40 JAHRE JUBILÄUMSFESTIVAL



PROGRAMM

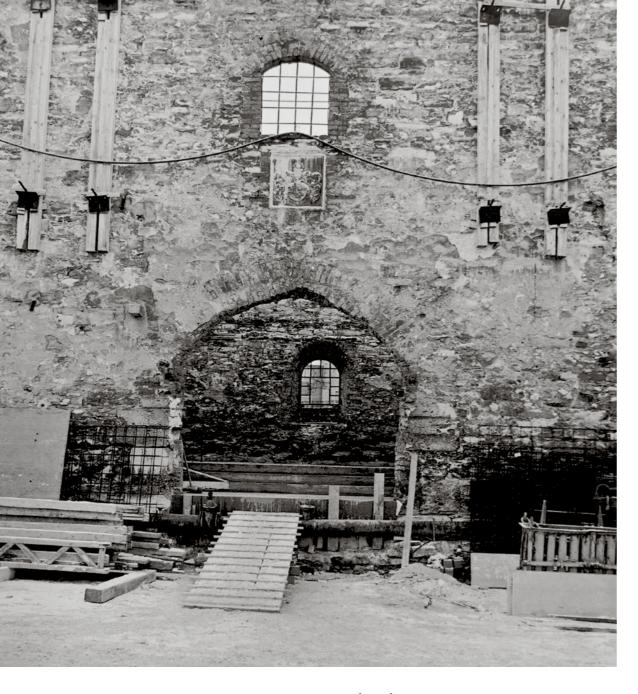
1. BIS 3. OKTOBER 2021

WER HÄTTE 1981
GEDACHT, DASS
MAN IN DER PROVINZ
AUS EINER IDEE EINE
SOLCH VERITABLE UND
BESTRENOMMIERTE
KULTURINSTITUTION
ENTWICKELN KANN.
DEM INITIATOR UND
MACHER GEBÜHRT
DAFÜR DER DANK.

Thomas Dehn, Vorstandsmitglied

40 JAHRE JUBILÄUMS-FESTIVAL





HISTORISCHER REITSTADEL (1978)

Die Kalksteinwappentafel, die heute den Publikumseingang ziert, diente während der Diskussion um Abriss oder Wiederaufbau dazu, die historische Bedeutung des Gebäudes zu unterstreichen.

HERZLICH WILLKOMMEN!

In der Jugend bekommt man vieles geschenkt, im Alter hingegen erntet man Früchte, die man gesät hat. Nachdem uns vor nun 40 Jahren ein wunderbarer Konzertsaal zugefallen ist, haben wir viel und ausdauernd gearbeitet, um uns heute etwas für Sie wünschen zu können. Keine Konzerte von der Stange, sondern lauter mit Freunden zusammengestellte Programme und dazu als besonderen Geburtstagswunsch einen spektakulären Neuzugang: das Budapest Festival Orchestra, eines der zehn besten der Welt laut des weithin beachteten Rankings des »BBC Music Magazine«. Diese Einladung hatte zum Ziel, unseren langjährigen Gast, den ungarischen Pianisten Sir András Schiff, mit einem ungarischen Klavierkonzert und einem ungarischen Orchester zusammenzubringen. Genau darum geht es in Neumarkt: nicht mit Masse zu punkten, sondern echte Begegnungen zu ermöglichen, oft übrigens nach langer Vorarbeit. Das nur ein Beispiel. Uns fehlt der Platz, Ihnen die Geschichte hinter jedem der Konzerte und seinen Besetzungen zu erzählen, aber glauben Sie uns: Es gibt sie. Geschichten über Brahms' Serenaden, die, im Gegensatz zu den Sinfonien, kaum jemand kennt sehr zu Unrecht. Oder über ein Oktett mit Starbesetzung, kuratiert von Christian Poltéra und István Várdai.

Unsere hier nicht genannten Freunde werden uns hoffentlich verzeihen, gemeinsam freudig für Sie aufspielen und mit uns allen auf die nächsten Vierzig anstoßen. Lassen Sie uns feiern!

Ihr Ernst-Herbert Pfleiderer Vorstandsvorsitzender und Künstlerische Leitung

Pa Vidual

WUNDER VON NEUMARKT

»Die Musik steckt nicht in den Noten, sondern in der Stille dazwischen«, soll Wolfgang Amadeus Mozart einmal gesagt haben. Die Coronavirus-Pandemie hat allerdings dazu geführt, dass wir seit dem Frühjahr 2020 zu wenige Noten und viel zu viel Stille erlebt haben. Umso schöner ist es, dass nun im Neumarkter Reitstadel – einem der besten Kammermusiksäle der Welt – die Noten wieder erklingen. Musikerinnen und Musiker aus der ganzen Welt kommen in die Oberpfalz, um hier Konzerte zu geben oder Aufnahmen zu fertigen.

Die Programmauswahl kann sich in Vielfalt und Qualität mit den künstlerischen Angeboten in großen Städten messen lassen. Dieser Erfolg ist zum einen auf die mutige Entscheidung der Stadt Neumarkt zurückzuführen, die kriegsbedingte Ruine des historischen Reitstadels zu einem modernen Kulturzentrum auszubauen, das im Herzen der Stadt Zweckmäßigkeit und Qualität vereint.

Vor allem aber hat die Stadt Menschen vertraut, die an die Vision glaubten, auch abseits der Metropolen übers Jahr hinweg ein anspruchsvolles Musikprogramm verwirklichen zu können. Die Mitglieder des Vereins Neumarkter Konzertfreunde machen das »Wunder von Neumarkt« mit großer Leidenschaft, mit Sachverstand und mit finanziellem Engagement möglich – ehrenamtlich und nun schon seit 40 Jahren. Das ist beeindruckend! Ob die großen Stars der Musikszene oder junge Nachwuchskünstlerinnen und -künstler – sie alle schätzen die Atmosphäre des Ortes. Das bleibt der Kern des Erfolges.



DAS GEBÄUDE (1976)

Bis auf die Grundmauern zerstört, sollte das Gebäude nach 31-jährigem »Ruinendasein« wiederaufgebaut werden.

Ich freue mich, dass das Musikleben nach all den Einschränkungen der letzten Monate auch durch das Engagement von Vereinen wie den Neumarkter Konzertfreunden wieder aufblüht. Die erzwungene Stille auf den Konzertpodien lässt den Wert dieser Arbeit noch einmal in einem besonderen Licht erscheinen.

Ich gratuliere herzlich zum Jubiläum, wünsche dem Verein eine gute Zukunft, ein unverändert treues Publikum und weiterhin das Glück, viele großartige Künstlerinnen und Künstler empfangen und präsentieren zu können.

Prof. Monika Grütters, MdB Staatsministerin für Kultur und Medien



DAS RICHTFEST (1979)

Die ursprüngliche Entscheidung, die Ruine wegzuschieben und dort Parkplätze zu errichten, hatte OB Theo Betz nicht umgesetzt.

ORT DER KULTUR

Die Neumarkter Konzertfreunde können mit Stolz auf 40 Jahre ihres Bestehens zurückblicken und als Oberbürgermeister gratuliere ich sehr herzlich zu diesem eindrucksvollen Jubiläum. Mein großer Dank geht an die Gründer und die engagierten Vertreter der Neumarkter Konzertfreunde, die über vier Jahrzehnte dafür gesorgt haben, dass Neumarkt weit über die Region und über Bayern hinaus als Kulturort bekannt geworden ist.

Denn seit Herbst 1981 finden in dem damals von der Stadt neu erstellten Historischen Reitstadel Konzerte von weltweit bekannten Künstlern und Musikgruppen statt. Ein solch kammermusikalisches und solistisches Angebot findet sich sonst nur in einigen Großstädten in Deutschland. Dies hat vor allem damit zu tun, dass der Saal im Reitstadel eine hervorragende Akustik aufweist und somit die dortigen Konzerte wahre musikalische Sternstunden bieten, zum einen für die Künstler selbst und zum anderen für das Publikum, das aus ganz Europa anreist.

Meinen Glückwunsch und meinen großen Dank spreche ich auch dem Mentor und unermüdlichen Motor Herrn Ernst-Herbert Pfleiderer aus, der mit seinen Mitstreitern in und für Neumarkt etwas Einmaliges geschaffen hat. Ich wünsche den Neumarkter Konzertfreunden alles Gute für die Zukunft, weiterhin große Erfolge und noch viele beeindruckende musikalische Erlebnisse in unserem Reitstadel.

Thomas Thumann Oberbürgermeister

MUSIKLEBEN IN NEUMARKT

»Jeder Esel kann den Takt schlagen, aber Musik machen – das ist schwierig«, hat der berühmte Dirigent Arturo Toscanini einmal gesagt. Ich freue mich deshalb sehr, dass es die Neumarkter Konzertfreunde seit 40 Jahren schaffen, viele hochbegabte Frauen und Männer, die auf exzellentem Niveau »Musik machen«, in den Historischen Reitstadel zu holen und gratuliere ihnen sehr herzlich zu diesem großen Jubiläum!

Als Musikfreund habe ich bereits viele herausragende Konzerte im Reitstadel erleben dürfen. Ich begrüße alle Musikerinnen und Musiker sowie Musikfreunde sehr herzlich in Neumarkt zum Jubiläumsfestival.

Ohne sich eines zu starken Lokalpatriotismus verdächtig zu machen, kann man mit Fug und Recht behaupten, dass sich unsere Kreisstadt in den vergangenen Jahrzehnten zu einem hochgeschätzten Ort entwickelt hat, an dem »Musik gemacht« wird. Daran haben die Neumarkter Konzertfreunde großen Anteil. Denn ihnen gelingt seit 1981 die schwierige Kunst, immer wieder hervorragende Musikerinnen und Musiker für Konzerte zu gewinnen.

Ich danke allen Mitgliedern der Neumarkter Konzertfreunde für die zahlreichen Höhepunkte, mit denen sie unser musikalisches Leben bereichert und vielen musikbegeisterten Menschen aus nah und fern große Freude bereitet haben. Sie dürfen sich zu Recht darüber freuen, dass durch ihre private Initiative ein reiches Musikleben in Neumarkt entstanden ist.



DER GLASANBAU (2001)

Erst gab es heftige Gegenwehr: Der Anbau, den Architekt Johannes Berschneider entwarf, gilt inzwischen als mutiges und wegweisendes Projekt. Er beherbergt nun seit 20 Jahren die Künstlergarderoben.

In diesem Sinne wünsche ich den Neumarkter Konzertfreunden mit ihrem Vorsitzenden Ernst-Herbert Pfleiderer die Fortsetzung ihrer 40-jährigen Erfolgsgeschichte sowie allen Musikerinnen und Musikern und Gästen ein wundervoll klingendes Jubiläumsfestival!

Albert Füracker, MdL Staatsminister der Finanzen und für Heimat

ANFANGS HIELT
ICH EINEN KONZERTSAAL IN NEUMARKT
FÜR KEINE GUTE
INVESTITION. ABER
HERR PFLEIDERER
HAT EIN KLEINES
WUNDER VOLLBRACHT.
DAS WURDE SCHON
IM ERSTEN JAHR
SICHTBAR.

/ Dr. Franz Ehrnsperger, Gründungsmitglied



HAUPTGEWINNER

21. März 1981. Nach dem Eröffnungskonzert waren alle aufgewühlt. Nun würde man etwas machen müssen. Denn jetzt besaß Neumarkt nicht bloß einen schönen und funktionellen Konzertsaal, sondern gleich einen der weltbesten. Den Ausschlag gab die Akustik, der Goldstandard in der Beurteilung von Musiksälen. Jedermann in der Branche weiß, dass selbst modernste Berechnungen akustische Ergebnisse niemals wirklich voraussagen können. Selbst im 21. Jahrhundert bleibt man auf Glück angewiesen. Und nun das: Mit dem Konzertsaal im Reitstadel zog Neumarkt, akustisch betrachtet, den Hauptgewinn.

EIN VEREIN WIRD GEGRÜNDET

Diese Chance wollte ergriffen werden. Im Anschluss an das historische Ereignis fanden sich auf Initiative von Ernst-Herbert Pfleiderer die Gründer der Neumarkter Konzertfreunde zusammen. Eine Stadt steht schließlich ständig mit anderen im Wettbewerb und jetzt konnte man mit einem kulturellen Leuchtturm punkten. Allen war klar: Ein solch außergewöhnlicher Saal muss auch ein hochwertiges Konzertprogramm anbieten.

Unter dem Motto »Ein Hauch von Festspielatmosphäre« entgegnete man der internationalen Konkurrenz mit einem Angebot, das Metropolen häufig abgeht: Privatheit und Nähe, nicht zuletzt die zwischen Künstlern und Publikum. Dem stand ein nicht zu übersehendes Faktum gegenüber: Selbst bei allen 462 ausverkauften Plätzen würde eine Kostendeckung kaum erreicht werden. Hier war Bürgersinn gefragt, auch Lokalpatriotismus. Schließlich sollten die Konzerte finanziell erschwinglich bleiben.



Die Defizitfinanzierung musste durch großzügige Spenden der Vereinsmitglieder geregelt werden. Viele der anfallenden Aufgaben, wie zum Beispiel auch die der künstlerischen Leitung, erfolgen »pro bono«.

KARTENNACHFRAGE ÜBERSTEIGT ANGEBOT

Der Rückblick auf die vergangenen 40 Jahre zeigt heute: Das Modell ging auf. Die Reitstadel-Konzerte der Neumarkter Konzertfreunde sind vom anfänglichen Geheimtipp zur international beachteten Institution geworden. Man bietet derzeit Konzerte in drei Abo-Reihen an. Diese werden von einem Publikum aus dem nordbayerischen Umkreis und darüber hinaus angenommen. Die Kartennachfrage übersteigt regelmäßig das Angebot. Konzerte außerhalb der Abo-Reihen und Festivals sprechen auch international reisendes Publikum an.

WELTKARRIERE NACH REITSTADEL-DEBÜT

Somit macht die vielbeschworene Klassikkrise um Neumarkt einen Bogen. Dafür folgen weltweit beachtete Künstlerpersönlichkeiten gern den hier ausgesprochenen Einladungen. Sie schätzen das verständige, begeisterungsfähige Publikum, das sich auch auf ungewöhnliche Werke einlässt. Programmatische Vielseitigkeit ist für die Neumarkter Konzertfreunde ebenso ein Anliegen wie das Engagement junger, herausragender Talente. Hier eine kurze Liste derer, die nach ihrem Reitstadel-Debüt Weltkarriere machten: Emerson String Quartet, Frank Peter Zimmermann, Christian Zacharias, Sir András Schiff, Christine Schäfer, Thomas Quasthoff, Matthias Goerne, Hilary Hahn, Nikolaj Szeps-Znaider, Quatuor Ébène.

Auch in Zukunft wird es in Neumarkt keine künstlich aufgebauschten »Events« geben. Stattdessen aber Künstler, die sich auf mehr einlassen als andernorts. Denn in einem gleichen sich Musiker und Publikum: Sie dürsten nach Sternstunden. Solchen, wie sie seit nunmehr 40 Jahren im Reitstadel mit bewundernswerter Regelmäßigkeit stattfinden.

FÖRDERMITGLIEDER

Dr. Ingrid Bär

Brigitte Berger

Dr. Dieter Bouhon

Barbara Bouhon-Küppersbusch

Thomas Dehn

Dr. Franz Ehrnsperger

Andrea Emmert

Dr. Ekkehard Geist

Gertraud Hörauf

Grit Hörndler

Werner Klebl

Marija Korsch

Dr. Thomas Lindner

Dr. Christian Mickisch

Christiane Pfleiderer

Ernst-Herbert Pfleiderer

Ernst-Herbert und Christiane Pfleiderer Stiftung

Sparkasse Neumarkt-Parsberg

Professor Dr. h. c. Horst und Marlis Weitzmann

FÖRDERER

Dr. Andreas Büchting Horst Rüdiger Colsman

Dr. Götz Kockelkorn

Prof. Matthias und Helene Loebermann



Gesamte Musikgeschichte auf einen Schlag: Marienvertonungen mit Patricia Kopatchinskaja und Anna Prohaska. – 2019





Philippe Jaroussky hat den Blick auf den »Countertenor« erweitert: nicht nur mit Barockmusik, sondern auch mit französischer Romantik. Die Begegnung mit ihm: künstlerisch völlig überzeugend, menschlich hinreißend. – 2019

Thomas Zehetmair: Wann immer er im Reitstadel spielte, schwebte Vergeistigung durch den Saal. – 1994



Grandioser Musiker und guter Freund: Heinrich Schiff war eine barocke Persönlichkeit, dessen Spiel tiefen Eindruck hinterließ. – 1991







Ein Markenzeichen unserer Konzertreihe: die oft überraschende Verbindung von Musikern zu völlig überzeugenden Ensembles. Carolin Widmann kam mit ihrer singulären Intensität dafür eigens aus London. – 2014

Die besondere Form des Liederabends: Im Reitstadel fand die Vollkommenheit des Liedgesangs mit Christian Gerhaher die denkbar passende Umgebung. – 2017



Messen, Kantaten, Oratorien: Meisterwerke der Vokalpolyphonie, hier dargeboten vom Chorwerk Ruhr, haben einen festen Platz im Programm. – 2018





Sie sind inzwischen preisgekrönte Weltelite, aber nicht verwandt: Frank Peter und Tabea Zimmermann. – 1995

Peter Schreier hat sich in Neumarkt nicht mit Nebensächlichkeiten aufgehalten: Schumanns Liederzyklen in Vollendung. – 1991



Nur einmal trat sie im Reitstadel öffentlich auf: Mitsuko Uchida. Mehrfach aber war sie hier für CD-Aufnahmen, immer mit dem Wunsch nach viel Ruhe und größtmöglicher Konzentration. – 2015

Ein ausverkaufter Reitstadel war ihr und ihren vollendeten Klarinettentönen immer sicher: Sabine Meyer. – 2001







Der schüchterne Bub aus den Schweizer Bergen ist zum virtuosesten aller Flötenkünstler geworden: Maurice Steger. Erstmals 2002 in Neumarkt, ist er ein zwischen Taipeh und Nürnberg gefragter Meisterlehrer der Flötentöne geworden. – 2013

Fast zehn Jahre ist sein Debüt im Reitstadel her: An Kraft und Schwung hat die Karriere von Martin Grubinger nicht nachgelassen. – 2012



Beim bayerischen Publikum immer eine sichere Bank: Blechbläsersolisten. Wir hatten sie alle im Programm: von Maurice André über Sergej Nakariakow bis hin zu Alison Balsom. – 2016

Er liebt die intimen Säle mit historischem Flair. Ob auf einer »Tour baroque« durch Frankreich oder mit Bachs vier Orchestersuiten und seinem Amsterdam Baroque Orchestra – der liebenswürdige Ton Koopman. – 2008



KUNST TRIFFT BÜRGERSINN

Da darf man sich ausnahmsweise auf die Schulter klopfen! Die Crème de la Crème der Klassikkünstler tritt seit Jahren im Reitstadel auf und macht hier hochgelobte Aufnahmen. Um ein paar der aktuelleren zu nennen: Beethoven-Sonaten mit Igor Levit, Anna Prohaskas Pandemie-Lieder, Brahms-Sonaten mit Jörg Widmann und Sir András Schiff, Schostakowitsch mit dem Goldmund Quartett. Das nur als klingendes Beispiel dafür, was Bürgersinn zu leisten vermag, wenn man Gelegenheiten wahrnimmt und die eigene Stadthistorie als Ressource begreift, mit der man zu wuchern versteht.

EINZIGARTIGE AKUSTIK

Die Erfolgsgeschichte beginnt mit dem Wittelsbacher Pfalzgrafen Friedrich II. Das unter seiner Herrschaft errichtete Gebäude (1521–1539) diente jahrhundertelang als Zeughaus, bevor 1850 die Chevauleger-Rekruten hier ihre Reitausbildung erhielten, was dem Haus seinen neuen Namen gab: »Reitstadel«.

Nachdem das 400 Jahre alte Gebäude im April 1945 bis auf die Grundmauern zerstört wurde, baute man die Ruine nach 31 Jahren wieder auf. Dies ist vor allem dem langjährigen Oberbürgermeister Theo Betz und anschließend Kurt Romstöck zu verdanken, der den Stadtratsbeschluss für den Wiederaufbau 1976 initiierte. Nach dreijähriger Wiederaufbauphase wurde der Historische Reitstadel seiner neuen Bestimmung als Kulturzentrum übergeben. Im Innern verbarg sich nun ein echtes Wunder: der Konzertsaal mit 462 Plätzen, dessen Akustik unter Kennern als weltweit einzigartig gilt.



KONZERTSAAL UND AUFNAHMESTUDIO

Hiesige Bürger ergriffen das Ruder: Besonders die Initiative des Neumarkter Konzertfreunde e. V. verhalf dem Historischen Reitstadel zu seinem internationalen Ruf. Man nahm kräftig Geld in die Hand. 2001 wurde der Historische Reitstadel um einen modernen Glasanbau, vier zusätzliche Künstlergarderoben und einen rollstuhlgerechten Aufzug erweitert.

All diese Maßnahmen und nicht zuletzt zwei im Klangbild sich ergänzende Steinway-D-Flügel ermöglichten immer anspruchsvollere Konzertprogramme – und ließen bald internationale Labels auf den Reitstadel aufmerksam werden. Das Gebäude wird seither als Aufnahmestudio für CD-Einspielungen außerordentlich geschätzt. Häufig werden die Konzerte von Rundfunkanstalten mitgeschnitten.

WER HÄTTE SICH VOR JAHRZEHNTEN EINE SO LEBENDIGE ORIGINAL-KLANGKULTUR, ABER AUCH SO KONTRASTREICHE PROGRAMME VORSTELLEN KÖNNEN? VIELEN MUSIKERN IST DER KONZERTSAAL MIT SEINER AKUSTIK ANS HERZ GEWACHSEN.

Dr. Christian Mickisch,
Vorstandsmitglied



DIE VIER GROSSEN »B«

Unsere vier großen »B« sind immer noch unvollständig. Zu Bach, Beethoven, Brahms und Bartók, von denen Werke am Jubiläumswochenende im Reitstadel aufgeführt werden, dürften sich gern noch Bruckner, Boulez, Borodin, Boulanger, Berg und Britten hinzugesellen. Doch sollen uns die vier erwählten reichen, um über eine Beobachtung nachzusinnen: dass in der Kunst wie im Leben Rückschau und Vorauslaufen oft eine Frage des Charakters sind.

WÄHREND BRAHMS' TRIO NOVEMBER-STIMMUNG AUSBREITET, HERRSCHT BEI BEETHOVEN DER FRÜHLING VOR

Bach und Brahms zählen zu den großen Konservativen in der Musik, Beethoven und Bartók hingegen zu den Bilderstürmern. Als Bach seine Violinsonaten schrieb, stand er allein auf weiter Flur. Zeitgenossen fanden ihn genial, aber vorgestrig. Die neue Einfachheit, der seine komponierenden Söhne bereits anhingen, blieb ihm zeitlebens fremd. Auch Brahms galt bereits zu Lebzeiten als der große Konservative der Musik, nur hatte er das Glück, im Zeitalter des Historismus zu leben, als

das Zurückblicken in Mode war. Brahms' Klarinettentrio verabschiedet die Romantik, Beethoven läutet sie mit seinem »Gassenhauer-Trio« ein. Während Brahms' Trio Novemberstimmung ausbreitet, herrscht bei Beethoven der Frühling vor. Verstärkend wirkt, dass Beethovens Opus das Werk eines jungen Mannes ist, das von Brahms hingegen eine Alterssünde, letzte Auflehnung gegen den selbst geäußerten Wunsch, mit dem Komponieren aufzuhören.

Doch schon der junge Brahms wollte alt wirken. Das ist schön in seinen beiden Serenaden zu hören, herrlichen Jugendwerken, die der Komponist gleichsam mit Patina einfärbte, indem er die tiefen, »ehrwürdigen« Klangregister bevorzugte – in der zweiten Serenade hat Brahms dann konsequenterweise ganz auf die Geigen verzichtet.

EIN NEUER STIL TRITT HÄUFIG IM GEWAND DES EINFACHEN AUF

Bleiben wir noch beim ewig jungen Beethoven. Der »Gassenhauer«, der seinem Trio den Namen gab, zeigt an: Die Romantik entsprang aus dem Geist der Popularmusik. Ähnliches gilt auch für Béla Bartók, der seinen Weg zur Moderne fand, als er Volkslieder transkribierte.

Die »Rumänischen Volkstänze«, die im Reitstadel erklingen, wurden gleich in mehreren Fassungen eingerichtet, um ihre Popularität in klingende Münze umzuwandeln. Es ist fast schon ein Naturgesetz: Ein neuer Stil tritt häufig im Gewand des Einfachen auf, was nicht zuletzt ein Seitenblick auf die bildende Kunst zeigt. Die »unvollendeten Skizzen« der frühen Romantiker wurden von den Zeitgenossen ebenso skeptisch beäugt wie die Zeichnungen der Moderne, von denen es schnell hieß, das könne »mein Kind ja wohl auch«.

BEETHOVENS TROMMLER SCHLÄGT DER FRANZÖSISCHEN REVOLUTION DEN TAKT AN

Noch in Bartóks drittem Klavierkonzert erklingen im langsamen Satz kleine Kindermelodien, die der Komponist sein ganzes Leben lang so geliebt hat. Das Klavierkonzert zählt zu Bartóks letzten Werken. Der todkranke Künstler greift Bach, Beethoven und Mozart auf, dazu natürlich wieder die osteuropäische Volksmusik. Dass sein Konzert so zugänglich wirkt, verdankt sich keiner neuen, sondern einer »alten Einfachheit«: dem letzten Lächeln eines weisen Meisters, der zurückblickt. Wie überhaupt Begriffe wie »Konservatismus« und »Avantgarde« letztendlich nur Etiketten sind. Großes Talent transzendiert die Begrenzungen des Charakters. Der konservative Brahms hat einen Schönberg zu kühnen Schöpfungen inspiriert, so wie Bachs Cembalowerke

den Romantikern als das Modernste schlechthin erschienen, siehe Chopin (den dritten Buchstaben des Alphabets repräsentierend, dennoch ebenfalls ein erstklassiger Komponist).

Und Beethoven? Der war doch stets der radikalste unter den Bilderstürmern gewesen. Dass seine Musik heute so klassisch erscheint, kommt oft daher, dass wir nicht mehr genau hinhören. Als Beispiel sei das so vertraute Violinkonzert erwähnt. Wieso lässt Beethoven es ausgerechnet mit einer Solopauke beginnen? Dieser Anfang wirkt selbst heute bizarr, wenn man sich einmal über Beethoven zu wundern erlaubt, anstatt, wie man es in der Schule lernt, ihn immer nur zu bewundern. Beethovens Trommler schlägt der Französischen Revolution den Takt an. Doch auch Avantgardist Beethoven schaut zurück: Die Hauptmelodie seines Konzerts erinnert nicht zufällig an den Anfangschoral aus Mozarts Klarinettenquintett, ebenso wie beider Nebenthema erst in Dur und dann in Moll erklingt. Beethovens Konzert erweist Mozarts Quintett die Reverenz.

ORIGINALITÄT? IST DOCH NUR MANGEL AN LITERATURKENNTNISSEN!

Letztendlich, um einen alten Ästhetikerwitz zu zitieren, ist Originalität vielleicht doch nur der Mangel an Literaturkenntnissen? Alles ist schon einmal dagewesen, die Zukunft jedoch gehört den Aufrechten. Was wir nicht zuletzt von unseren vier großen »B« lernen können.

BEETHOVEN VIOLINKONZERT

MAHLER CHAMBER ORCHESTRA

ALINA IBRAGIMOVA Violine

FREITAG

1. OKTOBER 2021
20 UHR

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Ouvertüre C-Dur »Die Weihe des Hauses« op. 124

Maestoso e sostenuto – Allegro con brio

Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 61

Allegro ma non troppo Larghetto Rondo Allegro

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Serenade Nr. 2 A-Dur op. 16

Allegro moderato
Scherzo. Vivace non troppo
Adagio non troppo
Quasi menuetto
Rondo. Allegro

SINFONISCHES KONZERT, MUSIKANTISCHE SERENADE

Schon als Johannes Brahms am 10. Februar 1860 in Hamburg seine Serenade Nr. 2 A-Dur uraufführen ließ, erklang im selben Konzert, so wie auch heute Abend, Ludwig van Beethovens Violinkonzert, Dieses historische Zusammentreffen verbindet zwei Kompositionen, die sich ihrem Wesen und ihrer Zielsetzung nach stark unterscheiden: Beethoven schuf mit seinem Konzert ein ernsthaftes sinfonisches Werk – ganz gegen die Erwartungen seines Publikums, das mit einer klaren Aufgabenteilung zwischen führendem Solisten und begleitendem Orchester rechnete. Dagegen nahm Brahms mit seiner Serenade eine lockermusikantische Haltung ein, knüpfte an die unterhaltenden Genres früherer Stilepochen an – nicht zuletzt wohl, weil ihn das übermächtige Vorbild des Sinfonikers Beethoven zu lähmen drohte.

»IM HÄNDELSCHEN STILE« – BEETHOVENS OUVERTÜRE »DIE WEIHE DES HAUSES«

Vorab jedoch ein Gelegenheitswerk: Seine Ouvertüre C-Dur op. 124 schrieb Beethoven für einen ganz bestimmten Anlass, nämlich die Wiedereröffnung des 1788 gegründeten Josefstädter Theaters am 3. Oktober 1822 in einem neuen, größeren Gebäude. Der Dramatiker Carl Meisl hatte dazu das Festspiel »Die Weihe des Hauses« gedichtet und Beethoven wurde um die Bühnenmusik gebeten. Er erfüllte den Auftrag, indem er einfach seine Musik zum Festspiel »Die Ruinen von Athen« op. 113 umarbeitete; sie war 1812 anlässlich der Einweihung des Deutschen Theaters in Pest entstanden. Für die Wiener Theatereröffnung schrieb Beethoven nur noch einen Chor (»Wo sich die Pulse«, WoO 98) und die Ouvertüre neu. Das Instrumentalstück brachte er offenbar erst Ende September 1822 in höchster Eile zu Papier. Sein Sekretär Anton Schindler – er war zugleich erster Geiger und Musikdirektor am Josefstädter Theater – erinnerte sich später an den Empfang der Noten: »Das neu zusammengestellte Orchester des Josephstädter Theaters erhielt sie erst am Nachmittage vor der Eröffnung mit unzähligen Schreibfehlern in jeder Stimme. Was für ihre Einübung bei einem nahezu schon ganz gefüllten Parterre geschehen konnte, genügte kaum zur Korrektur der größten Schreibfehler.« Auch dass



der beinahe taube Komponist darauf bestand, die Aufführung selbst zu leiten, trug offenbar wenig zum Erfolg bei, sondern »versetzte alles in große Beängstigung«. Dennoch wurde, wieder laut Schindlers nicht immer zuverlässiger Beethoven-Biografie, »die Vorstellung ohne merklichen Unfall glücklich zu Ende gebracht und der erhabene Meister von dem aufs höchste begeisterten Auditorium wiederholt auf die Bühne gerufen.«

Die Ouvertüre beginnt mit einer Einleitung, die mehrere gegensätzliche Abschnitte enthält: Auf eine Reihe von Akkordschlägen folgt ein langsamer 1822 wurde das Josefstädter Theater – nach Abriss des zu klein gewordenen Hauses und komplettem Neubau durch Josef Georg Kornhäusel – mit der Ouvertüre »Die Weihe des Hauses«, komponiert und geleitet von Ludwig van Beethoven, wieder eröffnet.

Marsch – zuerst der Bläser, dann des vollen Orchesters. Nun schließen sich lebhafte Trompeten-Fanfaren an, begleitet von schnellen Fagottläufen. Dann eine etwas ruhigere, vom Staccato der Streicher und Holzbläser geprägte Passage. Die Musik verebbt, und ein neues kleines Motiv, zwischen Streichern und Bläsern wechselnd, auf- und absteigend, formt sich allmählich zum Thema der Fuge, die den schnellen Hauptteil der Ouvertüre bildet. Vollständig ist das lebhaft rhythmisierte Fugenthema zuerst in Flöte, Oboe und ersten Geigen zu hören; Klarinette und zweite Violinen spielen dazu ein Kontrasubjekt - eine stetig absteigende Linie in synkopisch versetztem Rhythmus. In immer neuen Steigerungswellen führt Beethoven die recht frei gearbeitete Fuge bis zur brillanten Coda. Dass vom eröffnenden Marsch bis zur Kontrapunktik des Hauptteils vieles an barocke Vorbilder erinnert, ist kein Zufall: Beethoven hatte sich Schindler zufolge »längst mit dem Plan umgetragen, eine Ouvertüre [...] ausdrücklich im händelschen Stile zu schreiben.«

SINFONISCH GEBÄNDIGTE IDEENFÜLLE - BEETHOVENS VIOLINKONZERT

Beethovens einziges Violinkonzert gilt seit langem als Höhepunkt der Konzertliteratur für die Geige – ein Gipfelwerk nicht so sehr der spieltechnischen Schwierigkeiten als vielmehr der geistigen Substanz. Doch so unumstritten der Rang des Werks heute auch scheinen mag, seine Uraufführung am 23. Dezember 1806 im Theater an der Wien war kaum mehr als ein Achtungserfolg, über den wenig



1844 brachte der Violinist Joseph Joachim (1831–1907) Beethovens jahrzehntelang vergessenes Violinkonzert D-Dur op. 61 in London unter Felix Mendelssohn Bartholdys Leitung zur Neuaufführung, worauf das Werk einen festen Platz im Konzertrepertoire erhielt.

später die »Wiener Theaterzeitung« berichtete: »Der vortreffliche Violinspieler Clement spielte unter andern vorzüglichen Stücken auch ein Violinkonzert von Beethoven, das seiner Originalität und mannigfaltigen schönen Stellen wegen mit ausnehmenden Beifall aufgenommen wurde. Man empfing besonders Clements bewährte Kunst und Anmut, seine Stärke und Sicherheit auf der Violin, die sein Sklave ist, mit lärmendem Bravo, Über Beethovens Konzert ist das Urteil von Kennern ungeteilt, es gesteht demselben manche Schönheit zu, bekennt aber, dass der Zusammenhang oft ganz zerrissen scheine, und dass die unendlichen Wiederholungen einiger gemeinen Stellen leicht ermüden könnten. [...] Man fürchtet [...], wenn Beethoven auf diesen Weg fortwandelt, so werde er und das Publikum übel dabei fahren. Die Musik könne sobald dahin kommen, dass jeder, der nicht genau mit den Regeln und Schwierigkeiten der Kunst vertraut ist, schlechterdings gar keinen Genuss bei ihr finde, sondern durch eine Menge unzusammenhängender und überhäufter Ideen und einen fortwährenden Tumult einiger Instrumente, die den Eingang charakterisieren sollten, zu Boden gedrückt, nur mit einem unangenehmen Gefühl der Ermattung das

Heute ist die Versuchung groß, diese zwiespältige Kritik als glatte Fehleinschätzung abzutun. Doch tatsächlich gab sie einige Besonderheiten und auch Schwächen der Komposition durchaus treffend wieder. Da sind zunächst einmal die »unendlichen Wiederholungen einiger gemeinen Stellen«. Von ihnen ist in der heute üblichen Fassung nichts mehr zu

Konzert verlasse.«

hören: Beethoven überarbeitete für den Erstdruck (1807) den Solopart, und dabei ersetzte er zahlreiche Lauffiguren, die zunächst recht mechanisch, offenbar in Eile, komponiert waren, durch differenziertere Lösungen. Ein weiterer Kritikpunkt betrifft die »Menge unzusammenhängender und überhäufter Ideen«. Der Musikwissenschaftler Christoph-Hellmut Mahling hat in seiner Analyse des Violinkonzerts gezeigt, dass dem ersten Satz nicht weniger als fünf Hauptgedanken zugrunde liegen – üblich waren zu Beethovens Zeit zwei. Das erklärt natürlich, dass viele Hörer die Orientierung verloren und ein verbindendes Element vermissten. Letzteres allerdings nicht ganz zu Recht, denn die unterschiedlichen »Ideen« werden zusammengehalten durch ein elementares rhythmisches Motiv, das eingangs von den Pauken vorgestellt wird. Die fünf leisen Schläge, in Vierteln, auf dem Grundton D, wirken zunächst wie ein bloßes Signal – bitte Ruhe, wir fangen an! Aber schon der dritte Takt des ersten Themas nimmt den Rhythmus der Pauke auf, gibt ihm eine Melodie. Die ersten Violinen lassen ihn gleich darauf dissonant (ein Dis in D-Dur!) pochen, und beim zweiten Thema dient er als Einleitung wie auch als wichtige Begleitstimme. Der Rhythmus ist in der Folge ständig präsent und wandert im Laufe des Satzes durch die verschiedenen Stimmen – das meinte der Rezensent vielleicht mit dem »fortwährenden Tumult einiger Instrumente, die den Eingang charakterisieren sollten«.

Ein Punkt, der das zeitgenössische Publikum verstört haben dürfte, taucht in der Rezension nicht direkt auf: Beet-

hoven schrieb kein Virtuosenkonzert. wie man es von ihm erwartete. Es fehlt der starke Kontrast zwischen Solo und Tutti. Nur stellenweise ist die Geige thematisch führend, häufiger umspielt sie girlandenartig die Melodien der Orchesterinstrumente oder ordnet sich in den Orchestersatz ein. Gerade dieser Konzeption als sinfonisches Werk dürfte das Konzert aber seine spätere Wertschätzung verdanken. Und einer ausgewachsenen Sinfonie entspricht auch seine Länge: Mit insgesamt etwa einer Dreiviertelstunde Dauer hat es den doppelten Umfang eines damals üblichen Violinkonzerts. Weniger problematisch als der erste Satz dürften Beethovens Hörern die beiden folgenden erschienen sein. Denn hier stehen die kantablen beziehungsweise virtuosen Möglichkeiten des Soloinstruments im Vordergrund: Ein selbstvergessener Monolog der Violine ist das Larghetto, dem ohne Pause das spritzige Finale folgt. Es erhält durch die Hörner den Charakter einer Jagdmusik und erweist sich in seiner Form (A-B-A-C-A-B-A und Coda) als geradezu schulmäßiges Rondo.

»MIT SOLCHER LUST HABE ICH SELTEN GESCHRIEBEN« – BRAHMS' SERENADE OP. 16

Selbst eine Sinfonie zu schreiben – daran hinderte Brahms viele Jahre lang sein übergroßer Respekt vor den Leistungen Beethovens. Hinzu kam anfangs noch die Unerfahrenheit des Pianisten auf dem Gebiet der Instrumentation.
1857 allerdings vermittelten zwei Klavierschülerinnen Clara Schumanns dem jungen Musiker eine inoffizielle Stelle am

Detmolder Hof, die ihm bei geregeltem Einkommen genügend Freiraum zum Studieren und Komponieren ließ. Durch den Umgang mit der Hofkapelle konnte er sich außerdem mit Problemen der Orchesterbehandlung vertraut machen. Ein Ergebnis seiner Bemühungen auf diesem Feld waren die beiden Serenaden D-Dur op. 11 und A-Dur op. 16. Man kann sie entweder als Stationen auf dem langen, erst 1876 ganz durchschrittenen Weg zur Sinfonie deuten. Oder als Ausweichmanöver: Denn dem hohen geistigen Anspruch der Sinfonie stand ja der weitaus geringere der Gattung Serenade gegenüber. Einer Gattung, die außerdem bereits veraltet war: Serenade, Kassation, Divertimento, Notturno - solche kleinteiligbunten Stücke gehörten der vom Adel getragenen Kultur des 18. Jahrhunderts an. Das sinfonische Ziel verlor Brahms allerdings nicht aus den Augen: Seine erste Serenade, ursprünglich für solistisch besetztes Ensemble bestimmt, schrieb er für großes Orchester um.

Die zweite Serenade konzipierte Brahms von vornherein für ein kleines Orchester, dem nicht nur Trompeten und Pauken fehlen, sondern - in einer Sinfonie undenkbar - auch die Violinen. Da nun die Bratschen die höchsten Streichinstrumente sind, erhält die Musik einen besonders warmen und dunklen Klang. Zudem steigt die Bedeutung der Blasinstrumente. Brahms vertraut ihnen fast das gesamte thematische Material an - und erinnert damit an den Freiluft-Charakter klassischer Harmoniemusiken. Der erste Satz etwa beginnt mit einem ruhig fließenden, choralartigen Hauptthema der Klarinetten und Fagotte. Flöten und Hörner treten noch hinzu, bevor die ersten Streicherklänge zu hören sind. Auch das zarte, aber prägnant rhythmisierte Seitenthema wird, vorbereitet durch Flöten und Oboen, zuerst vom Klarinettenpaar vorgetragen.

Tanzsätze spielen im Serenadengenre traditionell eine wichtige Rolle. Brahms' A-Dur-Serenade enthält zwei tänzerische Stücke: An zweiter Position ein Scherzo, das vor allem von der reizvollen Überlagerung des Dreiertakts mit einem Zweierrhythmus lebt, und an vierter Stelle ein liebenswürdiges, im Mittelteil geheimnisvoll abgedunkeltes »Quasi Menuetto«. Über das zentrale Adagio in a-Moll schrieb Clara Schumann: »Es ist wunderbar schön! [...] Das ganze Stück hat etwas Kirchliches, es könnte ein Eleison sein.« Der kirchliche Eindruck entsteht womöglich durch das ruhige, hartnäckig wiederholte Bass-Motiv, das nur im Mittelteil durch dramatische Streicherakzente unterbrochen wird. Ein fanfarenartiges Hauptthema in Hornquinten bestimmt dann das Rondo-Finale; Triller der Piccoloflöte geben dem Satz in einigen Passagen einen fast übermütigen Charakter. Insgesamt vermittelt das Werk genau die unbeschwerte Grundstimmung, die man von einer Serenade erwartet. Auch Brahms war zur Entstehungszeit offenbar bester Laune. Daran erinnerte er sich, als er seine Komposition im Mai 1860 für Klavier zu vier Händen bearbeitete: »Mit solcher Lust habe ich selten Noten geschrieben; die Töne drangen so liebevoll und weich in mich, dass ich durch und durch heiter war.«



Das 18. Jahrhundert mit den Augen des 19. betrachtet. Die »Serenade« von François-Adolphe Grison (1845–1914) kündet auf ähnliche Weise wie Brahms' gleichnamiges Musikstück von der Sehnsucht nach einer idealisierten Vergangenheit.

ALINA IBRAGIMOVA

Mit Musik vom Barock bis hin zu allerneuesten Kompositionen auf historischen wie auch modernen Instrumenten hat sich die russisch-britische Geigerin Alina Ibragimova, eines der aufregendsten Talente ihrer Generation, international als Solistin und Kammermusikerin einen Namen gemacht. »The immediacy and honesty of Ibragimova's playing has the curious ability to collapse any sense of distance between performer and listener«, schreibt zum Beispiel »The Guardian« bei einem ihrer prominenten BBC-Proms-Auftritte, bei denen sie regelmäßig seit 2015 die ganze Vielfalt ihres Repertoires zeigt: von den berühmten Violinkonzerten über das Konzertieren mit Barockensemble, sämtlichen Bach-Partiten und -Sonaten bis hin zur Uraufführung von Rolf Wallins Violinkonzert mit dem Philharmonischen Orchester Bergen.

Alina Ibragimova wurde 1985 in Russland geboren und studierte an der Moskauer Gnesin Academy of Music, bevor sie nach Großbritannien zog, wo sie die Yehudi Menuhin School und das Royal College of Music besuchte. Zu ihren Lehrern zählten Natasha Boyarsky, Gordan Nikolitch und Christian Tetzlaff. Alina Ibragimova erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter den Royal Philharmonic Society Young Artist Award 2010, den Borletti-Buitoni Trust Award 2008, den Classical BRIT und den Young Performer of the Year Award 2009. Als Absolventin des New-Generation-Artists-Programms der BBC (2005 – 07) wurde sie in der New Year Honours List 2016 zum MBE ernannt.

Zu den Höhepunkten der Saison 2021/22 gehören die Rückkehr zum Royal Concertgebouw Orchestra, London Symphony und Philharmonia Orchestra, Debüts beim Mahler Chamber Orchestra



und den St. Petersburger Philharmonikern sowie Auftritte in der Hamburger Elbphilharmonie, dem Wiener Konzerthaus und der Wigmore Hall.

In den letzten Spielzeiten trat Alina Ibragimova mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem London Philharmonic Orchestra, dem Chamber Orchestra of Europe, dem Swedish Radio Symphony Orchestra, dem Seattle Symphony, dem Orchestra of the Age of Enlightenment, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin und dem Tonhalle-Orchester Zürich auf und arbeitete mit Dirigenten wie Vladimir Jurowski, Sir John Eliot Gardiner, Jakob Hrůša, Robin Ticciati, Daniel Harding, Edward Gardner und Bernard Haitink zusammen.

Als Solistin trat Alina Ibragimova im Southbank Centre, im Amsterdamer Concertgebouw, im Salzburger Mozarteum, im Wiener Musikverein, in der Carnegie Hall, im Pierre Boulez Saal und in der Royal Albert Hall auf, wo sie im Rahmen der BBC Proms Bachs Sonaten und Partiten für Violine solo spielte.

Zu Alina Ibragimovas langjährigen Kammermusikpartnern zählen Kristian Bezuidenhout und Cédric Tiberghien. Mit Letzterem unternahm sie ausgedehnte Tourneen in der ganzen Welt und erntete viel Beifall für ihre Einspielungen von Mozart- und Beethoven-Sonaten, sowohl live als auch auf Tonträger. Alina Ibragimova ist Primaria des 2005 gegründeten Ensembles Chiaroscuro Quartet, das laut dem Magazin »Gramophone« als »Wegbereiter der historisch informierten Aufführungspraxis« gilt. Der »Observer« spricht von einem »Schock für die Ohren im besten Sinne«.

Alina Ibragimovas Diskografie bei Hyperion Records umfasst unzählige Alben, die von Bach bis hin zu Szymanowski und Ysaÿe reichen. Eine der jüngsten Aufnahmen mit den Violinsonaten von Vierne und Franck sowie dem »Poème élégiaque« von Ysaÿe mit Cédric Tiberghien wurde wie folgt vom »BBC Music Magazine« bezeichnet: »[...] In jeder Hinsicht einfach großartig [...]«.

AM WICHTIGSTEN IST MIR, DASS ICH ALLES GANZ BEWUSST ERLEBE UND WAHRNEHME ... JE MEHR ICH ÜBER DAS LEBEN WEISS, DESTO MEHR FÜHLE ICH, DESTO MEHR KANN ICH AUSDRÜCKEN.

Alina Ibragimova

Ihr 2020 erschienenes Album der Schostakowitsch-Violinkonzerte mit Vladimir Jurowski und dem State Academic Symphony Orchestra of Russia erhielt einen Gramophone Editor's Choice, Diapason d'Or und war eine der Discs of the Year der »Times«. Ihre Einspielung von Paganinis »24 Capricen« aus dem Jahr 2021 erreichte bei ihrer Veröffentlichung die Spitze der Klassik-Album-Charts.

Alina Ibragimova spielt eine Violine von Anselmo Bellosio aus dem Jahr 1775.

MAHLER CHAMBER ORCHESTRA

Selbstbestimmt, als freies und internationales Orchester, tiefgreifende Musikerlebnisse zu schaffen – diese Vision bildet das Fundament des 1997 gegründeten Mahler Chamber Orchestra (MCO). Die Musikerinnen und Musiker arbeiten als »nomadisches Kollektiv«, das sich in Europa und weltweit zu Tourneen und Projekten trifft. Der Kern des Orchesters besteht aus 45 Mitgliedern aus 20 verschiedenen Ländern. Das MCO ist in steter Bewegung: Bis heute konzertierte es in über 40 Ländern auf fünf Kontinenten. Das Orchester wird von seinem Management-Team und dem Orchestervorstand geleitet. Entscheidungen werden demokratisch unter Beteiligung aller Musikerinnen und Musiker getroffen.

Der charakteristische Klang des MCO entsteht durch einen intensiven künstlerischen Dialog, der durch eine kammermusikalische Musizierhaltung geprägt ist. Der Exzellenz verpflichtet, scheuen die Musikerinnen und Musiker daher im gemeinsamen Musizieren nicht das Risiko. Das Repertoire spannt sich von der Wiener Klassik und frühen Romantik bis hin zu zeitgenössischen Werken und Uraufführungen. Es spiegelt die Beweglichkeit des MCO und seine Fähigkeit, musikalische Grenzen zu überwinden.

Das Orchester erhielt seine künstlerische Prägung durch seinen Gründungsmentor Claudio Abbado und seinen »Conductor Laureate« Daniel Harding. Es arbeitet eng mit einem Netzwerk von künstlerischen Partnern zusammen, die das Orchester in langfristigen Kooperationen inspirieren und formen. Zu den aktuellen »Artistic



Partners« des MCO gehören die Pianistin Mitsuko Uchida, der Pianist Leif Ove Andsnes sowie der Geiger Pekka Kuusisto. MCO-Konzertmeister Matthew Truscott leitet das Orchester regelmäßig im Kammerorchester-Repertoire, während der Schwerpunkt der langjährigen Zusammenarbeit des MCO mit »Artistic Advisor« Daniele Gatti auf größeren sinfonischen Werken liegt.

Die MCO-Musikerinnen und -Musiker stellen das Aufeinanderhören und die enge Verbindung mit ihrem Publikum in den Mittelpunkt ihres musikalischen Strebens. Mit einer wachsenden Zahl von Begegnungen und Projekten vermittelt das MCO weltweit Musik und fördert gemeinsames Lernen sowie Kreativität jenseits des tradierten Konzertformats.

Das Mahler Chamber Orchestra wird gefördert durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien im Rahmen von BTHVN 2020.

ISABELLE FAUST SPIELT BACH

Violine

KRISTIAN BEZUIDENHOUT

Cembalo

SAMSTAG
2. OKTOBER 2021
11 UHR

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Sonate h-Moll für Violine und obligates Cembalo BWV 1014

Adagio

Allegro

Andante

Allegro

Sonate G-Dur für Violine und Basso continuo BWV 1021

Adagio

Vivace

Largo

Presto

Sonate g-Moll

für Viola da gamba und obligates Cembalo BWV 1029 (Transkription von Kristian Bezuidenhout)

Vivace

Adagio

Allegro

Toccata d-Moll für Cembalo solo BWV 913

Sonate e-Moll für Violine und Basso continuo BWV 1023

[ohne Bezeichnung]
Adagio ma non tanto

Allemanda

Gigue

Sonate G-Dur für Violine und obligates Cembalo BWV 1019

Allegro

Largo

Allegro

Adagio

Allegro

DUOS GLEICHBERECHTIGTER PARTNER

Johann Sebastian Bach war seinen Zeitgenossen als glänzender Orgel- und Cembalovirtuose bekannt, doch seine erste Anstellung hatte er 1703 als Geiger (und Lakai) am Weimarer Hof gefunden. Noch 1775 berichtete sein Sohn Carl Philipp Emanuel dem Göttinger Musikhistoriker Johann Nikolaus Forkel: »In seiner Jugend bis zum ziemlich herannahenden Alter spielte er die Violine rein und durchdringend und hielt dadurch das Orchester in einer größeren Ordnung als er mit dem Flügel [dem Cembalo] hätte ausrichten können. Er verstand die Möglichkeiten aller Geigeninstrumente vollkommen.« Und gerade weil Bach sowohl das Cembalo als auch die Violine meisterhaft beherrschte, konnte er in der Duokomposition für beide Instrumente eine echte Neuerung einführen: Sonaten für Violine und obligates Cembalo. Es war in der Barockzeit üblich, nur die Bassstimme des Tasteninstruments zu notieren; die Begleitakkorde der rechten Hand improvisierte der Spieler nach den hinzugefügten Generalbassziffern. Bachs eigene Sonaten BWV 1021 und BWV 1023 bieten

Beispiele dafür. Dagegen sind in seinen sechs Sonaten BWV 1014-1019, ebenso wie in den Gambensonaten BWV 1027 – 1029 und den Flötensonaten 1030 – 1032, auch die Noten der rechten Hand genau ausgeschrieben. Diese spielt vor allem in den fugenartigen schnellen Sätzen eine Melodiestimme, die dem Geigenpart gleichwertig gegenübersteht. Bach, der sonst eher die musikalischen Errungenschaften der Vergangenheit zusammenfasste als neue Entwicklungen anzustoßen, erwies sich in diesem Fall einmal als Pionier: Seine Duos gleichberechtigter Partner weisen voraus auf die Sonaten der Klassik und Romantik.

ZERLÄSTERT UND ALT, ABER SEHR VERGNÜGLICH

Carl Philipp Emanuel Bach zählte die Sonaten denn auch zu den »besten Arbeiten des seligen lieben Vaters« und bemerkte im Begleitschreiben des Notenpakets, das er im Oktober 1774 an Forkel sandte: »Sie klingen noch jetzt sehr gut, u. machen mir viel Vergnügen, ohngeacht sie über 50 Jahre alt sind. Es sind einige



Adagii darin, die man heut zu Tage nicht sangbarer setzen kann. Da sie sehr zerlästert sind, so belieben Sie solche gut in Acht zu nehmen.« »Sehr zerlästert« – das bedeutet natürlich nicht, dass unverschämte Kritiker die Sonaten negativ beurteilt hätten. Vielmehr waren die Noten offenbar in schlechtem Zustand, was auf häufige Benutzung und große Beliebtheit hindeutet. Den Hinweis ȟber 50 Jahre alt« nahm Forkel übrigens ganz wörtlich und datierte die Sonaten auf Bachs Köthener Zeit (1717 – 1723). Das erscheint auch vernünftig, da Bach als Kapellmeister des Prinzen Leopold von Anhalt-Köthen viele Instrumentalwerke zu schreiben und einzustudieren hatte. Heutige Musikwissenschaftler können

Die Familie Bach in einem Gemälde von 1870: neben dem Haushalt Martin Luthers das zweite große Vorbild für die bürgerliche deutsche Familie. Beim Reformator erhob auch die Frau endlich das Wort. Eine »Gleichberechtigung der Stimmen«, fast wie in Bachs Musik.



Wie viele Stimmen sehen Sie auf diesem Partiturbild von BWV 1029? Nur zwei? Es sind drei – und eigentlich noch mehr. Die Oberstimme gehört der Viola da gamba, bei uns der Geige, da Isabelle Faust eine Bearbeitung zu Gehör bringt. Der Cembalist spielt mit der linken Hand den Bass und mit der rechten Hand Dreiklänge, die er aus den kleinen Zahlen über der Basslinie extrahiert. So war es im Barock üblich, bis Bach sich entschloss, in seinen wirklichen Geigensonaten auch die rechte Hand des Cembalisten auszuschreiben.

den Entstehungszeitraum noch etwas genauer eingrenzen: Bis 1719 verfügte die Hofmusik nur über ein Cembalo mit dem c'' als höchstem Ton. Da die Sonaten aber eine Klaviatur bis d'' verlangen, können sie erst danach auf einem Instrument gespielt worden sein, das Bach für seinen Dienstherrn bei Michael Mietke in Berlin bestellte. Die früheste erhaltene Abschrift stammt sogar erst aus dem Jahr 1725, also aus Bachs früher Leipziger Zeit.

Überliefert sind die Sonaten noch in einigen weiteren zeitgenössischen Manuskripten, die sowohl Werktitel als auch Besetzung divergierend angeben. Mal lautet die Überschrift »Sonata«, mal »Trio« – letzteres aufgrund einer Satzstruktur, die gerade in den schnellen Sätzen oft an Triosonaten denken lässt: Geige und Cembalodiskant (anstelle einer zweiten Geige) spielen die Melodiestimmen, während die Basslinie des Cembalos (ohne Akkorde) den sonst von Cembalo und Cello ausgeführten Generalbass vertritt. Die Instrumentenbezeichnungen schwanken in den Handschriften zwischen »Violino Solo e Cembalo Concertato«, »Cembalo e Violino obligato«, »Cembalo obligato, con Violino« und »Violino Solo Obligato e Cembalo Concertato«. Auch kompositorisch decken die Sonaten ein weites Feld ab, doch zumindest die ersten fünf haben dennoch einiges gemeinsam: Zunächst einmal folgen alle dem viersätzigen Schema »langsam – schnell – langsam – schnell« der barocken »Sonata da chiesa« (Kirchensonate). Dabei ähneln die langsamen Sätze oft Arien, während die schnellen fugenartig angelegt sind. Außerdem stehen immer die Sätze eins, zwei und

vier in der jeweiligen Grundtonart; der dritte Satz wechselt dagegen in die parallele Dur- bzw. Molltonart.

WEHMUT TRIFFT ÜBERMUT – DIE SONATE BWV 1014

Isabelle Faust und Kristian Bezuidenhout spielen stellvertretend für die Sonaten dieses Typs das Anfangsstück der Serie, BWV 1014. Es soll hier einmal mit den Worten eines frühen Rezensenten beschrieben werden. Abgedruckt 1841 in der Leipziger »Neuen Zeitschrift für Musik«, spiegeln sie das romantisierende Bach-Bild des 19. Jahrhunderts: »Die erste Sonate, in h-Moll beginnend und schließend, hat zum Grundtone das rätselhafte grünschillernde Licht [...] Das einleitende Adagio windet sich in klagenden, zerreißenden Harmoniegängen um eine wehmütig beschränkte, fast bewegungslose Melodie, um sogleich im ersten Allegro voll derben Übermutes in einer humoristischen, gleichsam täppisch-kecken Melodie verspottet zu werden. Diese aber schreitet mit einer wunderbaren Sicherheit und Geschlossenheit energisch fort: mitten in aller Ausgelassenheit die Ruhe des Weisen, in der tollsten Ausschweifung humoristischer Launen das heitere Bewusstsein des Denkers [...] Das [Andante] ist die süßeste idvllische Schwärmerei: ein liebevolles, schmeichelndes Durchschlingen von Terzen und Sexten, ein rührender, sehnsüchtiger Gesang erinnert an Mozarts Liebeselegien; [...] Diesem edlen Gesange folgt ein keck andringendes Finale in der ursprünglichen Tonart, doch mit gemildertem Humor, wie aus Schonung gegen das vorhergehende liebliche Duett in gemäßigter Üppigkeit schließend.«

RÄTSEL UM EINE BASSLINIE – DIE SONATE BWV 1021

Erst im Jahr 1928 wurde Bachs Sonate G-Dur BWV 1021 für Violine und Continuo entdeckt. Ihre einzig erhaltene Abschrift stammt von Anna Magdalena, der zweiten Ehefrau des Komponisten; nur einige Überschriften und die Bezifferung der Bassstimme trug Bach in diesem Manuskript selbst ein. Obwohl damit die Echtheit des Stücks gut belegt scheint, birgt dieses doch ein Rätsel: Die komplette Basslinie sämtlicher vier Sätze liegt nämlich noch zwei weiteren Bach zugeschriebenen Kompositionen zugrunde. Dabei handelt es sich erstens um die Triosonate G-Dur BWV 1038 für Flöte, Violine und Continuo; sie wirkt dank neu erfundener Oberstimmen wie ein völlig selbstständiges Stück. Zweitens existiert noch eine Fassung in F-Dur, die Sonate BWV 1022 für Violine und obligates Cembalo; sie ist im Wesentlichen eine Übertragung der Trioversion, teils jedoch reich verziert. Möglicherweise nutzte Bach ja seinen eigenen Bass als Kompositionsaufgabe für seine Schüler, die dazu eigene Stimmen erfinden mussten - sein Sohn Carl Philipp Emanuel gilt heute als »Hauptverdächtiger« einer Co-Autorschaft.

BEUTE DER GEIGERIN – DIE GAMBENSONATE BWV 1027

»Die Beute der Gambenliteratur fällt nun den Cellisten zu«, heißt es in einem um 1790 entstandenen Essay des Cellisten Jean-Pierre Duport. Recht hatte er – tatsächlich galt die Viola da gamba ja schon zu Bachs Zeit beinahe als veraltet, und nach ihrem Aussterben lag es nahe, das überlieferte Repertoire auf

einem Instrument ähnlicher Tonlage zu spielen. Musikforscher haben sich gefragt, warum Bach, der ja offenbar das Violoncello liebte, überhaupt noch für Gambe schrieb. Und warum verzichtete er in seinen Sonaten BWV 1027-1029 auf jegliche instrumententypische Eigenheiten? Das Akkordspiel jedenfalls, für das sich die Gambe dank ihrer Bünde und des flachen Stegs bestens eignet, sparte er konsequent aus. Eine mögliche Erklärung wäre, dass die Gambensonaten gar keine Originalwerke sind, dass Bach vielmehr durch die Bekanntschaft mit einem Gambisten dazu angeregt wurde, bereits vorhandene Kompositionen mit anderer Besetzung neu zu bearbeiten. Wenn diese Erklärung zutrifft, könnten die verlorenen Urfassungen Triosonaten für zwei Diskantinstrumente und Basso continuo gewesen sein. Von der Sonate BWV 1027 ist in der Tat eine entsprechende Version für zwei Flöten und Generalbass erhalten. Dagegen kommt für die Sonate g-Moll BWV 1029 auch ein Solokonzert als Erstfassung in Betracht. Dafür sprechen die dreisätzige Anlage (schnell – langsam – schnell) und motivische Anklänge an die »Brandenburgischen Konzerte«. Doch wie dem auch sei – heute erklingt das Werk in einer dritten Version: Kristian Bezuidenhout hat es transkribiert und damit für sich und seine Duopartnerin Isabelle Faust erbeutet.

FANTASIE UND ORDNUNG – DIE CEMBALO-TOCCATA BWV 913

»Toccata« – so benannte Stücke bilden in Bachs Orgelschaffen normalerweise den eröffnenden Teil eines Satzpaars; der abschließende ist eine Fuge.

In solchen Zweierkombinationen verkörpert die Toccata ungezügelten Einfallsreichtum und virtuose Improvisationskunst, die Fuge dagegen strenge Ordnung nach den Gesetzen des Kontrapunkts. Einen der beiden Bestandteile für sich alleine betrachtete Bach offenbar nicht als vollgültiges Werk. Dieser Beobachtung scheinen allerdings die sieben frühen Cembalo-Toccaten BWV 910 bis 916 auf den ersten Blick zu widersprechen: Die Kompositionen, die wohl spätestens zwischen 1706 und 1711 entstanden, sind Einzelstücke – Bach hat hier einmal keine selbstständigen Fugen angefügt. Dafür integrierte er allerdings in die meisten dieser Toccaten fugierte Passagen - so wie es vor ihm die Komponisten des 17. Jahrhunderts gern taten. Von den Toccaten seiner Vorfahren unterscheiden sich Bachs Kompositionen nicht zuletzt durch ihre Ausdehnung: Die kontrastierenden Teile, zumeist drei oder vier an der Zahl, sind eher schon kleine Sätze als bloße Abschnitte. So folgt etwa in der Toccata d-Moll BWV 913 auf einen präludierenden Teil eine ausgewachsene vierstimmige Fuge, ein mit wiederholten Motiven und dissonanten Akkorden spielendes Adagissimo und schließlich eine weitere, jetzt dreistimmige Fuge.

NOCH EINE TOCCATA – DIE SONATE BWV 1023

Fast könnte man den Eröffnungssatz der Sonate e-Moll BWV 1023 für Violine und Continuo ebenfalls als »Toccata« bezeichnen – ihre durchlaufenden Sechzehntel über einem langen Orgelpunkt entsprechen einem typischen Bewegungsmuster dieser Satzart. Dabei nutzt die

Violine die Technik der »Bariolage«, also des schnellen Wechsels zwischen jeweils einer gleichbleibenden und einer sich verändernden Note auf benachbarten Saiten. Direkt im Anschluss folgt ein Adagio voller expressiver Dissonanzen und überraschender Stimmführung. Zwei kunstvoll stilisierte Tänze, Allemanda und Gigue, runden diese außergewöhnliche Sonate ab.

»PHÖBUS EILT MIT SCHNELLEN PFERDEN« - DIE SONATE BWV 1019

Zum Schluss die letzte der sechs Violinsonaten mit obligatem Cembalo, BWV 1019 in G-Dur. Sie ist als einzige der Serie fünfsätzig angelegt – zumindest in ihrer letzten Fassung, die heute als maßgeblich gilt. Dass die Sonate überhaupt in mehreren Versionen vorliegt, ist ein weiteres Alleinstellungsmerkmal. Die erste Fassung, die vermutlich vor den übrigen Sonaten entstand, hatte noch sechs Sätze, wobei anstelle eines Finales einfach der Kopfsatz wiederholt wurde. Zwei Sätze aus diesem Stück - ein Cembalo-Solo und ein »Violino solo e Basso l'accompagnato« verwendete Bach in seiner sechsten Klavierpartita (BWV 830) noch einmal. Dafür fehlen sie in der zweiten Fassung der Violinsonate, die stattdessen ein Cantabile enthält. Dieses ist in der Endversion wieder gestrichen, jetzt zugunsten eines neuen Cembalo-Solos. Neu ist hier weiterhin das folgende Adagio sowie das Finale, das die Wiederholung des Kopfsatzes ersetzt. Das Thema dieses lebhaften Finales nutzte Bach in abgewandelter Form auch für eine Arie mit dem passenden Text »Phöbus eilt mit schnellen Pferden« aus der Hochzeitskantate BWV 202.



Der Tisch ist zu klein für die Fülle, die er halten muss. Form gleich Inhalt? Nicht im Barock, wo J. S. Bach einer Geige auch mehrstimmige Fugen zumutet.

ISABELLE FAUST

Isabelle Faust bannt ihr Publikum mit ihren souveränen Interpretationen. Jedem Werk nähert sie sich äußerst respektvoll und mit Verständnis für seinen musikgeschichtlichen Kontext und das historisch angemessene Instrumentarium. Größtmögliche Werktreue ergänzt sie durch einen feinen Sinn für die Notwendigkeit, einer Komposition von der Gegenwart her zu begegnen. So gelingt es ihr, verschiedenste Werke gleichermaßen tief zu ergründen und durch die Intensität ihres Spiels einem breiten Publikum zugänglich zu machen.

Nachdem Isabelle Faust in sehr jungen Jahren Preisträgerin des renommierten Leopold-Mozart-Wettbewerbs und des Premio-Paganini-Wettbewerbs geworden war, gastierte sie bald darauf regelmäßig mit den bedeutendsten Orchestern der Welt, wie den Berliner Philharmonikern, dem Boston Symphony Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra Tokyo, dem Chamber Orchestra of Europe und dem Freiburger Barockorchester. Dabei entwickelte sich eine enge und nachhaltige Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Giovanni Antonini, Frans Brüggen, Sir John Eliot Gardiner, Bernard Haitink, Daniel Harding, Philippe Herreweghe, Andris Nelsons und Robin Ticciati.

Isabelle Fausts künstlerische Neugier schließt alle Epochen und Formen instrumentaler Partnerschaft ein. Dabei dringt sie feinsinnig zum Wesen der Werke vor, die sie interpretiert. Neben den großen sinfonischen Violinkonzerten sind das zum Beispiel Schuberts Oktett auf historischen Instrumenten, György Kurtágs »Kafka-Fragmente« mit Anna Prohaska oder Igor Strawinskys »L'Histoire du Soldat« mit Dominique Horwitz. Mit großem Engagement hat sich Isabelle Faust bereits früh um die



Aufführung zeitgenössischer Musik verdient gemacht, zu den zuletzt von ihr uraufgeführten Werken zählen Kompositionen von Péter Eötvös, Brett Dean und Ondřej Adámek.

Ihre zahlreichen Einspielungen wurden von der Kritik einhellig gelobt und mit Preisen wie dem Diapason d'Or, dem Gramophone Award und dem Choc de l'année ausgezeichnet. Die jüngsten Aufnahmen umfassen Arnold Schönbergs Violinkonzert mit Daniel Harding und dem Swedish Radio Symphony Orchestra, erschienen 2020, 2021 folgte das »Tripelkonzert« von Ludwig van Beethoven mit Alexander Melnikov, Jean-Guihen Queyras, Pablo Heras-Casado und dem Freiburger Barockorchester.

Isabelle Faust spielt die »Dornröschen«-Stradivari von 1704.

KRISTIAN BEZUIDENHOUT

Kristian Bezuidenhout ist einer der bemerkenswertesten und aufregendsten Tastenkünstler unserer Zeit, der auf dem Fortepiano, dem Cembalo und dem modernen Klavier gleichermaßen zu Hause ist. Er wurde 1979 in Südafrika geboren, begann sein Studium in Australien, schloss es in den USA an der Eastman School of Music ab und lebt heute in London. Nach einer ersten Ausbildung als Pianist bei Rebecca Penneys beschäftigte er sich mit frühen Tasteninstrumenten und studierte Cembalo bei Arthur Haas, Hammerklavier bei Malcolm Bilson und Continuospiel und Aufführungspraxis bei Paul O'Dette. Im Alter von 21 Jahren erlangte Kristian Bezuidenhout erstmals internationale Anerkennung, nachdem er den prestigeträchtigen ersten Preis und den Publikumspreis beim Brügger Fortepiano-Wettbewerb gewonnen hatte.

Kristian Bezuidenhout ist regelmäßiger Gast bei den führenden Ensembles der Welt, darunter das Freiburger Barockorchester, Les Arts Florissants, Orchestra of the Age of Enlightenment, Orchestre des Champs-Elysées, Royal Concertgebouw Orchestra, Chicago Symphony Orchestra und das Gewandhausorchester Leipzig. Er war Gastdirigent (vom Keyboard aus) des English Concert, Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, Collegium Vocale, Juilliard 415 und der Kammerakademie Potsdam sowie des Dunedin Consort (Bachs »Matthäuspassion«).

Er hat mit berühmten Künstlern wie Sir John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe, Bernhard Haitink, Daniel Harding, Frans Brüggen, Trevor Pinnock, Giovanni Antonini, Jean-Guihen



Queyras, Isabelle Faust, Alina Ibragimova, Rachel Podger, Carolyn Sampson, Anne Sofie von Otter, Mark Padmore und Matthias Goerne zusammengearbeitet.

Kristian Bezuidenhouts reichhaltige und preisgekrönte Diskografie bei Harmonia Mundi umfasst die gesamte Klaviermusik von Mozart (Diapason d'Or de l'année, Preis der Deutschen Schallplattenkritik und Caecilia Preis); die gesamten Klavierkonzerte von Beethoven mit dem Freiburger Barockorchester; Bachs Violinsonaten mit Isabelle Faust; Mozart-Violinsonaten mit Petra Müllejans; Mendelssohn- und Mozart-Klavierkonzerte mit dem Freiburger Barockorchester (ECHO KLASSIK); Beethovenund Mozart-Lieder sowie Schumanns »Dichterliebe« mit Mark Padmore (Edison Award). Im Jahr 2013 wurde er vom Magazin »Gramophone« als »Künstler des Jahres« nominiert.

EIN ABEND DER KAMMERMUSIK

JÖRG WIDMANN Klarinette
CLEMENS HAGEN Violoncello
KIRILL GERSTEIN Klavier

ESTHER HOPPE Violine
ANNABELLE MEARE Violine
DAVID MCCARROLL Violine
SERGE ZIMMERMANN Violine
LAWRENCE POWER Viola
LARS ANDERS TOMTER Viola
CHRISTIAN POLTÉRA Violoncello
ISTVÁN VÁRDAI Violoncello

SAMSTAG
2. OKTOBER 2021
20 UHR

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Trio B-Dur für Klavier, Klarinette und Violoncello op. 11 »Gassenhauer-Trio«

Allegro con brio Adagio Tema: Pria ch'io l'impegno. Allegretto

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Trio a-Moll für Klavier, Klarinette und Violoncello op. 114

> Allegro Adagio Andantino grazioso Allegro

GEORGE ENESCU (1881-1955)

Oktett für Streicher C-Dur op. 7

Très modéré

Très fougeux – Moins vite – 1er Mouvement

Lentement – Plus vite – 1er Mouvement

Mouvement de Valse bien rythmée

VOM SCHLAGER-FINALE ZUR ZYKLISCHEN FORM

Ausgesprochen seltene Kammermusikbesetzungen sind zu erleben: Das Klarinettentrio ist eine Variante der viel gebräuchlicheren Klaviertrio-Besetzung mit der Violine als hohem Melodieinstrument. Sowohl Beethoven als auch Brahms ließen sich durch die Bekanntschaft mit bedeutenden Virtuosen zu ihrer Instrumentenwahl anregen. Dagegen wandte sich der 19-jährige George Enescu vermutlich aus rein musikalischen Gründen dem Streichoktett-Genre zu: Die üppige Besetzung passt perfekt zur monumentalen Anlage und dem enorm ehrgeizigen kompositorischen Anspruch seines Werks.

ENTFERNUNG VOM TRIVIALEN – BEETHOVENS »GASSENHAUER-TRIO«

Ludwig van Beethovens Trio op. 11
verdankt seine große Beliebtheit ebenso
wie den Beinamen »Gassenhauer« seinem
Finalsatz, einer Variationenfolge über
den zeitgenössischen Schlager »Pria ch'io
l'impegno«. Dieser stammt aus Joseph
Weigls komischer Oper »L'amor marinaro«
(»Der Corsar oder Die Liebe unter den
Seeleuten«), und sein Text beginnt in
deutscher Übersetzung mit den Worten

»Ehe ich mich da heranwage, muss ich was zum Frühstück haben«. Weigls Oper wurde am 15. Oktober 1797 am Wiener Burgtheater uraufgeführt, und in der ersten Hälfte des folgenden Jahres schrieb Beethoven sein Trio, dessen ungewöhnliche Besetzung vermutlich auf einen Auftrag des Wiener Klarinettenvirtuosen Joseph Bähr zurückgeht. Bald zeigte sich, dass Beethovens Entscheidung für das Final-Thema vom wirtschaftlichen Standpunkt aus klug gewesen war: Weigls Oper wurde als wahrer Dauerbrenner an allen größeren Bühnen Europas gespielt und machte auch das Trio populär.

Als Künstler scheint Beethoven seine Wahl dennoch bedauert zu haben. Eine Zeit lang, so berichtet sein Schüler Carl Czerny, spielte er mit dem Gedanken, ein neues Finale für op. 11 zu komponieren und den Variationenzyklus als eigenständiges Stück abzutrennen. Das Thema hat nun tatsächlich Gassenhauer-Qualitäten; mit seinem stetig wiederholten Rhythmus wirkt es entschieden trivial. Allerdings veränderte Beethoven die Melodie in neun Variationen und einer Coda sehr kunstvoll und entfernte sich dabei immer weiter von ihrer ursprüng-

lichen Gestalt. Vielleicht war aus diesem Grund 1799 in einer Rezension der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« die folgende Mahnung an den Komponisten zu lesen: »Derselbe würde uns, bei seiner nicht gewöhnlichen harmonischen Kenntnis und Liebe zum ernsteren Satze, viel Gutes liefern, das unsere faden Leiersachen von öfters berühmten Männern weit hinter sich zurückließe, wenn er immer mehr natürlich, als gesucht schreiben wollte.« Dem »Gassenhauer«-Finale gehen zwei Sätze voran: zunächst ein »Allegro con brio«, das mit seinen harmonischen Fortschreitungen und Lautstärke-Kontrasten immer wieder die Hörerwartungen täuscht – auch solche Stellen dürften den Zeitgenossen »gesucht« erschienen sein. Dann ein »Adagio con espressione« in schlichter dreiteiliger Liedform.

INTIMES FÜR DIE KEMENATE – BRAHMS' KLARINETTENTRIO

Johannes Brahms wollte sich im Sommer 1890 eigentlich schon zur Ruhe setzen. Doch dann gab ihm die Begegnung mit Richard Mühlfeld einen letzten Schaffensimpuls. Mühlfeld war von 1873 bis zu seinem Tod Mitglied der Meininger Hofkapelle, zunächst als Geiger, ab 1876 als erster Klarinettist – das Instrument hatte er autodidaktisch erlernt. 1885 wurde er zum Kammervirtuosen, 1890 zum Musikdirektor ernannt, und von 1884 bis 1896 gehörte er als Soloklarinettist auch dem Bayreuther Festspielorchester an. Für Brahms war, wie er in einem Brief an Clara Schumann erklärte, Mühlfeld »der beste Bläser überhaupt, den ich kenne«. Seine Spielkunst bewunderte



Joseph Weigl (1766–1846), Komponist des beethovenschen »Gassenhauers« und merklich bemüht, frisch und jugendlich zu erscheinen, ganz nach dem Ideal der frühen Romantik.



Im späten 19. Jahrhundert trugen selbst Abiturienten Bärte, um älter zu wirken. Hier der Klarinettist Richard Mühlfeld (1856–1907), dem Brahms seine späten Werke widmete: verhangene, herbstlich »alte« Musik im Gegensatz zum frühlingshaft »jungen« Beethoven-Weigl-Gassenhauer.

der Komponist so sehr, dass er sich im Frühjahr 1891 durch ihn mit allen Ausdrucksmöglichkeiten der Klarinette vertraut machen ließ. Zuvor hatte Brahms das Instrument in seiner Kammermusik noch nicht eingesetzt, doch nun entstanden gleich vier Kompositionen: das Klarinettentrio op. 114, das Klarinettenquintett op. 115 und etwas später noch die beiden Klarinettensonaten op. 120.

Die beiden erstgenannten Werke kündigte Brahms in seiner typischen (selbst)ironischen Art an; in einem Brief an Baronin Heldburg, die Gattin des Herzogs von Meiningen, heißt es: »Ganz vertraulich erlaube ich mir zu erzählen, wie sehr ich für Sie gedacht und gar gearbeitet habe. Es ist mir (immer unter uns) nicht entgangen, wie sehr Sie dem herzogl. Kammermusikus und Musikdirektor Mühlfeld geneigt sind, ich habe oft mit Wehmut gesehen, wie mühsam und ungenügend Ihr Auge ihn an seinem Orchesterplatz zu suchen hatte. Im letzten Winter konnte ich ihn wenigstens einmal vorne hinstellen – aber jetzt – ich bringe ihn in Ihre Kemenate, er soll auf Ihrem Stuhl sitzen. Sie können ihm die Noten umwenden und die Pausen, die ich ihm gönne, zu traulichstem Gespräch benützen! Das weitere wird Ihnen gleichgültig sein, nur der Vollständigkeit halber sage ich noch, dass ich für diesen Zweck ein Trio und ein Quintett geschrieben habe, in denen er mitzublasen hat, und die ich Ihnen zur Verfügung stelle – zur Benutzung anbiete. Nebenbei ist nun Ihr Mühlfeld der beste Meister seines Instruments, und mag ich für diese Stücke an gar keinen andern Ort denken als an Meiningen.«

Im Kopfsatz des Trios gab Brahms den für Sonatensätze charakteristischen Gegensatz von Haupt- und Seitenthema völlig auf: Das gesamte thematische Material basiert auf einem aufsteigend gebrochenen a-Moll-Dreiklang, der schrittweise zu seinem Ausgangspunkt zurückgeführt wird. Ganz auf das technisch-musikalische Können Mühlfelds ist das folgende Adagio ausgerichtet. Die Klarinette übernimmt vielfach die Führung und gerät bei den weit ausgreifenden Melodielinien fast ins Schwärmen. Die Position eines Scherzos nimmt das »Andante grazioso« ein: der leicht archaisierende Satz hatte mit seinen Walzer- und Ländleranklängen bei der Uraufführung besonderen Erfolg. Im abschließenden Allegro, das sich wieder als Sonatensatz verstehen lässt, wechselt Brahms zwischen 6/8- und 2/4-Takt. Vor allem in diesem ungarisch angehauchten Finale erlaubt er seinem Klarinettisten Mühlfeld, die Baronin durch kleine virtuose Einlagen zu entzücken.

DER KOMPONIST ALS INGENIEUR – ENESCUS STREICHOKTETT

Der Rumäne George Enescu zählt zweifellos zu den besonders vernachlässigten unter den großen Komponisten des 20. Jahrhunderts. Pablo Casals nannte ihn das »erstaunlichste musikalische Phänomen seit Mozart«, für Yehudi Menuhin war er »der größte Musiker und prägendste Einfluss, den ich jemals erfahren habe« – und doch sind von seinen Werken heute nur wenige einem breiteren Publikum bekannt. Ein Grund dafür mag sein, dass man Enescu nie so recht einordnen konnte. In Amerika wurde er vor allem als Dirigent berühmt, in Europa als

einer der größten Geigenvirtuosen seiner Zeit. Er selbst sah sich vor allem als Komponist, leistete aber auch Hervorragendes als Pianist, Musikwissenschaftler, Organisator und Lehrer. Zu dieser erstaunlichen Vielseitigkeit kommt eine merkwürdige Heimatlosigkeit als nationaler Komponist. Tief in der rumänischen Musik verwurzelt, ließ sich Enescu dennoch auch von der deutschen und der französischen Tradition prägen. In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg lebte er im Exil, wurde aber nach seinem Tod von der kommunistischen Regierung Rumäniens zum nationalen Volkskomponisten erklärt, was wiederum seinem Ruf im Westen schadete.

Bereits mit vier Jahren begann Enescu mit dem Violinspiel; er erhielt Unterricht von einem Roma-Geiger, der keine Noten lesen konnte. Als er im Alter von fünf Jahren Notenschrift und Klavierspiel lernte, begann er sofort zu komponieren. Zwei weitere Jahre später hatte er auf der Geige solche Fortschritte gemacht, dass das Konservatorium in der rumänischen Stadt Iași ihn gar nicht erst als Schüler annahm, sondern gleich ans Wiener Konservatorium weiterempfahl. Der berühmte Geiger und Hofkapellmeister Joseph Hellmesberger unterrichtete ihn dort. Bereits mit 13 Jahren machte Enescu seinen Abschluss und ging als ausgebildeter Musiker nach Paris, um bei Jules Massenet, Gabriel Fauré und André Gédalge weiterzustudieren. Sein Kompositionstalent hatte er übrigens auch in Wien nicht vernachlässigt: Robert Fuchs war sein Lehrer gewesen, Johannes Brahms, den er persönlich kennenlernte, jedoch der bestimmende Einfluss.

Während der Pariser Lehrjahre entstanden neben zahlreichen anderen Stücken vier »Studiensinfonien«; Enescu war also bereits ein erfahrener Komponist, als er 1900, im Alter von 19 Jahren, sein erstes völlig eigenständiges Werk vollendete – das Streichoktett op. 7.

Dieses Stück beginnt mit einer Passage, in der sieben Instrumente unisono über einem konstant pulsierenden Orgelpunkt des zweiten Cellos spielen. Sie präsentieren eine lange, über volle drei Oktaven ausgreifende Melodie, die bereits erahnen lässt, dass ihr Komponist ein höchst ehrgeiziges Werk angeht. Und tatsächlich sind in dieser ausdrucksstarken Eröffnung bereits die wesentlichen Charakteristika der gesamten, etwa 40 Minuten dauernden Komposition enthalten: wienerische, aber auch osteuropäisch-folkloristische Anklänge, schlichte Dreiklangsmotive und auch extrem chromatische Tonfolgen, die später in eine üppig-spätromantische Harmonik münden. Hinzu kommen ein ständiges Changieren zwischen Dur und Moll und eine ausgeprägte Linearität, die im Folgenden zu meisterhaft beherrschter Polyphonie führt. Enescu legte seinem Oktett eine zyklische Form zugrunde, wie sie in ähnlicher Weise zuvor etwa Schubert in seiner »Wanderer-Fantasie«, Liszt in der h-Moll-Sonate und César Franck in seiner Sinfonie d-Moll realisiert hatten: Die vier traditionellen Sonaten-Sätze - Allegro, Scherzo, langsamer Satz und Finale lassen sich zugleich als Abschnitte einer monumentalen Sonatenform interpretieren. Sie schließen meist unmittelbar aneinander an, nur zwischen erstem und zweitem Satz gibt es eine kleine Unter-

brechung – schon weil der zweite Cellist die vorübergehend um einen Halbton heruntergestimmte C-Saite wieder auf ihren Ursprungston bringen muss. Für einen großen zyklischen Bogen sorgt nicht nur eine Reihe von Mottothemen oder Leitmotiven, die in sämtlichen Sätzen oder Abschnitten zu hören sind, sondern auch die Tonartendisposition: Kein Satz endet in der Tonart, in der er begann, und das C-Dur des Anfangs wird erst am Schluss wieder erreicht. »Kein Ingenieur, der seine erste Hängebrücke konstruiert«, so erinnerte sich Enescu später an die anderthalb Jahre währende Arbeit am Oktett, »kann mehr gelitten haben als ich, während ich allmählich mein Manuskript mit Noten füllte.«

Auf den Kopfsatz in mäßigem Tempo folgt ein zweiter Abschnitt mit der ungewöhnlichen Bezeichnung »Très fougueux«. Sie lässt sich mit »sehr feurig« oder »sehr aufbrausend« übersetzen, birgt aber womöglich auch ein Wortspiel: Über weite Strecken imitieren die Stimmen einander nach Art einer Fuge. Diesem scherzoartigen Teil, der auch gespenstisch fahle Passagen enthält, schließt sich als langsamer Satz eine Art Nocturne an: zunächst gedämpfte Akkorde, dann eine fast liedhafte Melodie der ersten Violine in zunehmend reicher Harmonisierung, allmähliche Intensivierung des Ausdrucks, Belebung des Tempos und Wechsel zu einer düster-dramatischen Überleitung in andauerndem Tremolo, aus der sich ganz verstohlen der Walzerrhythmus des schnellen Schlusssatzes entwickelt. Verschiedene Walzermelodien sind in diesem effektvollen Finale mit thematischen Echos der vorangegangenen Sätze



kontrapunktisch verwoben, bevor das Ganze in eine triumphale Apotheose des Eröffnungsthemas mündet.

Man braucht kaum zu erwähnen, dass Enescus hochkomplexe Komposition enorme spieltechnische und musikalische Anforderungen an ihre Interpreten stellt. Den ersten Versuch, sie aufzuführen, gab der Pariser Dirigent Édouard Colonne nach fünf Proben als zu riskant auf. Immerhin sorgte Enescus ehemaliger Lehrer André Gédalge dafür, dass das Werk 1905 im Druck erscheinen konnte – wofür der dankbare junge Komponist es ihm denn auch widmete. Die Uraufführung des Oktetts konnte allerdings erst 1909, neun Jahre nach seiner Fertigstellung, in Paris stattfinden.

Der weltberühmte Geiger George Enescu und sein Schüler Yehudi Menuhin, als Zeitgenossen der neuen Sachlichkeit ganz jungenhaft leger. Enescus Musik war völlig anders, übervoll, übersinnlich, überfordernd – vielleicht ein Hinweis, warum dem Komponisten Enescu zu seiner Zeit keine wirkliche Karriere gelang.

JÖRG WIDMANN

Mit langjährigen Kammermusikpartnern wie Daniel Barenboim, Denis Kozhukhin, dem Cuarteto Quiroga und dem Hagen Quartett wird der Klarinettist Jörg Widmann unter anderem in der Philharmonie Essen, bei den Dresdner Musikfestspielen, im Pierre Boulez Saal Berlin, bei Les Grands Interprètes Toulouse, den Salzburger Festspielen und im Wiener Konzerthaus zu erleben sein. Auch seine Tätigkeiten als Dirigent erweitert Jörg Widmann stetig. So ist er unter anderem mit dem Mozarteumorchester Salzburg, als »visiting composer« beim Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, dem Finnish Radio Symphony Orchestra, dem Orquestra Sinfônica do Porto Casa da Música und dem Orchstre Philharmonique de Radio France zu erleben.

Ausgebildet von Gerd Starke in München und Charles Neidich an der Juilliard School New York, war Jörg Widmann 16 Jahre lang selbst Professor für Klarinette an der Freiburger Musikhochschule, davon sieben Jahre auch als Professor für Komposition. Komposition studierte Jörg Widmann bei Kay Westermann, Wilfried Hiller, Hans Werner Henze und Wolfgang Rihm. Sein Schaffen wurde vielfach ausgezeichnet. Die führenden Orchester der Welt haben unter namhaften Dirigenten seine Musik uraufgeführt und regelmäßig in ihrem Konzertrepertoire. Jörg Widmanns neues Trompetenkonzert für Håkan Hardenberger im Auftrag des Gewandhausorchesters Leipzig und des Boston Symphony Orchestra wird im Herbst 2021 unter Andris Nelsons in Leipzig uraufgeführt.

Eine besondere Verbindung hatte Jörg Widmann mit Pierre Boulez, der im Januar 2007 sein Stück »Armonica« mit den Wiener Philharmonikern in Salzburg aus der Taufe hob und mit dem er eng an dessen »Dialogue de l'ombre double« arbeitete, das er zu Boulez'



85. Geburtstag in Paris zur Aufführung brachte. Unter Kent Nagano brachte das Philharmonische Staatsorchester Hamburg im Januar 2017 Widmanns Oratorium »ARCHE« im Rahmen des Eröffnungswochenendes der Elbphilharmonie Hamburg zur Uraufführung. In der Saison 2017/18 war Jörg Widmann der erste Gewandhauskomponist in der Geschichte Leipzigs.

Seit 2017 bekleidet Widmann einen Lehrstuhl für Komposition an der Barenboim-Said Akademie Berlin. Er ist Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, der Freien Akademie der Künste Hamburg (2007) und der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz (2016), von der er 2018 mit dem Robert Schumann Preis für Dichtung und Musik ausgezeichnet wurde.

CLEMENS HAGEN

Der Cellist Clemens Hagen stammt aus einer Salzburger Musikerfamilie und erhielt im Alter von sechs Jahren ersten Unterricht. Zwei Jahre später begann er bereits sein Studium an der Universität Mozarteum; später wechselte er an die Hochschule für Musik in Basel. Zu seinen Lehrern zählen Wilfried Tachezi und Heinrich Schiff. Neben zahlreichen ersten Preisen erhielt Clemens Hagen 1983 den Spezialpreis der Wiener Philharmoniker sowie den Karl-Böhm-Preis.

Als Solist konzertierte Clemens Hagen mit international renommierten Orchestern wie den Berliner und den Wiener Philharmonikern, den Wiener Symphonikern, dem Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, der Camerata Salzburg, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, dem Chamber Orchestra of Europe, dem SWR Symphonieorchester, dem Cleveland Orchestra sowie dem NHK Symphony Orchestra Tokyo unter Dirigenten wie Nikolaus Harnoncourt, Claudio Abbado, Franz Welser-Möst, Ingo Metzmacher, Sándor Végh und Daniel Harding.

Zu Clemens Hagens umfangreicher Diskografie zählen Liveaufnahmen von Johannes Brahms' Doppelkonzert für Violine, Violoncello und Orchester zusammen mit Gidon Kremer und dem Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam unter Nikolaus Harnoncourt sowie Ludwig van Beethovens »Tripelkonzert« zusammen mit Thomas Zehetmair, Pierre-Laurent Aimard und dem Chamber Orchestra of Europe – ebenfalls unter Nikolaus Harnoncourt. Mit Paul Gulda und Stefan Vladar spielte er sämtliche Werke für Violoncello und Klavier von Beethoven und Schumann ein. Auf seiner jüngsten Einspielung ist Clemens Hagen im Cellokonzert C-Dur von Joseph Haydn zu hören.



Als wesentliche Ergänzung seiner solistischen Tätigkeit betrachtet Clemens Hagen die Kammermusik: An erster Stelle ist hier das Hagen Quartett zu nennen, mit dem er seit über 35 Jahren weltweit konzertiert und mit dem er für die Deutsche Grammophon über 45 CDs eingespielt hat. Zu den weiteren Kammermusikpartnern zählen u. a. Jörg Widmann, Gidon Kremer, Renaud Capuçon, Leonidas Kavakos, Maxim Vengerov, Christian Tetzlaff, Yuja Wang, Evgeny Kissin, Mitsuko Uchida, Martha Argerich, Hélène Grimaud, Kirill Gerstein, Stefan Vladar, Leif Ove Andsnes und Sabine Meyer.

Seit der Saison 2018/19 ist er der Cellist des Wiener Klaviertrios. Seit 1988 unterrichtet er an der Universität Mozarteum Violoncello und Kammermusik, seit 2003 hat er dort eine Professur inne.

Clemens Hagen spielt ein Violoncello von Antonio Stradivari aus dem Jahr 1698.

KIRILL GERSTEIN

Kirill Gersteins Erbe verbindet die Traditionen des russischen, amerikanischen und mitteleuropäischen Musizierens mit einer unstillbaren Neugierde. Diese Eigenschaften und die Beziehungen, die er zu Orchestern, Dirigenten, Instrumentalisten, Sängern und Komponisten aufgebaut hat, haben ihn dazu gebracht, ein breites Spektrum an neuem und altem Repertoire zu erkunden. Von Bach bis Adès zeichnet sich Gersteins Spiel durch Klarheit des Ausdrucks, anspruchsvolle Intelligenz und Virtuosität sowie eine energische, phantasievolle musikalische Präsenz aus, die ihn an die Spitze seines Fachs bringt.

Der in der ehemaligen Sowjetunion geborene Gerstein ist amerikanischer Staatsbürger und lebt in Berlin. Seine internationale Karriere reicht von Konzerten mit dem Chicago und Boston Orchestra, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Royal Concertgebouw Orchestra, den Wiener und Berliner Philharmonikern, dem London Symphony Orchestra und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks bis hin zu Liederabenden in London, Wien und New York. Kirill Gerstein, der sich seit langem für die Rolle des Unterrichtens einsetzt, ist Professor für Klavier an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin und Mitglied des Lehrkörpers der Kronberg Academy, unter deren Schirmherrschaft seine Reihe kostenloser und offener Onlineseminare – »Kirill Gerstein invites« – bereits in die dritte Saison geht.

Kirill Gersteins jüngste Veröffentlichung ist eine gemeinsam mit Ferenc Rados, der seit 17 Jahren sein Mentor ist, entstandene Aufnahme der vierhändigen Klaviersonaten für myrios classics. Er arbeitete 2010 zum ersten Mal mit dem Label zusammen und konnte im Rahmen dieser Partnerschaft viele sorgfältig kuratierte



Projekte realisieren, darunter Strauss' »Enoch Arden« mit Bruno Ganz, Busonis monumentales Klavierkonzert und »The Gershwin Moment«. Kirill Gerstein wurde 1979 in Woronesch, Russland, geboren und besuchte eine der speziellen Musikschulen des Landes für begabte Kinder. Er brachte sich selbst das Jazzspielen bei, indem er die Plattensammlung seiner Eltern hörte. Nachdem er als 14-Jähriger zufällig der Jazzlegende Gary Burton in St. Petersburg begegnet war, wurde er als jüngster Student an das Berklee College of Music in Boston eingeladen, wo er parallel zu seinem klassischen Klavierstudium auch Jazzklavier studierte. Gerstein ist der sechste Preisträger des renommierten Gilmore Artist Award, erster Preisträger des 10. Arthur-Rubinstein-Wettbewerbs und Inhaber eines Avery Fisher Career Grant.



ESTHER HOPPE

»Mit ihrem umjubelten Auftritt machte die mehrfach ausgezeichnete Geigerin einmal mehr deutlich, dass sie zu den wenigen großen Hoffnungsträgern der deutschsprachigen Klassikszene zählt.« So eine jüngste Kritik über die Schweizer Geigerin Esther Hoppe. Sie hat sich als Solistin, Kammermusikerin und als Pädagogin international einen Namen gemacht. Nach Studien in Basel, Philadelphia (Curtis Institute of Music), London und Zürich gewann sie 2002 den ersten Preis beim Internationalen Mozartwettbewerb in Salzburg. Anschließend gründete sie das Tecchler Trio, mit dem sie u. a. 2004 den Deutschen Musikwettbewerb, den Prix Crédit Suisse und 2007 den ersten Preis beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München gewann. Von 2009 bis 2013 war Esther Hoppe Erste Konzertmeisterin des Münchener Kammerorchesters. Seit 2013 unterrichtet sie als Professorin für Violine an der Universität Mozarteum Salzburg.

Nebst zahlreichen Auftritten als Solistin pflegt sie eine rege Kammermusiktätigkeit. Dabei gehören u. a. Ronald Brautigam, Christian Poltéra, Francesco Piemontesi, Clemens und Veronika Hagen, Lars Anders Tomter, Alexander Lonquich und das Auryn Quartett zu ihren Partnern. Bei Festivals in Lockenhaus, Gstaad, Luzern, Edinburgh, Mondsee, Graz, Delft und Salzburg ist sie regelmäßig zu Gast. Nach hochgelobten CD-Aufnahmen mit Werken von Mozart, Strawinsky und Poulenc mit dem Pianisten Alasdair Beatson für Claves Records wird Ende 2021 eine Gesamtaufnahme der Sonaten und Partiten für Violine solo von Johann Sebastian Bach erscheinen, ebenfalls bei Claves Records. Weitere CD-Aufnahmen u. a. bei Virgin Classics, NEOS Music und Concentus Records.

Esther Hoppe spielt die »De Ahna«-Stradivari von 1722.



ANNABELLE MEARE

Seit ihrem Studium bei Yfrah Neamen in London und Lorand Fenyves in Toronto hat Annabelle Meare eine abwechslungsreiche Karriere als Kammermusikerin und Orchesterleiterin hinter sich. Annabelle Meare tritt regelmäßig auf und macht Aufnahmen mit Gruppen wie dem Nash Ensemble, dem Kungsbacka Piano Trio und dem Schubert Ensemble. Sie ist regelmäßiger Gast bei Kammermusikfestivals wie Midsummer Music, Incontri in Terra di Sienna, Moritzburg, Bergen, Oslo, Trondheim und Hardanger Festival. Derzeit ist sie Stimmführerin des Philharmonia Orchestra und des English Chamber Orchestra, mit denen sie seit 2004 zahlreiche Tourneen und Aufnahmen absolviert hat. Annabelle Meare ist seit neun Jahren Mitglied beim Vertavo String Quartet, das ausgedehnte Tourneen durch Europa, Japan und die USA unternimmt.

In der vergangenen Saison führten Tourneen und Konzerte das Vertavo String Quartet nach Norwegen, Spanien, Israel, Schweden, Polen, Italien, in die USA, nach Australien und in das Vereinigte Königreich. Die Diskografie des Quartetts ist vielfältig und umfasst Werke von Schumann, Brahms, Grieg, Debussy, Bartók, Nielsen und Asheim, die alle bei SIMAX Classics erschienen sind. Ihre Debussy- und Grieg-Aufnahme wurde mit dem Diapason d'Or ausgezeichnet. Ihre jüngste SIMAX-Veröffentlichung beinhaltet Beethovens Opus 130 und Opus 133. Annabelle Meare ist Mitbegründerin des West Wycombe Chamber Music Festivals, das jedes Jahr im September stattfindet. In diesem Jahr feiert es sein 10-jähriges Bestehen.

Annabelle Meare spielt eine Violine von Francesco Goffriller aus dem frühen 18. Jahrhundert.

DAVID McCARROLL

David McCarroll wurde von »Musik Heute« als »ein Geiger von reifer Musikalität und tiefem Verständnis seines Repertoires« beschrieben, »dessen Spiel sich durch Klarheit der Form und Linie auszeichnet«. Als Gewinner der European Young Concert Artists Auditions 2012 und Silbermedaillengewinner beim Klein International String Competition gab er 2002 sein Konzertdebüt mit den London Mozart Players und ist seitdem mit Orchestern wie dem Radio Symphonieorchester Wien, dem Tonkünstler-Orchester Niederösterreich (Simone Young, Grafenegg), der Hong Kong Sinfonietta (Christoph Poppen), dem Santa Rosa Symphony, dem Mendocino Festival Orchestra und der Philharmonie Zuidnederland aufgetreten.

Er tritt regelmäßig in großen Konzertsälen auf, darunter das Konzerthaus Berlin, das Wiener Konzerthaus und der Musikverein, das Concertgebouw und das Muziekgebouw in Amsterdam, die Wigmore Hall, die Library of Congress, das Kennedy Center, das 92nd Street Y und die Carnegie Hall. Seine Auftritte wurden von Radiosendern wie WGBH Boston, WQXR New York, National Public Radio, Ö1, BR-Klassik und der BBC übertragen.

In jüngster Zeit spielte er unter anderem Strawinskys Violinkonzert im Konzerthaus Berlin, tourte mit Musicians from Marlboro und führte György Kurtágs »Kafka-Fragmente« für Violine und Sopran auf. Seit 2015 ist er Mitglied des Wiener Klaviertrios, mit dem er zahlreiche Tourneen und Aufnahmen absolviert hat. Die Gesamteinspielung der Brahms-Klaviertrios durch das Trio wurde 2017 mit dem ECHO KLASSIK ausgezeichnet, und 2020 erhielt die Beethoven-Aufnahme des Trios einen OPUS-KLASSIK-Preis.



Als aktiver Kammermusiker spielt er regelmäßig bei Festivals wie Marlboro, Schubertiade, Heidelberger Frühling, Grafenegg, Lucerne Festival, Menuhin Festival Gstaad, Siete Lagos (Argentinien), ChamberFest Cleveland, Portland Chamber Music Festival und mit dem Israeli Chamber Project. Er konzertierte in zahlreichen Kammermusikensembles mit Musikern wie Mitsuko Uchida, Richard Goode, Miriam Fried, Pamela Frank, Anthony Marwood, Donald Weilerstein, Kim Kashkashian, Roger Tapping, Marcy Rosen, Peter Wiley, Charles Neidich, Jörg Widmann und Radovan Vlatković.

David McCaroll spielt eine Violine von A&J Gagliano aus dem Jahr 1761.



SERGE ZIMMERMANN

Serge Zimmermann, 1991 in Köln als Sohn einer Musikerfamilie geboren, erhielt mit fünf Jahren den ersten Geigenunterricht von seiner Mutter. Seine musikalische Entwicklung ging schnell voran, und so gab er bereits im Jahr 2000 sein Orchesterdebüt mit einem Violinkonzert von Mozart. Mittlerweile hat Serge Zimmermann mit einer Reihe von namhaften Klangkörpern musiziert, darunter u.a. das Helsinki Philharmonic Orchestra, das NHK Symphony Orchestra Tokyo, das Orchestra della RAI Turin, das Orquesta Sinfónica de Barcelona, die Tschechische Philharmonie und die Bamberger Symphoniker.

Mit Rezitalen und Kammermusik war Serge Zimmermann zu Gast am Concertgebouw in Amsterdam, im Konzerthaus Berlin, im Konzerthaus Wien, beim Heidelberger Frühling, Klavier-Festival Ruhr, Schleswig-Holstein Musik Festival, Kissinger Sommer und bei La Folle Journée. Seine Projekte umfassten u. a. Konzerte mit dem China Philharmonic Orchestra, den Symphonieorchestern aus Shanghai und Guangzhou sowie eine Tour mit dem Württembergischen Kammerorchester Heilbronn. In Japan führte er das Geigenkonzert von Alban Berg zusammen mit dem Hiroshima Symphony Orchestra auf und gab Solo-Rezitale in Tokyo und Yokohama. Ein Highlight der Saison 2018/19 war die Tour mit den Bamberger Symphonikern unter der Leitung von Jakub Hrůša mit Konzerten in Bamberg, Wiesbaden und Erlangen. 2017 wurde seine Debüt-CD mit Bachs Doppelkonzert BWV 1060 veröffentlicht, das er gemeinsam mit seinem Vater Frank Peter Zimmermann und den Berliner Barock Solisten aufnahm.

Serge Zimmermann spielt eine Geige von Jean-Baptiste Vuillaume aus dem Jahr 1839.

LAWRENCE POWER

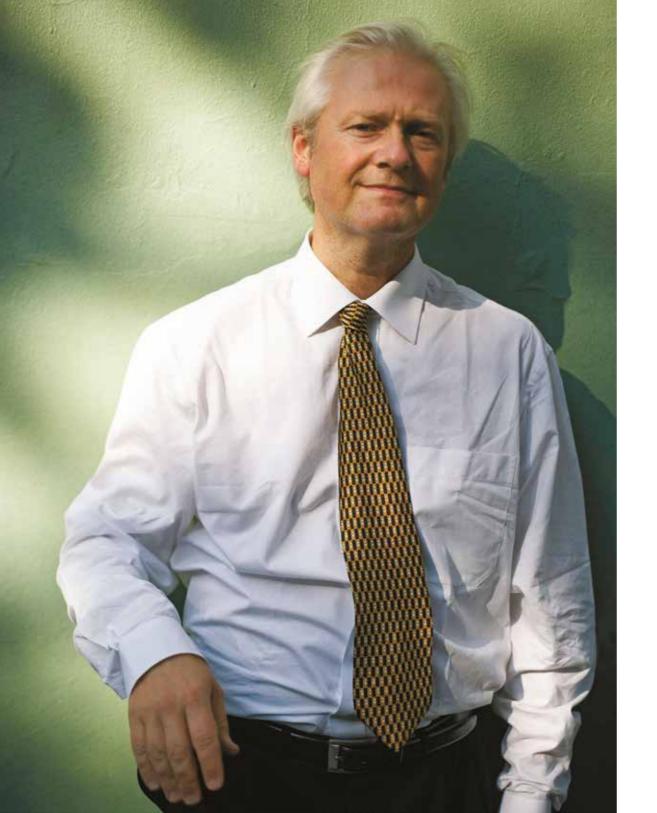
Lawrence Power zählt zu den führenden Bratschisten der Gegenwart, weltweit gefragt als Solist und Kammermusikpartner. Im letzten Jahrzehnt hat sich eine regelmäßige Zusammenarbeit mit Orchestern höchsten internationalen Ranges entwickelt, vom Chicago und Boston Symphony Orchestra über das Royal Concertgebouw Orchestra bis hin zum Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Als Kammermusiker ist Power Mitglied des Nash Ensembles und arbeitet regelmäßig mit Musikern wie Nicholas Altstaedt, Vilde Frang, Maxim Vengerov und Joshua Bell zusammen.

Durch sein leidenschaftliches Eintreten für neue Musik hat Lawrence Power das Repertoire für Viola um zahlreiche Werke der besten zeitgenössischen Komponisten erweitert. Im Rahmen seiner »Lockdown Commissions« gab er zehn kurze Solowerke in Auftrag. Videoaufnahmen der Werke werden in den sozialen Medien veröffentlicht. Power hat viele weitere für ihn geschriebene Werke uraufgeführt, darunter Esa-Pekka Salonens »Pentatonic Étude«, Mark Anthony Turnages »Power Play«, Julian Andersons »Prayer« und James MacMillans Violakonzert.

Lawrence Power ist Gründer und Künstlerischer Leiter des West Wycombe Chamber Music Festivals. Im Jahr 2020 wurde er mit dem Instrumentalist Award 2020 der Royal Philharmonic Society geehrt. Seine »Lockdown Commissions« wurden für die South Bank Awards 2021 nominiert. Lawrence Power ist Dozent an der Zürcher Hochschule der Künste und gibt weltweit Meisterkurse.

Lawrence Power spielt eine seltene Viola von Antonio Brenzi aus aus der Zeit um 1590.





LARS ANDERS TOMTER

Lars Anders Tomter gehört zu den herausragenden Bratschenvirtuosen unserer Zeit. Der vom Fachmagazin »The Strad« als »Giant of the Nordic Viola« bezeichnete Musiker wurde im norwegischen Hamar geboren und begann mit acht Jahren Violine zu spielen, wenig später Bratsche. Er studierte bei Leif Jørgensen, Max Rostal und Sándor Végh.

Seine internationale Karriere begann 1987/88, als er mit dem renommierten Norwegischen Kammerorchester unter der Leitung von Iona Brown umfangreiche Tourneen durch die Vereinigten Staaten und Deutschland machte. Seitdem gastiert Lars Anders Tomter in den bedeutendsten Konzertsälen der Welt und ist regelmäßiger Gast bei führenden Festivals. Orchesterengagements führten ihn u.a. zum Royal Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra, BBC Scottish Orchestra, zur Academy of St Martin in the Fields, zum City of Birmingham Symphony Orchestra, Budapest Festival Orchestra, hr-Sinfonieorchester, Gürzenich-Orchester Köln sowie zur Ungarischen Nationalphilharmonie.

Zahlreiche neue Bratschenwerke von Komponisten wie Anders Eliasson, Ragnar Søderlind, Erkki-Sven Tüür oder Rolf Wallin sind durch den Impuls von Lars Anders Tomter entstanden. CD-Produktionen hat er für die Labels NMC, Octavia, SIMAX, Chandos, Virgin Classics und Naxos gemacht. Lars Anders Tomter ist Professor an der Norwegischen Musikhochschule in Oslo sowie Gastprofessor an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main. Er ist Mitbegründer und Künstlerischer Co-Leiter des Festivals Fjord Classics.

Lars Anders Tomter spielt eine Gasparo da Salò aus dem Jahr 1590.

CHRISTIAN POLTÉRA

Christian Poltéra, 1977 in Zürich geboren, erhielt Unterricht bei Nancy Chumachenco sowie Boris Pergamenschikow und studierte später bei Heinrich Schiff in Salzburg und Wien. Als Solist arbeitet er mit führenden Orchestern zusammen wie dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Los Angeles Philharmonic, den Münchner Philharmonikern, dem Oslo Philharmonic, dem BBC Symphony Orchestra, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Santa Cecilia Orchestra Rom, dem Chamber Orchestra of Europe, dem Orchestre de Paris, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen und der Camerata Salzburg. Dabei gehören Dirigenten wie Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi, Bernard Haitink, Sir John Eliot Gardiner, Paavo Järvi und Andris Nelsons zu seinen Partnern. 2004 wurde er mit dem Borletti-Buitoni Award ausgezeichnet und als »BBC New Generation Artist« ausgewählt.

Christian Poltéra widmet sich auch intensiv der Kammermusik mit Musikern wie Mitsuko Uchida, Christian Tetzlaff, Gidon Kremer, Lars Vogt, Leif Ove Andsnes, Kathryn Stott, Esther Hoppe, Ronald Brautigam, dem Zehetmair, Artemis, Belcea und dem Auryn Quartett. Zusammen mit Frank Peter Zimmermann und Antoine Tamestit bildet er ein festes Streichtrio, das Trio Zimmermann, das in den bedeutenden Musikmetropolen zu Gast ist. Ferner tritt er bei renommierten Festivals auf, unter anderem in Salzburg, Luzern, Edinburgh, Berlin, Wien, Schleswig-Holstein und London (Proms). Seit 2013 ist Christian Poltéra Künstlerischer Leiter der Kammermusiktage in der Bergkirche Büsingen. Christian Poltéras zahlreiche Aufnahmen sind vielfach ausgezeichnet worden (u.a. mit dem BBC Music Magazine Award,



Gramophone Choice, Diapason d'Or de l'année) und spiegeln sein vielseitiges Repertoire wider. Cellokonzerte von Dvořák, Walton, Hindemith, Schostakowitsch, Dutilleux, Lutosławski, Martinu und Ligeti gehören ebenso dazu wie Sonaten von Mendelssohn, Fauré und Saint-Saëns. Mit dem Trio Zimmermann hat er Einspielungen mit Werken von Mozart, Beethoven, Bach, Hindemith und Schönberg vorgelegt.

Christian Poltéra ist Dozent an der Hochschule Luzern. Er gibt regelmäßig Meisterkurse und ist Juror bei verschiedenen Cellowettbewerben, u.a. beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München. Zudem hat er Urtext-Ausgaben für den Henle-Verlag herausgegeben.

Christian Poltéra spielt das berühmte »Mara«-Violoncello von Stradivari aus dem Jahr 1711.

ISTVÁN VÁRDAI

1985 in Pécs, Ungarn, geboren, wurde István Várdai bereits im Alter von zwölf Jahren an der Franz Liszt Musikakademie Budapest in die Klasse der »außergewöhnlich Begabten« bei Prof. László Mezö aufgenommen. Ab 2005 unterrichtete ihn Reinhard Latzko an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Darüber hinaus besuchte er Meisterkurse von Natalia Gutman, János Starker und Natalia Shakhovskaja. Von 2010 bis 2013 studierte er an der Kronberg Academy bei Frans Helmerson.

Neben zahlreichen Orchesterengagements ist Várdai auch als Kammermusiker auf den internationalen Konzertpodien zu hören. Zusammen mit Partnern wie András Schiff, Yuri Bashmet, Gidon Kremer, Jean-Efflam Bavouzet und Mischa Maisky trat er in einigen der weltweit führenden Spielstätten auf. Eine Europatournee widmete sich den beiden großen Klaviertrios Franz Schuberts und führte ihn zusammen mit der legendären Pianistin Elisabeth Leonskaja und der Geigerin Liza Ferschtman unter anderem in die Londoner Wigmore Hall sowie den Wiener Musikverein. Várdai ist Co-Kurator des Kapostfest Chamber Music Festivals in Ungarn, zusammen mit dem Geiger Kristóf Baráti. Sein breites Repertoire umfasst zahlreiche Meisterwerke des 20. Jahrhunderts, die er mit den weltweit führenden Orchestern interpretierte. 2017 wurde die Aufnahme von J. S. Bachs sechs Cello-Suiten von Brilliant Classics veröffentlicht. 2014 erschienen Tschaikowskys Rokoko-Variationen. Seine Diskografie umfasst auch »Singing Cello«, eine Hännsler-CD aus dem Jahr 2013 mit Werken von Mendelssohn, Martin, Paganini, Beethoven und Popper sowie sein Debütalbum, für das Várdai Elgars Cellokonzert, Prokofievs Sonate und Janáčeks »Pohádka« mit dem Orchestre de Chambre de Genève unter der Leitung von Simon



Gaudenz aufgenommen hat. Der Künstler gewann viele der renommiertesten Cello-Wettbewerbe der Welt, darunter den Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München (2014) und den Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerb (2007). 2019 saß er in der Jury des letzteren. Bereits dreimal gewann er den Internationalen David Popper Musikwettbewerb Budapest.

Im Oktober 2018 wurde er als Professor an die Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien berufen. Er setzt damit die Arbeit des 2016 verstorbenen, weltberühmten Cellisten Heinrich Schiff fort. Anfang 2020 wurde Várdai zum Künstlerischen Leiter des legendären Franz Liszt Kammerorchesters ernannt.

Der Cellist spielt die legendäre »Ex du Pré-Harrell«-Stradivari aus dem Jahr 1673.

BARTÓK KLAVIERKONZERT NR. 3

BUDAPEST FESTIVAL ORCHESTRA

IVÁN FISCHER Dirigent SIR ANDRÁS SCHIFF Klavier

SONNTAG
3. OKTOBER 2021
11 UHR

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Ouvertüre c-Moll zu Collins Trauerspiel »Coriolan« op. 62

Allegro con brio

BÉLA BARTÓK (1881-1945)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 E-Dur

Allegretto Adagio religioso Allegro vivace

JOSEPH HAYDN (1732-1809)

Sinfonie Nr. 88 G-Dur

Adagio – Allegro Largo Menuetto – Trio Finale. Allegro con spirito

BÉLA BARTÓK (1881-1945)

Rumänische Volkstänze

Joc cu bâtă (Stabtanz): Allegro moderato
Brâul (Rundtanz): Allegro
Pe loc (Stampftanz): Andante
Buciumeana (Tanz aus Bucium): Moderato
Poargă românească (Rumänische Polka): Allegro
Mărunțel (Zwei Schnelltänze): Allegro und Allegro vivace

KLASSISCH UND FOLKLORISTISCH

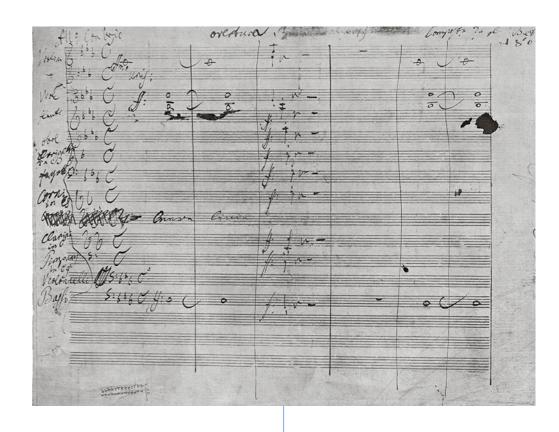
»Bartóks Muttersprache war Beethoven«, erklärte der ungarische Komponist György Kurtág einmal. Doch während Bartók nur noch aus den Werken seines großen Vorgängers lernen konnte, verband Beethoven eine persönliche Beziehung mit dem dritten Komponisten unseres österreichisch-ungarischen Programms: Er reiste 1792 eigens nach Wien, um dort bei Haydn Unterricht zu nehmen.

ABSTRAKTE FORM UND SEELENGEMÄLDE – BEETHOVENS » CORIOLAN«-OUVERTÜRE

Gnaeus Marcius Coriolanus – heute verbinden Literaturkenner seinen Namen vor allem mit William Shakespeares 1608 abgeschlossener Tragödie. Dem mit Ludwig van Beethoven befreundeten Dichter und Hofsekretär Heinrich Joseph von Collin war dieses Stück aber vermutlich unbekannt, als er sich selbst mit dem antiken Stoff befasste. Ihm diente vielmehr die Coriolan-Biografie des griechischen Schriftstellers Plutarch als Quelle. Der legendäre, als historische Person nicht verbürgte Held sowohl dieser Erzählung als auch des Dramas ist ein römischer General, der um das Jahr 500 v. Chr. gelebt

haben soll. Vom Volk wegen seiner Selbstherrlichkeit in die Verbannung geschickt, verbündet er sich aus Rache mit dem verfeindeten Stamm der Volsker und zieht gegen Rom. Erst die flehentlichen Bitten seiner Mutter und seiner Ehefrau bringen ihn vom Krieg gegen die eigene Stadt wieder ab, doch um weder die Volsker noch seine Familie verraten zu müssen, sieht der Feldherr am Ende nur noch einen Ausweg: Er stürzt sich in sein Schwert. Beim Wiener Publikum hatte Collins Trauerspiel großen Erfolg: Von 1802 bis 1805 stand es auf dem Spielplan des Hoftheaters, und vielleicht hoffte Beethoven ja auf eine Wiederaufnahme, als er Anfang 1807 eine Ouvertüre dazu schrieb. Doch nach ihrer konzertanten Uraufführung im März des Jahres diente sie im April nur ein einziges Mal als Vorspiel zu Collins Stück.

Die Frage, in welchem Verhältnis eine Ouvertüre zum folgenden Drama zu stehen habe, wurde im frühen 19. Jahrhundert kontrovers diskutiert, und auch Beethoven arbeitete sich im Zusammenhang mit seiner Oper »Fidelio« (bzw. »Leonore«) an ihr ab: Soll die Ouvertüre nur vage auf die Stimmung des Dramas vorbereiten und ansonsten ihrer eigenen,



abstrakt-musikalischen Form folgen? Oder setzt sie detailliert ein Programm um, das durch die Handlung des Stücks inspiriert ist? Beethovens »Coriolan«-Ouvertüre lässt sich doppelt deuten: Die kontrastierenden Themen ihrer Sonatenhauptsatzform stehen zugleich auch für widerstreitende Kräfte im Stück und vor allem im Charakter des Helden. Eingeleitet durch herrische Tutti-Schläge erklingt zunächst das gehetzte, störrisch immer neu ansetzende Hauptthema in der düsteren Tonart c-Moll, dann das zärtliche Es-Dur-Seitenthema. Welche Wendungen der Konflikt nimmt und wie er ausgeht, das kann sich jeder Hörer, der das möchte, mühelos und in allen Einzelheiten ausmalen.

In Beethovens Spannungsdramaturgie sind selbst die Pausen beredt: Beginn der »Coriolan«-Ouvertüre mit ihren berühmten Orchesterschlägen.



Nach seiner Ankunft in Amerika war Béla Bartók kein Glück beschieden. Der Komponist rang mit Geldsorgen, Gesundheit und melancholischen Anfällen. Seine Musik sehnte sich nach Ungarn und öffnete sich Neuem: etwa den hochvirtuosen, vom Jazz beeinflussten amerikanischen Blechbläsern.

RÜCKKEHR ZU DEN WURZELN – BARTÓKS KLAVIERKONZERT NR. 3

Im Jahr 1940 emigrierte Béla Bartók in die USA, nach New York, weil er es nicht ertrug, dass sein Heimatland Ungarn sich politisch immer mehr dem nationalsozialistischen Deutschland annäherte. Damit begann für ihn eine sehr schwierige Zeit: In den Vereinigten Staaten wurden seine Kompositionen kaum beachtet, und Engagements als Pianist waren auch immer seltener zu bekommen. Zur materiellen Not trat noch die stetige Verschlechterung seiner Gesundheit: Mit Fieberschüben und Erschöpfungszuständen kündigte sich die Leukämie an, die 1945 zu seinem Tod führen sollte.

Das dritte seiner Klavierkonzerte schrieb Bartók in seinem letzten Lebensjahr. Offenbar hatte er vor, seiner Ehefrau, der Pianistin Ditta Pásztory, ein Werk zu hinterlassen, mit dessen Aufführung sie im schlimmsten Fall etwas Geld verdienen konnte. Wahrscheinlich begann er die Arbeit im Sommer 1945 während einer Erholungszeit in Saranac Lake im US-Bundesstaat New York. Ende August, zurück in New York City, arbeitete er noch im Krankenbett an der Beendigung des Konzerts. Als Bartók am 21. September, fünf Tage vor seinem Tod, in eine Klinik eingeliefert wurde, hatte er das Particell (also den Entwurf auf wenigen Notensystemen mit Anmerkungen zur Instrumentierung) abgeschlossen und, ganz gegen seine Gewohnheit, die Bemerkung »Ende« daruntergesetzt. Die Partiturhandschrift war ebenfalls bis auf die letzten 17 Takte fertig; diese instrumentierte später Bartóks Schüler Tibor Serly. Uraufgeführt wurde das Konzert am 8. Februar 1946 durch das von Eugene Ormandy geleitete Philadelphia Orchestra. Der Solist war damals György Sándor; Ditta Pásztory dagegen spielte das Werk öffentlich erst 20 Jahre nach dem Tod ihres Mannes – sie war inzwischen nach Ungarn zurückgekehrt.

An eine Rückkehr zu den Wurzeln lässt auch die Schreibweise des letzten Klavierkonzerts denken: Im Vergleich zu den beiden vorangegangenen, 15 bis 20 Jahre früher komponierten wirkt es wesentlich zugänglicher, transparenter im Klangbild und einfacher, »klassischer« in der Form. Nur selten erscheint das Orchester im Tutti; häufiger werden die Instrumente in kammermusikartigen

Kombinationen eingesetzt. Gerade in den Ecksätzen übernimmt das Klavier die Führung, während sich das Orchester oft begleitend im Hintergrund hält. Einige der Themen erinnern an ungarische Volksmusik, so etwa das rhythmisch prägnante Hauptthema des Kopfsatzes. Im Mittelsatz, dem »Adagio religioso«, stellt Bartók einem kanonisch geführten Streichermotiv eine Choralmelodie im Klavier gegenüber. Wispernde Streicher und zwitschernde Holzbläser prägen den zentralen Abschnitt dieses Satzes; er wurde nach Aussage von Tibor Serly durch Vogelrufe inspiriert, die Bartók im Jahr 1944 notiert hatte. Im temperamentvollen Rondo-Finale wechseln sich fugenartige Passagen und Tanzepisoden ab; das Hauptthema wird erneut von einem »typisch ungarischen« Rhythmus bestimmt – einer kurzen betonten Note, gefolgt von einer langen unbetonten.

VOLKSTÜMLICH UND RAFFINIERT – HAYDNS SINFONIE NR. 88

Joseph Haydn verbrachte den größten Teil seines Berufslebens weitgehend isoliert am Hof des Fürsten Nikolaus Esterházy, doch Abschriften und Raubdrucke seiner Werke machten ihn dennoch europaweit berühmt. 1779 konnte er schließlich einen neuen Arbeitsvertrag mit seinem Fürsten aushandeln. Dieser verzichtete nun auf die zuvor geltende Klausel, dass sein Kapellmeister »Neüe-Composition [...] für Ihro Durchlaucht eintzig, und allein vorzubehalten« habe, und so konnte Haydn in den folgenden Iahren internationale Geschäftsbeziehungen knüpfen. Die Pariser »Concerts de la Loge Olympique« etwa bestellten

1784 sechs Sinfonien bei ihm. Diese Werke, Nr. 82 bis 87 im Hoboken-Verzeichnis, beherrschten den Markt in der französischen Metropole bald derart, dass andere Komponisten kaum noch eine Chance hatten.

Den beispiellosen Erfolg dieser »Pariser Sinfonien« wollte Haydn offenbar ausschlachten. Im Frühjahr 1788 gab er dem Geiger Johann Tost einige neue Werke mit nach Frankreich, unter ihnen die im Vorjahr entstandenen Sinfonien Nr. 88 und 89. Tost, der fünf Jahre lang als Stimmführer der zweiten Violinen in der esterházyschen Kapelle gedient hatte, erwies sich jedoch als ziemlich windiger Geschäftsmann: Er verkaufte Manuskripte verschiedener Komponisten ohne Rücksicht auf finanzielle Vereinbarungen oder das damals ohnehin noch nicht geregelte Urheberrecht. Haydn betrog er in diesem Fall offenbar um sein Honorar, doch später scheinen sich die beiden wieder ausgesöhnt zu haben. Tost kehrte nach Wien zurück, heiratete die reiche Haushälterin des Fürsten Esterházy und investierte im großen Stil in Weinhandel, Textil- und Rüstungsindustrie – auf dem Höhepunkt seines Erfolgs beschäftigte er rund 5.000 Menschen. Für Haydn wurde er ein wichtiger Förderer und Auftraggeber.

Die Sinfonie Nr. 88 G-Dur zählt bis heute zu Haydns beliebtesten Werken. Sie verdankt das der Verbindung gegensätzlicher Eigenschaften, die für seinen Stil so typisch ist: Leicht fassliche, ja geradezu volkstümliche Themenerfindung trifft auf kunstvolle Verarbeitung, Geschlossenheit im Großen auf (scheinbare) Spontaneität im Detail. Ein Beispiel dafür bietet der erste Satz, der ganz schlicht

wirkt und doch äußerst raffiniert angelegt ist: Seine musikalischen Gedanken gehen bereits zu Beginn, erst recht aber in der Durchführung, dem Mittelteil, unmerklich auseinander hervor. Über das folgende Largo soll Johannes Brahms gesagt haben: »Ich möchte, dass meine neunte Sinfonie so klingt.« Die liedhafte Melodie dieses Satzes wird von Solooboe und Solocello in Oktaven vorgestellt und bei jedem weiteren Auftreten mit neuen Begleitfiguren und Klangfarben angereichert. Viermal stören jedoch dramatische, dissonante Ausbrüche die lyrische Stimmung. An diesen Stellen kommen auch Trompeten und Pauken zum Einsatz ein überraschender Effekt, denn erstens waren diese Militärinstrumente in langsamen Sätzen unüblich, und zweitens hatte Haydn sie im ersten Satz, wo man sie eher erwartete, ausgespart.

Mehr volkstümlich als höfisch wirkt mit seinen unregelmäßigen Akzenten das Menuett. Sein Trio-Mittelabschnitt trug der Sinfonie den Beinamen »Mit dem Dudelsack« ein, der sich allerdings nicht allgemein durchsetzen konnte. Über sogenannten »Bordunquinten« der Bassstimme spielen hier die ersten und zweiten Violinen in Oktaven eine Melodie, die durch harmoniefremde Töne exotischen Charakter erhält. Wie der erste Satz erscheint auch das Finale täuschend einfach. Es erweist sich jedoch als ausgeklügelte Kombination aus Sonatensatz und Rondo, angereichert obendrein durch ein eindrucksvolles kontrapunktisches Kabinettstückchen am Ende der Durchführung - einen Kanon zwischen den hohen und den tiefen Streichern.



MIT BAUERNMUSIK GEGEN NATIO-NALISMUS – BARTÓKS »RUMÄNISCHE VOLKSTÄNZE«

Bartók war nicht nur einer der bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts, sondern er gilt auch als Mitbegründer der modernen Musikethnologie: Von 1905 bis zum Ersten Weltkrieg unternahm er, oft gemeinsam mit seinem Freund und Kollegen Zoltán Kodály, zahlreiche Reisen, um sich von Dorfbewohnern Musik vorsingen und vorspielen zu lassen. Während jedoch Kodály fast ausschließlich an ungarischer Volksmusik interessiert war, sammelte Bartók auch slowakische und rumänische Stücke und reiste sogar bis nach Nordafrika, um ara-

So sah es hier nicht aus, als die französische Hauptstadt den Sinfonien Joseph Haydns zujubelte, die für alles standen, was neu, frech und anders war. Das Alte zählte selten viel in Paris, das sich im 19. Jahrhundert ein neues Stadtbild zulegte: als Metropole der Moderne, stets einem Witz zugeneigt, wie ihn ein Jahrhundert zuvor auch der Gast aus Österreich in seiner Musik kultivierte.



Hin aufs Land trieb es den jungen Bartók. Er suchte die entlegensten Dörfer auf für seine Volksliederstudien, die schließlich auch in die »Rumänischen Volkstänze« mündeten.

bische Melodien zu studieren. Insgesamt zeichnete er mehr als 10.000 Melodien auf. Mit seiner Begeisterung gerade für die rumänische Folklore stand er allerdings nach 1914 in seiner Heimat ziemlich allein da: Schließlich stand Ungarn als Teil der Donaumonarchie im Krieg auf Seiten der Mittelmächte, während Rumänien sich zunächst neutral verhielt und 1916 ein Abkommen mit den Alliierten traf. Bartók saß zwischen allen Stühlen, wurde von rumänischen wie von ungarischen Nationalisten angefeindet. Vielleicht war es ja auch eine Trotzreaktion darauf, die ihn veranlasste, 1915 gleich drei »rumänische« Werke zu konzipieren: die »Rumänischen Volkstänze«, die »Rumänischen Weihnachtslieder« und die »Sonatine«, alle zunächst in Klavierfassungen. Von den »Volkstänzen« stellte Bartók 1917 eine Orchesterfassung her, die bald noch bekannter als die Originalversion wurde.

Die sechs Volkstänze basieren auf Melodien, die Bartók zwischen 1910 und 1912 in Siebenbürgen gesammelt hatte. Ihre Herkunft, Instrumentierung und teils auch die originale Choreografie dokumentierte er genau: Nr. 1, »Joc cu bâtă«, war der artistische Solotanz eines jungen Mannes, der dabei mit den Füßen bis zur Zimmerdecke kickte. Die Melodie wurde Bartók von zwei Romageigern vorgespielt. Einer hatte eine traditionelle Violine, der andere ein dreisaitiges Instrument mit flachem Steg, auf dem das Spielen von dreistimmigen Akkorden möglich war. Nr. 2, »Brâul«, war ein Mädchentanz in der Spinnkammer, bei dem eine Schärpe zum Einsatz kam. Er wurde Bartók auf einer Hirtenflöte vor-

gespielt. Auf diese beiden schnellen Tänze folgen zwei langsamere. Zunächst der Stampftanz »Pe loc«, dessen Begleitung an einen Dudelsack denken lässt. Getanzt wurde er von einem Paar, wobei der Mann seine Hände in die Hüften stemmte und die Frau ihre auf seine Schultern legte. Der vierte Tanz, »Buciumeana«, den Bartók von einem Romageiger hörte, steht im 3/4-Takt, während der fünfte, als »Poargă românească« bezeichnet, einen eigenartigen Wechsel von 2/4- und 3/4-Perioden (ähnlich dem bayerischen »Zwiefachen«) zeigt. Das abschließende Stück »Mårunţel« ist ein temperamentvoller Gruppentanz mit schauspielerischen Einlagen und Zurufen; es setzt sich aus zwei Schnelltänzen zusammen. Bartók beschrieb auch hier die Choreografie: Während die Männer schwierige Soloschritte ausführten, standen die Frauen still und schauten ihre Partner nicht einmal an - als ob sie verärgert über ihre Prahlerei wären.

IVÁN FISCHER

Iván Fischer ist als einer der visionärsten Musiker unserer Zeit bekannt. Er ist Dirigent, Komponist, Opernregisseur, Denker, Vermittler – verankert in der Tradition der musikalischen Universalgelehrten. Sein Fokus ist stets die Musik, dafür entwickelte er zahlreiche neue Konzertformate und erneuerte die Struktur und die Arbeitsweise des klassischen Sinfonieorchesters. Mit dem Budapest Festival Orchestra, das er Mitte der 80er Jahre gründete, hat er zahlreiche Reformen eingeführt und etabliert. Was ihm vorschwebt, ist ein »pool of musicians«, die in verschiedenen Zusammensetzungen und Musikstilen der Gemeinschaft dienen.

Als Musikdirektor des Budapest Festival Orchestra schrieb Iván Fischer eine der größten Erfolgsgeschichten in der Welt der Klassik der letzten 30 Jahre. Mit internationalen Tourneen und einer Serie von Aufnahmen für Philips Classics und Channel Classics erwarb er sich den Ruf als einer der meistgefeierten Orchesterleiter der Welt, bei dem Tradition und Innovation Hand in Hand gehen. Das Weltwirtschaftsforum verlieh ihm den Crystal Award für seine Verdienste zur Förderung internationaler kultureller Beziehungen.

Er war Chefdirigent des National Symphony Orchestra in Washington, der Opéra National de Lyon und des Konzerthausorchesters Berlin, das ihn zum Ehrendirigenten ernannt hat. Ebenso ist er Honorary Guest Conductor des Royal Concertgebouw Orchestra, mit dem ihn eine jahrzehntelange Zusammenarbeit verbindet. Bei den Berliner Philharmonikern, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und dem New York Philharmonic Orchestra ist er regelmäßig zu Gast.



Iván Fischer studierte Klavier, Violine und Violoncello in Budapest, ehe er in Wien die legendäre Dirigierklasse von Hans Swarowsky besuchte. Nach einer zweijährigen Assistenzzeit bei Nikolaus Harnoncourt startete er seine internationale Karriere mit dem Sieg beim Dirigentenwettbewerb der Rupert Foundation in London. Nach einigen Gastauftritten in internationalen Opernhäusern entschied er sich auch bei der Oper für einen Reformweg und gründete die Iván Fischer Opera Company.

Er ist Gründer der Ungarischen Mahler-Gesellschaft und Schirmherr der Britischen Kodály Academy. Der Präsident der Republik Ungarn hat ihn mit der Goldenen Medaille ausgezeichnet, die französische Regierung ernannte ihn zum »Chevalier des Arts et des Lettres«. 2006 wurde er mit dem ungarischen Kossuth-Preis geehrt, 2011 erhielt er den Royal Philharmonic Society Music Award und den Dutch Ovatie Prize, 2013 wurde er zum Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London ernannt. Iván Fischer ist Ehrenbürger von Budapest.

BUDAPEST FESTIVAL ORCHESTRA

Iván Fischer hat sich einen Traum erfüllt, als er 1983 zusammen mit Zoltán Kocsis das Budapest Festival Orchestra gründete. Das Ziel des Ensembles war es von Anfang an, Musik auf höchstem Niveau zu präsentieren und der Gemeinschaft auf vielfältigste Weise zu dienen.

Das BFO zählt zu den besten Orchestern der Welt. Das Orchester tritt regelmäßig an den wichtigsten Konzertorten der internationalen Musikszene auf, darunter in der Carnegie Hall und im Lincoln Center in New York, im Musikverein Wien sowie in der Royal Albert Hall und im Barbican Center in London. Das Ensemble wird regelmäßig zu bedeutenden internationalen Festivals wie dem Mostly Mozart Festival, den Salzburger Festspielen und dem Edinburgh International Festival eingeladen.

Das BFO wurde mit zwei Grammophone Awards ausgezeichnet. 2013 wurde das Ensemble zudem für die Aufnahme von Mahlers Sinfonie Nr. 1 für einen Grammy nominiert und gewann den Diapason d'Or sowie den italienischen Toblacher-Komponierhäuschen-Preis für die Aufnahme von Mahlers Sinfonie Nr. 5 aus dem Jahr 2014.

Die innovativen Konzerte des BFO, wie seine autismusfreundlichen »Cocoa Concerts«, seine Überraschungskonzerte und musikalischen Marathons, sind weltweit bekannt. Seine Mitternachtsmusikkonzerte sind besonders für das junge Publikum attraktiv, während das Projekt »Dancing on the Square« darauf abzielt, benachteiligte Kinder miteinzubeziehen. Das



Orchester setzt sich zudem für kostenlose Gemeinschaftswochen ein und produziert mit dem Müpa Budapest das Bridging Europe Festival.

Iván Fischer dirigiert und leitet die Opernproduktionen des Budapest Festival Orchestra, die unter anderem beim Mostly Mozart Festival, dem Edinburgh International Festival und dem Abu Dhabi Festival aufgeführt wurden. Des Weiteren belegte die Produktion von »Le nozze di Figaro« 2013 auf der Liste der besten Veranstaltungen der klassischen Musik des »New York Magazine« den ersten Platz. Das von Iván Fischer gegründete Vicenza Opera Festival wurde im Herbst 2018 eröffnet.



SIR ANDRÁS SCHIFF

Sir András Schiff wurde 1953 in Budapest geboren. Den ersten Klavierunterricht erhielt er im Alter von fünf Jahren bei Elisabeth Vadász. Später setzte er sein Studium an der Franz Liszt Musikakademie in Budapest bei Prof. Pál Kadosa, György Kurtág und Ferenc Rados sowie bei George Malcolm in London fort. Auf die Frage, ob er an der Franz Liszt Musikakademie noch etwas vom Geiste Bartóks spürte, antwortete Sir András Schiff: »Ich hatte meine Klavierstunden oft in jenem Raum, wo Bartók früher unterrichtet hatte. Zudem lebten damals noch Leute, die sehr viel mit Bartók zu tun gehabt hatten. Mein Lehrer, Prof. Pál Kadosa, gehört ebenfalls zu ihnen.«

Ein wichtiger Teil seiner Tätigkeit sind Klavierabende, besonders die zyklischen Aufführungen der Klavierwerke von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann und Bartók. Seit 2004 hat Sir András Schiff in mehr als 20 Städten den kompletten Zyklus sämtlicher Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven in chronologischer Reihenfolge aufgeführt. Deren Livemitschnitte aus der Zürcher Tonhalle auf CD (ECM) erhielten höchste Auszeichnungen. Für seine Einspielung »Geistervariationen« mit Werken von Robert Schumann (ECM) erhielt Sir András Schiff den International Classical Music Award 2012 in der Kategorie »Solo Instrument. Recording of the year«. Im Herbst 2017 erschien eine Duo-CD zusammen mit seiner Frau Yuuko Shiokawa (Violine) mit Werken von Bach, Busoni und Beethoven. Seine jüngste Aufnahme erschien 2019 und ist Klaviersonaten und Impromptus von Franz Schubert gewidmet.

Sir András Schiff tritt mit den meisten international bedeutenden Orchestern und Dirigenten auf. Einen Schwerpunkt

setzt er auf die Aufführung der Klavierkonzerte von Bach, Mozart und Beethoven unter eigener Leitung. 1999 gründete er sein eigenes Kammerorchester, die Cappella Andrea Barca mit der er, wie auch mit dem Chamber Orchestra of Europe, als Dirigent und Solist eng zusammenarbeitet.

Seit früher Jugendzeit ist Sir András Schiff ein leidenschaftlicher Kammermusiker. Von 1989 bis 1998 leitete er die Musiktage Mondsee, ein Kammermusikfestival, das hohe internationale Anerkennung fand. Gemeinsam mit Heinz Holliger hatte er von 1995 bis 2013 die Künstlerische Leitung der Ittinger Pfingstkonzerte in der Kartause Ittingen, Schweiz, inne. Seit 1998 findet im Teatro Olimpico in Vicenza unter der Leitung von Sir András Schiff die Konzertreihe »Omaggio a Palladio« statt.

PREISGEKRÖNT

Sir András Schiff wurde mit mehreren internationalen Preisen ausgezeichnet. Er wurde im Juni 2006 für seinen außerordentlichen Rang als Beethoven-Interpret durch die Wahl zum Ehrenmitglied des Beethoven-Hauses Bonn gewürdigt. Im September 2008 erhielt Sir András Schiff die Medaille der Wigmore Hall für sein dortiges 30-jähriges musikalisches Wirken. Sir András Schiff ist außerdem Träger des Robert-Schumann-Preises der Stadt Zwickau des Jahres 2011. Im Januar 2012 wurde dem Künstler die Goldene Mozart-Medaille der Internationalen Stiftung Mozarteum verliehen. Im Juni 2012 erhielt er den »Orden pour le mérite für Wissenschaften und Künste«. Im selben Jahr wurde er zum Ehrenmitglied des Wiener Konzerthauses und zum »Special Supernumerary Fellow of Balliol College« (Oxford, UK) ernannt. Sir András Schiff wurde 2012 das Große Verdienstkreuz mit Stern der Bundesrepublik Deutschland verliehen. Für sein herausragendes musikalisches Schaffen erhielt er im Dezember 2013 in London mit der Goldmedaille der Royal Philharmonic Society die höchste Auszeichnung dieser Gesellschaft. Im Juli 2014 verlieh ihm die University of Leeds und im März 2018 seine Königliche Hoheit Prinz Charles als Präsident des Royal College of Music die Ehrendoktorwürde.

ZUM GLÜCK GIBT ES
BEDEUTENDE SCHALLPLATTENDOKUMENTE MIT DEM
PIANISTEN BÉLA BARTÓK.
EIN BARTÓK-INTERPRET, DER
DIESE NEGIERT, WEIL ER
DENKT, ER WISSE ES BESSER,
IST MEINER MEINUNG NACH
EIN SEHR DUMMER
INTERPRET.

Sir András Schiff

Im Frühjahr 2011 hat Sir András Schiff für Aufsehen gesorgt, als er öffentlich gegen die alarmierende politische Entwicklung in Ungarn Stellung bezog. Aus den teilweise beleidigenden Angriffen, denen er sich daraufhin vonseiten ungarischer Nationalisten ausgesetzt sah, hat Sir András Schiff die Konsequenz gezogen, in seiner Heimat keine Konzerte mehr zu geben.

Im Juni 2014 wurde er von Queen Elizabeth II. für seine Verdienste für die Musik in den Adelsstand erhoben. Seit Dezember 2014 ist Sir András Schiff Ehrenbürger der Stadt Vicenza. Im März 2017 erschien im Henschel Verlag für Musik – Bärenreiter-Verlag sein Buch »Musik kommt aus der Stille« mit Essays und Gesprächen mit Martin Meyer.

BRAHMS EIN DEUTSCHES REQUIEM

BALTHASAR-NEUMANN-CHOR

THOMAS HENGELBROCK Dirigent

KATHARINA KONRADI Sopran

MICHAEL NAGY Bariton

DÉNES VÁRJON UND IZABELLA SIMON Klavier

SONNTAG
3. OKTOBER 2021
18.30 UHR

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

»Ein Deutsches Requiem« op. 45 Londoner Fassung für Soli, Chor und Klavier zu vier Händen

Chor: »Selig sind, die da Leid tragen«
Chor: »Denn alles Fleisch, es ist wie Gras«
Bariton und Chor: »Herr, lehre doch mich«
Chor: »Wie lieblich sind deine Wohnungen«
Sopran und Chor: »Ihr habt nun Traurigkeit«
Bariton und Chor:
»Denn wir haben hie keine bleibende Statt«
Chor: »Selig sind die Toten«

EIN DEUTSCHES REQUIEM

ı.

Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden. Matthäus 5, 4

Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten. Sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben. *Psalm 125 (126), 5 und 6*

н.

Denn alles Fleisch, es ist wie Gras und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blumen.

Das Gras ist verdorret und die Blume abgefallen.

1. Petrus 1, 24

So seid nun geduldig, liebe Brüder, bis auf die Zukunft des Herrn.
Siehe, ein Ackermann wartet auf die köstliche Frucht der Erde und ist geduldig darüber, bis er empfahe den Morgenregen und Abendregen.
So seid geduldig.

Jakobus 5, 7

Denn alles Fleisch, es ist wie Gras und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blumen.

Das Gras ist verdorret und die Blume abgefallen.

Aber des Herren Wort bleibet in Ewigkeit.

1. Petrus 1, 24 und 25

Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen und gen Zion kommen mit Jauchzen; Freude, ewige Freude, wird über ihrem Haupte sein; Freude und Wonne werden sie ergreifen, und Schmerz und Seufzen wird weg müssen.

ш.

Jesaja 35, 10

Herr, lehre doch mich,
dass ein Ende mit mir haben muss
und mein Leben ein Ziel hat
und ich davon muss.
Siehe, meine Tage sind
einer Hand breit vor Dir,
und mein Leben ist wie nichts vor
Dir.

Ach wie gar nichts sind alle Menschen,
die doch so sicher leben.
Sie gehen daher wie ein Schemen
und machen ihnen viel vergebliche Unruhe;
sie sammeln und wissen nicht,
wer es kriegen wird.
Nun, Herr, wes soll ich mich trösten?
Ich hoffe auf Dich.
Psalm 38 (39), 5-8

Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand, und keine Qual rühret sie an. Weisheit Salomos 3, 1

IV.

Wie lieblich sind Deine Wohnungen,
Herr Zebaoth!
Meine Seele verlanget
und sehnet sich
nach den Vorhöfen des Herrn;
mein Leib und Seele freuen sich
in dem lebendigen Gott.
Wohl denen, die in Deinem Hause
wohnen,
die loben Dich immerdar.
Psalm 83 (84), 2, 3 und 5

٧.

Ihr habt nun Traurigkeit;
aber ich will euch wiedersehen,
und euer Herz soll sich freuen,
und eure Freude soll niemand von
euch nehmen.
Johannes 16, 22

Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet. *Jesaja 66*, *13*

Sehet mich an:
Ich habe eine kleine Zeit
Mühe und Arbeit gehabt
und habe großen Trost gefunden.

Jesus Sirach 51, 35

VI.

Denn wir haben hie keine bleibende Statt, sondern die zukünftige suchen wir. *Hebräer 13, 14*

Siehe, ich sage euch ein Geheimnis:
Wir werden nicht alle entschlafen,
wir werden aber alle verwandelt werden;
und dasselbige plötzlich in einem
Augenblick,
zu der Zeit der letzten Posaune.

Denn es wird die Posaune schallen, und die Toten werden auferstehen unverweslich; und wir werden verwandelt werden. Dann wird erfüllet werden das Wort, das geschrieben steht:

Der Tod ist verschlungen in den Sieg.

Tod, wo ist dein Stachel!

Hölle, wo ist dein Sieg!

1 Korinther 15, 51, 52, 54, 55

Herr, Du bist würdig
zu nehmen Preis und Ehre und Kraft,
denn Du hast alle Dinge erschaffen,
und durch Deinen Willen haben sie
das Wesen und sind geschaffen.
Offenbarung Johannes 4, 11

VII.

Selig sind die Toten,
die in dem Herrn sterben,
von nun an.
Ja, der Geist spricht,
dass sie ruhen von ihrer Arbeit;
denn ihre Werke folgen ihnen nach.
Offenbarung Johannes 14, 13

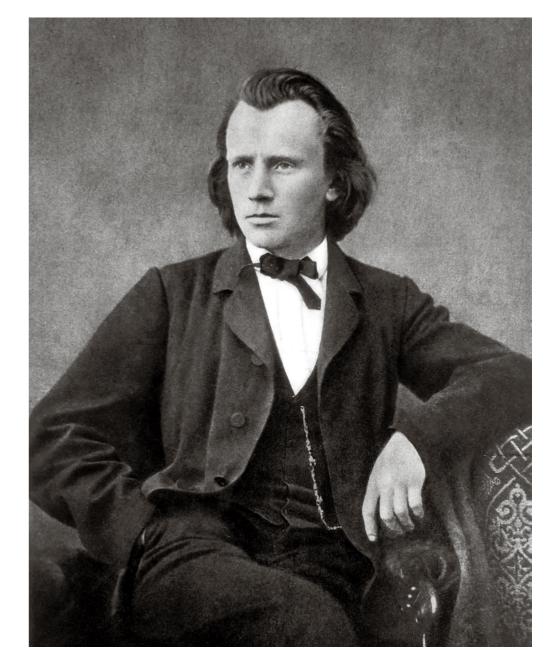
TRADITION, TRAUER, TROST

War Johannes Brahms eigentlich ein verstockter Konservativer, wie seine Gegner behaupteten? Oder ganz im Gegenteil, wie Arnold Schönberg in seinem Aufsatz »Brahms the Progressive« schrieb, ein Neuerer, der manche Errungenschaft des 20. Jahrhunderts vorbereitete? Sicher ist, dass etwas wahrhaft Neues nach seiner Überzeugung nur entstehen konnte, indem man auf dem Alten aufbaute. Deshalb studierte er nicht nur Beethovens Sinfonien, sondern auch die Werke Johann Sebastian Bachs oder Heinrich Schütz'. die er vermutlich besser kannte als jeder andere Komponist seiner Zeit. Als Chorleiter versuchte Brahms, das widerstrebende Publikum mit »Alter Musik« vertraut zu machen. Und seine eigenen, in ihrer Weise durchaus neuartigen Schöpfungen – darunter auch das Chorwerk »Ein Deutsches Requiem« – erhielten erst durch die Orientierung am Kontrapunkt der Barockzeit polyphone Tiefe.

WELTLITERATUR STATT OFFENBARUNG

Doch bei aller Geschichtsverbundenheit gibt es auch etwas, das Brahms radikal von seinen Vorgängern scheidet: Er war kein Christ im üblichen Sinn.

Zwar kam er aus der Tradition des norddeutschen Protestantismus und las, wie er mehrfach betonte, täglich in der Bibel. Dennoch lehnte er zentrale Glaubenssätze des Christentums (katholischer wie evangelischer Konfession) für sich ab, und das bestimmte auch seine sehr persönlich geprägte Textauswahl im Requiem. Auffällig ist, dass im gesamten Werk nirgends ausdrücklich von Christus die Rede ist, von seinem Opfertod, der ja nach christlichem Verständnis die Erlösung des Menschen erst ermöglicht. Der Bremer Dom-Musikdirektor Karl Reinthaler machte Brahms deswegen Vorhaltungen, doch dieser gestand ihm ganz offen, er habe entsprechende Bibelstellen »mit allem Wissen und Willen« nicht berücksichtigt. »Hingegen habe ich nun wohl manches genommen, weil ich Musiker bin, weil ich es gebrauchte, weil ich meinen ehrwürdigen Dichtern auch ein >von nun an< nicht abdisputieren oder streichen kann.« Ein »von nun an« findet sich im Text zum siebten Satz des Requiems: »Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben, von nun an.« Diese drei Worte spielen eben doch auf den Opfertod Christi an, wurden aber



Zur Zeit der Aufnahme galt er noch nicht als spröde und stachelig: Der Brahms des »Deutschen Requiems« schrieb Musik über »Blumen« und »liebliche Wohnungen«, so gesetzt, dass auch bürgerliche Laienchöre sie gut bewältigten.



Die schöne Trauer war ein Topos im
19. Jahrhundert, wie es die immerwährende Freude im 18. war. Zum ersten
Mal hatte der Bürger eine echte Wahl.
Wer frei wählt, kann jedoch falsch
wählen. Er scheitert und will getröstet
werden. Die Religion gab das Zepter an
die Kunst, weshalb Brahms ganz der
Musik vertraut und in seinem Requiem
kein einziges Mal den Namen »Jesus«
verwendet.

von Brahms nicht aus Glaubensüberzeugung, sondern lediglich aus Respekt vor »meinen ehrwürdigen Dichtern« vertont. Die Bibel, so erfahren wir aus der Briefstelle nebenbei, war für ihn keineswegs göttliche Offenbarung, die er – wie Schütz oder Bach – musikalisch zu verkünden suchte. Sie galt ihm vielmehr als das Werk von Dichtern, als ein Stück Weltliteratur, das ihn inspirierte, das er verehrte – genauso wie die Werke der großen Komponisten der Vergangenheit.

Unter den Textstellen, die Brahms nur auswählte, »weil ich Musiker bin«, ist vor allem jene aus dem sechsten Satz

zu nennen, die von den Posaunen des Jüngsten Gerichts und der Auferstehung der Toten handelt (1. Kor. 15, 51 – 55). Brahms vertraute 1896 seinem Biografen Max Kalbeck an, »dass er weder damals, als er das >Requiem < schrieb, noch jetzt an die Unsterblichkeit der Seele glaubte. Die Apostelstelle habe ihm nur als musikalisch verwendbares Symbol tiefen Eindruck gemacht«. Für Brahms war der Tod eben nicht Anfang eines neuen Lebens, sondern ein Ende, ein ewiger Schlaf nach vollbrachter Erdenarbeit. Seine Hoffnung und Überzeugung war es, nach dem Tod »in Gottes Hand« zu sein und nicht mehr zu leiden. Deshalb gibt es bei ihm auch kein Flehen um Gnade, keine Furcht vor göttlicher Rache, die ja das »Dies irae« des katholischen Requiems bestimmt.

EIN REQUIEM FÜR DIE LEBENDEN

Die Toten brauchen unsere Fürbitte also nicht, denn sie sind ja selig. Trost benötigen dagegen die Lebenden, die leidtragenden Hinterbliebenen – allein sie sind es, an die Brahms sich mit seinem Requiem wendet. Dabei ging der Impuls zur Komposition nach übereinstimmender Ansicht der Musikforscher von zwei konkreten Trauerfällen aus: Im Juli 1856 starb Brahms' Freund und Mentor Robert Schumann, im Februar 1865 seine Mutter Christina. Über einen entsprechend langen Zeitraum erstreckt sich die Entstehungsgeschichte des Requiems. Zur Zeit von Schumanns Tod entstanden wohl bereits erste Pläne, zumindest für eine Trauerkantate. Im Juli 1861 – Schumanns fünfter Todestag stand bevor – notierte Brahms die Texte der ersten vier Requiem-Sätze, und im Oktober 1866 (also kurz

nach Schumanns zehntem Todestag) war eine fünfsätzige Fassung fertig. Eine sechssätzige Version, die Brahms zunächst als endgültig ansah, wurde am 10. April 1868 in Bremen uraufgeführt, das siebensätzige Werk in seiner heute bekannten Gestalt am 18. Februar 1869 im Leipziger Gewandhaus.

Den ersten Satz widmete Brahms seinem zentralen Anliegen – der Seligpreisung der Leidtragenden. Die Musik beginnt in der originalen Orchesterversion mit tiefen Streichern und Hörnern. und auch im weiteren Verlauf bleiben die Violinen ebenso wie Klarinetten und Trompeten ausgespart, was einen dunklen, warmen Klang ergibt. Brahms hat darauf hingewiesen, dass dem gesamten Requiem die Choralmelodie »Wer nur den lieben Gott lässt walten« aus dem 17. Jahrhundert zugrunde liegt. Sie wird zwar an keiner Stelle des Werks genau zitiert, doch eine ganze Reihe von Themen und Motiven ist aus ihr entwickelt – zum Beispiel gleich die erste, bogenförmige Melodiephrase der Streicher.

»ES IST EIN SCHNITTER, DER HEISST TOD«

Noch deutlicher erkennt man die Choralmelodie im zweiten Satz, wenn der Chor unisono die Worte »Denn alles Fleisch, es ist wie Gras« singt. Der starre Totentanz-Rhythmus dieser Stelle und ihr langsamer Dreiertakt erinnern allerdings auch an das Lied »Es ist ein Schnitter, der heißt Tod«. Nicht ohne Grund, ist doch das Thema hier die Vergänglichkeit alles Irdischen. Der zweite Satz repräsentiert die älteste Schicht des Requiems: Er geht zurück auf das Scherzo

einer Sonate für Klavier zu vier Händen, die Brahms bereits im Frühjahr 1854 schrieb – wohl als spontanen künstlerischen Reflex auf Schumanns Suizidversuch in den Karnevalstagen dieses Jahres.

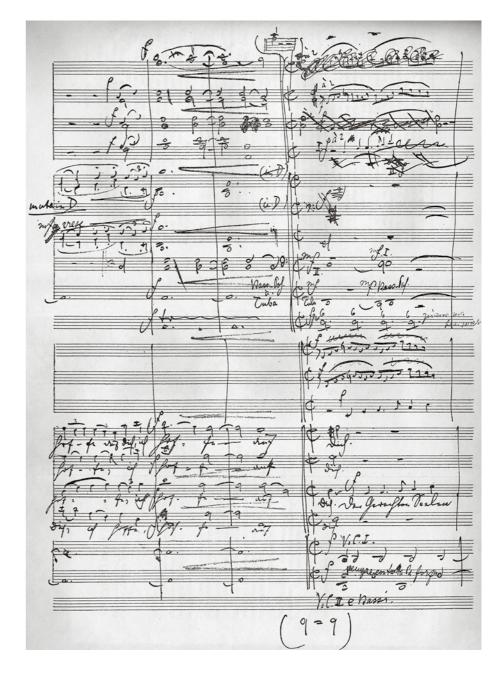
Die Vergänglichkeitsthematik wird auch im dritten Satz fortgeführt, nun allerdings nicht mehr in allgemeinen Bildern, sondern aus dem Blickwinkel eines Individuums (»Herr, lehre doch mich«). Deshalb führt Brahms nun den ersten Vokalsolisten, einen Bariton, ein. Sein Wechselgesang mit dem Chor mündet am Ende in die tröstenden Worte »Die Gerechten Seelen sind in Gottes Hand und keine Qual rühret sie an.« Bezeichnenderweise fand Brahms diese Textstelle, die seinem persönlichen Glauben entsprach, nicht in den kanonischen Büchern der Bibel, sondern im apokryphen Buch Weisheit Salomos. Musikalisch gab er der unendlichen Ruhe, auf die er hoffte, in einem 36 Takte langen Orgelpunkt Gestalt. Über dem unveränderlichen Basston D der Pauken, tiefen Streicher und Bläser intonieren die übrigen Instrumente und der Chor eine Fuge in bachscher Manier.

Das Thema dieser Fuge übernimmt Brahms in die Eingangsmelodie des Chorsoprans im vierten Satz, der ja mit seinem Lob der »lieblichen Wohnungen« Gottes auch inhaltlich das Vorangegangene fortsetzt. Allerdings erkennt man das musikalische Thema nicht leicht wieder: Aus dem motorischen Vierer- ist ein schwingender Dreiertakt geworden, aus dem massiven Orchesterklang eine sparsame, fast kammermusikalische Instrumentalbegleitung, aus gelehrtem Kontrapunkt volksliedhafte Einfachheit. Den ebenfalls kammermusikalisch intimen fünften Satz fügte Brahms erst nachträglich in das Werk ein. Solosopran und Chor stellen die Begriffe »Traurigkeit« und »Trost« noch einmal dicht nebeneinander.

DER KREIS SCHLIESST SICH

Der sechste Satz beginnt zwar klanglich verhalten, textbedingt (»Denn wir haben hie keine bleibende Statt«) aber dennoch in marschartigem Rhythmus. Dann leitet ein Bariton-Solo den dramatischsten Abschnitt des gesamten Requiems ein; Brahms findet darin sinnfällige musikalische Entsprechungen für Worte wie »Geheimnis«, »entschlafen«, »plötzlich«, »Posaune« oder »verschlungen«. Eine majestätische Doppelfuge preist am Ende Gott als Schöpfer aller Wesen und Dinge.

Nach diesem äußerst wirkungsvollen Schluss erscheint der feierliche siebte Satz wie eine Art Coda, wie ein Nachklang. Er bringt wenig Neues, ist aber gleichwohl notwendig, da er zur Thematik und zur Stimmung des Anfangs zurückführt: »Selig sind die Toten« heißt es nun; »Selig sind, die da Leid tragen« lautete ja der Beginn des Eingangssatzes. Musikalisch spielt Brahms deutlich auf den ersten Satz an, doch auf subtilere Art sind auch die wichtigsten Motive der übrigen Sätze eingewoben. Erst dieses Finale schließt den Kreis des Requiems, den Kreis von Trauer und Trost.



Musikalischer Konservatismus: Ab dem letzten Takt beharren die Bässe bis zum Satzende auf dem tiefen »d«. Solch altmeisterliches Fundament trägt auch ohne Farbe. Brahms' Requiem lässt sich gut mit zwei Klavieren aufführen.

BALTHASAR-NEUMANN-CHOR

Der Balthasar-Neumann-Chor gilt international als eines der besten Vokalensembles. Mit ihren energetischen Interpretationen sorgen die Sängerinnen und Sänger bei Publikum und Fachpresse gleichermaßen für Begeisterung. Das renommierte britische Magazin »Gramophone« kürte den Balthasar-Neumann-Chor zu einem der »besten Chöre der Welt«. Ob Musik aus dem 17. Jahrhundert oder zeitgenössische Komposition, ob Repertoirewerk oder Rarität, ob Messe, Oper, Oratorium oder genreübergreifende Produktion: Stets stehen für den 1991 von Thomas Hengelbrock in Freiburg gegründeten Chor neben höchster musikalischer Qualität vor allem die Leidenschaft und ein tiefes Verständnis der Musik im Vordergrund. Dabei sind die exzellenten Sängerinnen und Sänger nicht nur in den Chorreihen zu erleben, sondern treten auch solistisch hervor.

Wie einst ihr Namensgeber, der große Barockarchitekt Balthasar Neumann, stehen der Balthasar-Neumann-Chor und das ebenfalls von Thomas Hengelbrock gegründete Balthasar-Neumann-Ensemble für ein innovatives, ganzheitliches und disziplinübergreifendes Denken. »Musik ist in Töne gegossenes Leben«, dieses Credo bestimmt ihre gemeinsame Arbeit, egal ob sie sich der Barockmusik oder eines brandneuen Werkes annehmen. Mit großem Erfolg werden in Vergessenheit geratene musikalische Schätze gehoben, wird Bekanntes in neuer Originalklang-Gestalt präsentiert und die Musik immer wieder auch mit anderen Ausdrucksformen verwoben. Auf der CD-Einspielung »Nachtwache« beispielsweise bieten A-cappella-Chorwerke aus der Romantik in Verbindung mit gesprochener Lyrik



und Prosa einen eindrücklichen Blick in die Seele jener Zeit. Rezitiert werden die Texte von der Schauspielerin Johanna Wokalek, die regelmäßig mit den Balthasar-Neumann-Ensembles zusammenarbeitet.

INTERNATIONAL GEFRAGTER PARTNER

Die künstlerische Qualität, die Vielseitigkeit und die Leidenschaft des Balthasar-Neumann-Chors setzen international Maßstäbe. So wird das Vokalensemble in die namhaftesten Konzerthäuser und zu den wichtigsten Festivals eingeladen. Bei der Ruhrtriennale 2018 brachte es gemeinsam mit dem ebenfalls von Thomas Hengelbrock gegründeten Cuban-European Youth Orchestra das Oratorium »Maria« von Jan Müller-Wieland zur Uraufführung. Regelmäßig ist der Chor beim Schleswig-Holstein Musik Festival und bei den Münchner Opernfestspielen zu Gast. Tourneen führten den Balthasar-Neumann-Chor bereits nach China, Mexiko und Japan.



THOMAS HENGELBROCK

Thomas Hengelbrock zählt zu den vielseitigsten und interessantesten Künstlern seiner Generation. Seine Arbeit ist epochen- und spartenübergreifend und stets das Ergebnis einer detaillierten Auseinandersetzung mit dem musikalischen Text, Sinn und Gehalt der Werke. Mit dem Balthasar-Neumann-Chor und -Ensemble gründete er zwei Originalklang-Spitzenformationen, mit denen er seit über 25 Jahren international Erfolge feiert. Auch für Klangkörper wie die Wiener Philharmoniker, das Royal Concertgebouw Orchestra, die Münchner Philharmoniker, das Orchestre de Paris, das Orchestre National de France oder das Tonhalle-Orchester Zürich ist er ein gefragter Partner.

Als begeisterter und begeisternder Musikentdecker widmet sich Thomas Hengelbrock einem Repertoire, das von der Alten Musik über das 19. und 20. Jahrhundert bis hin zu zeitgenössischen Werken reicht und alle Genres umfasst. Er bringt fast vergessene Kompositionen an die Öffentlichkeit oder ermöglicht durch seine Projekte – etwa »Parsifal« auf originalem Instrumentarium – die Neubewertung des Standardrepertoires. Legendär sind seine epochenübergreifenden Konzertprogramme, die oft verblüffende musikalische Verwandtschaften aufdecken und ausgewählte Themen kreativ umkreisen und erschließen.

Im Rahmen von Assistenztätigkeiten kam Thomas Hengelbrock früh mit bedeutenden Persönlichkeiten der zeitgenössischen Musik wie Witold Lutoslawski, Mauricio Kagel und Antal Doráti in Kontakt. Noch heute bildet die Musik der unmittelbaren Gegenwart einen wichtigen Teil seines Wirkens. So leitete er die Uraufführungen von Jan Müller-Wielands Oratorium »Maria« bei der Ruhrtriennale 2018 und von Wolfgang Rihms

»Reminiszenz« bei der Eröffnung der Elbphilharmonie im Januar 2017. Als Operndirigent ist Thomas Hengelbrock an Häusern wie der Opéra national de Paris, dem Théâtre des Champs-Elysées, dem Teatro Real in Madrid, dem Londoner Royal Opera House, Covent Garden, der Berliner Staatsoper sowie bei den Festivals in Baden-Baden, Aix-en-Provence und Salzburg zu erleben. Im Herbst 2020 eröffneten Thomas Hengelbrock und die Balthasar-Neumann-Ensembles außerdem eine eigene Résidence Artistique im Château de Fontainebleau.

In Produktionen mit den Balthasar-Neumann-Ensembles führt Thomas Hengelbrock auch selbst Regie, beispielsweise bei Purcells »Dido and Aeneas« oder Mozarts »Don Giovanni«. Musikalisch-literarische Projekte mit Schauspielern wie Klaus Maria Brandauer, Johanna Wokalek und Graham Valentine bilden einen weiteren Schwerpunkt seiner künstlerischen Arbeit. Eigene Fassungen von Griegs »Peer Gynt« und Schumanns »Szenen aus Goethes Faust« verschmelzen Musik und Weltliteratur miteinander und unterlaufen alle gängigen Erwartungen. Mit der Choreografin Pina Bausch erarbeitete er 2005 eine gefeierte Inszenierung von Glucks »Orphée et Eurydice« an der Pariser Opéra, die bis heute in zahlreichen Ländern gastiert.

VERMITTLER UND FÖRDERER

Thomas Hengelbrock ist ein enthusiastischer Musikvermittler und fördert junge Künstler unter anderem im Rahmen der von ihm gegründeten Akademie Balthasar Neumann und seiner Cuban-European Youth Academy (CuE). Für seine Verdienste wurde ihm 2016 der Herbert von Karajan Musikpreis verliehen. Darüber hinaus ist er langjähriger Schirmherr des Kinder-Palliativ-Betreuungsvereins KinderPaCT. Seit Beginn der Coronavirus-Pandemie engagiert sich Thomas Hengelbrock insbesondere für das Weiterleben der Kultur und die freischaffenden Musiker in Europa. Um weiterhin und durchgängig ohne Abstände musizieren zu können, wurde für die Balthasar-Neumann-Ensembles ein eigenes Hygienekonzept entwickelt, auf dessen Grundlage die Künstler in der Saison 2020/21 alle europäischen Projekte realisieren konnten.

MIT DEM BALTHASARNEUMANN-CHOR MUSIK ZU MACHEN HEISST AUCH: LEBEN TEILEN, ERFAHRUNGEN AUSTAUSCHEN, SCHENKEN UND EMPFANGEN VON FREUDE UND LEBENSSINN.

Thomas Hengelbrock

Dazu zählen unter anderen das einzige Orchesterkonzert beim Festival d'Aix-en-Provence 2020 oder die vielbeachtete Saisoneröffnung 2020 im Konzerthaus Dortmund mit Haydns »Schöpfung«, dem ersten Chorkonzert seit Beginn der Pandemie. Weiterhin fand im Oktober 2020 im Festspielhaus Baden-Baden ein Brahms-Konzertwochenende mit 120 Musikern statt, was als größtbesetzte Konzertveranstaltung der Pandemie erhebliche mediale Beachtung fand. Als erste internationale, nichtschweizerische Künstlerformationen gaben die Balthasar-Neumann-Ensembles im Dezember 2020 mehrere Konzerte im wiedereröffneten Casino Basel. International sorgten sie für Aufsehen mit Livestreams aus der Elbphilharmonie und von der Salzburger Mozartwoche im Januar 2021 sowie Übertragungen aus dem Concertgebouw Amsterdam.

KATHARINA KONRADI

Die in Bischkek geborene Katharina Konradi ist die erste aus Kirgistan stammende Sopranistin im Lied-, Konzert- und Opernfach weltweit. 2009 begann sie ihre Gesangsausbildung bei Julie Kaufmann in Berlin, der ein Masterstudium in Liedgestaltung bei Christiane Iven und Donald Sulzen an der Hochschule für Musik und Theater München folgte. Meisterklassen bei Helmut Deutsch und Klesie Kelly-Moog gaben der Sopranistin weitere musikalische und künstlerische Impulse.

2015 wurde Katharina Konradi für drei Jahre Mitglied im Ensemble des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden, wo sie bereits viele wichtige Partien ihres Fachs sang: darunter Pamina, Gretel, Adele, Susanna, Zerlina und Nannetta. Infolge ihres bemerkenswerten Debüts in Hamburg (Ännchen in Webers »Freischütz«) wurde Katharina Konradi mit Beginn der Spielzeit 2018/19 an die Hamburger Staatsoper engagiert, der sie immer noch angehört. Im Frühjahr 2021 gab die Künstlerin ihren Einstand als Sophie in der Neuproduktion von Strauss' »Rosenkavalier« an der Bayerischen Staatsoper in München, die erste Produktion des designierten Chefdirigenten Vladimir Jurowski. An die Bayerische Staatsoper kehrt sie im Februar 2022 als Susanna in Mozarts »Le nozze di Figaro« zurück und ist im Mai 2022 in der Wiederaufnahme des »Rosenkavaliers« zu erleben. Im Sommer 2021 war sie erneut bei den Bayreuther Festspielen als Junger Hirte im »Tannhäuser« zu Gast.

Seit Herbst 2018 wird Katharina Konradi von der BBC im Rahmen des New-Generation-Artists-Programms über drei Jahre mit diversen Engagements und Aufnahmen in Großbritannien gefördert. Bereits der Gewinn des Deutschen Musikwettbewerbs 2016 war der Anstoß für wichtige Konzerte und Engagements bei renom-



mierten Orchestern wie dem NDR Elbphilharmonie Orchester, dem Orchestre de Paris, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Sinfonieorchester des MDR, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks sowie dem Balthasar-Neumann-Ensemble unter Dirigenten wie Thomas Hengelbrock, Manfred Honeck, Paavo Järvi, Kent Nagano und Daniel Harding. Einer der Höhepunkte der vergangenen Saison war Mozarts »Krönungsmesse« unter Gustavo Dudamel in Burgos.

Ein großes Anliegen der jungen Sopranistin ist der Liedgesang. Mit unterschiedlichen Programmen gastierte sie mittlerweile u.a. bei der Schubertíada in Vilabertran, zu der sie auch im September 2021 wieder eingeladen wurde, in der Liedreihe der Kölner Philharmonie und in Londons Wigmore Hall, wohin sie im April 2022 zurückkehren wird.

MICHAEL NAGY

Der in Stuttgart geborene Bariton mit ungarischen Wurzeln begann seine musikalische Laufbahn bei den Stuttgarter Hymnus-Chorknaben und studierte Gesang, Liedgestaltung und Dirigieren bei Rudolf Piernay, Irwin Gage und Klaus Arp in Mannheim und Saarbrücken. In Meisterkursen erhielt er wichtige Impulse durch Charles Spencer, Cornelius Reid und Rudolf Piernay, der ihn bis heute gesangstechnisch begleitet.

An wichtigen Bühnen der Welt entwickelt sich der Künstler fachlich kontinuierlich weiter: von Wolfram im »Tannhäuser« bei den Bayreuther Festspielen über Hans Heiling in H. Marschners gleichnamiger Oper am Theater an der Wien, Stolzius in Zimmermanns »Die Soldaten«, Amfortas im »Parsifal« unter Kirill Petrenko an der Bayerischen Staatsoper, Kurwenal (»Tristan und Isolde«) in Baden-Baden und Berlin unter Sir Simon Rattle bis hin zu Dallapiccolas »Il prigioniero« in Hamburg und der Uraufführung von Scartazzinis Oper »Edward II.« in Berlin. Im Sommer 2021 übernahm er bei den Salzburger Festspielen kurzfristig die Partie des Guglielmo in einer Vorstellung von »Così fan tutte«.

Auch im Konzert- und Oratorienfach ist Michael Nagy weltweit gefragt. Engagements führten ihn zu den international renommiertesten Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Royal Concertgebouw Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Chicago Symphony Orchestra, NHK Symphony Orchestra Tokyo, Orchestre de Paris, Gewandhausorchester Leipzig, Konzerthausorchester Berlin, New Japan Philharmonic Orchestra und dem Sydney Symphony Orchestra sowie zu diversen Festivals, u. a. in Schleswig-Holstein und im Rheingau, zu den Salzburger Festspielen und zum Tanglewood Festival.



Die Saison 2021/22 verspricht wieder abwechslungsreich zu werden: An der Bayerischen Staatsoper gibt es die Wiederaufnahme von Braunfels »Die Vögel« sowie anlässlich der Opernfestspiele eine Neuinszenierung von Strauss' »Capriccio«; an der Staatsoper in Wien die Partie des Grafen in Mozarts »Le nozze di Figaro« unter Adam Fischer; in einer konzertanten Version Haydns »L'Orfeo« (Kreonte) an der Tonhalle in Düsseldorf und in Lyon die Partie des Dr. Falke in Strauß' »Fledermaus« unter Nikolaj Szeps-Znaider.

Daneben sind Liederabende von zentraler Bedeutung für den Künstler. Mit ausgesuchtem Repertoire (Schuberts »Winterreise« und Brahms' »Liebesliederwalzer«) tritt er u. a. in Kopenhagen gemeinsam mit Gerold Huber und Malcolm Martineau auf.



DÉNES VÁRJON UND IZABELLA SIMON

Das Duo von Dénes Várjon und Izabella Simon unterscheidet sich deutlich von den meisten »traditionellen« Klavierduos. Die Musiker, Ehemann und Ehefrau, geben relativ wenige Konzerte und obwohl auch sie die meisten Stücke des Kernrepertoires für Klavier zu vier Händen und zwei Klaviere spielen, haben sie ein besonderes Interesse an selten gespielten Werken. Neben der hohen künstlerischen Qualität macht dies ihre Konzerte fast immer zu einem besonderen Ereignis.

Zu den wichtigsten Projekten der letzten Jahre gehören die Revivals des »Abschiedskonzerts« von Béla Bartók und Ditta Pásztory in Budapest vor ihrer Emigration in die USA, die Aufführung des Doppelkonzerts »Hommage a Paul Klée« von Sándor Veress, Beethovens »Große Fuge« in einer Bearbeitung für Klavier zu vier Händen durch den Komponisten selbst und Mahlers Sinfonie Nr. 1 in einer Transkription für Klavier zu vier Händen von Bruno Walter. Die erste CD des Klavierduos wurde 2017 beim Label Hungaroton veröffentlicht: Sie enthält Werke von Schumann, Mozart, Schubert und Beethoven. Demnächst werden Dénes Várjon und Izabella Simon für dasselbe Label Mahlers Sinfonie Nr. 1 aufnehmen.

Das Duo trat unter anderem in der New Yorker Carnegie Hall, der Zürcher Tonhalle, der Londoner Wigmore Hall und bei den Festspielen in Salzburg, Schwetzingen, Bonn (Beethovenfest) und Marlboro auf. Die beiden Pianisten sind Co-Künstlerische Leiter von »kamara.hu«, Ungarns führendem Kammermusikfestival.

WAS IST DAS WOHL FÜR EIN SCHÖNES BUCH! ICH WÜNSCHE IHNEN NOCH MEHRERE DAVON ...

Gidon Kremer, Eintrag ins Gästebuch am 20. Oktober 1990





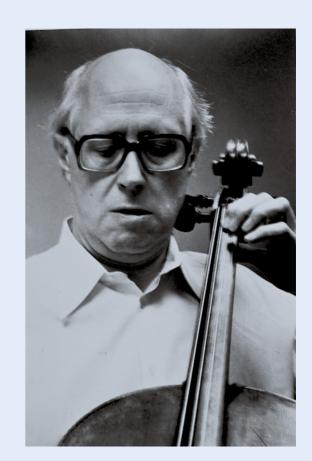
An di. Neman kter Dock
Minzut Breunde Winschen.

Konzut Breunde Wünschen.

27/11/1984

And

Mand Agr.



Just Melin Liekes Zwilings jage (Soprano + cello) Kristotschka und Ernst-Herbertik mit Dankbor und allen besten Wünschen winschen winschen 10n 1hr Stara Los Koo hoviers



26. ka Lbrath for moin

Schon hier zu spieler

184 ein Ehre!

Im dieser Saal zu wirker

1st es eine Thee!

Quin 5te Band zu einneiher

1st auch eine Ehre!

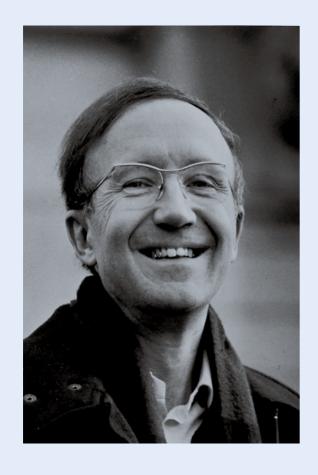
Ich kann mu min tießt bedacher

Und Ihw fisit Dewundern!



Saal Fligel med Publikeren weren wider úberwältigend.

Memanian



Aaso Neumakt an telenka erstærkt ist mer streben so lang mi leden.

Horn Holligs



Im Paradies News In State back Abend and Reperture Brimer of Links Dark What Brimer of Dark What Dark White et un Merus pour u merreilleux Mulle et ulte fabdeux salle!

Occupil et elle fabdeux salle!

Promis, je travullurui mar allemand

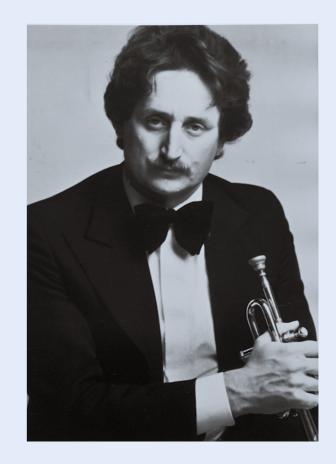
Promis, je travullurui mar allemand

Chistian Rivet

Chistian Rivet







Hut großer Feirdl und viel gegenseitigen Verstehen bedanke ich unch und glaube daß voir uns waderelen Dur hindung Anthees

GRIGORY SOKOLOV (2007)

LUDWIG GÜTTLER (1984)







It was queat to be here again!,
Au the best Ow Obredow

SVIATOSLAV RICHTER (1991)



Vernigen, in diesem großes

Vernigen, in diesem großerhie

Saal vor einzigerlichen Publikum

Musizieren zu düße

Panke:)

Vernigen zu düße

Panke:)

Vernigen zu düße

Vor hand as oo wunden ber

Verhaud as oo wunden ber

Vernigen, virde Danel

Na get, da halen

wir das B-D.

Nit fausend Dank

Villen Dank

BAIBA SKRIDE, GERGANA GERGOVA, NILS MÖNKEMEYER, BRETT DEAN, ALBAN GERHARDT (2015)



Luit A thue und seur hundigert
hi dem bounder Schöhens Saach.)
halender sout. Januar Addly
hit herbotion Noull Oals

at the special fine.

DASS ICH VOM
ERSTEN KONZERT AN
DIE BESUCHER BEWIRTEN
DURFTE, ERFÜLLT MICH
MIT STOLZ. DIE FAMILIÄRE
ATMOSPHÄRE UND
WERTSCHÄTZUNG MEINER
ARBEIT GEBEN MIR BIS
HEUTE EIN GEFÜHL VON
ZUGEHÖRIGKEIT.

Gertraud Niebler, Leitung Pausenbewirtung



KONZERTBESUCH

ANREISE MIT DEM ZUG

Vom Bahnhof aus erreichen Sie den Konzertsaal im Historischen Reitstadel in etwa einer Viertelstunde zu Fuß.

ANREISE MIT DEM AUTO

Bitte geben Sie in Ihrem Navigationsgerät als Zieladresse für die Tiefgarage an: Residenzplatz, 92318 Neumarkt in der OPf.

PARKEN

Kostenfreie Parkgarage: Die Parkmöglichkeiten rund um den Reitstadel sind beschränkt. Nutzen Sie bitte die Tiefgarage direkt unter dem Reitstadel. Wegweisung: Tiefgarage/Amtsgericht. Die Tiefgarage ist bis 1 Uhr geöffnet. Sie steht unseren Besuchern für die Dauer des Konzerts kostenfrei zur Verfügung. Ein Entwerten des Chips vor der Ausfahrt entfällt.

HAUSÖFFNUNG

Der Historische Reitstadel öffnet Abendkasse und Foyer eine Stunde vor Veranstaltungsbeginn.

GARDEROBE

Wir achten auf Ihre Sicherheit, weshalb Mäntel und Jacken nicht in den Saal mitgenommen werden dürfen. Garderoben befinden sich im Untergeschoss. Pro Kleidungsstück ist eine Gebühr von 1€ zu entrichten.

PAUSE

Aufgrund der SARS-CoV-2-Eindämmungsverordnung finden die Konzerte im Historischen Reitstadel bis auf Weiteres ohne Pause statt.

TAXI-SERVICE

Bestellen Sie Ihr Taxi bitte unter +49 9181 488 00.

GESCHENKGUTSCHEINE

Verschenken Sie doch einmal einen Konzertbesuch. Gern übersenden wir Ihnen Wertgutscheine sowie Gutscheine für Konzerte nach Wahl. Der Wert der Gutscheine ist frei wählbar, die Laufzeit unbefristet.

LOB UND KRITIK

Lob und Kritik helfen uns noch besser zu werden. Bereits an dieser Stelle: vielen Dank!

FUNDBÜRO

Bei Verlust wenden Sie sich bitte an die Mitarbeiter des Reitstadels. Tagsüber erreichen Sie diese unter +49 9181 255 2662.

WEBSITE

Sie lesen gern Konzertkritiken und blättern in Fotogalerien? Auf unserer Website finden Sie neben Konzertprogramm und Inhaltsangaben viele spannende Infos zu den Vorstellungen.

WARTELISTE

Sie können sich über das Konzertsekretariat oder online in eine Warteliste für ausverkaufte Konzerte eintragen. Sind Karten für das entsprechende Konzert wieder verfügbar, werden wir Sie umgehend kontaktieren.

NEWSLETTER

Unser Newsletter erscheint regelmäßig und informiert Sie über Neuigkeiten zu unseren Veranstaltungen. Auf unserer Website können Sie sich kostenlos registrieren.

AGB

Den genauen AGB-Wortlaut finden Sie auf unserer Website unter www.neumarkter-konzertfreunde.de.

IHR ENGAGEMENT

Sie möchten mit Ihrem Eintritt bei den Neumarkter Konzertfreunden die Konzerte im Historischen Reitstadel unterstützen? Ob als festes Fördermitglied oder Förderer ohne Mitgliedschaft: Mit Ihrem Beitrag sichern Sie einem einzigartigen Konzertveranstalter die Zukunft und ermöglichen auch anderen Klassikliebhabern musikalische Sternstunden. Informationen über Eintritt, Vorteile und Vergünstigungen erfragen Sie bitte im Konzertsekretariat.

Fördermitgliedschaft
Privatpersonen 2.500 € und Firmen 7.500 € p. a.

Förderer (ohne Mitgliedschaft)
Bronze 500 €, Silber 1.000 €, Gold 2.000 € p.a.

Spendenkonto
Neumarkter Konzertfreunde e. V.
DE 86 7605 2080 0000 0044 32, BIC BYLADEM1NMA

Steuerlich abzugsfähige Spendenbescheinigungen erhalten Sie vom Konzertsekretariat.

Werden Sie Mäzen
Gern begrüßen wir Sie auch im Kreis des
mäzenatischen Konzertveranstalters Neumarkter
Konzertfreunde e.V.

IMPRESSUM

NEUMARKTER KONZERTFREUNDE E. V.

SCHIRMHERR

Oberbürgermeister Thomas Thumann

VORSTAND

Ernst-Herbert Pfleiderer (Vorsitzender)
Thomas Dehn
Dr. Christian Mickisch

KÜNSTLERISCHE LEITUNG Ernst-Herbert Pfleiderer LEITUNG KONZERTPLANUNG Annett Baumeister LEITUNG VERWALTUNG Iris Dorn KONZERTSEKRETARIAT Ilona Jentzsch

REDAKTIONSSCHLUSS 10. September 2021 Änderungen und Irrtümer vorbehalten.

HERAUSGEBER Neumarkter Konzertfreunde e. V.

REDAKTION Claudio Lieberwirth, Uwe Mitsching, Jürgen Ostmann
GESTALTUNG Stephanie Roderer, Beatrix Hepting
DRUCK deVega Medien GmbH

FOTOCREDITS S. 4-10 Stadtarchiv Neumarkt, S. 13+20-37,142-160 Fritz Etzold, S. 17+39 Frank Schinski, S. 53 Eva Vermandel, S. 57 Geoffroy Schied, S. 61 Granger Historical Picture Archive/Alamy Stock Foto, S. 65 Museum Kunstpalast, S. 67 Felix Broede, S. 69+79+83 Marco Borggreve, S. 73 Lithographie von Joseph Kriehuber, S. 77 The George Enescu National Museum, Bukarest, S. 81 Uta Süße-Krause, S. 84 Neda Navaee, S. 89 Pilvax, S. 93 Jack Liebeck, S. 94 Nicki Twang, S. 97 Irène Zandel, S. 99 Balazs Borocz, S. 103 Lebrecht Music & Arts/Alamy Stock Foto, S. 104 Shawshots/ Alamy Stock Foto, S. 107 Camille Pissarro/Met Museum of Art, S. 108 Großmann, Hermann/ Deutsche Fotothek, S. 111+113 Akos Stiller, S. 114 Birgitta Kowsky, S. 123 GL Archive/Alamy Stock Foto, S. 124 McPHOTO/Alamy Stock Foto, S. 127 Lebrecht Music & Arts/Alamy Stock Foto, S. 129+130 Florence Grandidier, S. 135 Sonja Werner, S. 137 Gisela Schenker, S. 139 Mihály Kondella







KONTAKT

NEUMARKTER KONZERTFREUNDE E. V.

Ingolstädter Straße 45 92318 Neumarkt

Telefon +49 9181 299 622

montags bis freitags von 10 bis 14 Uhr, an Konzerttagen (auch am Wochenende) von 11 Uhr bis Konzertbeginn

Fax +49 9181 299 823

E-Mail info@neumarkter-konzertfreunde.de

Website www.neumarkter-konzertfreunde.de

CORONA-EINSCHRÄNKUNGEN

Die Konzerte des Jubiläumsfestivals finden im voll besetzten Saal statt – wenn auch ohne Pause. Dennoch kann es vereinzelt zu Einschränkungen oder ungewöhnlichen Umstellungen kommen. Wir tun das Möglichste, um Ihnen Ihr Konzerterlebnis so angenehm wie möglich zu gestalten und zählen auf Ihr Verständnis.

MUSIK UND STILLE, SPANNUNG UND AUFLÖSUNG, IM STETIG RUHIGEN RHYTHMUS. AUF DIE NÄCHSTEN WUNDERBAREN JAHRE!

Ernst-Herbert Pfleiderer, Vorstandsvorsitzender und Künstlerische Leitung

