

KÖLNER PHILHARMONIE



KÖLNER PHILHARMONIE

Hélène Grimaud

Sonntag 18. März 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.

Hélène Grimaud *Klavier*

Sonntag 18. März 2007 20:00

Johann Sebastian Bach 1685 – 1750

Chaconne für Violine solo d-Moll BWV 1004
Übertragung für Klavier von Ferruccio Busoni

Frédéric Chopin 1810 – 1849

Berceuse für Klavier Des-Dur op. 57
Barcarolle für Klavier Fis-Dur op. 60

Johannes Brahms 1833 – 1897

Zwei Rhapsodien für Klavier op. 79
Rhapsodie h-Moll
Rhapsodie g-Moll

Pause

Johannes Brahms

Sonate für Klavier Nr. 2 fis-Moll op. 2
Allegro non troppo ma energico
Andante con espressione
Scherzo. Allegro – Trio. Poco più moderato
Finale. Introduzione. Sostenuto – Allegro non troppo e rubato

Zu den Werken des heutigen Konzerts

Johann Sebastian Bach: Chaconne d-Moll BWV 1004

(Übertragung für Klavier von Ferruccio Busoni)

»Bach ist der Grund des Klavierspiels, Liszt die Spitze«, formulierte der berühmte Virtuose Ferruccio Busoni in seinen 1898 für die *Allgemeine deutsche Musikzeitung* verfassten »Übungsregeln für Klavierspieler«. Wie eine musikgewordene Bestätigung dieses Diktums mutet Busonis bekannteste Bach-Übertragung an, jene der *Chaconne* aus der d-Moll-Partita für Violine solo BWV 1004. Liszt selbst hat in mehreren Bach-Adaptionen seiner Verehrung für den Thomaskantor und zugleich einem für die romantische Periode charakteristischen Monumentalitäts-Ideal Bachscher Musik Ausdruck verliehen. Einige der berühmtesten Schüler Liszts knüpften hieran an: Carl Tausig, Hans von Bülow, Eugen d'Albert und andere veröffentlichten Bearbeitungen Bachscher Werke und tradierten dergestalt das romantische, in grandiose Pianistik eingetauchte Bach-Bild bis in die Zeit um 1900. Wiewohl nicht unmittelbar aus der Liszt-Schule hervorgegangen, bezog sich Busoni in seinem pianistischen Ansatz dezidiert auf den Großmeister und seine Tradition. Busonis Version der Bach-Chaconne trägt sogar eine Widmung an d'Albert, ungeachtet der Tatsache, dass dieser zu Busonis schärfsten Konkurrenten um die Krone der deutschen Pianistenzunft zählte und ob seines fanatischen Eifers als Opernkomponist von Busoni spöttisch »d'Alberich« titulierte wurde.

Trotz ihres Bezugs zu Liszt verweist Busonis Übertragung der Bach-Chaconne auf ästhetische Überlegungen, die über En-passant-Bearbeitungen im Dienste romantischen Virtuositums weit hinausgehen. Busonis kompositorisches, schriftstellerisches, pädagogisches und editorisches Werk weist diesen lebenslang heimatsuchenden Sohn eines italienischen Klarinettenisten und einer deutschen Pianistin als eine der spannendsten Musikerpersönlichkeiten der vorletzten Jahrhundertwende aus. Wiewohl in der Gesamtheit uneinheitlich, enthält der Corpus seiner Musik einige grandiose Meisterwerke, die erst in jüngster Zeit die ihnen gebührende Anerkennung erfahren, darunter die *Fantasia Contrappuntistica*, die *Elegien* für Klavier und die Oper *Doktor Faust*.

»Jede Notation ist schon Transkription eines abstrakten Einfalls«, formulierte Ferruccio Busoni im Jahr 1910 und stellte sich mit dieser Behauptung einer Grundprämisse post-wagnerischer Spätromantik

entgegen, wonach der Einfall, die geniale Ur-Idee als Keimzelle jeder schöpferisch-künstlerischen Tätigkeit zu betrachten sei. Zwischen dem Hauptverfechter dieser Idee, Hans Pfitzner, und Busoni kam es wenige Jahre später zu einer Kontroverse, in der Busoni die Position der »jungen Klassizität« einnahm und damit nolens volens zur Vorbildfigur einer jungen, fortschrittsorientierten Komponistengeneration wurde. Ihn ohne wenn und aber zum Modernitätsapostel stilisieren zu wollen, griffe indes zu kurz, stand er doch beispielsweise Schönberg wie auch Strawinsky eher distanziert gegenüber. Sein ebenso luzides wie komplexes Denken war – vor dem Hintergrund politisch geführter Ästhetik-Debatten – weder konservativ noch revolutionär, sondern beides, oder besser: beidem übergeordnet. So verweisen seine Überlegungen zur Problematik des Bearbeitens (mögen sie Pfitzner auch umstößlerisch vorgekommen sein) zurück in das 18. Jahrhundert und damit zu Johann Sebastian Bach: »Mag auch vom Einfall manches Originale, das unverwüstlich ist, weiter bestehen; dieses wird doch von dem Augenblick des Entschlusses an zum Typus einer Klasse herabgedrückt. Der Einfall wird zu einer Sonate oder einem Konzert: das ist bereits ein Arrangement des Originals. Von dieser ersten zur zweiten Transkription ist der Schritt verhältnismäßig kurz und unwichtig. Doch wird im Allgemeinen nur von der zweiten Aufhebens gemacht. Dabei übersieht man, daß eine Transkription die Originalfassung nicht zerstört, also ein Verlust dieser durch jene nicht entsteht«.

Frédéric Chopin: Berceuse Des-Dur op. 57 und Barcarolle Fis-Dur op. 60

Das Klavier als Protagonist des Belcanto – angesichts der Tonerzeugungsart eines mit hundert Hämmern ausgestatteten Instruments im Grunde ein Widerspruch in sich und vermutlich gerade deshalb ersehntes Ideal vieler Pianisten und Komponisten. Kein zweiter kam diesem Ideal wohl so nahe wie Frédéric Chopin, und als Repräsentanten des belcantistischen Chopin darf man sowohl die *Berceuse* op. 57 als auch die *Barcarolle* op. 60 bezeichnen. Beide Werke bestätigen jenes hellsichtige Urteil von François-Joseph Fétis, der nach Chopins umjubeltem Debüt-Konzert am 26. Februar 1832 feststellte, hier habe man es mit einer »Fülle originellen Einfalls von einem Typus [zu tun], wie er sonst nir-

gends zu finden ist«. Wenngleich Chopin – so Fétis weiter – nicht die Schöpferkraft eines Beethoven besitze, so lasse sich doch sagen: »Beethoven hat Musik für Klavier geschrieben; ich aber spreche hier über Musik für Pianisten, und auf diesem Gebiet finde ich in den Einfällen des Herrn Chopin deutliche Anzeichen einer formalen Erneuerung, die in der Zukunft einen beträchtlichen Einfluss auf diesen Kunstzweig ausüben mag«. Fétis erweist sich hier als Prophet, denn Chopin erschloss dem Klavier in der Tat bis dato unentdeckte Welten: Das Spektrum seiner stets pianistisch ersonnenen Klangsprache reicht von beklemmenden Kraftentladungen bis hin zu Gebilden von äußerster Zartheit wie etwa der *Berceuse*, einer Variationenfolge über eine ostinate Bassfigur, deren Statik reizvoll kontrastiert mit dem ornamentalen Reichtum der Figuration im Diskant. Vielfach wurde im Zusammenhang mit der »Nocturne-Welt« Chopins – der die *Berceuse* ebenso zuzurechnen ist wie die *Barcarolle* – auf Vorbilder wie die Nocturnes von John Field und Jan Ladislav Dussek verwiesen. Mindestens ebenso bedeutsam ist jedoch der Einfluss der italienischen Oper, namentlich der Werke Bellinis und Rossinis, die Chopin in Wien und später während seiner Pariser Jahre regelmäßig hören konnte. Das Figurenwerk der rechten Hand in Chopins *Berceuse* mutet an wie eine Sublimation spektakulärer Gesangskadenz: Primadonnetum, angepasst der Intimität des Salons. Ostinato-Technik – ein Charakteristikum der Spätwerke Chopins – prägt auch den ersten Abschnitt der *Barcarolle*, doch anders als die *Berceuse* ist dieses groß angelegte Nocturne antithetisch aufgebaut: Nach einer Überleitungspassage erscheint eine neue Motivgruppe, deren Tonart A-Dur zwar Verwandtschaft zur Grundtonart Fis-Dur aufweist, aber dennoch einen merklichen Gegenpol darstellt. In Anlehnung an Sonatensatzprinzipien werden beide Elemente durch eine konfliktreiche Passage hindurch zur Synthese geführt, die stilisierte venezianische Gondelfahrt endet mit einer geradezu beschwingten Coda.

Johannes Brahms: Zwei Rhapsodien op. 79

Seltsam verstreut nehmen sich in Johannes Brahms' Gesamtwerk die Solowerke für Klavier aus. Es sei nicht vergessen, dass Brahms durchaus das Zeug zum Klaviervirtuosen hatte und von den Zeitgenossen als be-

deutender Pianist und Komponist wahrgenommen wurde. Sein schöpferischer Grundimpuls war indes weniger pianistisch determiniert als etwa der Chopins, Liszts, ja selbst des jungen Robert Schumann, der bekanntlich bis zu seinem dreißigsten Lebensjahr seine kompositorischen Visionen nahezu ausschließlich dem Klavier anvertraute. Anders Brahms: Zwischen dem klavieristischen Frühwerk – Sonaten, Variationszyklen, Balladen – und den späten Klavierstücken op. 116 bis 119 (die zum Teil auf Frühkomponiertem basieren) klafft eine Lücke von annähernd dreißig Jahren, in deren Mitte sich mit den Opera 76 und 79 gleichsam eine einzige Insel der Klaviermusik findet. Aus Briefen von Brahms an seinen Verleger Simrock ist zu ersehen, dass sich der Komponist schwer tat, für die insgesamt zehn unterschiedlich dimensionierten, zwischen Rondo- und Sonatenform changierenden Stücke adäquate Titel zu finden. Schließlich fasste er vier Capriccios und vier Intermezzi unter der unverfänglichen Bezeichnung *Acht Stücke* op. 76 zusammen, während die beiden verbleibenden Stücke – deren erstes ursprünglich auch »Capriccio« benannt war – nun den Titel *Rhapsodie* erhielten. Sowohl die h-Moll-Rhapsodie op. 79 Nr. 1 als auch die g-Moll-Rhapsodie op. 79 Nr. 2 unterscheiden sich hinsichtlich ihres leidenschaftlichen Agitato-Charakters deutlich von der Werkgruppe op. 76 und zeigen eher Verwandtschaft mit den Balladen op. 10. Im Gegensatz zu diesen aber kennzeichnet die Rhapsodien eine dichte, konzise, auf Knappheit ausgerichtete Ton- und Formsprache. Beide Werke sind Früchte der drei Kärtner Sommeraufenthalte. Im idyllisch am Wörthersee gelegenen Pörschach entfaltete Brahms in den Jahren 1877 bis 1879 eine selbst für seine Verhältnisse Staunen erregende Produktivität, der wir außer den Opera 76 und 79 sowie Chorwerken und Liedern die Vollendung der zweiten Sinfonie, der ersten Violinsonate und des Violinkonzerts verdanken. Zumal im Umfeld dieser drei Instrumentalwerke muten die Rhapsodien wie bewusst gesetzte Kontraste an: In all der sommerlichen Serenität bedurfte Brahms vermutlich auch düsterer Farben.

Johannes Brahms: Sonate für Klavier Nr. 2 fis-Moll op. 2

»Am Clavier sitzend, fing er an wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam

ein ganz geniales Spiel, das aus dem Clavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonien ...« Oft sind die enthusiastischen Worte Robert Schumanns über seine Begegnung mit dem damals zwanzigjährigen und noch völlig unbekanntem Johannes Brahms zitiert worden. Worte, hinter denen sich eine ungewöhnliche, von Prophetie beseelte Tat verbarg: In der von ihm selbst gegründeten *Neuen Zeitschrift für Musik* publizierte Schumann am 28. Oktober 1853 unter dem Titel *Neue Bahnen* einen Artikel über Brahms und eröffnete dem ›Berufenen‹ hierdurch manch glänzende Perspektive – eine Tatsache, die sich für den selbstkritischen Brahms bisweilen als Belastung erwies. Nachweislich gehörte zu den von Schumann gepriesenen »verschleierten Symphonien« auch Brahms' 1852 fertiggestellte fis-Moll-Klaviersonate op. 2.

Was mag Schumann – und nicht minder seine Frau Clara, der Brahms das Werk gewidmet hat – besonders fasziniert haben? Aufschlussreich ist, welche Zeitgenossen Schumann ansonsten in *Neue Bahnen* als diejenigen erwähnt, deren Weg er »mit der größten Theilnahme« verfolge: Theodor Kirchner, Albert Dietrich, Niels Gade, Robert Franz sowie einige weitere, heute fast ganz vergessene Namen. Gemessen an diesen, so Schumann, habe er stets die Hoffnung genährt, es werde einst ein Auserwählter kommen, »der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion spränge«. Hiervon kann – bei aller Schönheit des Schumannschen Bildes und allem Respekt vor Brahms – angesichts der Klaviersonate op. 2 nicht die Rede sein. Vielmehr erleben wir ein düsteres, überbordendes Jugendwerk, das (auf fraglos faszinierende Weise) unter dem Ausdruckswillen seines Komponisten und dem durchweg mächtig-vollgriffigen Klaviersatz zu zerbrechen droht. Mit einer wild-gezackten Melodielinie beginnt der Kopfsatz, in dessen drängendem Verlauf kein Moment der Ruhe, des Innehaltens oder gar der Aufhellung Platz findet. Eine Geste von fast verletzender Schroffheit sind die beiden trockenen Piano-Akkorde, mit denen der zuvor heftig aufbrausende Satz endet. Der anschließende, komplexe Variationensatz beruht auf einem seltsam verschleierten Thema, zu dessen Verständnis Brahms-Weggenosse Albert Dietrich einen wichtigen Hinweis gab: Brahms, so

Dietrich, habe dem frei erfundenen Thema den Text eines altdeutschen Winterliedes unterlegt und somit eine zusätzliche poetische Ebene zur atmosphärischen Gestaltung herangezogen: »Mir ist leide, daß der Winter Beide, Wald und auch die Haide hat gemachet fahl«. Attacca folgt hierauf das *Scherzo*, dessen Trio-Mittelteil eine der berückendsten Volkston-Anmutungen enthält, die wir von Brahms kennen. Von »verschleierter« Sinfonik zu sprechen trifft zweifellos insbesondere auf das *Finale* zu, den außergewöhnlichsten und zugleich formal fragilsten Satz der ganzen Sonate: Der eigentliche Sonatenhauptsatz (beginnend mit dem Eintritt des *Allegro non troppo e rubato* bei Takt 25) verläuft in sich regelgerecht, wird jedoch umgeben und durchzogen von retardierenden Strukturen, die die Stringenz des *Allegros* gleichsam permanent in Frage stellen. Die langsame Einleitung trägt den Charakter einer freien Fantasie, an sie knüpft das den Satz beschließende *Molto sostenuto* an. Von besonderer Signifikanz ist eine statische, nur durch den harmonischen Fortgang am Leben erhaltene Interpolation lang gehaltener Akkorde im Anschluss an die Exposition, die den erwarteten Eintritt der Durchführung nachdrücklich verzögert. Zu Recht spricht Christian Martin Schmidt – bezogen auf die Idee einer »verschleierten« Sinfonik – hier von einer »Klangfläche, die zu wahren Leben nur durch die Farben des Orchesters gebracht werden könnte«.

Eduard Hanslick, berühmter Kritiker und Brahms-Apologet, stand dem Werk übrigens eher reserviert gegenüber: »Allein wenn wir Brahms' große Fis-Moll-Sonate [...] mit gespannter Aufmerksamkeit verfolgt haben, so sehnen wir uns aus dieser düsteren Tonwildniß nach ein bißchen Sonnenschein und Blumenduft und freundlichen Menschenstimmen. Eigenthümlich und geistvoll, ohne Frage, bewegen sich die frühen Clavierstücke doch vorherrschend in wilden, desperaten Stimmungen, in giftigen Dissonanzen, peinigenden Vorhällen und rätselhaften Rhythmen. Sie stechen, wo wir sie anfassen ...«

Gerhard Anders

Hélène Grimaud

Hélène Grimaud studierte Klavier in ihrer Heimatstadt Aix en Provence, in Marseille bei Pierre Barbizet und, ab dem Alter von 12 Jahren, am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris bei Jacques Rouvier, György Sándor und Leon Fleischer. 1987 gewann sie bei der MIDEM den Cannes Classical Award und wurde daraufhin von Daniel Barenboim dem Orchestre de Paris empfohlen. Daraus resultierte eine Reihe hochklassiger Engagements wie ihr erster Auftritt beim Festival International de Piano de La Roque d'Anthéron und ihr Debüt-Recital in Tokio. Seitdem tritt Hélène Grimaud regelmäßig weltweit mit führenden Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Philharmonia Orchestra, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem St. Petersburg Philharmonic Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra, dem New York Philharmonic, dem Los Angeles Philharmonic, dem Philadelphia Orchestra, dem San Francisco Symphony und dem Boston Symphony Orchestra auf. Schon früh hat sie in ihrer Laufbahn als Pianistin mit den besten Dirigenten zusammengearbeitet. Hélène Grimaud tritt sowohl solistisch als auch mit Kammermusik-Programmen bei den wichtigsten Festivals und in den bedeutenden Musikmetropolen und -zentren auf und arbeitet mit Künstlern wie Emmanuel Pahud, Truls Mørk, Jan Vogler, Jörg Widmann und Albrecht Mayer zusammen. Seit ihrem fünfzehnten Lebensjahr nimmt sie regelmäßig CDs auf – ihre frühen Einspielungen umfassen u. a. Werke von Liszt, Ravel, Rachmaninow, Strauss und Gershwin. Ihr jüngstes Album *Reflection* mit Kompositionen von Brahms sowie Robert und Clara Schumann wurde im Frühling 2006 veröffentlicht. Ihre vorherigen Aufnahmen umfassen die CD *Credo* mit Orchester- und Solowerken von Beethoven und Pärt, eine CD mit Chopin- und Rachmaninow-Solowerken und eine Einspielung von Bartóks drittem Klavierkonzert mit dem London Symphony Orchestra unter Pierre Boulez. Als Preisträgerin zahlreicher internationaler Musikpreise wurden ihre Verdienste auch in ihrer Heimat Frankreich gewürdigt. Dort wurde sie 2002 durch das französische Kultusministerium zum Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres ernannt. 2004 wurde ihr der Victoire d'honneur bei den Victoires de la Musique verliehen. Hélène Grimaud ist Autorin zweier erfolgreicher Bücher, *Variations sauvages* (auf Deutsch unter dem Titel *Wolfssonate* erschienen) und *Leçons particulières*. 1999 gründete sie das Wolf Conservation Center. In jüngerer Zeit unterstützt sie auch Wohltätigkeitsorganisationen wie Amnesty International, die Stiftung »Internationales Kindercamp« und die World Wildlife Foundation. Bei uns war sie zuletzt im Februar 2006 mit dem St. Petersburg Philharmonic Orchestra unter Yuri Temirkanov zu hören.



KölnMusik-Vorschau

Samstag 24. März 2007 20:00

Internationale Orchester 4

Denis Matsuev *Klavier*

Russisches Nationalorchester

Mikhail Pletnev *Dirigent*

Franz Liszt

Les Préludes S 97

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 Es-Dur S 124

Prometheus S 99

Hunnenschlacht S 105

Festklänge S 101

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 Egbert Hiller

Sonntag 25. März 2007 18:00

Philharmonie für Einsteiger 6

Denis Matsuev *Klavier*

Russisches Nationalorchester

Mikhail Pletnev *Dirigent*

Franz Liszt

Orpheus S 98

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 A-Dur S 125

Totentanz S 126

Héroïde funèbre S 102

Mazeppa S 100

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

17:00 Einführung in das Konzert
durch Egbert Hiller

Mittwoch 28. März 2007 20:00

Orgel 3

Wolfgang Mitterer *Orgel*

Johannes Brahms

Choralvorspiele für Orgel op. post. 122 (Auswahl)

Wolfgang Mitterer

Balancement

für Orgel und Electronics

Orgelklänge in Kombination mit computer-gesteuerten Samples sind die Spezialität des österreichischen Orgelpioniers Wolfgang Mitterer. Von Jazzbegeisterten, Orgelfreunden und Fans elektronischer Musik gleichermaßen gefeiert, produziert er furiose Klangereignisse.

Donnerstag 29. März 2007 20:00

Die Kunst des Liedes 3

Waltraud Meier *Sopran*

Joseph Breinl *Klavier*

Lieder von

Franz Schubert

Richard Strauss

Der Liederabend von Angela Denoke und Elena Bashkirowa muss leider auf den 6. Januar 2008 verschoben werden. Wir freuen uns, dass wir für den Liederabend am 29. März 2007 Waltraud Meier und Joseph Breinl gewinnen konnten.

Samstag 7. April 2007 20:00

Ditte Andersen *Sopran*

Kristina Hansson *Sopran*

Judith van Wanroij *Sopran*

Clare Wilkinson *Alt*

Damien Guillon *Altus*

Kobie van Rensburg *Tenor (Evangelist)*

Emiliano Gonzales-Toro *Tenor (Judas)*

Anders Dahlin *Tenor (Petrus)*

Matthew Brook *Bariton (Johannes)*

André Morsch *Bariton (Jesus)*

Les Talens Lyriques

Christophe Rousset *Dirigent*

Reinhard Keiser

Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus

»Brockespassion«



Foto: Kassara/DG

Hélène Grimaud

Auf ihrem aktuellen Album reflektiert Hélène Grimaud die engen persönlichen und musikalischen Beziehungen zwischen Robert Schumann, seiner Frau Clara und Johannes Brahms.

Schumanns berühmtes Klavierkonzert trifft auf die schönste Kammermusik, die die romantische Literatur bereit hält!

Hélène Grimaud Reflection

Hélène Grimaud, Klavier
Staatskapelle Dresden
Dirigent: Esa-Pekka Salonen
Anne Sofie von Otter, Mezzosopran
Truls Mørk, Cello · DG 477 6090



Konzerttermine 2007:

21.03. Stuttgart · 13./14. & 15.04. Baden-Baden · 07. & 08.05. Berlin



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



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 Gerhard Anders ist ein
Originalbeitrag für dieses Heft.
Fotonachweis: KASSKARA/DG S. 9
Corporate Design: Rottke Werbung
Umschlaggestaltung: Hida-Hadra Biçer
Signet 20 Jahre Kölner Philharmonie:
Hida-Hadra Biçer

Gesamtherstellung:  adHOC Printproduktion GmbH

KÖLNER PHILHARMONIE



KÖLNER PHILHARMONIE

Foto: EM Gutschall Weber



27. April - 20. Mai 2007

MusikTriennale Köln

Mittwoch 16. Mai 2007 20:00

Gabriela Montero *Klavier*

Frédéric Chopin

Nocturne cis-Moll (posthum KK IVa NR. 16)

Robert Schumann

Faschingschwank aus Wien op. 26

Alberto Ginastera

Sonate Nr. 1

Gabriela Montero

Improvisationen über Themen von Johann Sebastian Bach und über Wunschthemen aus dem Publikum

€ 25,- zzgl. VVK-Gebühr

Dieses Konzert wird durch die Deutsche Bank Stiftung ermöglicht.

KölnMusik Ticket

Roncalliplatz
50667 Köln

KölnMusik Event

in der Mayerschen
Buchhandlung
Neumarkt Galerie
50667 Köln

KölnTicket

0221.280 281

Termine & Informationen MusikTriennale.de