*
Judith Eisenhofer · Anna Matz *2. Violine*
Erich Wolfgang Krüger *Viola*
Jelena Ocic *Violoncello* **· Petru Iuga** *Kontrabass*
Frank Immo Zichner *Klavier* **· Ulrich Krupp** *Cembalo*

ANTONIO VIVALDI

► Die heute bekannte Werkliste des venezianischen Komponisten und Geigers Antonio Vivaldi ist gewaltig – und insbesondere in der Gattung Konzert, in der er bereits unter den Zeitgenossen in ganz Europa als Meister und Vorbild galt und neue Standards setzte, dürfte kein zweiter Komponist sich vergleichbar ausgiebig verewigt haben. Zu hören war seine Musik quer über den Kontinent: In Versailles ließ sich Ludwig XV. das „Primavera"-Konzert vorspielen, in Berlin stand Quantz ganz im Bann der „Vivaldischen Violinconcerte, die als eine damals ganz neue Art von musikalischen Stücken bey mir nicht einen geringen Eindruck machten", in Leipzig studierte und bewunderte kein Geringerer als Bach ausgiebig den Konzerttypus des Venezianers, und auch der Böhme Jan Dismas Zelenka fertigte Abschriften Vivaldischer Partituren zum eigenen Gebrauch an.

Wenn Igor Strawinsky später lästerte, Vivaldi werde überschätzt, er sei „ein langweiliger Mensch, der ein und dasselbe Konzert sechshundertmal hintereinander komponieren konnte", so muss man dem rund 200 Jahre später Geborenen eindeutig vorwerfen, nicht genau hingehört und hingesehen zu haben, denn auch wenn Vivaldi immer eindeutig nach Vivaldi klingt, so kann doch der Reichtum seiner Ideen im Rahmen dessen, was die Barockmusik ihm an Möglichkeiten eröffnete, nur erstaunlich genannt werden. Hinzu kommt, dass Vivaldis als „maestro assoluto" des Venezianischen Musiklebens rund vier Jahrzehnte lang an erster Stelle in der Gunst des Publikums stand – eines Publikums, das in erster Linie stilvoll unterhalten werden wollte und das dem Meister sicher nie verziehen hätte, wenn er sich auch nur einmal (geschweige denn sechshundermal) wiederholt hätte. Außer Frage steht jedenfalls, dass Vivaldi seinen ganz eigenen, charakteristischen Konzerttypus etablierte und pflegte – und dies in immer wieder neuem Gewand.

Die berühmtesten aus der Vielzahl wunderschöner Werke aus der Feder Vivaldis dürften die „Vier Jahreszeiten" sein und bleiben – ein Meisterwerk der Inspiration und der musikalischen Erzählkunst, das für das Orchester eines Mädchen-Waisenhauses entstand, in dem Vivaldi als Violinlehrer und Ensembleleiter wirkte und seine begabten Schülerinnen mit immer neuen, erstaunlich virtuosen Kompositionen förderte und herausforderte. Veröffentlicht wurden die „Vier Jahreszeiten" als Nr. 1 bis 4 des insgesamt zwölf Konzerte umfassenden Opus 8, das um 1725 unter dem Titel „Il Cimento dell' Armonia e dell'Invenzione" (Der Wettstreit zwischen Harmonie und Erfindung) beim Verlag Le Cene in Amsterdam herausgegeben wurde. Programmatische Titel hatte Vivaldi, der damaligen Mode entsprechend, bereits zuvor mehreren seiner Konzerte gegeben, und stets übertragen diese einen typischen musikalischen Charakterzug der Komposition in

Antonio Vivaldi; anonymes Portrait

einen außermusikalischen Zusammenhang. Ein Bild wird evoziert oder eine Stimmung beschworen (Die Jagd, Die Nacht, Der Seesturm, Der Distelfink usw.) – mehr aber auch nicht. Stets bleiben der Fantasie des Zuhörers alle Zugänge geöffnet. Vivaldis vier Jahreszeiten-Porträts sind demgegenüber insofern einzigartig, als ihnen nicht nur Titel, sondern ganze Sonette (vermutlich vom Komponisten selbst gedichtet) vorangestellt sind, die detailreiche Stimmungsbilder zeichnen und Frühling, Sommer, Herbst und Winter anhand einer Fülle von Ereignissen, Bildern, Emotionen und Befindlichkeiten regelrecht körperlich erlebbar machen. Dazu leistet natürlich die Musik den entscheidenden Beitrag, denn bei der Komposition ließ sich Vivaldi offenbar auch selbst von den Inhalten inspirieren, komponierte wesentlich freier von formalen Regeln, vielfältiger, farbenreicher und auch wilder und extremer als in seinen anderen Konzerten. Alle Gestaltungsmittel waren und sind also erlaubt – wenn sie nur dazu dienen, die Jahreszeiten-Bilder auch in der Fantasie der Zuhörer aufblühen zu lassen.

Entstanden sind die Sonette, so Vivaldi selbst, unter dem Anliegen, die Musik verständlicher machen. Tatsächlich stehen die Zeilen der Gedichte sowie zusätzliche beschreibende Titel auch in der Partitur an entsprechender Stelle im Notenbild. Vivaldi empfand sie demnach auch für die Inspiration seiner Interpreten als ganz wesentlich. Hier also soll tatsächlich in Tönen erzählt werden!

▶ 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 Musikers Astor Piazzolla.

Astor Piazzolla, der Meister des „Tango Nuevo"

Piazzolla wurde 1921 im argentinischen Mar del Plata geboren. Schon sein Vater war ein Tangoliebhaber und machte ihn früh mit dieser Musik vertraut. Seine ersten Eindrücke klassischer Musik übertrug der Sohn sofort auf das Bandoneon, eine Art argentinisches Akkordeon. 1937 übersiedelte Piazzolla nach Buenos Aires, wo er in verschiedenen Tango-Orchestern spielte. Seit den vierziger Jahren begann er hier ein systematisches Studium der Musik bei dem Komponisten Alberto Ginastera. Es folgten weitere Studien, und in Paris ermutigte ihn keine Geringere als Nadia Boulanger, sich verstärkt seinen ursprünglichen musikalischen Wurzeln zu widmen. Die Begegnung mit der berühmten Komponistin und Pädagogin beschreibt Piazzolla so: „Sie sah sich meine Sinfonien und Sonaten an und sagte: ‚Das ist alles sehr gut geschrieben, aber es ist kein Piazzolla darin.' Ich schämte mich, zuzugeben, dass ich Tangomusiker war und in Kabarett-Theatern und Bordellen gespielt hatte. Schließlich spielte ich ihr einen Tango vor, und sie sagte: ‚Du Idiot, *das* ist Piazzolla!'" Seit dieser Begegnung entwickelte Piazzolla den „Tango Nuevo" als Kunstform und als Gegenentwurf zum traditionellen „Tango Argentino".

Neben dem berühmten *Libertango* gehören die *Vier Jahreszeiten* in Buenos Aires zu den bekanntesten und meistgespielten Piazzolla-Tangos – Musik, die neben der ursprünglichen Quintettbesetzung mit Bandoneon, Violine, Klavier, E-Gitarre und Kontrabass, in der der Komponist selbst meist auftrat, heute auch in zahlreichen Bearbeitungen gespielt wird und die längst nicht so genau auf eine Besetzung festgelegt ist wie der Großteil der sogenannten „klassischen" Musik. Und auch weit über instrumentale Fragen hinaus spielt das Ideal der Freiheit bei Piazzolla eine zentrale Rolle, denn aus dem Moment geborene Stimmungen und das spielerische Miteinander der Instrumentalisten machen den unverwechselbaren Charakter seiner Musik aus. Einfach unwiderstehlich!

Weit mehr als das Etikett „Tango" darzustellen vermag, besteht die Textur von Piazzollas Musik in einer Melange aus Klassik, moderner Konzertmusik (inspiriert beispielsweise von Strawinsky, Bartók und Ravel) und Jazz. Das Anliegen des Komponisten war es, den Tango aus seiner zeitgenössischen Form herauszulösen, ihn von der Kitsch-Gefahr zu befreien und durch Charakteristika anderer Musikrichtungen zu modifizieren. Piazzollas Tangos sind nicht mehr im traditionellen Sinne tanzbar, sondern in erster Linie Musik zum Zuhören. Dennoch bleibt das Wesentliche des Tangos erhalten: in den obsessiven synkopischen Rhythmen, in den charakteristischen harmonischen Wendungen, in den zackigen Staccati der Begleitung, in elegischen Solopassagen voller erotischer Verzögerungen und schließlich in einer über allem schwebenden Melancholie.

„Las Cuatro Estaciones Porteñas" – vier ursprünglich gar nicht zyklisch angelegte Tangos von dementsprechend je ganz individuellem Charakter – sind charakteristisch für Piazzollas neuen Tango-Stil. Zugleich aber nehmen sie Bezug auf das geniale Vorbild Vivaldis sowie auf die barocken Kompositionstechniken Johann Sebastian Bachs, die Piazzolla schon in seiner Studienzeit fasziniert hatten. So zeigen sich in der formalen Struktur – in harmonischen Sequenzierungen und in komplexer kontrapunktischer Polyphonie – deutliche Bezüge zur Barockmusik. Eine erweiterte Tonalität, gewürzt mit spannungsgeladenen Dissonanzen, verweist parallel aber ebenso auf die musikalische Moderne und den Jazz, der sich auch in (quasi-) improvisatorischen Abschnitten widerspiegelt.

Selbstverständlich spielt neben der Reise durch die Zeiten und Stile auch der geographische Faktor eine nicht zu vernachlässigende Rolle, denn logischerweise klingen die „Jahreszeiten" des Argentiniers Piazzolla ganz anders als die gleichnamige Komposition des Venezianers Vivaldi. Der Titel spielt daher auch auf die Stadt Buenos Aires an, in der Piazzolla viele Jahre seines Lebens verbrachte und deren Einwohner sich traditionell „Porteños" nennen. Piazzollas „Jahreszeiten" sind damit auch als musikalische Hommage an die Stadt Buenos Aires zu verstehen: als Spiegelung der in ihr lebendigen Atmosphäre im Rahmen des Jahreslaufs.

ROBERT EHRLICH

wurde in Belfast geboren und studierte Musikwissenschaft am King's College Cambridge und Blockflöte am Sweelinck-Konservatorium Amsterdam bei Walter van Hauwe.

Zahlreiche Auszeichnungen bei internationalen Wettbewerben in Deutschland, Großbritannien und Holland begleiteten seine Karriere (ARD Musikwettbewerb München 1988; Moeck/SRP Wettbewerb London 1989 etc). Eine ausgedehnte Konzerttätigkeit als Solist und mit verschiedenen Ensembles und Orchestern führte ihn in fast alle europäischen Länder, in die USA, sowie nach Kanada und Australien. Seine CD-Einspielungen wurden mit Begeisterung von der internationalen Musikpresse begrüßt.

1993 wurde Robert Ehrlich als Professor für das Fach Blockflöte an die Hochschule für Musik und Theater in Leipzig berufen. Obwohl er in jüngeren Jahren vom Sommerkursbetrieb Abstand genommen hat, leitet er seit 1998 regelmäßig Meisterkurse für Blockflöte und Bläserkammermusik an der Guildhall School of Music and Drama in London. Seit 2006 ist er Rektor der Hochschule für Musik und Theater Leipzig.

ALEXIA EICHHORN

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

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

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

FRIEDEMANN EICHHORN

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

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

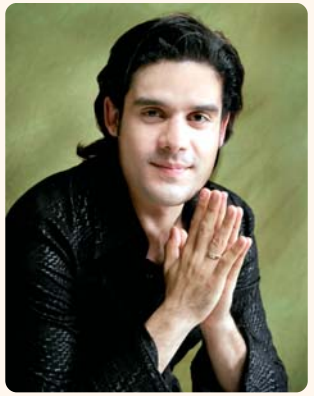
Friedemann Eichhorn gastierte in Musikzentren wie dem Münchener Gasteig, Schauspielhaus Berlin, der Philharmonie St. Petersburg und dem Schleswig-Holstein-Musik-Festival und spielte zahlreiche CDs ein.

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

JOSÉ GALLARDO

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

Musikalische Anregungen verdankt er Künstlern wie Menahem Pressler (Trio



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

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

FRITHJOF MARTIN GRABNER

Nach dem Studium in den Fächern Kontrabass und Kammermusik in Leipzig war Frithjof Martin Grabner über 18 Jahre als Solokontrabassist engagiert, darunter Rundfunk-Sinfonieorchester Leipzig, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin und Staatsoper „Unter den Linden" Berlin. Als Gast spielte er beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, den Bamberger Symphonikern, an den Berliner Opernhäusern, dem Deutschen

Symphonie Orchester Berlin, der Sächsischen Staatskapelle Dresden, dem Münchener Kammerorchester und vielen anderen.

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

Grabner lehrte an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler" Berlin und ist heute Professor für Kontrabass an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig. Meisterkurse gab er in Dänemark, Italien, Norwegen, Polen, Portugal und Tschechien sowie bei internationalen Festivals.

FRANK GUTSCHMIDT

wurde 1971 in Brandenburg geboren und studierte an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler" bei Dieter Zechlin, Annerose Schmidt und Alan Marks. 1986 und 1988 gewann er Erste Preise bei den Wettbewerben „Johann Sebastian Bach" in Leipzig und „Franz Liszt" in Weimar, 1991 erhielt er den Parke-Davis-Förderpreis und 1995 den Förderpreis der Musikakademie Rheinsberg.

Als Solist und Kammermusiker widmet er sich vorrangig Werken der Neuen Musik. Er trat bei renommierten Festivals wie den Darmstädter Ferienkursen und beim Musikfest Berlin sowie in St. Petersburg, Moskau, Rom, Paris und London auf. Mehrere Komponisten haben für ihn Klavierwerke geschrieben, die er zur Uraufführung brachte.

Frank Gutschmidt hat bei den Internationalen Stockhausen-Kursen in Kürten Preise für Aufführungen von Klavierstücken Stockhausens gewonnen. Seitdem trat er unter der Klangregie von Stockhausen als Solist und im Ensemble auf. Seit 2003 lehrt er als Dozent bei den Kursen in Kürten. 2006 war er beteiligt an der Uraufführung des neuen Klavierwerks „Natürliche Dauern 1-15". Sieben Stücke aus diesem Zyklus spielte er für die Stockhausen-Gesamtausgabe ein.

CORA IRSEN

erhielt bereits in der Jugendzeit Unterricht bei Pavel Gililov und Karl-Heinz Kämmerling. Als Stipendiatin der Studienstiftung des Deutschen Volkes studierte sie zudem am Mozarteum in Salzburg und an der Weimarer Hochschule. Weitere künstlerische Impulse erhielt sie durch Meisterkurse bei Lazar Berman, Ferenc Rados, Andras Schiff und Alexander Lonquich.

Nach Wettbewerbserfolgen als Bundespreisträgerin bei „Jugend musiziert" folgten weitere internationale Preise und Konzerte als Solistin und Kammermusikerin u.a. in Japan, Australien, Malaysia, Schweiz, Belgien, Italien, Holland und Polen. Als Partnerin namhafter Künstler konzertiert sie zusammen mit Hartmut Rohde, Olivier Darbellay, Boris Pergamenschikow, Ragna Schirmer, Michaela Ursuleasa, Ralph Manno, Natalie Chee, Martin Spangenberg, Armin Bachmann, Mark Gothoni, Georg Klütsch, Brigitte Fournier, Mirijam Contzen und vielen anderen.

Im Herbst 2001 legte Cora Irsen ihre Debüt CD vor mit Solowerken von Franz Liszt, gespielt auf Liszts historischem Flügel in Weimar. Des weiteren ist eine CD mit Sonaten für Cello und Klavier von Johannes Brahms erschienen.

PETRU IUGA

erhielt den ersten Kontrabassunterricht in seiner Heimat Rumänien, u.a. bei Prof. Ioan Cheptea, und setzte danach auf Einladung von Sir Yehudi Menuhin seine Ausbildung an der International Menuhin Music Academy in Gstaad (Schweiz) fort. Es folgten weitere Studien an der Hochschule der Künste in Bern sowie am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris.

Petru Iuga war Mitglied des Ensemble Orchestral de Paris, Erster Kontrabassist im Münchner Kammerorchester, gastierte als Erster Kontrabassist mit dem London Symphony Orchestra. Er ist Preisträger zahlreicher internationaler Wettbewerbe und errang jeweils den Ersten Preis bei den Internationalen Kontrabass-Wettbewerben in Markneukirchen (1999) und in Capbreton, Frankreich (2001). Im März 2008 erschien beim CD-Label Denon eine Einspielung des „Forellenquintetts" von Franz Schubert mit dem Carmina-Quartett und Petru Iuga. Seit 2010 ist er Professor an der Mannheimer Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.

ERICH WOLFGANG KRÜGER

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

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

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

ULRICH KRUPP

wurde 1967 geboren; er studierte Schulmusik, Mathematik und Kirchenmusik (A-Examen) in Frankfurt. Zu seinen Lehrern zählten Edgar Krapp (Orgel), Winfried Toll (Chorleitung) und Godehard Joppich (Gregorianik). Neben seiner Tätigkeit als Gymnasiallehrer und Musikerzieher in Trier tritt er als Organist und Klavierbegleiter auf. 2012 war er mit seinem Kammerorchester Preisträger beim Deutschen Orchesterwettbewerb in Hildesheim.

MA'ALOT QUINTETT

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

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

Ein besonderes Anliegen ist dem Quintett die Zusammenarbeit mit Komponisten, um auch in der „Neuen Musik“ eine Erweiterung des Repertoires zu fördern. Konzertagenturen, Veranstalter, Produzenten und Künstler unterstützen das Ma'alot Quintett bei der Realisierung neuer, auch experimenteller Ideen. Die Zusammenarbeit mit dem Label Dabringhaus & Grimm setzt die Reihe der in der Fachwelt einhellig gelobten CD-Produktionen fort: Im Jahr 2006 erhielt das Ensemble den begehrten Echo Klassik Preis für seine Dvorák-Einspielung.

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

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

JELENA OCIC

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

der vielversprechendsten Interpretinnen der Neuen Musik“.

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

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

HARTMUT ROHDE

studierte bei Hatto Beyerle in Wien und Hannover, weitere intensive Impulse verdankt er Kursen von Walter Levin, Kim Kashkashian, Gérard Caussé und Pinkas Zukerman. 1990 gründete er das Kandinsky Streichtrio, 2000 wurde er Mitglied im Mozart Piano Quartet.

Auszeichnungen bei namhaften Wettbewerben waren die Basis für eine intensive internationale und weltweite Konzerttätigkeit. Als gefragter Kammermusiker hat er mit Partnern von Heinrich Schiff bis zum Petersen-Quartett gespielt und mit zahlreichen renommierten Dirigenten zusammengearbeitet. Neben zahlreichen Rundfunkaufnahmen bei großen internationalen Sendern entstanden CD-Aufnahmen bei verschiedenen Labels. 2003 erhielt Hartmut Rohde den begehrten Echo-Klassik-Preis, 2004 den Supersonic Award.

Hartmut Rohde lehrt seit 1993 als Professor an der Universität der Künste in Berlin, darüber hinaus als Gastprofessor an der Royal Academy of Music in London, zu deren Ehrenmitglied er 2008 ernannt wurde. Er ist seit 1997 künstlerischer Leiter des internationalen Max-Rostal-Wettbewerbs in Berlin und Juror beim ARD-Wettbewerb in München.

SIBYLLA RUBENS

Ihre zu Herzen gehende Stimme, die natürliche Ausstrahlung und jene einfühlsame Perfektion, mit der sie sich ihr breit gefächertes Repertoire erarbeitet, machen Sibylla Rubens zu einem gefragten Gast im In- und Ausland. Sie arbeitet mit berühmten Orchestern, Chören und Dirigenten zusammen, darunter Philippe Herreweghe, Christian Thielemann, Kent Nagano, Helmuth Rilling, Roger Norrington, Enoch zu Guttenberg und Riccardo Chailly.

Liederabende liegen Sibylla Rubens besonders am Herzen. Gemeinsam mit Thomas Quasthoff begeisterte sie mit Hugo Wolfs „Italienischem Liederbuch" bei der Schubertiade in Schwarzenberg. Über 80 CD-Einspielungen für verschiedene Labels zeugen von ihrer künstlerischen Vielseitigkeit. Als engagierte Lehrerin und Förderin junger Sänger gibt sie auch selbst Meisterkurse.

Sibylla Rubens studierte Konzert- und Operngesang an der Staatlichen Musikhochschule in Trossingen und an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt. Sie war Mitglied der Meisterklasse für Liedgestaltung bei Irwin Gage und vervollständigte ihre Ausbildung in zahlreichen Meisterkursen.

KAMILLA SCHATZ

spielte als Solistin u.a. mit dem Orchestre de la Suisse Romande, dem SWR Sinfonieorchester, dem Zürcher Kammerorchester, der Northern Sinfonia und dem Basler Sinfonieorchester. Als Kammermusikerin trat sie bei den Berliner Festwochen, dem Schleswig-Holstein Musikfestival und dem Lucerne Festival auf.

Kamilla Schatz studierte bei Françoise und Sándor Zöldy sowie bei Hatto Beyerle in Basel, bei Szymon Goldberg am renommierten Curtis Institute of Music in Philadelphia sowie bei Lorand Fenyves in Toronto. Wichtige Impulse erhielt die Künstlerin auch von Boris Pergamenschikow in Berlin.

Zahlreiche Auszeichnungen bei Violin- und Duowettbewerben, der Höchstpreis des Migros-Genossenschaftsbundes und der Kiefer Hablitzel-Stiftung begleiteten ihre Studienzeit. Seit 2003 ist Kamilla Schatz Kodirektorin des Kulturfestivals „Resonanzen" in St. Moritz. Nach einer Violindozentur an der Hochschule für Musik in Genf, Abteilung Neuchâtel, folgte sie 2004 dem Ruf als Professorin an die Staatliche Hochschule für Musik in Trossingen. Im Jahre 2011 gab sie die Stelle auf, um sich ganz ihrer Konzerttätigkeit zu widmen.

GUIDO SCHIEFEN

studierte an der Musikhochschule Köln bei Alwin Bauer und erhielt prägende Anregungen von Maurice Gendron und Siegfried Palm. 1990 wurde er Preisträger des Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerbs in Moskau, 1993 erhielt er den Förderpreis des Landes NRW für junge Künstler. Seit dieser Zeit tritt er in den internationalen Metropolen auf. Regelmäßige Engagements führen ihn zu den wichtigen Musikfestivals, als Solist und Kammermusiker konzertiert er auf Einladung namhafter Orchester und zusammen mit renommierten Kammermusikpartnern.

Seine umfangreiche Diskographie beinhaltet die Solosuiten von Bach, die Cellokonzerte von Dvorák und Offenbach, die Solosonate von Zoltán Kodály, die Solosuiten von Max Reger, Liszts Kompositionen für Cello und die Cello-Sonaten von Ludwig van Beethoven. Sein Repertoire umfasst ebenfalls Werke zeitgenössischer Komponisten, die ihm zum Teil auch gewidmet sind.

Seit 2000 ist Guido Schiefen Künstlerischer Leiter des Rhein-Sieg Kammermusikfestivals, seit 2008 lehrt er an der Hochschule für Musik Luzern und gibt Meisterkurse im In- und Ausland.

ECKHARD SCHMIDT

wurde 1963 in Stuttgart geboren. Bereits während des Studiums wurde er Solotrompeter bei den Berliner Sinfonikern. 1989 schloss er die Musikhochschule Stuttgart mit dem Musiklehrer- und Solistendiplom ab, 1988 wurde er erster Trompeter an der Staatsoper in Hamburg. Seit 1994 ist er Dozent für Trompete an der Musikhochschule in Hamburg und hat dort seit 2000 auch eine Teilzeitprofessur inne.

Immer wieder wurde Eckhard Schmidt von großen deutschen und internationalen Orchestern eingeladen und profitierte von der Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Christoph von Dohnanyi, Christoph Eschenbach, John Eliott Gardiner, Nikolaus Harnoncourt, Herbert von Karajan, Roger Norrington, Andre Previn, Helmuth Rilling.

Seine Zeit ist aufgeteilt in eine umfangreiche Tätigkeit als Dozent im In- und Ausland, u.a. mit der Internationalen Bachakademie Stuttgart, und in solistische Konzertauftritte national und international.

DAGMAR SPENGLER

Die Solocellistin der Staatskapelle Weimar 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. Zahlreiche internationale Meisterkurse u.a. bei David Geringas, Bernard Greenhouse, Lluis Claret und dem Alban Berg Quartett erweiterten ihre musikalische Ausbidung.

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

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

GERNOT SÜSSMUTH

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

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

Seit 2012 ist Gernot Süßmuth Intendant des Festivals WestfalenClassics.

FRANK-IMMO ZICHNER

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

Zahlreiche CD-Aufnahmen mit dem Pianisten, ob als Solist oder als Kammermusiker, liegen vor. Konzerte führten ihn in über 30 Länder Europas, Skandinaviens, Südostasiens, Mittel- und Südamerikas, nach Japan und zu internationalen Festivals.

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

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

JUDITH EISENHOFER

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

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

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

ANNA MATZ

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

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

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

FLORIAN RICHTER

wurde 1985 geboren und erhielt ersten Unterricht im Fach Violine mit fünf Jahren an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ in Leipzig bei Prof. Klaus Hertel. Wechsel zur Viola im Sommer 2000, im September 2002 Wechsel an das Musikgymnasium „Schloss Belvedere“ Weimar in die Violaklasse von Prof. Erich Krüger.

Florian Richter war mehrfach 1. Preisträger beim Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“. Ab Oktober 2004 studierte er an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ in Weimar bei Prof. Erich Krüger und Prof. Ditte Leser. Meisterkurse führten ihn zu Prof. Alfred Lipka, Prof. Dietmar Hallmann und Prof. Norbert Brainin.

Von 2010-2012 war Florian Richter 1. Solo-Bratscher der Staatskapelle Weimar, ab September 2012 ist er 1. Solo-Bratscher des Staatsorchesters Stuttgart. Seit September 2011 hat er einen Lehrauftrag für Viola am Musikgymnasium „Schloss Belvedere“.

BARBARA SEIFERT

studierte an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ in Weimar bei Gernot Süßmuth und an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin bei Michael Mücke. Es folgte ein Aufbaustudium in der Orchesterakademie der Staatskapelle Berlin bei Lothar Strauß. Sie besuchte Meisterkurse u.a. bei Thomas Zehetmair und Julia Fischer, ist mehrfache Preisträgerin bei „Jugend musiziert“ und war Stipendiatin der Deutschen Stiftung Musikleben.

Schon während ihrer Ausbildung war Barbara Seifert Konzertmeisterin der Internationalen Bachakademie Stuttgart, der internationalen jungen Orchesterakademie Bayreuth, dem RIAS-Jugendorchester und beim Eastern Music Festival in Greensboro. Als Orchestermusikerin spielte sie bereits unter Zubin Metha, Daniel Barenboim, Pierre Boulez und Helmuth Rilling. Seit 2009/2010 ist sie Stimmführerin der 2. Violinen bei der Staatskapelle Weimar.

WESTFALEN CLASSICS 2012

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

Werkerläuterungen:
Kerstin Klaholz

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

Fotonachweis
Christian Laukemper (Live-Konzerte und Spielorte)
Josep Molina (Rohde, Zichner) · Ingeborg Jann
(Gutschmidt) · G. de Maddalena (Rubens)
sowie Agenturen/privat

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

Mit herzlichem Dank an unsere
Sponsoren und Partner:

Landschaftsverband Westfalen-Lippe
SB Zentralmarkt Lippstadt
Sparkasse – Gut für diese Region
Bürgerstiftung Hellweg-Region
Pianohaus Micke
Der Patriot Lippstadt
Förderverein WestfalenClassics

KUTSCHE FINANZ KG

✓ **Immobilien**
✓ **Finanzierungen**
✓ **Versicherungen**

Kutsche Finanzierungsvermittlungs KG
Parkstr. 8 · 33154 Salzkotten
Tel.: 02948-94820 · Fax: 02948-948230
Mail: kutschefinanzkg@t-online.de