

KÖLNER PHILHARMONIE



KÖLNER PHILHARMONIE

Yehudi Menuhin – eine Hommage

Drei Konzerte mit Daniel Hope

11. – 13. April 2009 jeweils 20:00

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.

Yehudi Menuhin – eine Hommage

Konzeption: Daniel Hope

Kristian Bezuidenhout *Klavier, Cembalo*

Lorenza Borrani *Violine*

Daniel Hope *Violine*

Shab haz Hussain Khan *Tabla*

Sebastian Knauer *Klavier, Luthéal*

Gaurav Mazumdar *Sitar*

Daniel Müller-Schott *Violoncello*

Mark Padmore *Tenor*

Gilda Sebastian *Tanpura*

Chamber Orchestra of Europe

Samstag 11. April 2009 20:00

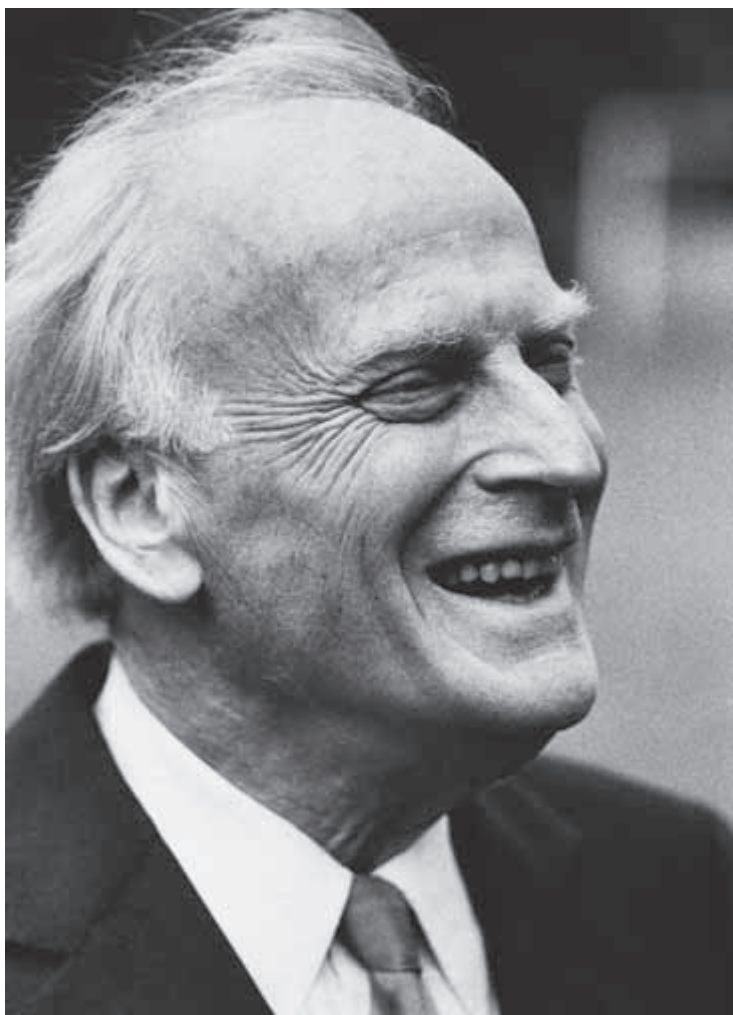
Sonntag 12. April 2009 20:00

Montag 13. April 2009 20:00

Gefördert durch das Kuratorium KölnMusik e.V.

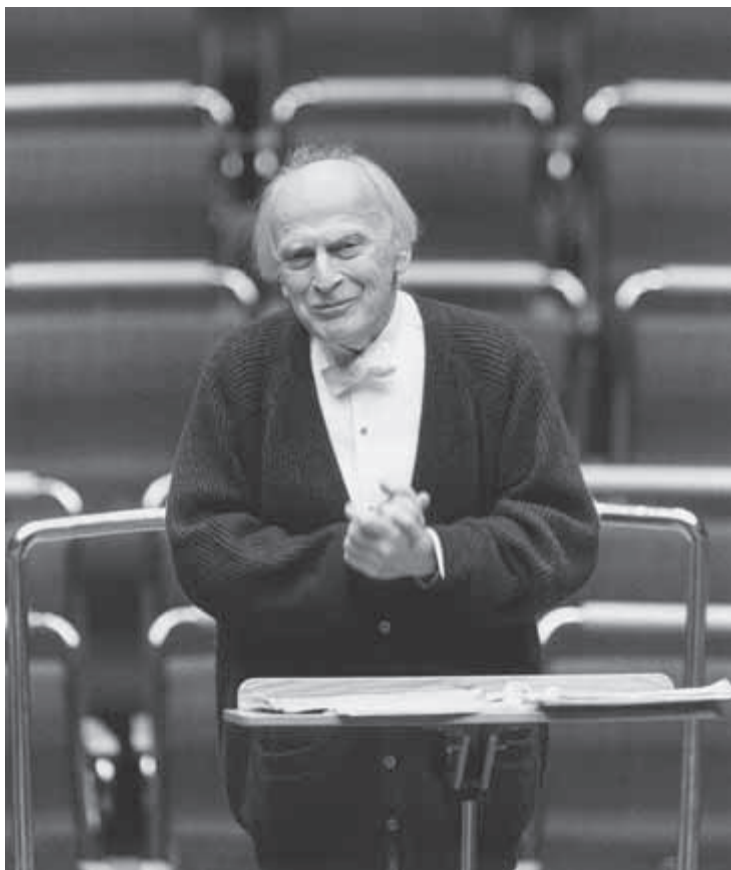
**Kuratorium
KölnMusik e.V.**





Inhalt

Programm Samstag 11. April	S. 5 – 7
Programm Sonntag 12. April	S. 9 – 11
Programm Montag 13. April	S. 13 – 15
Gesangstexte	S. 16
Werkcommentare zum Konzert am 11. April	S. 20
Werkcommentare zum Konzert am 12. April	S. 27
Werkcommentare zum Konzert am 13. April	S. 34
Herzensadel auf der Geige – Yehudi Menuhin	S. 40
Biografien	S. 46



Yehudi Menuhin in der Kölner Philharmonie im Jahr 1996.

Samstag 11. April 2009 20:00

Mark Padmore *Tenor*

Daniel Hope *Violine*

Daniel Müller-Schott *Violoncello*

Kristian Bezuidenhout *Klavier, Cembalo*

Dieses Konzert ist die Rekonstruktion des historischen Kammermusikkonzertes vom 4. August 1957, erdacht und gespielt von vier einzigartigen, befreundeten Musikern: dem Geiger Yehudi Menuhin, dem Komponisten Benjamin Britten am Klavier, dem Tenor Peter Pears und dem Cellisten Maurice Gendron, die damit den Grundstein für das Menuhin Festival Gstaad legten.

Pause gegen 20:35

Ende gegen 21:45

Georg Philipp Telemann 1681 – 1767

»Gott will Mensch und sterblich werden« TWV 1:694 (1726)

Kantate für Tenor, Violine und Basso continuo

Johann Sebastian Bach 1685 – 1750

Suite für Violoncello solo Nr. 3 C-Dur BWV 1009 (um 1720)

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Bourée I

Bourée II

Gigue

Henry Purcell 1659 – 1695

Job's Curse Z191 (1688)

für Singstimme und Klavier bearbeitet von Benjamin Britten (1913 – 1976)

aus: Harmonia sacra

John Weldon 1676 – 1736

Alleluia ZS 14 (irrtümlicherweise Henry Purcell zugeschrieben)

für Singstimme und Klavier bearbeitet von Benjamin Britten

Pause

Gesangstexte auf Seite 16 dieses Hefts.

Franz Schubert 1797 – 1828

Fantasie für Violine und Klavier C-Dur op. post. 159 D 934 (1827/28)

Andante molto – Allegretto – Andantino – Allegro vivace

Daß sie hier gewesen op. 59,2 D 775 (vermutlich 1823)

für Singstimme und Klavier

Am See (»In des Sees Wogenspiele«) D 746 (zwischen 1819 und 1821)

für Singstimme und Klavier

Auf dem Wasser zu singen op. 72 D 774 (1823)

für Singstimme und Klavier

Im Abendrot D 799 (1825)

für Singstimme und Klavier

Johann Sebastian Bach

»Gott ist mein Freund«

Aria für Tenor, zwei Violinen und Basso continuo

(2. Violinstimme verschollen)

aus der Kantate: »Wohl dem, der sich auf seinen Gott« BWV 139 (1724)

Gesangstexte auf Seite 16 dieses Hefts.



Yehudi Menuhin in der Kölner Philharmonie im Jahr 1996.

Sonntag 12. April 2009 20:00

Daniel Hope *Violine*

Lorenza Borrani *Violine*

Kristian Bezuidenhout *Cembalo*

Chamber Orchestra of Europe

Heute hören Sie eine Sammlung von Kompositionen für Violine solo und Streichorchester, die von Yehudi Menuhin inspiriert oder in Auftrag gegeben wurden, ergänzt um Klänge von Johann Sebastian Bach und Antonio Vivaldi, die Menuhin durch sein ganzes Künstlerleben begleiteten. Das Konzert ist zugleich Daniel Hopes persönlicher Tribut an den großen Geiger, mit dem er diese Werke gemeinsam musizierte.

Pause gegen 20:50

Ende gegen 21:50

Johann Sebastian Bach 1685 – 1750

Konzert für zwei Violinen, Streicher und Basso continuo d-Moll BWV 1043
(1730/31)

Vivace

Largo, ma non tanto

Allegro

Arvo Pärt *1935

Darf ich ... (1995/99)

für Violine, Röhrenglocke in cis ad lib. und Streichorchester

Felix Mendelssohn Bartholdy 1809 – 1847

Konzert für Violine und Streichorchester d-Moll (1822)

Allegro molto

Andante

Allegro

Béla Bartók 1881 – 1945

Román népi táncok (Rumänische Volkstänze) Sz 68 (1917)

Instrumentierung für Streichorchester von Arthur Willner (1929)

Bot tánc / Joc cu bâță (Der Tanz mit dem Stabe)

Brâul

Topogó / Pe loc (Der Stampfer)

Bucsumi tánc / Buciumeana (Tanz aus Butschum)

Román polka / Poarga românească (Rumänische Polka)

Aprózó / Mărunțel (Schnell-Tanz)

Pause

Philip Glass *1937

Echorus (1995)

für zwei Soloviolen und Streichorchester

Steve Reich *1936

Duet (1993)

für zwei Soloviolen und Streichensemble

Alfred Schnittke 1934 – 1998

Sonate für Violine und Klavier Nr. 1 (1963)

Fassung für Violine und Kammerorchester

Andante

Allegretto

Largo

Allegretto – Allegro

Antonio Vivaldi 1678 – 1741

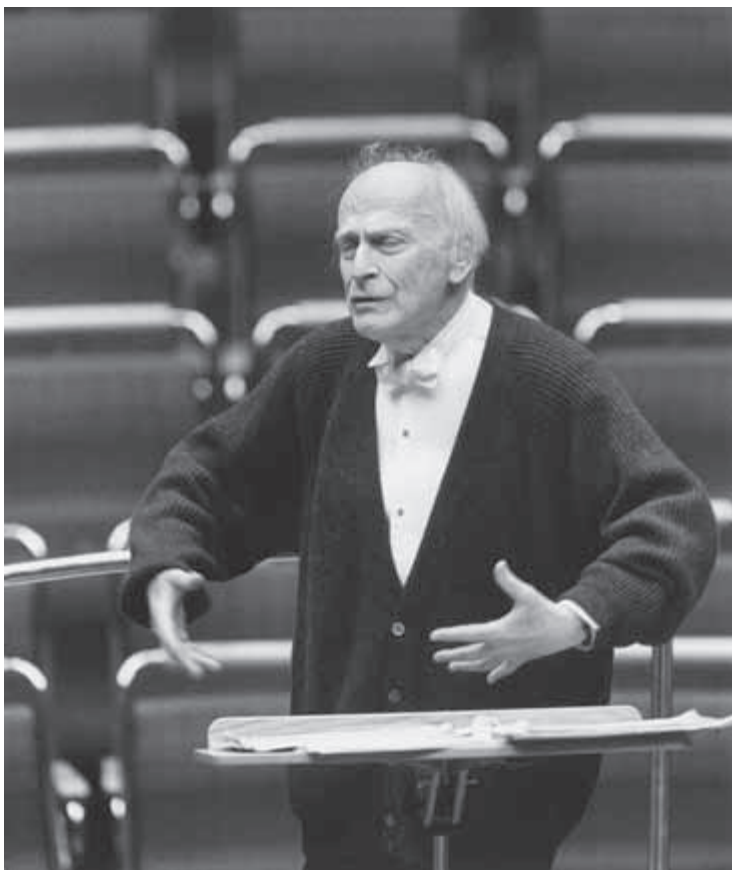
Konzert für zwei Violinen und obligates Violoncello d-Moll

aus »L'Estro Armonico« op. 3 (1711)

Allegro – Adagio – Allegro

Largo e spiccato

Allegro



Yehudi Menuhin in der Kölner Philharmonie im Jahr 1996.

Montag 13. April 2009 20:00

Daniel Hope *Violine*

Sebastian Knauer *Klavier, Luthéal*

Gaurav Mazumdar *Sitar*

Shabhaz Hussain Khan *Tabla*

Gilda Sebastian *Tanpura*

Als Sohn jüdischer Russen in New York geboren, beschäftigte sich Yehudi Menuhin zeit seines Lebens mit den musikalischen Einflüssen beider Hemisphären. Über das Spiel des Sitar-Virtuosen Ravi Shankar sagte er: »Es ist ein Erlebnis, das fast alles andere auf der Welt an Zauber übertrifft. Man wohnt der Schöpfung bei.« Die legendären gemeinsamen Konzerte der beiden in den 60er und 70er Jahren präsentierten eine Synthese von Ost und West: Indische Musik in Verbindung mit der westlichen Konzertgeige, die Vereinigung von zwei einander vermeintlich so fremden Kulturen zu einer bis dahin nie gehörten musikalischen Einheit. In der Besetzung Violine, Klavier, Sitar und Tabla treffen sich – Westen und Osten – und Ravels Luthéal schafft die Klangverbindung.

Pause gegen 20:45

Ende gegen 22:00

Paweł Kochański 1887 – 1934

Suite populaire espagnole d'après Siete canciones populares españolas
(Transkription von Manuel de Fallas »Siete canciones populares españolas«
für Violine und Luthéal)

El paño moruno (Das maurische Tuch)

Nana

Asturiana

Canción

Jota

Polo

Tōru Takemitsu 1930 – 1996

Distance de Fée (1951, rev. 1989)

für Violine und Klavier

Maurice Ravel 1875 – 1937

Tzigane. Rapsodie de concert (1924)

Fassung für Violine und Luthéal

Gaurav Mazumdar *1965 / Daniel Hope *1974

Hommage an Yehudi Menuhin und Ravi Shankar

Raga Pilu

Pause

Maurice Ravel

Alborada del gracioso
 aus: Miroirs (1904 – 05)
 für Klavier

Béla Bartók 1881 – 1945

Román népi táncok (Rumänische Volkstänze) Sz 56
 für Klavier
 bearbeitet für Violine und Klavier von Zoltán Székely
 Bot tánc / Joc cu bâță (Der Tanz mit dem Stabe)
 Brâul
 Topogó / Pe loc (Der Stampfer)
 Bucsumi tánc / Buciumeana (Tanz aus Butschum)
 Román polka / Poarga românească (Rumänische Polka)
 Aprózó / Mărunțel (Schnell-Tanz)

Maurice Ravel

Kaddisch
 aus: Deux Mélodies hébraïques (1914)
 für Singstimme und Klavier
 bearbeitet für Violine solo von Daniel Hope

Gaurav Mazumdar *1965 / Daniel Hope *1974

Hommage an Yehudi Menuhin und Ravi Shankar
 Raga Tilang

Die Gesangstexte zum Konzert am Samstag, 11. April

Georg Philipp Telemann

»Gott will Mensch und sterblich werden« TWV 1:694

Kantate für Tenor, Violine

und Basso continuo

(Text: Matthäus Arnold Wilkens)

Arie

Gott will Mensch und sterblich werden,
daß der Mensch in seinem Wehe nicht vergehe:
Welch ein Merkmal hoher Treu!
Fordre, kann's dein Witz erreichen,
Dir ein Zeichen, hier auf Erden,
Oder droben in der Höhe das so groß als dieses sei

Rezitativ

Nein, wenn ich gleich
der Morgenröte Flügel nähme
und bis ans Äüßerste des wilden Meeres käme; ja!
Könnt ich mich gen Himmel schwingen
und wiederum von da
bis in den tiefsten Raum des Abgrunds dringen,
so find ich überall doch nichts so wunderreich,
als daß der unerschaff'ne Gott, Jehovah Zebaoth,
zur Kreatur um uns geworden!
Immanuel tritt in der Menschen Orden
und machet sie von ihrer Sklaverei
in seinem Siege frei.

Die beiden wütenden Tyrannen,
die uns in Furcht gebracht,
der wilde Tod, und jener Fürst der Nacht,
erheben sich, durch ihn besiegt, von dannen.
Wohlan, ihr von dem Herrn so hochgeschätzte Seelen,
verlaßt die schwarzen Trauerhöhlen,
vergnüget euch am Glanze dieser Freudensonne:
dies große Wunderwerk erfordert große Wonne!

Arie

Immanuel ist da!
Triumph, halleluja!
Erfreuet euch, ihr Himmelsthronen,
samt allen, die auf Erden wohnen,
wir sind durch ihn dem Himmel wieder nah!
Was unsrer Seelen Angst erwecket,
hat Jesus in den Staub gestreckt,
auf welchen schon der Väter Hoffnung sah.
Triumph, halleluja

Henry Purcell / Benjamin Britten

Job's Curse Z191

für Singstimme und Klavier

(Text: Jeremy Taylor)

Let the night perish: cursed be the morn
Wherein 'twas said: there is a manchild
born!

Let not the Lord regard that day, but shroud
Its fatal glory in some sullen cloud,
May the dark shades of an eternal night
Exclude the least kind of beam of dawning
light;

Let unknown babes, as in the womb they lie,
If it he mentioned, give a groan, and die;
No sounds of joy therein shall charm the ear,
No sun, no moon, no twilight stars appear,

But a thick veil of gloomy darkness wear.
Why did I not, when first my mother's womb
Discarded me thence, drop down on my
tomb?

Then had I been at quiet, and mine eyes
Had slept and seen no sorrow; there the wise
And subtle counsellor, the potentate,
Who for themselves built palaces of state,
Lie hush'd in silence: there's no midnight cry

Caus'd by oppression and the tyranny
Of wicked rulers; here the weary cease
From labour, here the pris'ner sleeps in
peace;

The rich, the poor, the monarch and the
slave

Rest undisturb'd and no distinction have
Within the silent chambers of the grave.

Vernichtet sei die Nacht, verflucht der Tag,
Da man: Ein Knabe ist geboren! sprach.

Gott frage nach dem Tag nicht, seinen Glanz
Hülle in Wolkendüsternis er ganz,
Und ewigfinstrer mitternächt'ger Graus
Lösche der Morgenröte Strahlen aus.

Wird Kindern noch im Schoße solches kund,
Mögen sie stöhnend sterben selb'ger Stund.
Kein Jauchzen komme auf in dieser Nacht,
Nicht Sonne, Mond, der Dämmersterne
Pracht,

Ein dichter Schleier schwarz sei ihre Tracht.
Als meine Mutter mich ihr übergab,
Warum fiel nicht gleich tot ich auf mein
Grab?

Dann hätt ich Frieden, und mein Auge hätt
Kein Leid gesehn, ich läg im selben Bett,
Wo der gerißne, listenreiche Rat
Und der Paläste bau'nde Potentat
Still schlummern: dort schallt kein
Empörungsschrei

Gegen Bedrückung und die Tyrannei
Gottloser Herrscher, von der Arbeit ruht
Der Müde hier, hier schiäft der Häftling gut,

Der König und der Sklave, Arm und Reich,

Sie liegen ungestört, vollkommen gleich
Und frei im starren, stummen Totenreich.

Deutsch: Hans-Ulrich Möhring

John Weldon / Benjamin Britten
Alleluia ZS 14

Alleluia

Franz Schubert
Daß sie hier gewesen D 775
 (Text: Friedrich Rückert)

Daß der Ostwind Däfte
 Hauchet in die Lüfte,
 Dadurch tut er kund,
 Daß du hier gewesen.

Daß hier Tränen rinnen,
 Dadurch wirst du innen,
 Wär's dir sonst nicht kund,
 Daß ich hier gewesen.

Schönheit oder Liebe,
 Ob versteckt sie bliebe,
 Däfte tun es und Tränen kund,
 Daß sie hier gewesen.

Franz Schubert
Am See
 (»In des Sees Wogenspiele«) D 746
 (Text: Franz Seraph Ritter von Bruchmann)

In des Sees Wogenspiele
 Fallen durch den Sonnenschein
 Sterne, ach, gar viele, viele,
 Flammend leuchtend stets hinein.

Wenn der Mensch zum See geworden,
 In der Seele Wogenspiele
 Fallen aus des Himmels Pforten
 Sterne, ach, gar viele, viele.

Franz Schubert
Auf dem Wasser zu singen op. 72 D 774
 (Text: Friedrich Leopold
 Graf zu Stolberg-Stolberg)

Mitten im Schimmer der spiegelnden
 Wellen
 Gleitet, wie Schwäne, der wankende Kahn:
 Ach, auf der Freude sanftschimmernden
 Wellen
 Gleitet die Seele dahin wie der Kahn;
 Denn von dem Himmel herab auf die
 Wellen
 Tanzet das Abendrot rund um den Kahn.

Über den Wipfeln des westlichen Haines
 Winket uns freundlich der rötliche Schein;
 Unter den Zweigen des östlichen Haines
 Säuselt der Kalmus im rötlichen Schein;
 Freude des Himmels und Ruhe des Haines
 Atmet die Seel im errötenden Schein.

Ach, es entschwindet mit tauigem Flügel
 Mir auf den wiegenden Wellen die Zeit;
 Morgen entschwinde mit schimmerndem
 Flügel
 Wieder wie gestern und heute die Zeit,
 Bis ich auf höherem strahlendem Flügel
 Selber entschwinde der wechselnden Zeit.

Franz Schubert
Im Abendrot D 799
 (Text: Karl Gottlieb Lappe)

O wie schön ist deine Welt,
 Vater, wenn sie golden strahlet!
 Wenn dein Glanz herniederfällt
 Und den Staub mit Schimmer malet,
 Wenn das Rot, das in der Wolke blinkt,
 In mein stilles Fenster sinkt!

Könnt ich klagen, könnt ich zagen?
 Irre sein an dir und mir?
 Nein, ich will im Busen tragen
 Deinen Himmel schon allhier.
 Und dies Herz, eh' es zusammenbricht,
 Trinkt noch Glut und schlürft noch Licht.

Johann Sebastian Bach
»**Gott ist mein Freund**«
aus der Kantate »Wohl dem,
der sich auf seinen Gott« BWV 139
(Text nach einem Kirchenlied
von Johann Christoph Rube)

Gott ist mein Freund; was hilft das Toben,
So wider mich ein Feind erhoben!
Ich bin getrost bei Neid und Haß.
Ja, redet nur die Wahrheit spärlich,
Seid immer falsch, was tut mir das?
Ihr Spötter seid mir ungefährlich.

Zu den Werken des Konzerts am 11. April

Die Zeitgenossen sahen in Georg Philipp Telemann den bedeutendsten deutschen Komponisten. Dagegen war Johann Sebastian Bach überregional höchstens als Meister der schon veralteten kontrapunktischen Künste und als Orgelvirtuose bekannt. Diese Komponisten-Hierarchie stellten erst die Musikschriftsteller des 19. Jahrhunderts auf den Kopf: Sie erklärten Telemann zum langweiligen Vielschreiber, während sie um Bach einen wahren Geniekult betrieben. Noch in den 1950er Jahren war diese Einschätzung Telemanns durchaus üblich – schließlich hatte die Musikwissenschaft gerade erst begonnen, sich systematisch mit seinem Werk zu beschäftigen. Am 4. August 1957 gaben Yehudi Menuhin, Benjamin Britten, Peter Pears und Maurice Gendron jenes denkwürdige Konzert, dessen Programmfolge der heutige Abend rekonstruiert. Die vier Musiker begannen mit einer Telemann-Kantate, und sie schlossen mit einem Satz aus einer Bach-Kantate. Die Gegenüberstellung dieser beiden Stücke zeugte damals von einem ausgesprochen unabhängigen Urteil der Ausführenden. Heute gibt sie Anlass zu einem reizvollen Vergleich.

Georg Philipp Telemann:

»Gott will Mensch und sterblich werden« TWV 1:694

Dass die Nachwelt Telemann schablonenhaftes, gedankenloses Komponieren vorwarf, hat wohl vor allem mit der schier unüberschaubaren Menge seiner Werke zu tun. Wer 1.750 Kirchenkantaten hinterlässt, kann wohl kaum jede einzelne mit der gleichen Inspiration geschrieben haben. Doch schauen wir uns einfach einmal eine an: »Gott will Mensch und sterblich werden« ist in Telemanns Sammlung *Der Harmonische Gottesdienst* überliefert. Sie enthält insgesamt 72 Kantaten – eine für jeden Gottesdienst des lutheranischen Kirchenjahres. Seinen ersten gedruckten Jahrgang kündigte Telemann im Oktober 1725 in einer Anzeige im *Hamburgischen Correspondenten* an. Darin versprach er den Abonnenten, die einzelnen Kantaten würden ihnen vier Wochen vor dem betreffenden Sonntag zugesandt, damit sie noch rechtzeitig einstudiert werden könnten. Die Kantate »Gott will Mensch und sterblich werden« muss demnach im Februar 1726 ausgeliefert worden sein, denn das Fest Mariä Verkündigung, für das sie bestimmt

war, wird am 25. März gefeiert. Telemanns Druckwerk hatte offenbar großen Erfolg – zumindest wenn dafür die relativ große Zahl der bis heute erhaltenen Exemplare ein Maßstab ist. Warum die Sammlung ein so breites Publikum ansprach, zeigt das Beispiel von »*Gott will Mensch und sterblich werden*«. Die Kantate ist kurz: zwei knappe Arien und ein verbindendes Rezitativ. Sie ist mit kleiner Besetzung zu realisieren: Solostimme, Generalbass und nur ein obligates Instrument – hier die Violine, in anderen Fällen auch einmal Blockflöte, Traversflöte oder Oboe. Und sie ist sorgfältig, teils auch sehr fantasievoll komponiert. Etwa die erste Arie: Dass Telemann die Worte »auf Erden« in tiefer Tonlage, »droben« dagegen durch einen Sprung in die Höhe vertont, mag ja noch zu erwarten sein. Aber für das Wort »Merkmal« findet er eine originelle, sinnige Lösung: Zunächst geht er scheinbar achtlos darüber hinweg. Erst gegen Ende des A-Teils gerät die Bewegung genau bei »Merkmal« auffällig ins Stocken – der Komponist bzw. die Ausführenden haben es schließlich doch »gemerkt«. Den freudigen Affekt der Arie verdeutlichen im Übrigen die schnellen, aufwärtsgerichteten Fünftönlfolgen der Solovioline. Sie klingen virtuos, sind aber, weil sie gut in den Fingern liegen, nicht allzu schwierig auszuführen. Insgesamt ein dankbares, wirkungsvolles Stück – ideal für jeden Kantor, der mit begrenzten Mitteln auskommen musste.

Bachs Kantate »*Wohl dem, der sich auf seinen Gott*« entstand ungefähr zur gleichen Zeit wie Telemanns Werk – sie war für den 23. Sonntag nach Trinitatis bestimmt und wurde erstmals am 12. November 1724 in Leipzig aufgeführt. Überliefert ist sie nur handschriftlich – ein Druck hätte sich bei einem so umfangreichen, anspruchsvollen Werk wirtschaftlich kaum gelohnt. Denn verlangt werden hier vier Solisten, vierstimmiger Chor, zwei Oboi d’amore, Solovioline, Streicher und Generalbass. Und alleine die Tenorarie »*Gott ist mein Freund*« (die Nr. 2 des sechsätzigen Werks) ist nicht viel kürzer als Telemanns gesamte dreisätzige Kantate. Bach hatte eigentlich zwei Soloviolinen für die Arie vorgesehen, doch die zweite Stimme ist verloren gegangen. Auf die recht überzeugenden modernen Rekonstruktionsversuche konnten Menuhin und seine Freunde im Jahr 1957 noch nicht zurückgreifen, und so erklingt das Stück auch im heutigen Konzert in reduzierter Besetzung. Diese bietet allerdings immer noch genug Komplexität, denn Bach bezieht anders als Telemann das Bassinstrument intensiv

ins melodische Geschehen ein. Zudem kombiniert er sehr gegensätzliche Affekte und Motive: zu den Worten »Gott ist mein Freund« ein lieblicher Schleifer, gefolgt von Tonwiederholungen in festem, gemessenem Rhythmus, und zum »Toben« des Feindes lange, schnelle Koloraturen. Keine Frage, Bachs Komposition ist bei weitem die kunstvollere. Doch Telemanns Werke wurden den Bedürfnissen der Praxis offenbar besser gerecht. Auch Bach war ja von ihnen so angetan, dass er sich eine Reihe von Kantaten für den eigenen Gebrauch abschrieb.

Johann Sebastian Bach:

Suite für Violoncello solo Nr. 3 C-Dur BWV 1009

Welchen praktischen Zweck Bach mit seinen sechs Cellosuiten verband, ist leider nicht überliefert. Wurden sie von einem Mitglied der Köthener Hofkapelle in der fürstlichen Kammer gespielt? Oder sind sie eher als Studienwerke anzusehen – eine hohe Schule des Cellospiels? Dass Bach mit den Suiten etwas ganz Ungewöhnliches geschaffen hat, deutet jedenfalls schon der Originaltitel an – er verlangt ausdrücklich »Violoncello solo senza Basso«, also ohne Bass. Die Epoche des Barocks wird in der Musik ja auch als das »Generalbasszeitalter« bezeichnet, weil sich üblicherweise jeder Melodieton auf ein harmonisches Fundament aus Basston und Akkord bezog. Allerdings verzichtet Bach in seinen um 1720 entstandenen Solosuiten nicht wirklich auf den Generalbass: Zum einen fordert er gelegentlich Doppelgriffe, und zum anderen arbeitet er den Generalbass in die reale Einstimmigkeit ein. »Linearen Kontrapunkt« nennen die Musikforscher dieses Verfahren, das höchste kompositorische Kunstfertigkeit verlangt.

Allen sechs Suiten liegt die gleiche Satzanordnung zugrunde: Auf ein quasi-improvisatorisches Präludium folgen die vier traditionellen Kernsätze der Suite, allesamt zweiteilig mit Wiederholungen (nach dem Muster AABB). Den Anfang macht die Allemande, ein mäßig schneller Tanz im Vierertakt, melodisch oft stark ausgeziert. Dann folgt die lebhaft Courante, mit viel Laufwerk (wie schon der Name sagt) und im Dreiermetrum. An dritter Stelle steht die langsame, feierliche Sarabande, im Dreiertakt mit Schwerpunkt auf der zweiten Zählzeit. Und den Abschluss bildet die Gigue, ein schneller, springender Tanz

im Dreiermetrum. Bach befolgte dieses »Pflichtprogramm« der Suite genau und erlaubte sich nur bei den »Galanteriestücken«, die er zwischen Sarabande und Gigue einschob, gewisse Freiheiten. Für die dritte Suite in C-Dur wählte er zwei Bourrées. Die Bourrée ist ein Tanz im geraden Takt; der zeitgenössische Musikschriftsteller Johann Mattheson schreibt ihr ein »gefälliges Wesen« zu, außerdem »etwas unbekümmertes oder gelassenes, ein wenig nachlässiges, gemächliches«.

Benjamin Britten: Purcell-Bearbeitungen

Der Generation unmittelbar vor Bach und Telemann gehörte Henry Purcell an. Er gilt als der bedeutendste englische Komponist seiner Zeit, vielleicht sogar der gesamten englischen Musikgeschichte bis zu Benjamin Britten. In Anspielung auf den berühmten antiken Sänger nannte man ihn den »Orpheus Britannicus«, und unter diesem Titel erschien bereits kurz nach seinem Tod eine zweibändige Sammlung seiner Lieder (1698/1702). Purcells Nachruhm war bis ins 19. Jahrhundert hinein so groß, dass unter seinem Namen auch Werke fremder Komponisten publiziert wurden – entweder irrtümlich oder um den Verkauf zu fördern. So stammt etwa das »Alleluia« des heutigen Programms in Wirklichkeit aus John Weldons (1676–1736) Anthem »O Lord, rebuke me not«. Die falsche Zuschreibung geht auf eine Anthologie des Londoner Verlags Novello aus dem Jahr 1828 zurück.

Benjamin Britten war sich dessen allerdings nicht bewusst, als er das Stück bearbeitete. Überhaupt steckte die Purcell-Forschung zu seiner Zeit noch in den Kinderschuhen, und auch dem englischen Publikum war Purcell nicht mehr so vertraut – längst hatte ihn Händel aus den Konzertprogrammen verdrängt. Das änderte sich ab 1945, als mit großem Pomp der 250. Jahrestag von Purcells Tod begangen wurde. Britten schrieb in dieser Zeit eine ganze Reihe von Werken, die direkt durch seinen großen Vorgänger beeinflusst sind – 1946 zum Beispiel sein berühmtes pädagogisches Stück *The Young Person's Guide to the Orchestra*, das auf einem Thema aus Purcells Schauspielmusik *Abdelazer* beruht. Außerdem veröffentlichte Britten Ausgaben der Purcell-Oper *Dido and Aeneas* (1951) und der Halboper *The Fairy Queen* (1967). Und nicht zuletzt trug er mit dem Tenor Peter Pears in unzähligen

Konzerten weltliche und geistliche Vokalkompositionen Purcells vor, die er selbst bearbeitet hatte. Er plante, den größten Teil der Lieder aus dem *Orpheus Britannicus* und der *Harmonia Sacra* (1688/1693) in Ausgaben »für zeitgenössische Bedingungen« zu publizieren.

Der Begriff »Bearbeitung« trifft Britten's Vorgehen allerdings nicht ganz: Wie in der Barockzeit üblich, hatte Purcell die Begleitung des Gesangs nur durch Basstöne und Ziffern (als Kürzel für die Harmonien) notiert. Deren genaue Interpretation blieb den Spielern des Basso continuo überlassen. Britten schuf seine eigenen, unverwechselbaren Fassungen der Begleitung, die sich harmonisch aber immer im Rahmen der Vorlage bewegen. Zu seinen Ausgaben der Lieder schrieb er im Vorwort: »Es ist klar, dass die bezifferten Bässe zu Purcell's Zeit vom Spieler auf eine persönliche Weise interpretiert wurden. Auch in dieser Ausgabe wurden die Bässe zwangsläufig auf eine persönliche Weise interpretiert. Der Arrangeur war dabei jedoch ständig bemüht, diesen Interpretationen ein wenig jener Mischung aus Klarheit, Brillanz, Zartheit und Fremdheit zu geben, die das herausragende Kennzeichen aller Musik Purcell's ist.«

Franz Schubert: Fantasie op. post. 159 D 934 und Lieder

Purcell war zweifellos ein genialer Liedkomponist. Unübertroffen blieben in seiner Zeit sein Verständnis für Sprache und seine Kunst, Stimmungen durch ungewöhnliche harmonische Fortschreitungen und melodische Wendungen einzufangen. Ähnliches lässt sich wohl erst wieder von Franz Schubert sagen, der seine Lieder mehr als ein Jahrhundert nach Purcell schuf. Einen grundlegenden Unterschied gibt es jedoch zwischen beiden: Schubert schrieb seine Begleitungen aus, und sie tragen Entscheidendes zur Aussage der Musik bei. Oftmals wiederholt das Klavier eine charakteristische Figur, die den Grundklang des Gedichts wiedergibt. Oder Melodie und Begleitung sind – wie etwa in dem Lied *Auf dem Wasser zu singen* – gemeinsam erfunden und aufs engste miteinander verwoben.

Pears und Britten wählten für ihren Auftritt vier sehr unterschiedliche Lieder Schubert's aus. Die Reihe beginnt mit der Rückert-Vertonung »*Daß sie hier gewesen*«. Obwohl das Gedicht in Reimstruktur und

Versmaß sehr regelmäßig gebaut ist, inspirierte es Schubert zu einem geradezu avantgardistischen Lied. Unheimliche Dissonanzen, Verse von äußerst unterschiedlicher Länge, abenteuerliche Harmoniefolgen, die fast schon an Wagner erinnern – all das macht die synästhetische Sinnlichkeit dieses Liedes aus, das den Duft »ihres« Parfüms in Musik überträgt. »*Daß sie hier gewesen*« wurde 1826 mit drei weiteren Liedern unter der Opuszahl 59 veröffentlicht. Die einigermaßen ratlose Rezension der Leipziger »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« zeigt, wie weit der Komponist hier seiner Zeit voraus war: »Hr. Schubert sucht und künstelt – nicht in der Melodie, aber in der Harmonie gar sehr, und besonders moduliert er so befremdlich und oft so urplötzlich nach dem Entlegensten hin, wie wenigstens in Liedern und anderen kleinen Gesängen, kein Komponist auf dem ganzen Erdboden.«

Neben Texten bekannter Autoren vertonte Schubert häufig Dichtungen aus seinem Freundeskreis. So wie etwa Johann Baptist Mayrhofer wäre sicher auch der Amateurdichter Franz Seraph Ritter von Bruchmann (1798 – 1867) ohne die Verbindung mit dem Komponisten der Nachwelt kaum im Gedächtnis geblieben. Mayrhofer und Bruchmann sind übrigens die Autoren zweier Lieder gleichen Titels, deren musikalische Ausgestaltung nicht unterschiedlicher sein könnte. Während *Am See* nach Mayrhofer (D 124, entstanden 1814) dramatisch wie eine kleine Oper ist, wirkt das um 1822 komponierte Bruchmann-Lied D 746 wie eine Meditation: Zum sanften »Wogenspiel« des Klaviers zeichnen melodische Varianten im Gesangspart und subtile Wechsel der Harmonisierung den Übergang vom Naturbild zur Allegorie der menschlichen Seele nach. In einfacher Strophenform hat Schubert das 1823 veröffentlichte Lied *Auf dem Wasser zu singen* gestaltet. Der Text stammt von Friedrich Leopold Graf zu Stolberg-Stolberg (1750 – 1819), einem Lyriker der sogenannten »Göttinger Schule« oder des »Hainbundes«. Aus Vorpommern stammte Karl Lappe (1773 – 1843), der Dichter des Ende 1824 oder Anfang 1825 vertonten Liedes *Im Abendrot*. Die hymnische Melodie ist »sehr langsam« vorzutragen. Zu ihr passt eine Bemerkung, die Schubert einmal aus anderem Anlass machte: »Auch wunderte man sich sehr über meine Frömmigkeit, die ich in einer Hymne an die hl. Jungfrau ausgedrückt habe, und, wie es scheint, alle Gemüter ergreift und zur Andacht stimmt. Ich glaube, das kommt daher, weil ich mich zur Andacht nie forcire, und, ausser wenn ich

von ihr unwillkürlich übermannt werde, nie dergleichen Hymnen oder Gebete componire, dann aber ist sie auch gewöhnlich die rechte und wahre Andacht«. Diesen Brief richtete Schubert im Juli 1825 an seine Eltern – mit der Hymne ist das berühmte Ave Maria gemeint.

Den vier Liedern vorangestellt war im Programm Menuhins und seiner Freunde eine Instrumentalkomposition Schuberts, die allerdings auf eine Liedvorlage zurückgeht. Es handelt sich um die 1827 entstandene Fantasie C-Dur für Violine und Klavier – Schuberts bedeutendstes Werk für diese Besetzung. Die Fantasie ist einsätzig, trägt aber auch Züge einer viersätzigen Sonate. An die langsame Einleitung schließt sich ein a-Moll-*Allegretto* an, dann eine Variationenfolge über das Rückert-Lied »*Sei mir gegrüßt*«, das Schubert schon 1823 im *Liederheft* op. 20 veröffentlicht hatte. Im abschließenden *Allegro vivace* treten das *Allegretto*-Thema und das Liedthema miteinander in Verbindung. Mit ihren virtuosen Arpeggien und Springbogen-Passagen ist die Fantasie ein sehr vertracktes Stück, das deswegen bei seiner Uraufführung (am 20. Januar 1828 durch den Pianisten Karl Maria von Bocklet und den Geiger Josef Slawjk) auch schlechte Kritiken bekam. Die Poesie, so hieß es, gehe unter »im Sturm der Passagen«. Vielleicht kam die Fantasie ja aus diesem Grund bei ihrer Erstaussgabe 1850 mit vereinfachten Arpeggien und Akkorden heraus. Es ist unklar, ob die Bearbeitung von Slawjk oder einem anderen Geiger – vielleicht mit Schuberts Billigung – eingerichtet wurde; jedenfalls ist sie bis heute die geläufigere Fassung.

Jürgen Ostmann

Zu den Werken des Konzerts am 12. April

Doppelkonzerte von Johann Sebastian Bach und Antonio Vivaldi

Wie bereits am ersten Abend der Menuhin-Hommage bilden auch am zweiten barocke Kompositionen den Rahmen des Konzerts – in diesem Fall Doppelkonzerte von Bach und Vivaldi. Glaubt man dem ersten Bach-Biographen Johann Nikolaus Forkel, dann bestand zwischen diesen beiden Komponisten ein indirektes Lehrer-Schüler-Verhältnis. Nach Forkels Aussage, die vermutlich auf Mitglieder der Bach-Familie zurückgeht, erkannte Bach schon früh, »dass Ordnung, Zusammenhang und Verhältnis in die Gedanken gebracht werden müsse, und dass man zur Erreichung solcher Zwecke irgend einer Art von Anleitung bedürfe. Als eine solche Anleitung dienten ihm die damals neu herausgekommenen Violinkonzerte von Vivaldi. Er hörte sie so häufig als vortreffliche Musikstücke rühmen, dass er dadurch auf den glücklichen Einfall kam, sie sämtlich für sein Clavier einzurichten. Er studierte die Führung der Gedanken, das Verhältnis derselben untereinander, die Abwechslungen der Modulation und mancherlei Dinge mehr. Die Umänderung der für die Violine eingerichteten, dem Clavier aber nicht angemessenen Gedanken und Passagen lehrte ihn auch musikalisch denken [...]«

»Die damals neu herausgekommenen Violinkonzerte von Vivaldi« – damit meinte Forkel wohl vor allem die zwölf Konzerte der Sammlung *L'estro armonico*. Unter der Opusnummer 3 wurden sie 1711 von Estienne Roger in Amsterdam gedruckt. An Roger wandten sich in dieser Zeit viele italienische Komponisten, weil er im Gegensatz etwa zu den venezianischen Druckern nicht mit beweglichen Lettern arbeitete, sondern die Noten in Kupferplatten stach. Das war zwar viel teurer, erbrachte dafür aber weit bessere Druckergebnisse. Außerdem ermöglichten Rogers Geschäftsbeziehungen eine weite Verbreitung der Werke. Vivaldis Konzerte machten ihren Komponisten jedenfalls in ganz Europa berühmt, und nach Ansicht des Vivaldi-Biographen Michael Talbot war *L'estro armonico* die einflussreichste Musikpublikation der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Bach hat im Übrigen tatsächlich einige der zwölf Konzerte op. 3 be- bzw. verarbeitet, das Konzert Nr. 11 sogar gleich zweimal: So ist Bachs Concerto BWV 596 eine Übertragung für die Orgel, und in der Kantate BWV 21 taucht immerhin ein Thema aus Vivaldis Komposition auf. Bachs Konzerte

wären ohne ihre italienischen Vorbilder – vor allem aus der Feder Vivaldis – wohl kaum denkbar. Ihnen verdanken sie die dreisätzigige Gesamtanlage (schnell-langsam-schnell), ebenso die typische Form der Ecksätze mit ihren Tutti-Ritornellen auf den harmonischen Hauptstufen und den frei modulierenden, virtuosen Solopassagen. Doch Bach begnügte sich nicht damit, Vivaldis Werke nur nachzuahmen. Während der Venezianer in seinen Konzerten vor allem auf geigerische Brillanz und klare Kontraste zwischen Solo und Tutti setzte, stand für Bach die enge Verzahnung und ständige Variation des motivischen Materials im Zentrum des Interesses. Das gilt schon für die Solokonzerte, erst recht aber für das Doppelkonzert BWV 1043, in dem das Wechselspiel zwischen Solo und Tutti noch durch den Dialog zwischen den beiden Solisten ergänzt wird. Die Besetzung mit zwei Violinen inspirierte Bach offenbar dazu, einfache harmonische Sequenzen, wie sie auch ein italienischer Komponist hätte schreiben können, mit kontrapunktischen Mitteln kunstvoller zu gestalten. Schon das Anfangs-Ritornell des ersten Satzes ist fugiert, und während der Soloepisoden sind immer wieder Einwüfe des Orchester-Themenkopfes zu hören. Bachs formale Erfindungsgabe zeigt sich auch im Finale. Hier tauschen an einer Stelle Solisten und Tutti die Rollen: Die beiden Violinen spielen Doppelgriffe, und das Orchester antwortet mit »solistischen« Figuren. Verbunden werden die beiden energiegeladenen Ecksätze durch einen langsamen Satz im Siciliano-Rhythmus. Da das Orchester hier nur Continuo-Funktion hat, erinnert dieses *Largo* in seiner Schreibweise an eine Triosonate.

Arvo Pärt: Darf ich ...

Auch Hörer, die nichts über Arvo Pärt wissen, beschreiben seine Musik mit den immer gleichen Worten: Sie ist still, schlicht, geradezu karg, strahlt aber eine überirdische Harmonie und leuchtende Schönheit aus. Zu Beginn seiner Laufbahn klangen Pärts Werke noch ganz anders: Der estnische Komponist schrieb Zwölftonmusik und serielle Werke wie viele seiner westlichen Kollegen. Diesen Weg empfand er jedoch bald als Sackgasse, aus der er sich eine Zeitlang durch Collagetechniken zu befreien suchte. Doch schließlich erkannte Pärt:

»Es hat keinen Sinn mehr, Musik zu schreiben, wenn man fast nur noch zitiert. Und dann habe ich Schluss gemacht. Das hat ziemlich lange gedauert: einige Jahre! Ich habe einfach nichts mehr zu sagen gehabt.« Während seines selbstverordneten Schweigens studierte Pärt die Musik der russisch-orthodoxen Kirche und der alten franko-flämischen Vokalpolyphonie. »Ich habe entdeckt, dass es genügt, wenn ein einziger Ton schön gespielt wird. Dieser eine Ton, die Stille oder das Schweigen beruhigen mich. Ich arbeite mit wenig Material, mit einer Stimme, mit zwei Stimmen. Ich baue aus primitivstem Stoff, aus einem Dreiklang, einer bestimmten Tonalität.« Ein Dreiklang, und zwar in fis-Moll, bildet auch die Grundlage des 1995 entstandenen, 1999 revidierten Stücks *Darf ich ...*. Pärt schrieb es im Auftrag Yehudi Menuhins, der seiner Freude über die Komposition in einem Brief Ausdruck gab: »Ich bin Ihnen so dankbar für das schöne Stück, das ich soeben erhalten habe. Es ist wunderbar melodisch, beziehungsreich und hat sogar einen Soloviolin-Part.« Menuhin dirigierte am 8. August 1995 beim Musikfestival Gstaad die Uraufführung; seine Schülerin Edna Michell spielte den Solopart.

Felix Mendelssohn Bartholdy: Violinkonzert d-Moll

Felix Mendelssohn Bartholdy Violinkonzert – lange Zeit konnte diese Werkangabe als eindeutig gelten: Sie meinte das 1845 entstandene e-Moll-Konzert op. 64. Von der Existenz eines weiteren Konzerts für Violine und Streicher in d-Moll ahnte kaum jemand etwas, bis Yehudi Menuhin im Jahr 1951 das Manuskript erwarb und veröffentlichen ließ. Erwähnt wird es allerdings schon in einem Verzeichnis, das Fanny Mendelssohn für ihren jüngeren Bruder führte. Hier steht es unter seinen neuen Kompositionen für das Jahr 1822 – Felix schrieb das Konzert also im Alter von 13 Jahren. Uraufgeführt wurde es aller Wahrscheinlichkeit nach bei den Sonntagsmusiken im Hause Mendelssohn, die ab 1822 regelmäßig stattfanden. An diesen Hauskonzerten wirkten neben Felix und seinen Geschwistern befreundete Instrumentalisten und Sänger mit, aber auch professionelle Musiker aus der königlichen Hofkapelle in Berlin. Einer dieser Musiker war der Geiger Eduard Rietz (1802 – 1832) – ein enger Freund des jungen Komponisten und

zugleich sein Violinlehrer. Für ihn schrieb Mendelssohn das d-Moll-Violinkonzert, ein weiteres Konzert für Violine, Klavier und Orchester, die Violinsonate f-Moll und das Streichoktett Es-Dur. Der erste Satz des Konzerts, *Allegro molto* beginnt mit einer Orchesterexposition, die die beiden Themen vorstellt: Auf das rhythmisch prägnante erste mit seiner schnellen abwärtsgerichteten Skala und dem gebrochenen aufsteigenden Dreiklang folgt ein sanfteres zweites Motiv in schrittweiser Bewegung. Die Violine umspielt beide Themen in fließenden Figurationen. Das folgende *Andante* steht in D-Dur, verdankt seinen expressiven Reiz aber vor allem den häufigen Moll-Eintrübungen. In Rondoform ist das abschließende *Allegro* gestaltet. Das Hauptthema lässt an den »alla zingarese«-Ton manches Satzes von Joseph Haydn denken.

Béla Bartók: Rumänische Volkstänze

Béla 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 arabische Melodien zu studieren. Insgesamt zeichnete er mehr als 10.000 Melodien auf. Mit seiner Begeisterung gerade für die rumänische Folklore stand er allerdings nach Kriegsbeginn in seiner Heimat ziemlich alleine: Schließlich zählte Ungarn als Teil der Donaumonarchie im Krieg zu den Mittelmächten, 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 populärer als die Originalversion wurde. Die vom Komponisten autorisierte Fassung für Violine und Klavier (gespielt im Konzert am 13. April) stammt von dem mit Bartók befreundeten Geiger Zoltán Székely (1903 – 2001).

Die *Rumänischen Volkstänze* basieren auf Melodien, die Bartók 1910–12 in Siebenbürgen gesammelt hatte. Ihre Herkunft, Instrumentation und teils auch Choreographie dokumentierte er genau: Nr. 1 ist der artistische Solotanz eines jungen Mannes, der dabei mit den Füßen bis zur Zimmerdecke kickt. 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, ein Rundtanz, in der Klavierversion als *Brául* bezeichnet, war in der ganzen Region verbreitet. Dieser Mädchentanz in der Spinnkammer, bei dem eine Schärpe zum Einsatz kommt, wurde Bartók auf einer Hirtenflöte vorgespielt. Auf diese beiden schnellen Tänze folgen nun zwei langsame. Zunächst der Stampftanz, 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, den Bartók von einem Romageiger hörte, steht im $\frac{3}{4}$ -Takt, während der fünfte, als »rumänische Polka« bezeichnet, einen eigenartigen Wechsel von $\frac{2}{4}$ - und $\frac{3}{4}$ -Perioden (ähnlich dem bayerischen »Zwiefachen«) zeigt. Bartók fand ihn in Belenyés (heute Beiuş, Rumänien), dem Heimatort seines Freundes Ion Buşiţa, dem die *Rumänischen Volkstänze* gewidmet sind. Das abschließende Stück ist ein temperamentvoller Gruppentanz mit schauspielerischen Einlagen und Zurufen; es setzt sich aus zwei Schnelltänzen zusammen. Bartók beschreibt die Choreographie: Während die Männer schwierige Solo-schritte ausführten, standen die Frauen still und schauten ihre Partner nicht einmal an – als ob sie verärgert über die Prahlerie der Männer wären.

Philip Glass' Echorus und Steve Reichs Duet

Die zweite Konzerthälfte beginnt mit zwei kurzen Stücken, die – wie Párts *Darf ich ...* – für Yehudi Menuhin komponiert wurden. Zunächst

Philip Glass' *Echorus* aus dem Jahr 1995. Das Stück wurde nach den Worten des Komponisten durch Gedanken des Mitgefühls inspiriert und soll beim Hörer Gefühle des Friedens und der Gelassenheit wachrufen. Es ist in dreiteiliger A-B-A-Form und nach dem Vorbild einer Chaconne angelegt. Der Begriff »Chaconne« bezeichnete in der Barockzeit Variationen über einer sich stetig wiederholenden kurzen Basslinie. Diese Gestaltungsweise kommt dem hypnotisch-repetitiven Stil der von Glass popularisierten Minimal Music besonders entgegen. Als Pionier der Minimal Music ist auch Steve Reich bekannt, dessen 1994 entstandenes *Duet* gleich im Anschluss zu hören ist. Es trägt ebenfalls eine Widmung an Menuhin »und die Ideale der internationalen Verständigung, die Sir Yehudi sein Leben lang praktiziert hat.« *Duet* zählt zu den kürzesten und schlichtesten Stücken Reichs. Die beiden Soloviolen spielen einen einfachen Kanon im Unisono und verändern lediglich von Zeit zu Zeit den Einsatzabstand. Wie die Chaconne ist auch der Kanon eine sehr alte Technik, die auf Wiederholung beruht und daher in der Minimal Music häufig zum Einsatz kommt.

Alfred Schnittke: Sonate für Violine und Klavier Nr. 1 (Fassung Violine und Kammerorchester)

Die Entwicklung des russisch-deutsch-jüdischen Komponisten Alfred Schnittke verlief nach dessen eigenem Bekunden »über Klavierkonzertromantik, neoklassizistische Schulweisheit, eklektische Syntheseveruche (Orff und Schönberg) und kannte auch die unvermeidlichen Mannhaftigkeitsproben der seriellen Selbstverleugnung«. Doch dann, bei der letzten Station angelangt, beschloss Schnittke, »aus dem bereits überfüllten Zug auszusteigen«, wie er es mit Blick auf die in den 1960er Jahren so beliebten abstrakt-mathematischen Kompositionstechniken formulierte. »Ich sah mich also nach einer Möglichkeit um, meiner Musik wieder einen reicheren assoziativen Gehalt zu geben. Ich versuchte, mich romantisch meinen Gefühlen auszuliefern, ich versuchte auch, literarische und visuelle Modelle auszufüllen.« 1968 formulierte Schnittke schließlich sein Konzept der »Polystilistik« – gemeint ist damit ein Dialog mit der musikalischen Vergangenheit, ein Komponieren in unterschiedlichen Schichten. Die verschiedensten

historischen Stile werden in Schnittkes polystilistischen Werken zitiert; sie kommen darin gewissermaßen als »Tasten in einer großen Klaviatur« oder als »Tonarten« vor. Die Entstehung von Schnittkes erster Violinsonate fällt gerade in diese kritische Umbruchphase seiner Entwicklung: Aus dem Jahr 1963 stammt die Originalversion für Violine und Klavier, der 1968 eine Fassung für Violine und Kammerorchester folgte.

»Es ist eine tonale Welt mit atonalen Wegen, doch thematisch ganz traditionell«, kommentierte Schnittke sein erstes reifes Werk. Tatsächlich liegt der Sonate eine Zwölftonreihe zugrunde, die gleich zu Beginn in der Solovioline zu hören ist. Dieser Reihe gewinnt Schnittke allerdings vier verschiedene Typen von tonal deutbaren Akkorden ab, die in unterschiedlicher Weise die vier Sätze prägen: Verminderte und übermäßige Dreiklänge dominieren im expressiven ersten Satz, Mollakkorde im zweiten, einem grotesken Scherzo. Durdreiklänge sind besonders auffällig im *Largo*, das an dritter Stelle steht, und das Finale kombiniert all diese Akkordarten. Auch sonst kündigt sich die Haltung der späteren »polystilistischen« Werke bereits in der Violinsonate durch eine große Vielfalt musikalischer Bezügen an. Sie reichen von Anklängen an Bartók und Schostakowitsch über lateinamerikanische Rhythmen (mit einem Zitat des Schlagers *La cucaracha* im Finale) bis hin zum Einsatz eines Cembalos in der Kammerorchesterversion. Sein Klang erinnert an Barockmusik – und schafft somit eine Verbindung zu den Rahmenwerken des Konzerts.

Jürgen Ostmann

Zu den Werken des Konzerts am 13. April

Crossover-Projekte sind nach wie vor beliebt – Ausflüge klassisch ausgebildeter Musiker in die Welt des Jazz beispielsweise, oder gemeinsame Auftritte mit Musikern fremder Kulturen. Als einen der Pioniere des Genres kann man wohl Yehudi Menuhin ansehen. Seine Kooperationen mit dem französischen Jazzgeiger Stéphane Grappelli oder dem indischen Sitar-Virtuosen Ravi Shankar sind legendär. Aber zählte Menuhin wirklich zu den ersten? Waren nicht auch Ravel und Bartók im Grunde schon Crossover-Musiker? Und lässt sich die gegenseitige Befruchtung der Kulturen nicht sogar zurückverfolgen bis ins Mittelalter, als arabische Instrumente den Klang der europäischen Musik bereicherten? Wie auch immer, Begegnungen zwischen Ost und West sowie zwischen Kunst- und Volksmusik prägen jedenfalls das Gesamtprogramm des heutigen Abends – und darüber hinaus jedes einzelne Stück dieses Programms.

Paweł Kochański: Suite nach Manuel de Fallas *Siete canciones populares españolas*

Dass einem auch die eigene Kultur fremd werden kann, zeigt das Beispiel der spanischen Kunstmusik. Sie war lange Zeit, vom Ende des 17. Jahrhunderts bis weit ins 19. hinein, völlig abhängig von der italienischen. Das änderte sich erst durch das Wirken des Komponisten, Musikwissenschaftlers und Herausgebers Felipe Pedrell (1841 – 1922), der seine Schüler mit Volksmusik und älterer Kunstmusik Spaniens vertraut machte. Neben Isaac Albéniz und Enrique Granados studierte auch Manuel de Falla bei Pedrell. Er lebte allerdings auch zeitweise in Paris (1907 – 1914), und erst durch den Kontakt mit Komponisten wie Debussy und Ravel, die fasziniert von allem Spanischen waren, wurde ihm der musikalische Reichtum seiner Heimat richtig bewusst. Zu de Fallas bekanntesten Werken zählen die *Siete canciones populares españolas*, die sieben spanischen Volkslieder. Sie entstanden 1914, und nachdem 1922 die Originalfassung für Singstimme und Klavier erschienen war, verbreitete sich der Zyklus bald auch in vielen Instrumental-Arrangements, die unter Namen wie *Suite populaire espagnole* bekannt wurden. Für seine Volkslieder verwendete de Falla teils echte folkloristische Motive, teils erfand er auch Melodien »im Volkston«. Die

arabisch anmutenden Figuren des ersten Liedes erklären sich schon aus dem Titel: *El paño moruno* – das maurische Tuch. Es folgen *Nana*, ein Wiegenlied, dem ein durchgehender synkopierter Rhythmus etwas eigentümlich Schwebendes verleiht, und eine ruhige *Asturiana*. Nach einer einfach *Canción* überschriebenen Liebesklage hören wir die *Jota*, der populärste aller spanischen Tänze, gespielt im bewegten Dreiach-teltakt. Der Text der Originalfassung lässt an eine Serenade denken, die ein junger Mann vor den Fenstern seiner Geliebten singt. Der *Polo*, ein andalusisches Tanzlied, hat möglicherweise einen Ursprung in der Musik der Roma.

Tōru Takemitsu: Distance de Fée

»Ich würde mich gerne in zwei Richtungen gleichzeitig entwickeln: als Japaner, was die Tradition, und als Westler, was die Neuerung betrifft. Tief in mir möchte ich beide musikalischen Strömungen bewahren.« Tōru Takemitsu, der wohl bekannteste und originellste japanische Komponist des 20. Jahrhunderts, war ein Grenzgänger – nicht nur zwischen Ost und West, traditioneller und neuer Musik, sondern auch zwischen den Künsten. Schon früh interessierte er sich für Dichtung und Malerei, Film und Theater, und viele seiner Kompositionen wurden durch literarische Werke angeregt – etwa die Gedichte des späteren Literaturnobelpreisträgers Kenzaburo Oe, mit dem Takemitsu eine enge Freundschaft verband. Zu seinen bevorzugten Dichtern zählte auch der japanische Surrealist Shuzo Takiguchi (1903 – 1979). So geht etwa Takemitsus frühestes erhaltenes Kammermusikstück *Distance de Fée* (1951) auf ein gleichnamiges Gedicht Takiguchis zurück. Der französischsprachige Titel verweist aber auch auf musikalische Einflüsse aus Takemitsus Frühzeit: Dass er ein großer Bewunderer Debussys und Messiaens war, machen schon die ersten Klavierakkorde der Duokomposition deutlich.

Maurice Ravel: *Tzigane*, *Alborada del gracioso* (aus *Miroirs*) und *Kaddisch*

Maurice Ravel war ein sehr vielseitig interessierter, weltoffener Musiker. Nach Auskunft seines Biographen Arbie Orenstein gab eine private Musikveranstaltung im Juli 1922 den Anstoß zur Entstehung der Konzertrhapsodie *Tzigane*: »Spät am Abend bat Ravel die ungarische Geigerin, Zigeunermelodien zu spielen. Jelly d'Aranyi tat ihm den Gefallen, und Ravel konnte gar nicht genug davon bekommen. Bis um 5 Uhr morgens erklangen die Zigeunerweisen, jedermann war erschöpft außer der Geigerin und dem Komponisten.« Danach arbeitete Ravel mit Unterbrechungen noch fast zwei Jahre lang an dem Stück, bis er vier Tage vor der Uraufführung (am 26. April 1924 in London) der Widmungsträgerin Jelly d'Aranyi die Noten übergab. Neben der Originalfassung für Violine und Klavier wurde vor allem die noch im gleichen Jahr veröffentlichte Orchesterbearbeitung bekannt; außerdem schrieb Ravel eine Version für Violine und Luthéal. Das Luthéal, 1919 von dem Belgier George Cloetens entwickelt, ist ein Klavier, das mit Hilfe eines zusätzlichen Pedals den Klang des ungarischen Cymbals nachahmen kann. Es kommt, wie bereits in de Fallas »Suite populaire«, auch in der heutigen Aufführung der »Tzigane«-Rhapsodie zum Einsatz.

Ein Zeugnis von Ravels Spanien-Begeisterung ist das Klavierstück *Alborada del gracioso* (übersetzt etwa »Morgenlied des Narren«). Schnelle Tonrepetitionen, farbige Harmonien mit harschen Sekundreibungen, scharfe dynamische Kontraste und die charakteristischen Rhythmen einer Seguidilla prägen den spezifisch spanischen Klang des Stücks. Ravel fügte es an vierter Stelle in seine *Miroirs* ein. Er schrieb die fünf Sätze dieses Zyklus 1904/05 und widmete jeden einem anderen seiner Freunde aus dem Künstlerzirkel der »Apachen«. Widmungsträger der *Alborada del gracioso* ist der Musikschriftsteller Michel Calvocoressi, der etwa zur Entstehungszeit der *Miroirs* die französischen Texte zu Ravels *Cinq mélodies populaires grecques* beisteuerte. Uraufgeführt wurden die *Miroirs* 1906 durch Ravels Freund, den spanischen Pianisten Ricardo Viñes.

Dass Ravel sich für die spanische Folklore interessierte, ist bekannt – sie prägt neben der *Alborada del gracioso* auch die komische Oper *L'heure espagnole* (1907), die *Rapsodie espagnole* (1907/08), die drei

Lieder *Don Quichotte à Dulcinée* und natürlich den berühmten *Boléro* (1928). Doch gerade in seinen Liedern verarbeitete Ravel auch Melodien vieler anderer Ursprungsländer: griechische zum Beispiel in den bereits erwähnten *Cinq mélodies populaires grecques* (1904–06), schottische, italienische und jiddische in den *Chants populaires* von 1910, madagassische in den *Chansons madécasses* (1926). Im Jahr 1914 komponierte Ravel im Auftrag der Sängerin Alvina Alvi, einer Sopranistin der St. Petersburger Oper, die *Deux mélodies hébraïques*. Im ersten der beiden Lieder vertonte er das »Kaddisch«, einen der wichtigsten Texte der jüdischen Liturgie (er dient unter anderem als Totengebet). Alvina Alvi bestritt am 3. Juni 1914 die Uraufführung; der Komponist begleitete sie am Klavier. Anhaltenden Erfolg hatte dann allerdings erst Ravels Orchesterversion aus dem Jahr 1920.

Béla Bartók: Rumänische Volkstänze

Béla 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 arabische Melodien zu studieren. Insgesamt zeichnete er mehr als 10.000 Melodien auf. Mit seiner Begeisterung gerade für die rumänische Folklore stand er allerdings nach Kriegsbeginn in seiner Heimat ziemlich alleine: Schließlich zählte Ungarn als Teil der Donaumonarchie im Krieg zu den Mittelmächten, 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 populärer

als die Originalversion wurde (siehe Konzert am 12. April). Die vom Komponisten autorisierte Fassung für Violine und Klavier stammt von dem mit Bartók befreundeten Geiger Zoltán Székely (1903 – 2001).

Die *Rumänischen Volkstänze* basieren auf Melodien, die Bartók 1910–12 in Siebenbürgen gesammelt hatte. Ihre Herkunft, Instrumentation und teils auch Choreographie dokumentierte er genau: Nr. 1 ist der artistische Solotanz eines jungen Mannes, der dabei mit den Füßen bis zur Zimmerdecke kickt. 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, ein Rundtanz, in der Klavierversion als *Brául* bezeichnet, war in der ganzen Region verbreitet. Dieser Mädchentanz in der Spinnkammer, bei dem eine Schärpe zum Einsatz kommt, wurde Bartók auf einer Hirtenflöte vorgespielt. Auf diese beiden schnellen Tänze folgen nun zwei langsame. Zunächst der Stampftanz, 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, den Bartók von einem Romageiger hörte, steht im $\frac{3}{4}$ -Takt, während der fünfte, als »rumänische Polka« bezeichnet, einen eigenartigen Wechsel von $\frac{2}{4}$ - und $\frac{3}{4}$ -Perioden (ähnlich dem bayerischen »Zwiefachen«) zeigt. Bartók fand ihn in Belenyés (heute Beiuş, Rumänien), dem Heimatort seines Freundes Ion Buşiţa, dem die *Rumänischen Volkstänze* gewidmet sind. Das abschließende Stück ist ein temperamentvoller Gruppentanz mit schauspielerischen Einlagen und Zurufen; es setzt sich aus zwei Schnelltänzen zusammen. Bartók beschreibt die Choreographie: Während die Männer schwierige Solo-schritte ausführten, standen die Frauen still und schauten ihre Partner nicht einmal an – als ob sie verärgert über die Prahlerei der Männer wären.

Gaurav Mazumdar/Daniel Hope:

Hommagen an Yehudi Menuhin und Ravi Shankar

Im Jahr 1967 gaben Yehudi Menuhin und Ravi Shankar gemeinsam eine Reihe von Konzerten, in denen sie auch Stücke spielten, die

Shankar für Violine und Sitar komponiert hatte. Als Daniel Hope seine Menuhin-Hommage konzipierte, kam ihm der Gedanke, einige dieser Stücke in das Programm aufzunehmen. Ravi Shankar erklärte sich damit einverstanden und empfahl Hope seinen Lieblingsschüler Gau-rav Mazumdar als Partner. Nun fehlten nur noch die Kompositionen – doch mit dem Begriff »Komposition« ist es in der klassischen indischen Tradition so eine Sache: Da die Stücke prinzipiell mündlich weitergegeben werden, gibt es keine präzise Notenschrift. Die Töne werden allenfalls in Buchstaben festgehalten. Daher mussten Hope und Mazumdar die von Menuhin und Shankar gespielten Stücke rekonstruieren – das gelang ihnen mithilfe von Tonaufnahmen und schriftlichen Aufzeichnungen Menuhins. Zwei Ragas stehen nun auf dem Programm. In der indischen Musik ist »Raga« ein zentraler Begriff; er lässt sich allerdings nur schwer in westliche Termini übersetzen. Zunächst einmal meint »Raga« eine bestimmte Skala aus sieben Haupttönen, vergleichbar etwa den alten Kirchentönen der europäischen Musik. Da jedoch die indische Oktave in 22 Schritte unterteilt wird (statt der zwölf Halbtöne der westlichen Musik), gibt es weitaus mehr mögliche Intervallkombinationen. Aber »Raga« bedeutet noch etwas anderes: Mit jeder Skala sind nämlich ganz bestimmte Zentraltöne, melodische Wendungen und Verzierungen verbunden. Dadurch gewinnt der Raga eine »Persönlichkeit«, die besonderen Stimmungen, Jahreszeiten und vor allem Tageszeiten zugeordnet wird. Raga Pilu beispielsweise ist für den frühen Nachmittag bestimmt, Raga Tilang für die Nacht.

Jürgen Ostmann

Herzensadel auf der Geige – Yehudi Menuhin

»Interpretation ist der größte Feind der Technik« – dieser Satz stammt von niemand geringerem als Yehudi Menuhin, der nicht nur schnelle Finger sondern einen ebenso klugen Kopf besaß. Dabei war der Jahrhundertgeiger viel mehr als ein brillanter Virtuose: Er war Vollblutmusiker und Pädagoge, zugleich Humanist und engagierter Menschenrechtler. Die großen Violinkonzerte spielte er mit ebensolcher Leidenschaft, mit der er für die Abschaffung der Apartheid eintrat, und sein Herz gehörte nicht nur dem musikalischen Nachwuchs, sondern ebenso den Jugendlichen aus sozialen Brennpunkten.

Wer nach dem eingangs zitierten Ausspruch in Menuhins Interpretationen nun kalte Kalkulation und berechnenden Intellekt vermutet, liegt falsch. Vielmehr spielte er mit diesem auf die ständige Gefährdung des Solisten an, sich in den großen Meisterwerken der Weltliteratur zu verlieren und dabei die Kontrolle über das Instrument zu verlieren. Hört man sich die Aufnahmen aus den dreißiger Jahren an, die Menuhin auf dem Höhepunkt seines geigerischen Könnens zeigen, spürt man den Ursprung der späteren Reflexion. Sein Spiel gleicht einem Naturereignis, getragen von einer unfehlbaren Intuition, unbändiger Spaß am Musizieren geht einher mit schier überschäumender Lebensfreude. Übertragende Kraft im Ton und eine traumwandlerische Sicherheit auf der Geige charakterisieren diese Phase der weltweiten Triumphe.

Der Grundstein für diese Erfolge wurde sehr früh gelegt. Bereits mit vier Jahren bekam der kleine Yehudi seine erste Geige, zwei Jahre später wurde er von Louis Persinger unterrichtet. Seine Entwicklung schritt mit geradezu beängstigendem Tempo voran, und die Welt hatte ein neues Wunderkind. Beflügelt von diesen Fortschritten reiste Menuhin 1926 nach Paris, um dort dem Komponisten und Geigenvirtuosen Eugène Ysaÿe vorzuspielen. Doch die Begegnung verlief erfolglos und frustrierend für den jungen Musiker, der fluchtartig Ysaÿes Haus verließ und sich wenig später um ein Vorspielen bei George Enescu bemühte. Dieser erkannte das Talent des Jungen und willigte ein, ihn ein Jahr lang zu unterrichten. Die Belohnung folgte auf dem Fuße: Zu seinem zwölften Geburtstag bekam Menuhin eine kostbare Stradivari geschenkt.

In diese Zeit fiel auch der internationale Durchbruch des Geigers. Am 12. April 1929 ereignete sich jenes legendäre Konzert, in dem

Bruno Walter in der Berliner Philharmonie am Pult der Berliner Philharmoniker stand und ein zwölfjähriges Kind Violinkonzerte von Bach, Beethoven und Brahms spielte – ein einzigartiger Kraftakt. Der Jubel schien an diesem Abend keine Grenzen zu kennen und gipfelte in dem Bekenntnis Albert Einsteins: »Jetzt weiß ich, dass es einen Gott im Himmel gibt«. Von nun an spielte Menuhin auf allen bedeutenden Bühnen der Welt nahezu alle großen Stücke des Repertoires, wobei ihn eine besondere Beziehung mit der Musik Beethovens verband, aber nicht nur, wie er selbst bekannte: »Wissen Sie, ich bin ein Chamäleon, ich bin auch verwandt mit Mozart und Brahms. Bei Brahms mit der Zartheit, bei Mozart mit der Eleganz und dem tiefen Bewusstsein für das Menschliche. Beethoven hat hingegen auch ein zerstörerisches Element in sich, Wut und Zorn. Und doch hat seine Musik oft Humor und Leichtigkeit, immer aber ist sie übermenschlich.«

Doch nach diesem kometenhaften Aufstieg folgte der Fall, die kindliche Unschuld des Wunderkindes ging verloren. Private Krisen und vor allem die Schrecken des Krieges verletzten die zarte Seele Menuhins, der Menschlichkeit und Gerechtigkeit über alles gingen. Und die seelische Verwundung schlug sich massiv auf seine musikalischen Fähigkeiten nieder, der Geiger Menuhin war untrennbar mit dem Menschen Menuhin verbunden. Die Aufnahme des Brahms-Konzertes



Daniel Hope und Yehudi Menuhin

aus dem Jahr 1943 ist eines der letzten Dokumente, das ihn im Vollbesitz seiner geigerischen Fähigkeiten zeigt. Diese Sicherheit und intuitive Kraft gewann er später nie mehr zurück, auch wenn künstlerische Reife und Charisma die technischen Defizite dann überstrahlten.

Zunehmend suchte sich Menuhin andere Betätigungsfelder, begann zu dirigieren (ab 1982 als Chefdirigent des Royal Philharmonic Orchestra) und wurde zum Sprachrohr für die Bedürftigen dieser Welt. Schon während der Kriegsjahre gab er Hunderte von Konzerten für die alliierten Soldaten, spielte in Lazaretten und organisierte kostenlose Konzerte in Altenheimen, Krankenhäusern, Behindertenheimen und Gefängnissen, deren Bewohnern der Konzertbesuch normalerweise verwehrt blieb. Zudem machte er den Frieden zu seinem persönlichen Anliegen und verlieh seinen Forderungen Nachdruck zum Beispiel mit Auftritten in befreiten Konzentrationslagern. Gleichzeitig setzte er mit seinem Eintreten für Wilhelm Furtwängler deutliche Zeichen der Versöhnung. Ebenso furchtlos stand er zu Zeiten des Kalten Krieges seinen Künstlerkollegen Rostropovich und Solschenyzin bei, die unter massiven Repressionen des totalitären russischen Regimes zu leiden hatten. »Kein Musiker darf nur dumpf vor sich herfiedeln, wenn die Welt in Flammen steht«, lautete sein künstlerisches und menschliches Credo.

Immer deutlicher entwickelte sich Yehudi Menuhin zum Universalisten zwischen Menschlichkeit und Musikalität. Ideal verbinden konnte er beides auf dem Gebiet der Jugendförderung: Unzufrieden mit dem Violinunterricht in Großbritannien gründete er ein eigenes Musikinternat in London, gab eine Violinschule heraus und öffnete so neue Wege in der Musikpädagogik und -Erziehung. 1983 rief er zur Förderung des Geigennachwuchses den Yehudi Menuhin International Competition for Young Violinists ins Leben, der jährlich in verschiedenen europäischen Städten stattfindet. Zu den bisherigen Gewinnern gehören unter anderen Nikolaj Znaider und Julia Fischer, in denen das Vermächtnis Menuhins bis heute fortlebt.

Doch in seinem übergroßen Herzen war nicht nur für den musikalischen Nachwuchs Platz. 1999 gründete der Jahrhundertgeiger die Yehudi Menuhin Stiftung Deutschland, mit der Kinder – insbesondere in sozialen Brennpunkten – in ihrer Kreativität, Ausdrucksfähigkeit und Persönlichkeit gefördert und in ihren sozialen Kompetenzen



Yehudi Menuhin und Daniel Hope im Jahr 1996.

unterstützt werden sollen. Zentrales Projekt der Stiftung ist das sogenannte MUS-E, ein Programm für Schulen, in dessen Rahmen Künstler aus Theater, Tanz, Musik und bildender Kunst den direkten Kontakt mit den Schülern suchen. Getragen wird das Projekt vom unerschütterlichen Glauben seines Initiators an die Kraft der Künste: »Einige sagen, man könne ohne Musik, ohne Theater, ohne Gedichte, ohne Literatur leben. Aber das ist nicht so. Ich sage immer, von einer Musikschule kommen gewöhnlich keine Kriminellen.«

Eine besondere Beziehung unter seinen musikalischen Schößlingen verband Yehudi Menuhin mit dem Geiger Daniel Hope. Als dessen Eltern von Südafrika nach England übersiedelten, bewarb sich seine Mutter als Sekretärin bei Menuhin – und bekam den Job. »Er hat immer gesagt, ich sei ihm in den Schoß gefallen« erinnert sich Daniel Hope an den frühen Kontakt mit dem Star. Dabei hielt sich dessen Interesse an dem jungen Geigenschüler am Anfang eher im Rahmen: »Er fand es sehr schön, dass ich Violine spielte, aber ich sollte erst einmal meinen eigenen Weg finden und wissen, ob ich es auch wirklich wollte«. Erst 1984, fast zehn Jahre nach dem ersten Aufeinandertreffen, wurde Menuhin auf das Talent des Hochbegabten aufmerksam und lud ihn zu Konzerten in Deutschland ein. Zunächst belief sich die Zusammenarbeit auf gelegentliche Tipps, regelmäßigen Unterricht erhielt er erst ab 1991.



Yehudin Menuhin nach einem Konzert in der Kölner Philharmonie im Jahr 1997.

Neben Zakhar Bron wurde Menuhin zum zentralen Mentor für Daniel Hope: »Von ihm habe ich gelernt, wie man den Ton produziert, wie man mit Farben spielt. Sein Prinzip basierte dabei auf sehr viel Bogen«. Doch nicht nur in musikalischer Hinsicht wurde er zur Leitfigur für den Nachwuchsgeiger, fast wichtiger ist für Hope Menuhins menschliches Vermächtnis, sein Respekt gegenüber dem Komponisten und

seinen Werken, der in einer beispielhaften Bescheidenheit wurzelt. Ungefähr 60 Konzerte haben die beiden gemeinsam gegeben, quer durch alle Epochen von barock bis zeitgenössisch. Neben dem Meister und Mentor zu bestehen war dabei nicht immer ganz einfach, gesteht Hope heute: »Eine besonders große Hürde war das Konzert von Felix Mendelssohn, den es war eines von Menuhins Pardestücken. Er war berühmt dafür, nicht nur, weil er es phantastisch gespielt hat, sondern auch, weil er nach dem Krieg mit Mendelssohn nach Deutschland zurückgekehrt ist. Es war natürlich sehr schwierig, das mit ihm zu spielen, aber er war unglaublich herzlich und hat mir sehr viele Tipps gegeben.«

Der letzte gemeinsame Auftritt war zugleich Menuhins letzter überhaupt: Am 7. März 1999 spielte Hope in der Düsseldorfer Tonhalle die erste Sonate von Alfred Schnittke, Menuhin begleitete mit der Sinfonia Varsovia. Nur wenige Tage später, am 12. März, starb Menuhin während eines Aufenthaltes in Berlin, der Stadt, die er so sehr liebte und deren Zerstörung im Zweiten Weltkrieg tiefe Narben auf seiner Seele hinterlassen hatte. Mit seinem Tod verlor die Musikwelt nicht nur eine ihrer zentralen Lichtgestalten sondern auch ihr humanitäres Gewissen.

Björn Woll



Kristian Bezuidenhout

1979 in Südafrika geboren, begann Kristian Bezuidenhout seine musikalische Ausbildung mit zehn Jahren in Australien. Mit 21 gewann er den Ersten Preis und den Publikumspreis beim Fortepiano Wettbewerb in Brügge. Als vielseitiger Musiker ist er regelmäßig in Nordamerika, Europa, Australien und Asien am Cembalo, Fortepiano und Konzertflügel zu hören. Er war zu Gast bei den Festivals für Alte Musik in Barcelona, Boston, Brügge, Venedig, Utrecht und St. Petersburg sowie beim West Cork Chamber Music Festival in Irland, bei den Brühler Schlosskonzerten, dem Menhuin Festival in Gstaad, dem Michelangeli Piano Festival, dem Haydn-

Festival in Schloss Esterháza, dem Vermont Mozart Festival und dem Poeke Fortepiano Festival in Belgien. Er ist Professor an der Eastman School of Music in New York und unterrichtet in Basel Fortepiano und Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts. 2004 war er zu Gast bei der Sendung *Performance Today* von National Public Radio und mit Solo-Recitals beim Festival Dumbarton Oaks zu hören. Kristian Bezuidenhout ist mit zahlreichen weltweit führenden Ensembles aufgetreten, darunter das Orchestra of the Eighteenth Century mit Frans Brüggen, Concerto Köln, das Freiburger Barockorchester, das Chamber Orchestra of Europe, das Australian Brandenburg Orchestra und die Handel and Haydn Society. Zu seinen Kammermusikpartnern zählen Pieter Wispelwey, Daniel Hope, Giuliano Carmignola, Petra Müllejans, Paul O'Dette und Malcolm Bilson. Bei Liederabenden ist er regelmäßig mit Carolyn Sampson, Mark Padmore und Jan Kobow zu hören. Von Kristian Bezuidenhout liegen CD-Einspielungen mit Werken von Bach, Mozart und Schubert vor. In der Kölner Philharmonie ist er in den Konzerten der Hommage an Yehudi Menuhin zum ersten Mal zu hören.

Lorenza Borrani

1983 in Florenz geboren, begann Lorenza Borrani im Alter von fünf Jahren das Violinspiel an der Musikschule von Fiesole bei Alina Company. Im Jahr 2000 schloss sie ihr Studium am Konservatorium von Florenz ab. Bereits ab 1993 hatte sie mehrere Meisterkurse in Fiesole und Portogruaro besucht, wo sie 2001 an der internationalen Akademie ihr Diplom bei Pavel Vernikov, Zinaida Gilels und Ilya Grubert erlangte. Von 2004 bis 2006 absolvierte sie ein Postgraduiertenstudium an der Universität in Graz bei Boris Kushnir. Seit ihrer Jugend spielt sie – bestärkt durch ihre Lehrer Piero Farulli, Pier Narciso Masi, Alexander Lonquich und Pavel Vernikov – regelmäßig Kammermusik, u. a. mit Künstlern wie Maurizio Pollini und Yuri Bashmet. 2007 wirkte sie an einer Aufführung von Schostakowitschs zweitem Klaviertrio bei einem Kammermusikmeisterkurs mit Mstislaw Rostropovich mit. Des Weiteren musizierte sie mit Isabelle Faust, Christian Tetzlaff, Andrea Lucchesini, Danusha Waskievich, Klaus Stoll, Jacques Zorn, Pavel Gililov, Vladimir Mendelssohn, Gert Mortensen, Christof Richter, Irina Schnittke, Alexander Lonquich, Lilya Zilberstein und Daniel Hope. 1995 gab sie ihr Solodebüt am Teatro alla Pergola in Florenz mit dem Orchestra Giovanile Italiana unter der Leitung von Emmanuel Krivine. Als Solistin spielte sie seither mit Orchestern wie dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Württembergischen Kammerorchester Heilbronn, dem Simfoničorkester RTV Slovenija und dem Kammerorchester von Mantua. Im November 2006 konzertierte sie im Teatro Comunale von Ferrara mit dem Mozart-Orchester unter Claudio Abbado. Ihre Konzerte führten sie u. a. zum Festival von Radio France in Montpellier, zum Oleg-Kagan-Festival in Wildbad Kreuth und zum Encuentro de Música y Academia in Santander. Als Konzertmeisterin spielte Lorenza Borrani ab 2003 bei der Symphonica Toscanini unter Lorin Maazel. Im März 2005 wurde sie Mitglied des von Claudio Abbado geleiteten Orchestra Mozart, bevor sie im Februar 2008 zur Konzertmeisterin des Chamber Orchestra of Europe ernannt wurde. 2007 gründete sie das Projekt »Spira Mirabilis«, in dem sich herausragende junge Musiker aus Europa zusammenfinden und sinfonisches Repertoire ohne Dirigenten einstudieren und aufführen. Lorenza Borrani unterrichtet Violine in Fiesole und hat eine Professur für Kammermusik am Conservatorio di Musica di Reggio Emilia. In der Kölner Philharmonie war sie zuletzt im April 2008 als Konzertmeisterin des Chamber Orchestra of Europe zu Gast.





Daniel Hope

Der britische Geiger Daniel Hope war Schüler des legendären Violin-Pädagogen Zakhar Bron. Yehudi Menuhin lud Hope im Alter von 11 Jahren ein, mit ihm die Bartók-Duos aufzuführen. Es war der Beginn einer langjährigen musikalischen Partnerschaft, in deren Verlauf die beiden mehr als 60 gemeinsame Konzerte gaben, darunter auch Menuhins letztes Konzert 1999 in Düsseldorf. Daniel Hope spielte u. a. in der Berliner und der Kölner Philharmonie, im Leipziger Gewandhaus, im Teatro Colón in Buenos Aires, im Théâtre des Champs-Élysées in Paris, im Amsterdamer Concertgebouw sowie in London im Barbican Centre, in der Wigmore Hall, in der Queen Elizabeth Hall und der Royal Albert Hall. Er war zu Gast bei den Salzburger Festspielen und den BBC Proms sowie bei den Festspielen von Luzern, Schleswig-Holstein, Mecklenburg-Vorpommern (u. a. 2006 als erster »Preisträger in Residence« des Festivals), beim Rheingau Musik Festival, beim Festival »Spannungen« in Heimbach, bei den Festivals in Tanglewood, Ravinia, Bath, Colmar, San Sebastián, Gstaad, bei den Schubertiaden Schwarzenberg und Feldkirch, beim Klangbogen-Festival Wien und dem Karinhischen Sommer. Zu den Dirigenten, mit denen Daniel Hope bisher gearbeitet hat, zählen u. a. Kurt Masur, Christian Thielemann, Roger Norrington, Daniel Harding, Mstislaw Rostropovich, Sakari Oramo, Kent Nagano und Yehudi Menuhin – jeweils mit Orchestern wie u. a. den Münchener Philharmonikern, den Rundfunk-Sinfonieorchestern von Berlin, Stuttgart, Wien, London und Moskau, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, der Sächsischen Staatskapelle Dresden, dem Gewandhausorchester Leipzig, den Bamberger Symphonikern, dem Orchestre National de France, dem Israel Philharmonic, dem Royal Philharmonic, dem Philharmonia Orchestra, dem City of Birmingham Symphony Orchestra und den Sinfonieorchestern von Boston, Chicago, Toronto und Detroit. Kammerorchester dirigiert Hope häufig von der Geige aus, so das Chamber Orchestra of Europa, die Camerata Salzburg, das Kammerorchester Basel, das Zürcher Kammerorchester und Concerto Köln. Zu seinen Kammermusik-Partnern zählen Menahem Pressler, Yuri Bashmet, Sebastian Knauer, Anne Sofie von Otter, Thomas Adès, Lynn Harrell, Kristian Bezuidenhout, Katja und Marielle Labèque, Tabea Zimmermann, Arianna Zukerman, Mark Padmore, Pieter Wispelwey und Philippe Entremont. Zudem arbeitete er mit dem Sänger Bobby McFerrin, dem Kontrabassisten Edgar Meyer, dem Jazzpianisten Uri Caine und dem ehemaligen Schlagzeuger von The Police, Stewart Copeland. 2002 wurde Daniel Hope Mitglied des legendären Beaux Arts Trios, das sich im September 2008 aus dem Konzertleben zurückgezogen hat. Enge Kontakte verbanden und verbinden ihn mit Komponistinnen und Komponisten wie Sofia Gubaidulina, HK Gruber, György Kurtág, Jan Müller-Wieland, Roxanna Panufnik, Krzysztof Penderecki, Alfred Schnittke, Mark-Anthony Turnage, Tōru Takemitsu und Huw

Watkins, von denen er einige Werke zur Uraufführung brachte. Seit 2004 ist Daniel Hope stellvertretender künstlerischer Direktor des Savannah Music Festival in Georgia (USA). Daniel Hopes CD-Einspielungen, darunter *East Meets West* (mit Violinwerken, die von Ravi Shankar inspiriert sind) und das Album *Terezín / Theresienstadt* (mit Anne Sofie von Otter und Christian Gerhaher), wurden mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. 2008 erschien eine Aufnahme mit Werken von Vivaldi mit Musikern des Chamber Orchestra of Europe. In der Kölner Philharmonie war Daniel Hope zuletzt im Januar dieses Jahres zu Gast.

Shahbaz Hussain Khan

Der Tabla-Spieler Shahbaz Hussain Khan wurde in eine Familie berühmter indischer Musiker hineingeboren. Er erlernte sein Spiel bei dem legendären Ustad Faiyaz Khan sowie bei Ustad Shaukat und Ustad Alla Rakha. Die angesehene Sangeet Visharad-Auszeichnung erhielt er vom Prayag Sangeet Samiti in Allahabad. Shahbaz Hussain Khan entwickelte sich zu einem ausgesprochen vielseitigen Perkussionisten, der alle traditionellen Fähigkeiten eines Tabla-Spielers beherrscht. Er absolvierte zahlreiche internationale Tourneen und begleitete dabei viele der führenden Musiker klassischer indischer Musik. Auf dem Podium der Kölner Philharmonie ist er zum ersten Mal zu hören.





Sebastian Knauer

Sebastian Knauer, geboren 1971 in Hamburg, studierte bei Gernot Kahl, Karl-Heinz Kämmerling und Philippe Entremont. Weiterhin bekam er Unterricht von Christoph Eschenbach, András Schiff, Alexis Weissenberg und György Sandor. Als Preisträger verschiedener Wettbewerbe gab er sein Debüt 1984 in der Hamburger Musikhalle. Wenig später folgte sein internationales Debüt in Venedig. Seither spielte er u. a. im Gewandhaus Leipzig, in der Berliner, der Kölner und der Münchner Philharmonie, der Alten Oper Frankfurt, der Laeiszhalle Hamburg, im Concertgebouw Amsterdam, im Barbican Center London, in der Opéra Comique Paris, im Wiener Konzerthaus

und im Musikvereinssaal, im Lincoln Center und im Metropolitan Museum of Arts in New York, im Herbst Theater San Francisco sowie in São Paulo, Rio de Janeiro, Shanghai, Peking, Tokio und Hong Kong. Als Solist trat er u. a. mit der Sächsischen Staatskapelle Dresden, dem NDR Sinfonieorchester, den Hamburger Symphonikern, der MDR Kammerphilharmonie, dem SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, mit Concerto Köln, den London Mozart Players, der Camerata Salzburg, mit dem Wiener, dem Basler, dem Kölner und dem Niederländischen Kammerorchester, dem Luzerner Sinfonieorchester, dem Warsaw Philharmonic Orchestra, dem Orchester der New York City Opera und dem Shanghai Philharmonic auf. Dabei arbeitete er mit Dirigenten wie Sir Roger Norrington, Fabio Luisi, Neeme Järvi, Vladimir Fedosyew, Ingo Metzmacher, Eiji Oue, Thomas Hengelbrock und Gerd Albrecht. Mit Philippe Entremont konzertiert er regelmäßig an zwei Klavieren. Sebastian Knauer war zu Gast bei Festivals wie dem Rheingau Musik Festival, dem Klavier-Festival Ruhr, dem Schleswig-Holstein Musik Festival, den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, dem MDR Musiksommer, dem Beethovenfest Bonn, in Bad Kissingen, beim John-Adams-Festival der BBC in London, beim Bath International MusicFest, beim Menuhin Festival Gstaad, in den USA beim Lincoln Center Festival in New York, beim Ravinia Festival und beim Savannah Festival sowie beim Shanghai Arts Festival. 2004 gab er sein Debüt bei den Salzburger Festspielen. Neben den Konzerten mit seinem Duo-Partner Daniel Hope arbeitete Sebastian Knauer mit Künstlern wie Hermann Prey, Olaf Bär, Alban Gerhardt, dem Aron Quartett Wien, dem Philharmonia Quartett Berlin, dem Hamburger Ballett und John Neumeier sowie dem Schlagzeuger von The Police, Steward Copeland. Mit den Schauspielern Klaus Maria Brandauer, Hannelore Elsner, Martina Gedeck und Gudrun Landgrebe konzertiert er regelmäßig mit den von ihm zusammengestellten Programmen »Wort trifft Musik«. Seine Diskographie umfasst Einspielungen von Werken von Beethoven, Mozart, Haydn, Schubert, Chopin, Barber, Bernstein, Copland und Gershwin. Die CD *East meets West* (zusammen mit Daniel Hope) wurde 2005 mit dem ECHO Klassik ausgezeichnet. Seine aktuelle CD enthält u. a. die Ersteinspielung von Schuberts *Sonate Oubliée*. Bei uns war er zuletzt im September 2008 zu Gast.

Gaurav Mazumdar

Gaurav Mazumdar stammt aus einer bekannten indischen Künstlerfamilie aus Allahabad, in der er auch seine erste musikalische Ausbildung erhielt. Das Sitarspiel studierte er dann ab 1985 bei dem legendären Ravi Shankar. In den letzten Jahren trat Gaurav Mazumdar in Indien und im Ausland auf, spielte auf den großen Festivals und arbeitete mit bekannten Musikern aus dem Fernen Osten und dem Westen zusammen. Sein gemeinsames Projekt mit Daniel Hope, *East Meets West*, wurde ein großer Erfolg und für einen Grammy nominiert. Zu seinen musikalischen Partnern zählen neben zahlreichen Musikern aus Nord- und Süd-Indien auch das English Chamber Orchestra und Philip Glass. Neben seiner Tätigkeit als Musiker ist Gaurav Mazumdar auch ein begeisterter Lehrer und Komponist. Zu seinen Kompositionen zählt u. a. ein Ballett zu Hermann Hesses Roman *Siddharta*. Auf dem Podium der der Kölner Philharmonie gibt Gaurav Mazumdar heute sein Debüt.





Daniel Müller-Schott

Daniel Müller-Schott studierte Violoncello bei Walter Nothas, Heinrich Schiff und Steven Isserlis. International Furore machte er bereits mit 15, als er den Ersten Preis beim Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerb in Moskau gewann. Mittlerweile konzertiert er weltweit unter Dirigenten wie Vladimir Ashkenazy, Charles Dutoit, Christoph Eschenbach, Michael Gielen, Alan Gilbert, Bernard Haitink, Dmitrij Kitajenko, Gianandrea Noseda, Yakov Kreizberg, Kurt Masur, Sakari Oramo und Sir André Previn. Er arbeitet mit international bedeutenden Orchestern wie dem New York Philharmonic, dem Boston und Chicago Symphony Orchestra,

dem Philadelphia Orchestra, dem Oslo Philharmonic Orchestra, den Rundfunkorchestern von Berlin und Hamburg, dem Orchestre National de France, dem Orchestre de Paris, dem BBC Philharmonic, dem Philharmonia Orchestra London, dem City of Birmingham Symphony Orchestra sowie dem New Japan Philharmonic zusammen. Zu seinen Kammermusikpartnern zählen Renaud Capuçon, Julia Fischer, Jonathan Gilad, Angela Hewitt, Steven Isserlis, Robert Kulek, Olli Mustonen, Anne-Sophie Mutter, Sir André Previn, Denys Proshayev, Christian Tetzlaff, Jean-Yves Thibaudet und Lars Vogt sowie das Quatuor Ebène und das Vogler Quartett. Im Sommer 2008 war Daniel Müller-Schott »Preisträger in Residence« bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, wo er 13 verschiedene Programme mit Kompositionen des Barock bis zur Gegenwart realisierte. Recitals, Solo-Abende und Trio-Konzerte führten ihn in das Festspielhaus Baden-Baden, in die Musikhalle Hamburg, in die Philharmonie München, ins Salzburger Mozarteum, in die Wigmore Hall London, in die Carnegie Hall New York, ins Concertgebouw Amsterdam, zur Vancouver Recital Society und in die Tonhalle Zürich. Außerdem ist Daniel Müller-Schott regelmäßig bei internationalen Musikfestivals zu Gast. Seine zahlreichen CD-Einspielungen wurden von Publikum und Presse begeistert aufgenommen und mit etlichen Auszeichnungen bedacht. Daniel Müller-Schott spielt das Matteo-Goffriller-Cello »Ex Shapiro«, gefertigt 1727 in Venedig. In der Kölner Philharmonie hörten wir ihn zuletzt im November 2007.

Mark Padmore

Mark Padmore wuchs in Canterbury auf und spielte zunächst Klarinette, bis er ein Stipendium für den Chor des King's College in Cambridge erhielt. Dort machte er seinen Abschluss in Musik und begann eine Karriere als Tenor, die ihn gleichermaßen erfolgreich auf die Opernbühne, in den Konzertsaal und zu Recital-Abenden führte. Besonders seine Partien in Bachs Passionen fanden große internationale Anerkennung. In der Oper arbeitete er mit Dirigenten wie Peter Brook, Katie Mitchell, Mark Morris, Deborah Warner und René Jacobs zusammen. In Konzerten ist er mit vielen führenden Orchestern aufgetreten, darunter die Berliner und die Wiener Philharmoniker, das New York Philharmonic, das Königliche Concertgebouw-orchestra, das London Symphony Orchestra und das BBC Symphony Orchestra. Mark Padmore gab Recitals in Amsterdam, Barcelona, Brüssel, Mailand, Moskau, New York und Paris. Er tritt regelmäßig in der Londoner Wigmore Hall auf und präsentierte dort bereits Uraufführungen von eigens für ihn komponierten Werken von Mark-Anthony Turnage, Sally Beamish und Huw Watkins. Zu seinen kammermusikalischen Partnern gehören neben Julius Drake, Roger Vignoles und Andrew West auch Imogen Cooper, Till Fellner und Paul Lewis. Mark Padmore war an einer Vielzahl von CD-Einspielungen beteiligt, darunter Bachs Passionen mit Philippe Herreweghe und Paul McCreech, Haydns Messen mit Richard Hickox, Mozarts *Don Giovanni* mit Daniel Harding und Opern von Rameau und Charpentier mit William Christie. In der Kölner Philharmonie war Mark Padmore zuletzt in der konzertanten Aufführung von Mozarts *La Clemenza di Tito* im November 2005 zu Gast.



Gilda Sebastian

Gilda Sebastian lebt in England, wo sie viele indische Künstler auf der Tanpura begleitet. Regelmäßig reist sie nach Indien, um an den großen Musikfestivals als Tanpura-Spielerin oder auch nur als Zuhörerin teilzunehmen. Daneben leitet sie GDS Promotions, einen Veranstalter für klassische indische Musik in England. In der Kölner Philharmonie ist sie heute zum ersten Mal zu Gast.



Chamber Orchestra of Europe



Das Chamber Orchestra of Europe, das zu den international führenden Klangkörpern gerechnet wird, wurde 1981 von ehemaligen Mitgliedern des European Community Youth Orchestra gegründet. Der Kern des Orchesters setzt sich heute aus 50 Musikern aus 15 verschiedenen Nationen zusammen, unter denen sich noch 18 Gründungsmitglieder befinden. Seit seiner Gründung hat das Chamber Orchestra of Europe über 1200 Konzerte weltweit gegeben, viele davon im Rahmen der insgesamt 300 Konzertreisen durch Europa, Amerika und Asien. In Europa pflegt das Orchester eine langjährige Verbindung zur Kölner Philharmonie. Zu den Höhepunkten der laufenden Saison zählen Konzerte im Rahmen der Residency des Orchesters in Lissabon, zwei Konzertreisen in die USA zusammen mit Pierre-Laurent Aimard und Douglas Boyd sowie Konzerte in Europa mit Vladimir Ashkenazy, Hélène Grimaud, Vladimir Jurowski, Yannick Nézet-Séguin und Mitsuko Uchida. Der große Beethoven-Zyklus, den das Chamber Orchestra of Europe unter Bernard Haitink spielte, wurde vor wenigen Tagen beim Luzerner Oster-Festival mit einer Aufführung der neunten Sinfonie abgeschlossen. Im Sommer dieses Jahres wird das Orchester unter Nikolaus Harnoncourt mit einer konzertanten Aufführung von Gershwins *Porgy and Bess* bei der styriarte in Graz gastieren. Neben der engen Beziehung zur Kölner Philharmonie hat das Chamber Orchestra of Europe im Laufe der Jahre wichtige Verbindungen auch zu anderen europäischen Konzerthäusern aufgebaut, darunter die Cité de la Musique in Paris, die Alte Oper in Frankfurt, die Royal Festival Hall in London, das Concertgebouw in Amsterdam, das Festspielhaus in Baden-Baden, die Philharmonie Luxembourg und das Konzerthaus in Wien. Zudem gastiert das Orchester alljährlich beim Lucerne Festival und bei der styriarte in Graz. Besonders eng ist das Chamber Orchestra of Europe mit der Gulbenkian Foundation

in Lissabon verbunden. Seinen herausragenden Namen hat sich das Chamber Orchestra of Europe auch mit den über 250 Einspielungen gemacht, die mit mehreren internationalen Preisen wie dem Grammy Award und dem Preis der MIDEM 2008 ausgezeichnet wurden. In der Kölner Philharmonie war das Chamber Orchestra of Europe zuletzt im April vergangenen Jahres zu Gast.

Violine

Lorenza Borrani
Christian Eisenberger
Lucy Gould
Sylwia Konopka
Stefano Mollo
Håkan Rudner
Annika Thiel
Martin Walch

Viola

Simone Jandl
Werner Dickel
Dorle Sommer

Violoncello

William Conway
Kate Gould

Kontrabass

Denton Roberts

Das Chamber Orchestra of Europe wird durch das European Union Culture Programme und The Gatsby Charitable Foundation unterstützt.



Education and Culture DG

KölnMusik-Vorschau

Donnerstag 16.04.2009 12:30

PhilharmonieLunch

Gürzenich-Orchester Köln
Markus Stenz *Dirigent*

PhilharmonieLunch wird von der KölnMusik gemeinsam mit dem WDR Sinfonieorchester Köln und dem Gürzenich-Orchester Köln ermöglicht. Medienpartner Kölnische Rundschau.

Eintritt frei

Freitag 17.04.2009 20:00

Reinhold Friedrich *Trompete*

Bundesjugendorchester
Peter Hirsch *Dirigent*

Alban Berg
Drei Orchesterstücke op. 6

Olga Neuwirth
... miramondo multiplo...
für Trompete solo und Orchester

Johannes Brahms / Arnold Schönberg
Klavierquartett g-Moll op. 25 (Fassung für Orchester)

Westdeutscher Rundfunk gemeinsam mit KölnMusik

Samstag 18.04.2009 20:00

Homayoun Shajarian *Gesang*

Dastan Ensemble
Hossein Behroozinia *Barbat*
Hamid Motebassem *Tar*
Said Farajpoori *Kamancheh*
Pejman Hadadi *Tombak, Pendarik*
Behnam Samani *Daf, Tombak, Dammam, Kuze*

Kompositionen und Improvisationen von
Hamid Motebassem und Said Farajpoori

Sonntag 19.04.2009 20:00

Die Kunst des Liedes 5

Ian Bostridge Tenor
Julius Drake Klavier

Franz Schubert
Ausgewählte Lieder

Donnerstag 23.04.2009 12:30

PhilharmonieLunch

WDR Sinfonieorchester Köln
Thomas Hengelbrock *Dirigent*

PhilharmonieLunch wird von der KölnMusik gemeinsam mit dem WDR Sinfonieorchester Köln und dem Gürzenich-Orchester Köln ermöglicht. Medienpartner Kölnische Rundschau.

Eintritt frei

Samstag 25.04.2009 20:00

Jazz-Abo Soli & Big Bands 5

Stefano Bollani e i Visionari
Nico Gori *clarinets*
Mirko Guerrini *ts*
Stefano Bollani *p*
Ares Tavalazzi *b*
Cristiano Calcagnile *dr*

Spaß am Spiel, Einfallsreichtum, eine enorme Variationsbreite und sein unverwechselbarer Humor zeichnen Stefano Bollani gegenüber vielen anderen erstklassigen Jazzpianisten aus. Mit seinem Quintett steht er für einen lustvoll musizierten Stil, der über jegliche Genregrenzen leichtfüßig hinwegspringt: Ein reines Vergnügen!

Zu diesem Konzert findet in Schulen ein Jugendprojekt der KölnMusik statt. Gefördert durch das Kuratorium KölnMusik e.V.

Sonntag 26.04.2009 20:00**Gabriela Montero** *Klavier***Johann Sebastian Bach**
Chaconne d-Moll BWV 1004
Bearbeitung für Klavier von Ferruccio Busoni**Johannes Brahms**
Sechs Klavierstücke op. 118**Ludwig van Beethoven**
Sonate für Klavier Nr. 21 C-Dur op. 53
»Waldsteinsonate«**Improvisationen****Mittwoch 29.04.2009 20:00**

Quartetto 5

Belcea Quartet**Joseph Haydn**
Streichquartett fis-Moll op. 50, 4 Hob. III:47**Benjamin Britten**
Streichquartett Nr. 1 D-Dur op. 25**Ludwig van Beethoven**
Streichquartett Nr. 8 e-Moll op. 59, 2**Donnerstag 30.04.2009 12:30**

PhilharmonieLunch

WDR Sinfonieorchester Köln
Emilio Pomárico *Dirigent*PhilharmonieLunch wird von der KölnMusik
gemeinsam mit dem WDR Sinfonieorchester
Köln und dem Gürzenich-Orchester Köln
ermöglicht. Medienpartner Kölnische
Rundschau.

Eintritt frei

Sonntag 03.05.2009 16:00

Sonntags um vier 5

Alexei Ogrintchouk *Oboe***Sinfonietta Köln**
Cornelius Frowein *Dirigent***Johann Christian Bach**
Sinfonie g-Moll op. 6, 6**Carl Philipp Emanuel Bach**
Sinfonie D-Dur Wq 183, 1**Wolfgang Amadeus Mozart**
Konzert für Oboe und Orchester C-Dur KV 314**Arvo Pärt**
Orient & Occident**Joseph Haydn**
Sinfonie Es-Dur Hob. I:74**Donnerstag 07.05.2009 12:30**

PhilharmonieLunch

WDR Sinfonieorchester Köln
Heinz Holliger *Dirigent*PhilharmonieLunch wird von der KölnMusik
gemeinsam mit dem WDR Sinfonieorchester
Köln und dem Gürzenich-Orchester Köln
ermöglicht. Medienpartner Kölnische
Rundschau.

Eintritt frei

Sonntag 10.05.2009 18:00

Kölner Sonntagskonzerte 5

Matthias Goerne *Bariton*
Ensemble Resonanz**Johann Sebastian Bach**

»Ich habe genug« BWV 82

Kantate für Bass, Oboe, Streicher
und Basso continuo**Hanns Eisler**

Ernste Gesänge

für Bariton und Streichorchester

Bernd Alois Zimmermann

Konzert für Streichorchester

Joseph Haydn

Sinfonie C-Dur Hob. I:48

»Maria Theresa«

Zu diesem Konzert findet in Schulen ein
Jugendprojekt der KölnMusik statt. Gefördert
durch das Kuratorium KölnMusik e.V.

Donnerstag 14.05.2009 12:30

PhilharmonieLunch

Gürzenich-Orchester Köln**Ludovic Morlot** *Dirigent*

PhilharmonieLunch wird von der KölnMusik
gemeinsam mit dem WDR Sinfonieorchester
Köln und dem Gürzenich-Orchester Köln
ermöglicht. Medienpartner Kölnische
Rundschau.

Eintritt frei

Sonntag 17.05.2009 16:00

Rising Stars – die Stars von morgen 5

Tobias Berndt *Bariton***Alexander Fleischer** *Klavier***Daniel Schmutzhard** *Bariton***Klaus Wagner** *Klavier*

Bedauerlicherweise muss Hendrickje van
Kerckhove das Konzert am 17.05.2009 aus
Gesundheitsgründen absagen. Wir haben
Preisträger des von Thomas Quasthoff im
Februar 2009 in Berlin durchgeführten
Wettbewerbs »Das Lied« eingeladen, dieses
Konzert zu übernehmen.

Sie singen und spielen Werke von **Wolfgang
Rihm, Franz Schubert, Robert Schumann
und Richard Strauss.**

Gefördert durch die Europäische Kommission

15:00 Einführung in das Konzert durch
Bjørn Woll in Zusammenarbeit mit dem
Fono Forum

Sonntag 17.05.2009 20:00

Internationale Orchester 5

Vadim Repin *Violine***London Symphony Orchestra****Valery Gergiev** *Dirigent***Sergej Prokofjew**

Sinfonie Nr. 1 D-Dur op. 25

»Symphonie classique«

Konzert für Violine und Orchester
Nr. 2 g-Moll op. 63

Sinfonie Nr. 5 B-Dur op. 100

BRÜHLER schlosskonzerte

IN DER UNESCO-WELTERBESTÄTTE SCHLOSS AUGUSTUSBURG

9. MAI
BIS
30. AUGUST

MIT HAYDN-FESTIVAL
VOM 21. BIS 30. AUGUST

2009

www.design-kultur.de

VORVERKAUF AB 13. MÄRZ:

0221. 2801 / www.schlosskonzerte.de

PROGRAMMHEFT:

0 22 32 . 94 18 84 / info@schlosskonzerte.de

SCHIRMHERR: MINISTERPRÄSIDENT DR. JÜRGEN RÜTTGERS

KÜNSTLERISCHER LEITER: ANDREAS SPERING

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
koelner-philharmonie.de

Redaktion: Sebastian Loelgen
Textnachweis: Die Texte von Jürgen Ostmann
und Bjørn Woll sind Originalbeiträge für dieses Heft.
Fotonachweise: Avinash Pasricha/gdspromotions
S. 51; Marco Borggreve S. 53 (oben); Deutsche
Grammophon/Felix Broede S. 48; Festival Gstaad
S. 2; gdspromotions S. 49, 53 (unten); Paul Miller
S. 46; Privatbesitz S. 41, 43; Klaus Rudolph
S. 4, 8, 12, 44; Christine Schneider S. 52;
Warner Music S. 50
Corporate Design: Rottke Werbung
Umschlaggestaltung: Hida-Hadra Biçer

Gesamtherstellung: 
adHOC Printproduktion GmbH

KÖLNER PHILHARMONIE



KÖLNER PHILHARMONIE

Gala zum 200. Todestag von Joseph Haydn

Mittwoch 27.05.2009 20:00

Inga Kalna *Sopran*
Charles Brauer *Sprecher*

**Die Deutsche Kammer-
philharmonie Bremen**
Trevor Pinnock *Dirigent*

Mit Auszügen aus berühmten Sinfonien, Opernouvertüren, Arien aus Opern und Oratorien, Liedern und Texten von und über Joseph Haydn zeichnet die Gala die Zeit des Komponisten im Dienste des Fürsten Esterházy im ländlichen ungarischen Esterháza und seinen überwältigenden Erfolg in der Metropole London nach: Ein Komponistenleben!

€ 10,- 15,- 20,- 25,- 30,- 35,-
€ -,,- Chorempore (Z)

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen wird von Kraft Foods, Beluga Shipping und Kaefer Isoliertechnik gefördert.

KölnMusik Ticket

Roncalliplatz
50667 Köln
Philharmonie
Hotline

0221/280 280
koelner-philharmonie.de

KölnMusik Event

in der Mayerschen
Buchhandlung
Neumarkt-Galerie
50667 Köln

Köln:Ticket
0221-2801
koelnticket.de