

KÖLNER PHILHARMONIE



KÖLNER PHILHARMONIE

Piano 3

András Schiff

Sonntag 14. Januar 2007 20:00



KÖLNER
PHILHARMONIE

Bitte beachten Sie: Ihr Husten stört Besucher und Künstler. Wir halten daher für Sie an der Garderobe Ricola-Kräuterbonbons bereit und händigen Ihnen Stofftaschentücher des Hauses Franz Sauer aus.

Sollten Sie elektronische Geräte, insbesondere Handys, bei sich haben: Bitte schalten Sie diese zur Vermeidung akustischer Störungen aus.

Wir bitten um Ihr Verständnis dafür, dass Bild- und Tonaufnahmen aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet sind.

Wenn Sie einmal zu spät zum Konzert kommen sollten, bitten wir Sie um Verständnis dafür, dass wir Sie nicht sofort einlassen können. Wir bemühen uns, Ihnen so schnell wie möglich Zugang zum Konzert zu gewähren. Ihre Plätze können Sie spätestens in der Pause einnehmen.

Sollten Sie einmal das Konzert nicht bis zum Ende hören können, helfen wir Ihnen gern bei der Auswahl geeigneter Plätze, von denen Sie den Saal störungsfrei und ohne Verzögerung verlassen können.

Piano 3

András Schiff *Klavier*

Sonntag 14. Januar 2007 20:00

Ludwig van Beethoven 1770 – 1827

Sonate für Klavier f-Moll op. 2, 1

Allegro

Adagio

Menuetto. Allegretto

Prestissimo

Sonate für Klavier A-Dur op. 2, 2

Allegro vivace

Largo appassionato

Scherzo. Allegretto

Rondo. Grazioso

Sonate für Klavier C-Dur op. 2, 3

Allegro con brio

Adagio

Scherzo. Allegro

Allegro assai

Pause

Sonate für Klavier Es-Dur op. 7

Allegro molto e con brio

Largo, con gran espressione

Allegro

Rondo. Poco Allegretto e grazioso

Zu den Werken des heutigen Konzerts

Die ersten vier Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven: Musik aus der Feder eines 25-Jährigen. Musik des seit drei Jahren in Wien ansässigen Shooting Stars aus Bonn, der sein verwöhntes Publikum entzückt als virtuoser Pianist und als kühner Komponist, dessen moderne Schreibart aufhorchen lässt. Dieses atemverschlagende Selbstbewusstsein des jungen Beethoven scheint auf den flüchtigen Blick nicht zu passen zu seinem Wunsch, sich von den Zelebritäten der Zeit unterrichten zu lassen – von Joseph Haydn und von Johann Georg Albrechtsberger, später von Antonio Salieri. Indessen hat der Unterricht bei Haydn nur ein Jahr gedauert, bei Albrechtsberger nicht viel länger. Was also zunächst wie ein kurzer Studienaufenthalt in Wien aussah, wurde sehr bald der Beginn einer dauerhaften Karriere von ungeahnten Dimensionen. Beethoven hat bei Haydn nicht viel gelernt, was sollte ihm der Lehrer – selbst ein Autodidakt – auch beibringen außer einigen kontrapunktischen Übungen? Und auch die Lektionen bei Albrechtsberger scheinen keine großen Früchte getragen zu haben. Beethoven nannte den regelversessenen Schriftgelehrten einen »Musikpedanten«, Albrechtsberger hingegen hielt seinen Schüler für einen »exaltierten musikalischen Freigeist« und ließ sich später Dritten gegenüber sogar zur Warnung hinreißen: »Gehen Sie mit dem nicht um, der hat nichts gelernt und wird nie etwas Ordentliches machen«.

Wird nie etwas Ordentliches machen? Schon mit seinem Opus 1, den drei Trios für Klavier, Violine und Violoncello, setzte er die musikalische Welt in Erstaunen und seinen Lehrer Haydn in ärgerliche Verwunderung: Beethoven möge das dritte Trio nicht herausgeben, riet er. Dieser indessen argwöhnte, dahinter stecke blanker Kollegenneid und publizierte trotzdem. Mit anderen Worten: Das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler muss man sich distanziert vorstellen, eher kühl als herzlich. Und dass Beethoven die wohlmeinende Einladung Haydns, er dürfe ihn auf seine zweite Reise nach London begleiten, in den Wind schlug, könnte ein Hinweis darauf sein, dass sich der Schüler davon wenig versprach (eine fatale Fehlentscheidung, wie sich später herausstellen sollte). Umso erstaunlicher die Widmung von Beethovens ersten drei Klaviersonaten op. 2 aus dem Jahr 1795: *TROIS SONATES pour le Clavecin ou Pianoforte Composées et Dédiées à Mr. Joseph Haydn Maître de Chapelle de S. A. Monseigneur le Prince Esterhazy par Louis van Beethoven Oeuvre II à Vienne chez Ataria et Comp.*

Arbeiten eines Eleven, dem Lehrer ehrfurchtsvoll zugeeignet? Das liest sich anders in den *Biographischen Notizen* von Franz Gerhard Wegeler und Ferdinand Ries, Beethovens späterem Schüler: »Haydn hatte gewünscht, dass Beethoven auf den Titel seiner ersten Werke setzen möchte ›Schüler von Haydn‹. Beethoven wollte dieses nicht, weil er zwar, wie er sagte, einigen Unterricht bei Haydn genommen, aber nie etwas von ihm gelernt habe«.

Trotzdem diese im Tonfall ergebene Widmung, obwohl der junge Beethoven sein Verhältnis zu Haydn als eher verdrießlich empfunden haben mochte. Sie besagt mancherlei. Einmal dürfte Beethoven sich eine gewisse Werbewirksamkeit ausgerechnet haben für seine Musik, wenn er sie mit dem Namen eines allseits geachteten Prominenten schmückte. Zum anderen entspricht es durchaus der hochfahrenden Ungeduld des Louis van Beethoven, gleich drei Sonaten geräuschvoll auf den Tisch zu donnern, die mit den Haydn'schen Mustern nur noch wenig zu tun haben und den herkömmlichen Begriff von einer Sonate zwar nicht auf den Kopf stellten, doch erheblich erneuerten und erweiterten. Mit diesen drei Werken legt Beethoven keine Prüfungsstücke vor, er prüft mit ihnen seine ganz individuellen kompositorischen Kompetenzen. Um es anders zu sagen: Je entschiedener er von den Normen der etablierten Gattung abrückt, um so markanter definiert er den Abstand zwischen seinem angeblichen Lehrer und sich, dem vermeintlichen Schüler. Ein Akt stolzen Selbstbewusstseins also, nicht frei von jünglingshaftem Hochmut, aber gerechtfertigt durch handwerkliche und geschmackliche Sicherheit, deren Herkunft ein Rätsel bleibt, sofern man nicht gleich mit der Fama vom göttlichen Genie zu Hilfe eilen will.

Und doch sind Haydns Einflüsse spürbar in allen Sätzen der ersten drei Sonaten, vornehmlich in der fein geschmiedeten durchbrochenen Arbeit, im feinen Netzwerk der motivischen Verflechtung, in der akademisch gelehrten Führung selbständiger Stimmen, wohl auch in der modulatorischen Wanderlust und dem Erfindungsreichtum schlichter Kantilenen nebst ihrer ausschmückenden Ornamentierungen. Vieles aber, um nicht zu sagen das meiste entspringt der sprudelnden Ideenvielfalt des jungen Feuerkopfes, ist vollkommen neu erdacht.

Sonate für Klavier f-Moll op. 2, 1

Den ersten Satz der Sonate f-Moll op. 2, 1 bestimmen zwei gegensätzliche Themenfiguren: forsch hochspringend die erste, weich niedersinkend die zweite. Eingebunden in einen einheitlichen Sturm-und-Drang-Gestus inszeniert Beethoven aus Figur und Gegenfigur ein Mini-Drama, zettelt einen erregten Disput an, wobei ihm, trotz fortwährend fiebriger Erregung, der moderate Ausgleich solcher Widersprüche angelegen ist. Dabei kommt nicht, wie es Musikpädagogen stets inbrünstig wünschen, eine Sonatenhauptsatzform heraus, sondern ein in Tönen turbulent aus- und zu Ende gedachter Konflikt nach Schiller'schem Vorbild, hier jedoch auf nur wenige Minuten komprimiert. Es folgt ein die erhitzten Gemüter besänftigendes *Adagio*-Gesangsstück als Aria in opernhafter Manier, welche sich zum friedlichen Duettino erweitert; ihm werden pianistisch schimmernde Glanzlichter in verschwenderischer Fülle aufgesteckt. Dem *Allegretto*-Menuett ist alle höfische Tanz-Galanterie ausgetrieben, zuweilen klingt es knorrig und murrend, das Trio erinnert an eine runderneuerte Invention, schon ist das gute alte Menuett auf den Weg gebracht in Richtung Charakterstück. Das *Prestissimo*-Finale, meilenweit entfernt von traditioneller Kehraus-Harmlosigkeit, prescht einher wie von Furien gehetzt mit hammerharten Akkordschlägen, nervösem Triolengewimmel und – der erste Satz lässt grüßen – mit einer wehmütig dahinwehenden sanglichen Kontrastfigur, so dass sich im Final- wie im Kopfsatz die gleiche Konfliktspannung aufbaut, nun aber ungleich heftiger ausgestellt als tolldreistes, waghalsiges Bravourstück – da sehen wir ihn, den jungen Tastenlöwen, wie er sein Wiener Publikum schwindelig zu spielen gedenkt. Auch hören wir den »exaltierten musikalischen Freigeist«, der einerseits zu exuberanter Ungezügeltheit neigt, andererseits aber sein überbordendes Temperament mit noble melodischem Wohllaut inmitten vulkanischer Turbulenzen zu zügeln versteht. Und mit einer nüchtern austarierten Formbalance. Sonate = Klangstück? Weit mehr als das: leidenschaftliche Auseinandersetzung in den Ecksätzen, ironische Brechung des angestaubten Menuetts und im *Adagio* die Überwindung instrumentaler Mechanik durch die Schönheit menschlichen Singens auf schwarzen und weißen Klaviertasten.

Sonate für Klavier A-Dur op. 2, 2

Der *Allegro vivace*-Kopfsatz der Sonate A-Dur op. 2, 2 tritt rank und schlank in Erscheinung, so als wolle er an Haydns Sonaten- bzw. Streichquartettstil anknüpfen; auch erinnert die vielfach kanonisch enggeführte Stimmtextur an vorbildliche Muster. Doch in dieses Geflecht aus artig gewobenen Polyphonien schneiden scharfe Akzente, unvermutete harmonische Gedankensplitter, rasende Skalen, gewittrige Oktavenketten und tobende Tremoli. Das (seltsamerweise nach Moll gewendete) Seitenthema mit seinem passioniert schwärmerischen Charakter grenzt sich zwar gegen den galanten Gestus des ersten ab, doch rückt es diesem wieder nahe infolge der oft cholerisch gereizten, alles einfärbenden Grundstimmung. So wird es kein Satz nach Haydns wohltemperierter Art, sondern ein sprunghaft-launisches, wetterwendisches Gebilde mit der seltsamen Neigung, sich in das scheinbar sperrige motivische Material ungeduldig zu verbeißen. Mit der gleichen finsternen Entschlossenheit rückt Beethoven dem *Largo appassionato* zu Leibe, einer feierlich starr schreitenden Sarabande im ernstesten Choral-Tonfall. Daraus wächst in kontrapunktischer Verrankung metamorphosengleich ein schlichtes Lied ans Licht. *Appassionato*? Ja, wenn man der dann mächtig und beinahe zornig sich auftürmenden Sarabande folgt, was die nachfolgende Schlussruhe umso ruhiger ausatmen lässt mit sanftem Glöckchengebimmel in der Mittelstimme. Zögerliches Schreiten und flutendes Singen, rituelle Feierlichkeit und zärtliches Melos – schwankend zwischen diesen gegensätzlichen Ausdruckspolen sucht und findet der Satz sein tröstliches Ende, durchaus leidenschaftlich-leidvoll.

Plötzlich bekommt das alte Menuett einen neuen Namen und eine neue Funktion, jetzt heißt es *Scherzo*, und wirklich ist es eine kleine, humorvolle Spaßnummer von teils kichernder, teils übermütiger Ausgelassenheit. Und als wäre des Spaßes noch nicht genug, fügt Beethoven noch ein *Rondo-grazioso*-Finale bei, eine gut gelaunte Gavotte im neomodischen Outfit, tonperlenbehängt und skalenverziert, galanten Zuschnitts und leichter Gangart. Dann aber wechselt er den Tonfall, verfällt um des lieben Kontrastes willen gleich zweimal in den knöcheltrockenen Toccategestus mit ruppigen Akzenten und hämmernder Mechanik – und findet mit lässig-leichter Hand wieder he-

raus aus diesem chromatischen Dickicht. Eine Schnittmenge aus rat-terndem Geklapper und charmanter Tasteneleganz – so etwa ließe sich dieses pianistische Seiltänzerstück auf einen Begriff bringen.

Sonate für Klavier C-Dur op. 2, 3

Die Sonate C-Dur op. 2, 3 hebt an wie ein stillvergnügtes Streichquartett, durchaus humorvoll, eher harmlos als bedeutsam. Doch sehr bald geraten die ersten Takte des *Allegro con brio*-Satzes in den Strudel brodelnder pianistischer Turbulenzen. Was folgt, ist ein vielfingriges Kabinettstück von höchsten technischen Ansprüchen, ein Sturm- und Regenlauf über die Tasten, nur kurzzeitig gebremst vom melodienseligen, melancholischen Seitenthema in g-Moll, das nun wieder nach Streichquartett oder nach Bläserstimmen klingt. Aus solch scharfen Kontrasten zwischen großem pianistischem Faltenwurf und intimer Quartettsanglichkeit baut Beethoven einen Satz von wechselnden Expressionen und widersprüchlichen Empfindungen, wobei sich in der grimmigen Durchführung der klavieristische Impetus durchsetzt und auch den langen Schluss-Spurt des Satzes beherrscht. Bei Licht besehen, ist er durch und durch konzertant gedacht, was die fulminante Stretta mit ihrer zunächst harmonisch verschleierte, dann ausgesprochen virtuosen Kadenz bestätigt. Im Rückblick auf diesen titanischen Satz wird kenntlich, dass Beethoven den privaten Charakter einer Sonate plötzlich ins Rampenlicht eines öffentlichen Konzerts bringt; die ehemals kammermusikalische Introversion verwandelt sich unter seinen Händen zur großformatigen Konzert-Sinfonik, zur Demonstration beifallheischer Klavierartistik. Vom öffentlichen Podium zurück in die Abgeschiedenheit mit dem lyrischen *Adagio*, einem klangredenden bzw. klangströmenden ›Lied ohne Worte‹ von äußerster Einfachheit, anhand dessen Beethoven dann seine Improvisationskunst entwickelt, was allerdings den passionierten Gestus nicht ausschließt und den langsamen Satz in die Nähe einer Klavier-Rhapsodie rückt mit betont erzählendem Charakter in unterschiedlichen rhetorischen Gebärden respektive emotionalen Gestimmtheiten. Das nachfolgende *Allegro-Scherzo* kommt zunächst als ein kauziges Kanon-Uhrwerk daher, als ein drolliges Spielstück in altväterlicher Manier, dennoch modern auf-

geputzt mit mutwilligen Sforzati, welche heftig gegen den metrischen Strich bürsten. Dann das unvermutet virtuos aufräuschende Trio in Form einer Arpeggien-Etüde, ein Tribut an das moderne Klavier. Die Coda gleicht einer motivisch ausformulierten Kadenz, so als löse sich der hübsche Spuk in Luft auf. Das *Allegro assai*-Finale knüpft an den konzertanten Drive des ersten Satzes an, die Sonate rundet sich, wie sie überhaupt eng verklammert ist durch motivische Substanzgemeinschaft in allen Sätzen – Beethoven versteht dieses viersätziges Gebilde nun endgültig nicht mehr als divertimentohafte Abfolge von unterschiedlichen Satzcharakteren, sondern als vier thematisch-motivisch verschwisterte Gebilde, deren expressive Vielfältigkeit Kraft phantasievollen Denkens aus struktureller Einheitlichkeit gewonnen wird. Nur noch von fern schimmern die Umrisse der alten Gigue hindurch, ansonsten ist der Finalsatz befeuert von kraftvoll drängender Energie und vom kompositorischen Ehrgeiz, die Mechanik eines Klaviers ebenso grenzwertig auszutesten wie seinen melodischen Klangreichtum. Heraus kommt ein spritziges, übermütig wirbelndes Geschwindstück, ähnlich konzertant ausgefaltet und technisch hochentwickelt wie der Kopfsatz. In den letzten Takten folgt noch eine Prise Humor dergestalt, dass Beethoven so tut, als wisse er nicht weiter und könne den Schlusspunkt nicht finden – zu solch' launigen Täuschungsversuchen allerdings war schon Joseph Haydn aufgelegt.

Sonate für Klavier Es-Dur op. 7

Wenig später, nach seiner Berliner Reise 1796 und sicherlich inspiriert von allerhand Anregungen, legte Beethoven seine vierte Sonate Es-Dur op. 7 vor, deren besonderes Gewicht er dadurch kennzeichnete, dass er sie einzeln publizierte und ihr obendrein die Bezeichnung *Grande Sonate* gab. Warum Walter Riezler sie sein »erstes Meisterwerk« nennt? Die Dimensionen dehnen sich aus, der Kompositionsstil wird sinfonisch insofern, als die gesamte Entwicklung aus einem lapidaren Grundmotiv beharrlich vorangetrieben wird, wobei der Gedanke einer dramatischen Konfliktzuspitzung zurücktritt zugunsten einer epigrammatischen Schreibweise, welche das Werden und Wachsen des ersten Satzes als überlangen Prozess ermöglicht. Die Gestimmtheit dieses Satzes

ist ungeduldig, fast gereizt, nahezu pausenlos hämmern die pochenden Repetitionen, dennoch kann der Satz seine nüchtern kalkulierte Konstruktion nicht verleugnen, seine fortdauernde thematische Verzweigung und unablässige motivische Vervielfachung. Thema und Gegenthema bilden keinen Widerspruch, das eine wächst aus dem pochenden Tonstrom ebenso heraus wie das andere. Neu ist, wie Beethoven das zugrundeliegende Material (Repetitionen und simple Es-Dur-Akkorde) dermaßen strapaziert, dass alles komponierfähig wird, selbst die scheinbar unwichtigen Begleitfiguren; neu sind demzufolge die vergleichsweise ungewöhnlichen Ausdehnungen mit gewaltigen Steigerungen, Aufschichtungen und – anders als in der konzertanten Sonate op. 2, 3 – ein komponierendes, beinahe brütendes Hineindenken in das Innere der Musik, was nicht selten an die kontrapunktische Konsistenz und an den kraftvoll-motorischen Duktus von Bachs Musik erinnert. *Largo, con gran espressione* will Beethoven den zweiten Satz verstanden wissen. Das Thema einmal mehr von bezwingender Einfachheit, schlicht gesetzt und sprachmächtig wie die Kopfzeile eines frommen Männerchor-Satzes. Doch dann fasert die Schlichtheit aus, verstrüpft sich harmonisch, pausiert häufig, fasst wieder festen Tritt, wechselt in den pathetischen Tonfall, in die grandiose Gebärde, in den zerklüfteten, zersplitterten Klang, spreizt sich auf in extreme Register, sinniert mal dumpf, mal gereizt vor sich hin und immer quasi improvisando. Dieses *Largo* wandert durch unwegsames Gelände, absturzbedroht, seltsam schwankend und vorsichtig tastend, so als hätte er, der kluge Ingenieur des ersten Satzes, den sicheren Boden unter den Füßen verloren und befände sich im Niemandsland fremdartiger Visionen. Schnell heraus mit einem freundlichen *Allegro*, weder Scherzo noch Menuett. Aber bald schon verknoten sich die einfachen Stimmen, drängen sich stockende Ratlosigkeit hinein und auch manch impulsive Akzente. So verliert das anfangs behende Schifflin seine Fahrt und landet zwischenzeitlich im trüb aufgewühlten Gewässer des es-Moll-Trios. Freundliche Aussichten endlich im *Poco Allegretto e grazioso*-Rondo, jetzt mit lichter Satzstruktur, singendem Atem und heiterem Behagen, hell timbriert und verschnitten mit virtuosen Couplets, deren teils düsterer, teils lächelnder Elan so etwas wie Erleichterung kundtut nach der Schwerstarbeit in den drei ersten Sätzen.

»Diese Sonate«, heißt es in der *Zeitung für die elegante Welt* aus dem Jahr 1806, »zählt Rezens. zu den vortrefflichsten des originellen Kompositeurs. Sie bildet ein großes edles Ganzes. Ein heroisches Feuer macht den vorherrschenden Zug ihres Charakters aus, in welchem auch das erste Allegro con brio in Es dur vorgetragen seyn will. Eine starke Leidenschaft waltet auch noch in dem darauf folgenden Largo con espressione (in C dur), wiewohl sie durch Momente des ruhigen Gefühls unterbrochen wird, und endlich sich in stille Resignazion aufzulösen scheint. Das anschließende Allegro in Es dur im Dreivierteltakt drückt gesammelte Kraft und muthige Entschlossenheit aus; – wilde Stürme im Innern scheint das Minore zu verrathen, das sich in lauter Achteltriolen in beiden Stimmen bewegt. Endlich schließt diese Sonate mit einem sanften gefälligen Rondo, ohne den feurigen Affekt ganz zu verleugnen, welcher in einem Minore (C moll) sogar ins Wilde übergeht, bis sich das erschöpfte Herz nach und nach in Ruhe einwiegt. – Diese Komposition ist voll großen Effekts, wenn sie mit geübter Hand eben so hinreißend feurig, als zart und gefällig vorgetragen wird. Sie erfordert ungefähr dieselbe Fähigkeit und ähnlichen ausdrucksvollen Vortrag, als Mozarts bekannte Fantasie und Sonate in C moll, zu der sie gewissermaßen ein Seitenstück ausmacht«.

Vier Erstlingssonaten, vier Prüfstücke auf Beethovens neuem Erfahrungsgebiet. Sie zeigen einen Komponisten von ausgewachsenem, von ungewöhnlich kreativem Format, der die Unterweisung von Maestro Haydn in der Tat nicht nötig hatte. Seine Sonaten werden von Mal zu Mal länger mit der Viersätzigkeit als Gattungsnorm. Sie nehmen das durchbrochene, filigran gesponnene Satzgewebe von entwickelten Streichquartetten in sich auf und bewegen sich zugleich in Stil und Faktur auf das virtuose Solokonzert zu sowie auf den orchestralen Register- und Farbenreichtum von Sinfonien. Soll heißen: Das Klavier emanzipiert sich unter Beethovens Händen zum dominierenden Referenzinstrument dank erweiterter Spieltechniken und verfeinerter Ausdrucksgestaltungen. Nun taugt es zum tönenden Reißbrett bei des Komponisten beharrlicher Suche nach dem Gleichgewicht zwischen Konstruktion und Expression.

»Für jeden Ton die Sprache finden ...« Beethovens Klaviersonaten und ihre Deutung

András Schiff im Gespräch mit Martin Meyer

Der Dirigent und Pianist Hans von Bülow hat Beethovens 32 Sonaten für das Klavier als das »Neue Testament« der Musikkultur für dieses Instrument bezeichnet. Ist der monumentale Zyklus für unsere Zeit noch immer so verpflichtend?

Gewiss. Die Sonaten haben nichts an Aktualität und Frische eingebüßt; allerdings gilt es, sie mit stets neuen Energien zu deuten: genau zu lesen, in ihrer individuellen Charakteristik zu erfassen. Ich selber habe absichtlich erst in der letzten Zeit damit begonnen, mich einer solchen Lebensaufgabe zu widmen. Während mir etwa die Werke von Bach oder von Mozart oftmals wie Neuland entgegenkamen, fühle ich mich bei Beethoven mit einer mächtigen Interpretationsgeschichte konfrontiert, die bekanntlich bis zu Liszt zurückreicht.

Geschichte und Tradition der Beethoven-Interpretationen könnten den heutigen Pianisten allerdings auch lähmen – als ob schon vieles, vielleicht alles gesagt wäre?

Natürlich sind solche Hemmnisse nicht gänzlich von der Hand zu weisen. Wenn man sich andererseits mit intellektuellem und seelischem Engagement in die Texte vertieft, bemerkt man schnell, welche Geheimnisse und Herausforderungen sie nach wie vor bergen. Als Kind hörte ich oft die »Waldstein«-Sonate, ohne dass sie mir nun einen besonderen Eindruck gemacht hätte – vermutlich lag das an den unbefriedigenden Wiedergaben. Wenn ich das Stück heute spiele, bin ich überwältigt von der revolutionären Kraft dieser so spannungsreichen Landschaft. Ein anderes Beispiel böte die »Mondschein«-Sonate. Beethoven verlangt für den ganzen ersten Satz die Ausführung *senza sordino*, also mit dem rechten Pedal. Die meisten Interpreten missachten die Anweisung, doch die Musik klingt völlig neu, wenn man sich nur die Mühe macht, richtig zu lesen und darauf entsprechend vorzutragen.

Beethoven erweitert das Klangbild, auch die Dynamik, den Raum der rhythmischen Kräfte. Worin sehen Sie die Differenzen zu Vorläufern wie Haydn oder Mozart?

Wir dürfen nicht vergessen, dass Beethoven bereits in Bonn, seit 1792 in Wien, als grandioser Improvisator und Virtuose in Erscheinung trat. Die Ausdrucksbreite seines Spiels beschäftigte dann von Anfang an auch den Komponisten. Wie Haydn – und anders als Mozart – geht Beethoven sodann von kleinen Zellen und Motiven aus, die die thematischen Strukturen seiner Stoffe bestimmen. Während Mozart die Melodien findet und ins Weite strömen lässt, betont Beethoven mehr die überraschenden Verwandlungen aus der Vertikalen von monothematischen Vorgaben. Weiter gibt es bei Beethoven – wieder im Unterschied zu Mozart, doch in einer Art Verwandtschaft zu Haydn – mehrere zweisätzigte Sonaten. Oder: wir finden bei Beethoven eine Art von erdverbundenem Humor, wo bei Mozart eine schwebende, gleichsam selbstvergessene Heiterkeit erklingt. Oder: bei Mozart gerinnen die langsamen Sätze kaum stärker als in einem Andante oder Andantino. Dagegen schreibt Beethoven ein Adagio, ein Largo aus – die Musik wird gravitatisch. Schließlich auch Beethovens experimentelle Arbeit mit den Tonarten und den harmonischen Wechseln – hier hat Haydn gewiss als Vorbild gewirkt. Aber natürlich geht Beethoven in punkto Virtuosität und orchestralem Aplomb seit seinen Anfängen noch weit über Haydn hinaus.

Mozart komponiert mit der Stimme des Gesangs, Beethoven orientiert sich eher an einer sprechenden, ja rhetorischen Gestik?

So ist es. Zugespitzt formuliert, Beethoven schreibt Prosa, während Mozart die Poesie favorisiert. Insofern würde ich sogar sagen, dass die stilistische Linie von Haydn zu Beethoven einerseits, von Mozart zu Schubert andererseits führt – im Sinn der »musikalischen Natur«. Andererseits hat Beethoven Mozart sehr verehrt: Die Bewunderung für Mozarts Klavierkonzert in c-Moll ist dokumentiert und schlägt sich dann auch nieder in Beethovens eigenem Konzert in c-Moll. Während aber Mozart selten in die Extreme von Ausdruck, Tempo, Dynamik steigt, führt uns bereits der junge Beethoven eine neue Welt der verschärf-

ten Affekte vor. Schon das Finale der ersten Klaviersonate in f-Moll op. 2 ist mit *Prestissimo* überschrieben.

Beethovens 32 Klaviersonaten erfassen – ähnlich wie die Streichquartette – einen mächtigen Lebensbogen, machen sozusagen den roten Faden in seinem Œuvre aus.

Allerdings. Und man kann nur staunen, wie sich dieser Lebensbogen in immer andere Konstellationen des Neuen auffächert. Wir finden seit den Sonaten op. 2 eine enorme Vielfalt der Charaktere, die Leidenschaft neben einer eher lyrischen Gelöstheit, das Konzertstück neben der Humoreske. Zu den Innovationen, die Beethoven beibringt, gehören etwa die sehr langen Legato-Bögen, die Erweiterungen im Klangvolumen, die häufigen mehrstimmigen Akkorde, die »assoziierenden« Stimmen und Töne. Bald schon wird ihm der Radius des Instruments zu eng, so dass die rein »pianistische« Schreibweise in die Richtung von Orchesterfarben ausgeweitet wird. Nehmen wir etwa das *Allegro molto e con brio* des Kopfsatzes der *Pathétique*-Sonate: Es wirkt wie ein Klavierauszug mit orchestralen Färbungen. Und endlich hören wir bei Beethoven – dem sprechenden Duktus seines Komponierens gemäß – eine auch von den polyphonen Strukturen genährte artikulatorische Dringlichkeit: Das deklamierende Element tritt scharf hervor, seit den Anfängen.

Ließe sich für das Sonatenschaffen – einmal abgesehen von der Periodisierung – ein Raster der Zuordnungen finden, das dann seinerseits Interpretationshilfe böte?

Ich glaube nicht. Natürlich unterscheiden wir rechtens die frühe Epoche von Opus 2 bis Opus 28, darauf die mittlere Phase von Opus 31 bis zur Sonate *Les Adieux* op. 81a und schließlich – seit der etwas janusköpfigen Sonate op. 90 – die späten Werke bis zu Opus 111. Aber innerhalb dieser Komplexe öffnen sich wiederum Perspektiven auf stets Überraschendes. Beethoven denkt niemals schematisch – nicht einmal in der Behandlung der Reprisen im Verhältnis zur Exposition. Wenn er drei Sonaten unter einer Opuszahl zusammenführt – was auch einem Anliegen seiner Verleger entsprach –, so bietet er inner-

halb jeder Trias enorme Kontraste auf. Freilich können wir auch immer wieder und über solche Differenzierungen hinaus singuläre Höhepunkte finden – etwa das *Largo e mesto* der Sonate op. 10 Nr. 3, dann die innovative Einleitung zur *Pathétique*, etwas später den Trauermarsch der As-Dur-Sonate op. 26, von dem ja Chopin so hingerissen war – und so fort. Folglich ist der Interpret angehalten, für jeden Ton die Sprache neu zu erfassen; darin liegt vielleicht die größte Herausforderung.

Ihre zyklische Aufführung des Œuvres geht chronologisch vor. Wo sehen Sie die Gelenkstellen, auch die Schwierigkeiten der ersten vier Sonaten?

Zunächst: natürlich wäre auch ein »gemischtes« Programm denkbar, wie ich es etwa bei Schubert verfolgte. Bei Beethoven jedoch scheint es mir wichtig, die gleichsam enzyklopädische Entwicklungslogik vorzuweisen, und dies gelingt allein in der chronologischen Spiegelung des Schaffensprozesses. – Was nun die ersten drei Sonaten betrifft, die der etwas unwillige Schüler seinem sehr verständnisvollen Mentor Joseph Haydn gewidmet hat, so beeindruckt, einmal von außen gesehen, sogleich die präzedenzlose Brillanz. Da spricht der Virtuose, der sich auch einem Publikum stellt. Weiter prallen in dieser Trias unheimlich unterschiedliche Stimmungen aufeinander, was der Interpret gedanklich, emotional und technisch zu bewältigen hat. Die große, lange, wunderbar »pastoral« angelegte Sonate op. 7 steht dann freilich bereits ganz für sich selbst.

Die aufsteigende Bewegung der gebrochenen Akkorde zu Beginn der Sonate in f-Moll op. 2 Nr. 1 markiert schon eine höchst selbstbewusste Ouvertüre.

Mehr noch, diese Sonate präsentiert ein Drama. Die Tonart ist auf den dramatischen Ausdruck gestimmt – denken wir an die spätere *Appassionata* op. 57 oder an das Streichquartett op. 95. Das hinaufgreifende Kopfsatzmotiv – in der Art der sogenannten »Mannheimer Rakete« – signalisiert explosive Entschlossenheit. An Haydn gemahnt die Technik, viele Motive aus einer einzigen Themenstruktur zu entwickeln; dies verleiht der Musik eine starke Gedrängtheit. Das invers formu-

lierte Seitenthema bringt dann das Moment der Klage herbei. Interessant ist auch, wie Beethoven in der Durchführung kühne Lagenwechsel der Stimmen vornimmt, überhaupt die motivische und dynamische Palette variiert. Kurz, hier höre ich »gefährliche«, aufrührerische Musik.

Der langsame Satz hingegen wirkt – auch im Verhältnis zu den folgenden langsamen Sätzen – noch eher konventionell.

Ja, doch soll er absichtlich einen Ruhepunkt bilden. Zugleich aber löst der Mittelteil der grundierenden Terzen-Gruppen bereits den reinen Klaviersatz auf: Wir sollen orchestrale Klänge hören können. Das folgende Menuett wirkt dann freilich gar nicht harmlos, nämlich fragend, geheimnisvoll, in den fortissimo zu spielenden Unisono-Achteln sogar ausgesprochen unheimlich. Die Antwort gibt schließlich das *Prestissimo* notierte Finale – eine Art von Perpetuum mobile in den Abgrund, dessen lyrischer Mittelteil die Rückkehr dieser wilden Jagd nur noch beklemmender macht. So markiert diese erste Sonate einen wirklich hochdramatischen Auftakt für Beethovens Sonatenschaffen. Übrigens sind alle vier Sätze in der Grundtonika abgefasst – eine Seltenheit bei Beethoven, die erst wieder für die D-Dur-Sonate op. 28 realisiert wird.

Ganz andere Töne dagegen in den beiden folgenden Werken: Lyrik und Humor in der A-Dur-Sonate, virtuose Brillanz in dem C-Dur-Werk.

Hier wird die Dramaturgie der Dreiergruppen – denken wir an die spätere Trias von Opus 10, dann von Opus 31 – schon überaus kenntlich. Sicher verströmt die A-Dur-Sonate etwas heiter Witziges, in den beiden letzten Sätzen einen graziösen, an Haydn und Mozart gemahnen Stil. Doch Vorsicht: Vergessen wir nicht die enormen Kontraste – etwa die humoristisch »verneinenden« Fortissimo-Schläge im Kopfsatz, dort auch die polyphon und pianistisch höchst unbequem gearbeitete Durchführung; oder die Reibungen von legato und staccato, die Pausen. Beethoven operiert da sehr geistvoll mit dem irritierenden Verhältnis von Erwartung und Überraschung – die Musik setzt sich bereits selten so fort, wie es ihren vorlaufenden »Handlungen« entspräche.

Schon gar nicht im langsamen Satz dieser Sonate, dem ersten Largo appassionato.

Das ist kein »Tempo ordinario« mehr, sondern schon eine scharfe Charakterzeichnung. Wie prozesshaft Beethoven formuliert, zeigt sich nun daran, dass das Element der Leidenschaft erst nach und nach in der Dynamik und in der akkordischen Verbreiterung zum Ausdruck gelangt. Und wiederum ist das nicht »pianistische«, sondern orchestrale Faktur: Denken wir bloß an die Reprise des Themas ab Takt 58. – Der dritte Satz ist nicht mehr als Menuett, sondern als *Scherzo* konzipiert: Der tänzerisch-witzigen Eleganz setzt Beethoven indes den unruhigen Minore-Teil mit seinen drohenden *Sforzati* entgegen. Noch kräftigere Kontraste enthält das Finale. Einerseits das *grazioso* und wie eine Improvisation ausnotierte Hauptmotiv, andererseits das *staccato* sich aufbäumende Marschthema. »The beauty and the beast«, könnte man sagen! Wunderbar bescheiden, ins Stille verklingend zuletzt der Abgang ins *piano*.

Eine abermals neue Handschrift weist die Sonate in C-Dur op. 2 Nr. 3 vor. Ist sie ein Bekenntnis zur Virtuosität des Pianisten Beethoven?

Auf jeden Fall. Ich empfinde sie sehr als Vortragswerk, an ein Publikum gerichtet. Man könnte sagen: eine »sonata concertante«. Mächtig brillant präsentieren sich die Akkorde, die gebrochenen Doppeloktaven, die gebrochenen Akkord-Passagen zu Beginn der Durchführung. Die Kadenz zum Kopfsatz, die so überraschend mit dem atmosphärisch-romantischen As-Dur-Bogen beginnt, unterstreicht den konzertanten Elan. Sehr bedeutend und ins Weite angelegt ist auch das *Adagio* in E-Dur. Das ist nun restlos ausgeschöpfte Bekenntnismusik, wiederum auch in der Fülle der orchestralen »Erweiterungen«, im Klagegesang der Mittelteile, in den rezitativisch opernhaften Einsprengseln kurz vor Schluss.

Scherzo und Schlusssatz nehmen den energischen Ton wieder auf – Beethoven als konkurrenzloser Meister des Instruments?

Nicht nur das. Für mich ist das überaus witzige *Scherzo* in seinen Eckteilen irgendwie Ensemblesmusik. Der Trio-Teil mit seinen rollenden

Achtel-Triolen bezeugt allerdings stürmische Pianistik, wobei die Nuancierung der Dynamik genau zu beachten ist. Das beschließende *Allegro assai* dann kehrt mehr den Charakter des Klavierkonzerts hervor. Es soll übrigens nicht zu schnell vorgetragen werden – die Sechzehntel ab Takt 8 geben das Tempo vor. Eine neue und recht schwierige Klaviertechnik zeigt sich in den gegenläufigen Terzen-Figuren der ausführlichen Hinleitung zum Choral-Thema, das nun seinerseits beinahe den Choral aus dem Finale von Brahms' f-Moll-Sonate vorwegnimmt. Einen besonderen Hinweis verdienen auch die langen Trillerketten in der Schlussphase: Wieder führt Beethoven ein neues Gestaltungselement ein, und vielleicht ist es kein Zufall, dass Triller auch in anderen C-Dur-Werken, sowohl in der »Waldstein«-Sonate op. 53 wie in der *Arietta* von Opus 111, eine prominente Rolle tragen.

Mit der Sonate in Es-Dur komponiert Beethoven nur zwei Jahre später, nämlich 1796/97, ein Gebilde von abermals neuen Dimensionen, das von der Länge her nur von der »Hammerklavier«-Sonate übertroffen wird.

Das Stück liegt schon eine ganze Welt weiter. Unerhört ist die Vielseitigkeit im Ausdruck, aber auch in der dramaturgischen Anlage: Denken wir an die »komponierten« Pausen im langsamen Satz, an die Lyrismen in den beiden letzten Sätzen, die auf Schubert vorausweisen, an die gewaltigen Modulationen in der Durchführung des Kopfsatzes. Dessen treibende Energien bringen gleichsam Beethoven als aktiven Pianisten zu Gehör: legato zu spielende Oktaven, weitgriffige Akkorde, polyphone Verdichtungen, sinfonische Steigerungen im »Paukenwirbel« der Coda.

Edwin Fischer hat das Timbre des Werks mit einer Sommerlandschaft assoziiert.

Das ist nicht falsch, obwohl die literarische Metaphorik solchen Stücken niemals Genüge tun kann. Natürlich darf man in der Durchführung des ersten Satzes, wo das freudvoll vordrängende Hauptthema in ein klagendes und grollendes Moll changiert hat, an eine Gewitterstimmung denken. Und natürlich zeigt das singende *Allegro*, das übrigens erstmals ohne Auftakt beginnt, pastorale Züge – fast ländler-

artige Freiluft-Bewegung. Auch die Grundatmosphäre des *Rondos – Poco Allegretto e grazioso* – ist gleichsam auf erhabene Weise entspannt. Aber andererseits ließe sich das so tiefsinnige *Largo, con gran espressione* mit seiner Frage-Antwort-Dialektik, mit seinen beklemmenden Pausen, mit seinen enormen Spannungen der Tonhöhen längst nicht mehr auf eine »Außenansicht« festlegen, und dasselbe gälte für den sehr unheimlichen, unterirdisch bedrohlichen Minore-Teil des dritten Satzes. – Anders gesagt, was Beethoven hier beibringt, hat jede eindeutige Zuschreibung vollkommen gesprengt.

Mindestens zwei »Geschehnisse« bedürften eines weiteren Kommentars. Ich denke – im Finale – an den furiosen Mittelteil, dann an die Modulation der Grundtonart Es-Dur nach E-Dur.

Jenen c-Moll-Sturm der Akkorde über den brodelnden 32tel-Bässen nehme ich nicht »ganz ernst«: Er hat seine funktionale Aufgabe in einer Art von humoristisch-grimmig-parodistischem Kontrast zur Lyrik im Ganzen. Wie in der Sonate op. 2 Nr. 2 oder später im Kopfsatz der Sonate op. 54 bricht sich ein Einschnitt des Grotesken seinen Raum – »The beauty and the beast« oder »Dr. Jekyll und Mr. Hyde«. Das zeigt auch die Coda, die ihn ja aufnimmt, aber ins leise, besänftigte Es-Dur erlöst hat. – Was die modulatorische Rückung nach E-Dur betrifft: Für mich offenbart sich hier vielleicht der schönste Augenblick der Sonate überhaupt. Haydn hat, sozusagen als Vorläufer, in seiner späten Es-Dur-Sonate den langsamen Satz ins E-Dur gesetzt. Beethoven geht noch weiter, das Wunder vollzieht sich in ein paar Takten, wie hinter einem Schleier, wo das Thema des Rondos ins Ätherische ent-rückt ist.

András Schiff

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-Akademie in Budapest bei Pál Kadosa, György Kurtág und Ferenc Rados sowie bei George Malcolm in London fort. In seinen Klavierabenden präsentiert er vor allem zyklische Aufführungen der Klavierwerke von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann und Bartók. 2004 begann er in mehreren Städten mit der Aufführung sämtlicher Sonaten von Ludwig van Beethoven in chronologischer Reihenfolge, deren Live-CD-Mitschnitte aus der Tonhalle Zürich höchste Auszeichnungen erhielten. Bei seinen Auftritten mit international bedeutenden Orchestern liegt ein Schwerpunkt seiner Arbeit auf der Aufführung der Klavierkonzerte von Bach, Beethoven und Mozart unter eigener Leitung. 1999 gründete er sein eigenes Kammerorchester, die Cappella Andrea Barca, mit der er, wie auch mit dem Philharmonia Orchestra London und dem Chamber Orchestra of Europe, als Dirigent und Solist regelmäßig zusammenarbeitet. Seit früher Jugendzeit ist András Schiff ein leidenschaftlicher Kammermusiker. Von 1989 bis 1998 leitete er die Musiktage Mondsee, mit Heinz Holliger gründete er 1995 die Ittinger Pfingstkonzerte und seit 1998 findet in Vicenza unter seiner Leitung eine Konzertreihe statt. Seit 2004 ist András Schiff Artist in Residence des Kunstfestes Weimar. Ihm wurde, neben weiteren Auszeichnungen, 1991 der Bartók-Preis, 1994 die Claudio-Arrau-Gedenkmedaille der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf sowie 1996 der ungarische Kossuth-Preis verliehen. 1997 wurde er in Kopenhagen mit dem Léonie-Sonnings-Musikpreis geehrt. Von der Stadt Vicenza erhielt er im Mai 2003 die Ehreenauszeichnung La Palladio d'oro, und im September 2003 verlieh das Musikfest Bremen ihm den Musikfestpreis »für international herausragendes künstlerisches Wirken«. Im Juni 2006 wurde er als Beethoven-Interpret durch die Wahl zum Ehrenmitglied des Vereins Beethoven-Haus Bonn gewürdigt. An den Musikhochschulen Budapest, Detmold und München wurde András Schiff eine Honorarprofessur verliehen. Bei uns war er zuletzt im März 2005 zusammen mit dem Chamber Orchestra of Europe zu hören.



KölnMusik-Vorschau

Sonntag 21. Januar 2007 15:00

Kinder-Abo 2

Kinderkonzert für Kinder von 5 bis 12

Andreas Grau *Klavier*

Götz Schumacher *Klavier*

Ulrich Noethen *Erzähler*

Carl Reinecke

Der Schweinehirt

Musik für Klavier zu vier Händen

zum gleichnamigen Märchen

von Hans Christian Andersen.

Textbearbeitung und musikalische Einrichtung:

Ute Kleeberg und Uwe Stoffel

Gefördert vom Kuratorium KölnMusik e.V.

Montag 22. Januar 2007 20:00

Orgel 2

Håkan Hardenberger *Trompete*

Simon Preston *Orgel*

Marius Constant

Alleluias

für Trompete und Orgel

William Bolcom

Freie Fantasie über

»O Zion, Hast« und »How Firm A Foundation«

aus: Gospel Preludes

für Orgel solo

Petr Eben

Okna na Marca Chagalla

(Fenster »nach Marc Chagall«)

für Trompete und Orgel

Giovanni Battista Martini

Toccata D-Dur

für Trompete und Orgel

Tomaso Albinoni

Adagio g-Moll

Howard Cable

The Brothers Gershwin

für Orgel solo

Astor Piazzolla

Oblivion

Tobias Broström

The Lost Chord

Naji Hakim

Presto

aus: Sonate für Trompete und Orgel

Samstag 27. Januar 2007 20:00

Jazz-Abo Soli & Big Bands 4

The Ambassadors

Claudio Bohórquez *vc*

Hayden Chisholm *sax, ld*

Gareth Lubbe *va*

Matt Penman *b*

Jochen Rückert *dr*

Nils Wogram *tb*

Gewagte Messiaen-Arrangements gehören ebenso zum Programm der Ambassadors wie eigene Kompositionen von Chisholm und Wogram. Die Musiker agieren als Botschafter – Ambassadors – der komplexen musikalischen Welten des neuseeländischen Saxophonisten und des deutschen Posaunisten.

Sonntag 28. Januar 2007 16:00

Rising Stars – die Stars von morgen 4

Nominiert vom Konzerthaus Athen

George-Emmanuel Lazaridis *Klavier*

Modest Mussorgsky

Bilder einer Ausstellung

Paraphrase auf

»Eine Nacht auf dem Kahlen Berge«

Bearbeitung von George-Emmanuel Lazaridis

Franz Liszt

Sonate für Klavier h-Moll S 178

15:00 Einführung in das Konzert

durch Björn Woll in Zusammenarbeit

mit Fono Forum

Samstag 3. Februar 2007 20:00

Internationale Orchester 3 / Akzente zur Wahl
John Adams zum 60.

Leila Josefowicz *Violine*

London Symphony Orchestra
John Adams *Dirigent*

John Adams
Slonimsky's Earbox
für Orchester

The Dharma at Big Sur
für elektrische Violine und Orchester

Naive and Sentimental Music
für Orchester

Gefördert vom Kuratorium KölnMusik e. V.

Zu diesem Konzert findet in Schulen ein
Jugendprojekt der KölnMusik statt, das vom
Kuratorium KölnMusik e. V. gefördert wird.

19:00 Einführung in das Konzert
durch Stefan Fricke

Sonntag 4. Februar 2007 18:00

Kölner Sonntagskonzerte 2

Julian Rachlin *Violine*

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen
Josep Pons *Dirigent*

Alberto Ginastera
Variaciones concertantes op. 23

Astor Piazzolla
Las Cuatro Estaciones Porteñas
(Die vier Jahreszeiten)

Nino Rota
La Strada
Suite für Orchester, basierend auf der Musik
zum gleichnamigen Film von Federico Fellini

Donnerstag 8. Februar 2007 20:00

Portrait Tabea Zimmermann 3 / Quartetto 3

Arcanto Quartett
Antje Weithaas *Violine*
Daniel Sepec *Violine*
Tabea Zimmermann *Viola*
Jean-Guihen Queyras *Violoncello*

Antoine Tamestit *Viola*
Danjulo Ishizaka *Violoncello*

Viola verklärt

Paul Hindemith
Streichquartett Nr. 5 op. 32

Wolfgang Amadeus Mozart
Streichquartett D-Dur KV 575

George Benjamin
Viola, Viola
für zwei Violen

Arnold Schönberg
Verklärte Nacht op. 4

Zu diesem Konzert findet in Schulen ein
Jugendprojekt der KölnMusik statt, das vom
Kuratorium KölnMusik e. V. gefördert wird.

Samstag 10. Februar 2007 20:00

Portrait Tabea Zimmermann 4

Tabea Zimmermann *Viola*
Kirill Gerstein *Klavier*

Elegie

Igor Strawinsky
Elégie
für Viola solo

Dmitrij Schostakowitsch
Sonate für Viola und Klavier op. 147

György Ligeti
Sonate für Viola solo

Ferruccio Busoni
Elegien für Klavier (Auswahl)

Paul Hindemith
Sonate für Viola und Klavier op. 25 Nr. 4

Ihr nächstes Abonnement-Konzert

Sonntag 11. Februar 2007 11:00

FF – Fastelovend Ferkeet – Karnevalistische
Matinee zugunsten der Schull- un Veedelszöch

KölnMusik gemeinsam mit »Freunde und
Förderer des Kölnischen Brauchtums e.V.«

Sonntag 11. Februar 2007 16:00

Sonntags um vier 3

Moskauer Solisten

Yuri Bashmet *Viola und Leitung*

Ludwig van Beethoven

Streichquartett f-Moll op. 95

Bearbeitung für Orchester von Gustav Mahler

Max Bruch

Kol Nidrei op. 47

Adagio für Violoncello und Orchester nach
hebräischen Melodien

Fassung für Viola und Orchester

Tōru Takemitsu

Three Film Scores

Fassung für Streichorchester

nach den Original-Filmmusiken

Igor Strawinsky

Chanson russe aus der Oper »Mavra«

Bearbeitung für Viola und Orchester

von Samuel Dushkin

Peter Iljitsch Tschaikowsky

Serenade C-Dur op. 48 für Streichorchester

Mittwoch 7. Februar 2007 20:00

Piano 4

Grigory Sokolov *Klavier*

Franz Schubert

Sonate für Klavier c-Moll D 958

Alexander Skrjabin

Prélude und Nocturne für die linke Hand op. 9

Sonate für Klavier Nr. 3 fis-Moll op. 23

Zwei Poèmes op. 69

Sonate für Klavier Nr. 10 op. 70

Vers la flamme. Poème op. 72

PhilharmonieVeedel



Die Philharmonie geht in die Stadt: Im September 2006 begann in vier Kölner Wohngebieten das Projekt, in dem Kölnerinnen und Kölner aller Altersstufen in ihrem Veedel ganz unterschiedliche Konzerte zum familien- und veedelgerechten Preis genießen können.

»PhilharmonieVeedel« heißt das Projekt, das im Rhein-Gymnasium Mülheim, im Engelshof in Porz, in der Comedia in der Südstadt und im Bürgerzentrum Chorweiler stattfindet. Die Reihe »Baby« richtet sich an Schwangere und Babys mit ihren Müttern und Vätern, die gemeinsam bei klassischer Musik entspannen wollen.

»Familie« ist auf Kleinkinder zugeschnitten, die mit ihren Eltern die Welt der Musik von der Klassik bis zur Moderne spielerisch kennenlernen wollen.

»Schule« ermöglicht Schulklassen, am Vormittag für sich Musik zu entdecken, und »Für alle!« richtet sich an alle Erwachsenen, die am Abend Lust auf ein moderiertes Konzert in unmittelbarer Nähe haben. Für junge Erwachsene ab 18 ergänzt »Trip« die Reihe im Alten Wartesaal in der Innenstadt und bietet groovende Sounds und Experimentelles.

Die nächsten PhilharmonieVeedel-Termine:

Fantastische Flöten

Flautando Köln

Werke von Orlando di Lasso, Johann Sebastian Bach, Antonio Vivaldi, Ryohei Hirose und Marco Uccellini

22.01.2007 15:00 Comedia

22.01.2007 20:00 Comedia

23.01.2007 15:00 Rhein-Gymnasium

23.01.2007 20:00 Rhein-Gymnasium

24.01.2007 15:00 Bürgerzentrum Engelshof

24.01.2007 20:00 Bürgerzentrum Engelshof

25.01.2007 15:00 Bürgerzentrum Chorweiler

25.01.2007 20:00 Bürgerzentrum Chorweiler

PhilharmonieVeedel wird ermöglicht durch die RheinEnergieStiftung Kultur.

RheinEnergie
Stiftung | Kultur

Gefördert vom Kuratorium KölnMusik e.V.

PhilharmonieLunch

Mit PhilharmonieLunch wenden wir uns an alle Kölnerinnen und Kölner, die in der Innenstadt arbeiten und Interesse haben, ihre Mittagspause nicht nur zum Essen oder Einkaufen zu verwenden. Außerdem natürlich auch an alle anderen, die neugierig auf Musik sind.

Die KölnMusik bietet in Kooperation mit dem WDR und dem Gürzenich-Orchester Köln die Möglichkeit, eine halbe Stunde lang kostenlos einen Teil einer Probe zu erleben. Die nächsten PhilharmonieLunch-Termine:

Donnerstag 18. Januar 2007 12:30

WDR Sinfonieorchester Köln

Semyon Bychkov *Dirigent*

Donnerstag 1. Februar 2007 12:30

Gürzenich-Orchester Köln

Markus Stenz *Dirigent*

Donnerstag 8. Februar 2007 12:30

Die vier Jahreszeiten werden getanz

von Schulklassen aus Köln und der Umgebung
Gefördert vom Kuratorium KölnMusik e.V.

Das Projekt PhilharmonieLunch wird von der KölnMusik in Zusammenarbeit mit dem WDR Sinfonieorchester Köln und dem Gürzenich-Orchester Köln ermöglicht.

Medienpartner

Kölnische Rundschau 

Philharmonie Hotline +49.221.280280
www.koelner-philharmonie.de
Informationen & Tickets zu allen Konzerten
in der Kölner Philharmonie!

WDR 3

Kulturpartner der Kölner Philharmonie

Herausgeber: KölnMusik GmbH
Louwrens Langevoort
Intendant der Kölner Philharmonie und
Geschäftsführer der KölnMusik GmbH
Postfach 102163, 50461 Köln
www.koelner-philharmonie.de

Redaktion: Andreas Günther
Textnachweis: Der Text von G Aden ist ein
Originalbeitrag für dieses Heft.
Abdruck des Interviews von Martin Meyer mit
freundlicher Genehmigung der Hochuli Konzert AG.
Fotonachweis: Sheila Rock S. 19
Corporate Design: Rottke Werbung
Umschlaggestaltung: Hida-Hadra Biçer
Signet 20 Jahre Kölner Philharmonie:
Hida-Hadra Biçer

Gesamtherstellung: 
adHOC Printproduktion GmbH