



ÜBERLEBENS MUSIK

23./24./26./29.APRIL 2016

BMW EFFICIENT DYNAMICS.
WENIGER VERBRAUCH. MEHR FAHRFREUDE.

BMW
Niederlassung
Hamburg

www.bmw-
hamburg.de



Freude am Fahren



WAS FÜR EIN AUFTRIIT.

DER NEUE BMW 7er.

Perfektes Zusammenspiel von technologischer Innovation und stilsicherem Design: Der neue BMW 7er setzt mit wegweisenden Neuerungen, wie z. B. der BMW Gestiksteuerung, dem hocheffektiven BMW Laserlicht, dem ferngesteuerten Parken und dem BMW Touch Command, neue Maßstäbe in Sachen Komfort und Fahrfreude.

Der neue BMW 7er – der Anspruch von morgen.

BMW AG Niederlassung Hamburg

www.bmw-hamburg.de

Hauptbetrieb

Offakamp 10-20
22529 Hamburg
Tel.: 040-55301-10

Filiale City Süd

Süderstraße 133-141
20537 Hamburg
Tel.: 040-55301-20

Filiale Wandsbek

Friedrich-Ebert-Damm 120
22047 Hamburg
Tel.: 040-55301-30

Filiale Bergedorf

Bergedorfer Straße 68
21033 Hamburg
Tel.: 040-55301-40

Filiale Elbvororte

Osdorfer Landstraße 50
22549 Hamburg
Tel.: 040-55301-50



21. APRIL BIS 22. MAI 2016

Ein gemeinsames Festival von:



ELBPHILHARMONIE
HAMBURG

NDR
Elbphilharmonie
Orchester

NDR DAS ALTE WERK

NDR das neue werk

Philharmonisches
Staatsorchester
Hamburg

Staatsoper
Hamburg



ensemble
resonanz

PrcArte
KLASSIK FÜR HAMBURG





ÜBERLEBENSMUSIK

Pavel Haas Quartet

Werke von Schulhoff, Schostakowitsch und Haas

Sa, 23.04.2016, 19.30 Uhr / Laeishalle, Kleiner Saal

Ensemble Resonanz, Stefan Litwin, Johann-Michael Schneider & Gergely Madaras

Werke von Klein, Litwin und Weinberg

So, 24.04.2016, 20.00 Uhr / Laeishalle, Kleiner Saal

Sharon Kam, Carolin Widmann, Tanja Tetzlaff & Antti Siirala

Werke von Schulhoff, Bartók und Messiaen

Di, 26.04.2016, 20.00 Uhr / Laeishalle, Kleiner Saal

Bennewitz Quartet, Hans Christoph Begemann, Krzysztof Chorzelski, Antoine Lederlin & Klaus Simon

Werke von Klein, Schulhoff, Ullmann und Krása

Fr, 29.04.2016, 19.30 Uhr / Laeishalle, Kleiner Saal

UNTER DEM DAMOKLESSCHWERT

DIE REIHE »ÜBERLEBENS MUSIK« STELLT KOMPONISTEN VOR, DIE SELBST UNTER MENSCHENVERACHTENDEN UMSTÄNDEN NICHT AUFHÖRTEN, MUSIK ZU SCHREIBEN – UM IHRER EIGENEN EXISTENZ WILLEN



Wie Konzertbesucher aus Erfahrung wissen, lässt sich Kunst am besten in einer sowohl entspannten als auch konzentrierten Lage aufnehmen. Mit dem schöpferischen Tun kann es sich auch anders verhalten: Ein gewisser äußerer Druck kann die Triebfeder stärker spannen. Wie steht es mit der Rezeption und dem Schaffen aber in einer höchst gefährdeten Situation?

Dass man sich selbst in einer existentiell bedrohlichen Lage mit Kunst befassen kann und will, belegen im 20. Jahrhundert beispielsweise die Frontausgaben von Dichtung. Jeder deutsche Soldat mit bildungsbürgerlicher Erziehung, der im Ersten Weltkrieg kämpfen musste, soll Rilkes »Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke« im Tornister gehabt haben – als Einstimmung auf die Möglichkeit des eigenen Sterbens, gewiss, aber sicher auch als Mittel, durch die »eskapistische« Lektüre inmitten des Kriegsgeschehens den Verstand nicht zu verlieren.

Man kann Kunst, Dichtung, Musik sogar in einer bedrohlichen Lage produzieren. In der Kriegsgefangenschaft komponierte der Franzose Olivier Messiaen das »Quatuor pour la fin du temps« mit einer Besetzung, die den Möglichkeiten des

Stalag 8A in Schlesien 1940/41 angepasst war. Umgekehrt schrieb beispielsweise der Deutsche Erich Itor Kahn im Internierungslager in Frankreich »Les Symphonies Bretonnes«, die er als sein »Gegengift zur Realität« bewusst optimistisch konzipierte. Bekannt ist auch, dass viele von Schostakowitschs Kompositionen unter den drückenden Bedingungen der Diktatur komponiert wurden. Und schließlich zeugen hochartifizielle Werke wie etwa Ernst Kreneks »Lamentatio Jeremiae Prophetae« vom verzweifelten moralischen »double bind« exilierter Komponisten: den Sieg über Hitler-Deutschland zu wünschen und damit auch die Zerstörung der Alten Welt mit ihren Menschen und ihrer Kultur in Kauf nehmen zu müssen – einer Kultur, deren Überleben sie in ihrer Kunst umso entschlossener sicherten. Auch nach dem Ende des Entsetzlichen konnte Kunst ihren Schöpfern dazu verhelfen, mit und nach dem Grauen weiterleben zu können. Imre Kertész hat mit seinem Œuvre, vor allem mit seinem »Roman eines Schicksallosen«, das KZ um 71 Jahre überlebt.

Dass solch ein schöpferischer »Eskapismus« aber auch in akuter, ganz aussichtsloser Lage auf



der Schwelle zum eigenen Tod möglich war, ist durch die Erforschung der NS-Verbrechen in Konzentrationslagern deutlich geworden. Und das zeigt schließlich, dass der Begriff »Eskapismus« den Sachverhalt nicht mehr trifft. Es geht nicht um bloße Flucht aus der Wirklichkeit, sondern um die eigene Existenz, als Künstler und als Mensch. Es gibt Zeichnungen und sogar Gemälde, die in KZs und Ghettos entstanden, wir wissen von Gedichtbänden, die die Vernichtung ihrer Autorinnen und Autoren überlebt haben. Jedes große KZ hatte mehrere Musikensembles bis hin zu richtigen Orchestern. Im Ghetto Theresienstadt entstanden zahlreiche Musikstücke; im bayerischen KZ Wülzburg arbeitete Erwin Schulhoff buchstäblich im Fieber an seiner 8. Symphonie, die er 1942 begann und nicht mehr beenden konnte, weil er seiner Tuberkulose erlag. All das sind Zeugnisse eines – man möchte sagen: heroischen – Überlebenswillens. Denn die schöpferische Produktion hatte nicht zuletzt einen Sinn, der dem künstlerischen

schen »Muss« der Schaffenden als ein existenzielles »Muss« zur Seite trat: Das Schaffen wurde zur Überlebensstrategie – und betraf sie auch nur das Überleben durch die Werke.

Dieser Strategie haftete aber eine dunkle Seite an, nicht nur aus der Perspektive der Nachgeborenen, sondern auch für die ums Überleben Kämpfenden. Wurde die moralische Kraft der Musik, die in den nationalsozialistischen Lagern und Gefängnissen gespielt wurde, nicht durch den Ort des Geschehens unweigerlich diskriminiert? Gewiss war es ethisch völlig unbedenklich, wenn im Geheimen Widerstandslieder gesungen wurden wie das »Moorsoldatenlied« oder das »Dachau-lied« von Jura Soyfer und Herbert Zipper, denn sie dienten sicherlich nicht zur Unterhaltung der SS-Schergen, sondern dazu, die überlebensnotwendige Widerstandskraft der Häftlinge zu stärken. Ebenso richteten sich die Sinti- und Roma-Frauen im KZ Ravensbrück durch ihre eigene Musik auf, wie eine andere Lagerinsassin berichtete: »Die

singen und tanzen andauernd, singen sich nachts in den Schlaf, haben schon oft genug Prügel dafür einstecken müssen.« Aber schon die Musik, die den KZ-Alltag strukturierte, unterstützte das Funktionieren der Lager. Um wieviel bedenklicher war dann das Musizieren zur Unterhaltung, ja Erbauung der SS? Der massenmörderische Arzt Josef Mengele liebte Schumanns »Träumerei« besonders – können wir uns vorstellen, wie es den Frauen dabei erging, wenn sie sie ihm vorspielen mussten?

Aber der Missbrauch ihrer Kunst war für musizierende Ghetto- und KZ-Häftlinge nicht die entscheidende moralische Frage. Sie konnte und musste ganz ausgeblendet oder zumindest beiseite geschoben werden, weil es zur wichtigsten moralischen Herausforderung wurde, das Grauen überleben zu wollen, durch das Überleben die NS-Herrschaft zu brechen und die Vernichtungs-ideologie zu besiegen. Dass das Musizieren im KZ ihre Überlebenschancen erhöhte, war allen

Betroffenen sofort einsichtig, auch wenn sie erst 18 Jahre zählten wie die junge Cellistin Anita Lasker aus Breslau in der Kapelle des Frauenlagers im KZ Auschwitz-Birkenau oder der junge Geiger und Gitarrist Oskar Siebert, ein Sinto aus Berlin, der in der sechsköpfigen Kapelle spielte, die eine Wachmannschaft im KZ Mauthausen unter der Hand zu ihrer Abendunterhaltung eingerichtet hatte. Anita Lasker-Wallfisch schrieb nicht nur vom Überleben durch körperlich leichte Arbeit – eben das Musizieren – und durch bessere Verpflegung. Sie nannte auch als entscheidend, dass sie ihre Identität als »die Cellistin« und dadurch einen Rest von Würde bewahren konnte, und erwähnte das Zusammengehörigkeitsgefühl der Musikerinnen. Es waren sicherlich eben diese Reste von Identität und von menschlicher Würde, die die Selbstachtung und die Solidarität untereinander – beide lebensrettend – ermöglichten. Man stelle sich nur den »Kammermusikabend« vor, den Anita Lasker mit drei anderen Musikerinnen veranstaltete, als



sie nur »zu unserem eigenen Vergnügen« Beethovens »Pathétique« in einer Bearbeitung für Streichquartett spielten: Ihnen war bewusst, sich dabei »in Sphären hinauszuheben, die nicht von den Erniedrigungen einer Existenz im Konzentrationslager berührt werden konnten«.

Im Ghetto Theresienstadt gab es bis zum Herbst 1944 ein besonders reichhaltiges Bildungs-, Kultur- und Musikleben, weil das den Propagandazwecken der Nazis dienlich war. Einer Kommission des Internationalen Roten Kreuzes wurde im Sommer 1944 dort quasi ein Potemkinsches Dorf vorgeführt und anschließend der Film »Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm (!) aus dem jüdischen Siedlungsgebiet« gedreht. Die Kommission erlebte nicht nur eine Aufführung von Verdis »Requiem«, sondern auch der Kinderoper »Brundibár« von Hans Krása. Krása war wie Pavel Haas, Gideon Klein, Karel Reiner, Siegmund Schul und Viktor Ullmann einer der tschechischen Komponisten, die in Theresienstadt tatsächlich komponierten.

Auch wenn das Ghetto Theresienstadt jener kleinen Gruppe von Musikern, die aus dem KZ Mauthausen kamen, ein vergleichsweise normales Leben vorspiegelte, war allen dort Inhaftierten klar, dass sie unter einem Damoklesschwert lebten. Das verhältnismäßig reiche Kulturleben, zu dem sogar ein großes Sinfonieorchester gehörte, das der Dirigent Karel Ančerl aufbaute und leitete, bot jedoch ein Gegengewicht dazu. Für die Komponisten, die es mit eigenen Werken versorgten, bedeutete dies zudem die Möglichkeit, in ihrem eigentlichen Beruf weiterzuarbeiten und dadurch ihre Identität zu bewahren. Dass einige von ihnen im Ghetto erstmals jiddische oder hebräische Lieder und Chöre (Haas, Klein, Ullmann) oder eine »Cantata judaica« (Schul) schrieben, diente ebenso ihrer Selbstvergewisserung als Juden wie die Vertonung von tschechischen Gedichten der ihrer Nationalität.

Infolge der beschränkten Mittel zur Realisierung ihrer Kompositionen bei Aufführungen in Theresienstadt – reduziertes Instrumentarium, wechselnde Musiker infolge der Deportationen, Notenpapierknappheit – entstanden hauptsächlich Chöre, Gesänge, Sonaten sowie einige Streichquartette. Wenn Viktor Ullmann, der 1944 darauf bestand, »dass ich in meiner musikalischen Arbeit durch Theresienstadt gefördert und nicht etwa gehemmt worden bin«, und dessen Produktivität in Theresienstadt staunenerregend hoch blieb, 1943/44 daran ging, sogar eine Oper für sechs Sänger und 13 Instrumente zu schreiben, nämlich »Der Kaiser von Atlantis oder die Tod-Verweigerung«, so dachte er auch dabei an eine Aufführung im Ghetto. (Weshalb sie nach einer Reihe von Proben doch nicht realisiert wurde, ist bis heute unbekannt.) Und auch Ullmanns letztes erhaltenes Werk, ausgerechnet »Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke«, ist zwar für Sprecher und Orchester konzipiert, aber mit der alternativen Fassung für Sprecher und Klavier der Entstehungssituation angepasst.

Entsetzlich, dass diese Überlebensstrategien den Komponisten in Theresienstadt das Leben nicht retten konnten: Wenige Wochen nach den Filmarbeiten wurden sie im Herbst 1944 nach Auschwitz expediert, mit Ausnahme von Schul, der bereits vorher von der Tuberkulose umgebracht worden war. Nur Reiner überlebte in persona, die anderen nur in ihren Werken – sofern wenigstens diese »Überlebensmusik« gerettet werden konnte.

Claudia Maurer Zenck

Claudia Maurer Zenck, Professorin i.R. am Institut für Historische Musikwissenschaft der Universität Hamburg, ist u.a. Mitherausgeberin des »Lexikons verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit« mit ca. 5.000 Einträgen. Es ist online abrufbar unter www.lexm.uni-hamburg.de

LEONARD BERNSTEIN

»CANDIDE«

JASON BRIDGES, JANE ARCHIBALD

ISABEL KARAJAN Erzählerin

HAMBURGER SYMPHONIKER

EUROPACHORAKADEMIE

Regie KLAUS ORTNER

Dirigent JEFFREY TATE

SO 1. MAI 2016

19 Uhr Laeiszhalle

Tickets 040 357 666 66
www.musikfest-hamburg.de



SAMSTAG, 23. APRIL 2016 19.30 UHR

Laeiszhalle Hamburg, Kleiner Saal

18.45 Uhr: Einführung mit Simon Chlosta im Studio E



PAVEL HAAS QUARTET

VERONIKA JARŮŠKOVÁ Violine

MAREK ZWIEBEL Violine

RADIM SEDMIDUBSKÝ Viola

PETER JARŮŠEK Violoncello

ERWIN SCHULHOFF (1894-1942)

STREICHQUARTETT NR. 1 (1924)

Presto con fuoco

Allegretto con moto e con malinconia grottesca

Allegro giocoso alla Slovacca

Andante molto sostenuto

ca. 15 Min.

DMITRI SCHOSTAKOWITSCH (1906-1975)

STREICHQUARTETT NR. 8 C-MOLL OP. 110 (1960)

Largo

Allegro molto

Allegretto

Largo

Largo

ca. 20 Min.

Pause

PAVEL HAAS (1899-1944)

STREICHQUARTETT NR. 2 OP. 7 »VON DEN AFFENBERGEN« (1925)

Landschaft: Andante

Der Wagen, der Kutscher und das Pferd: Andante

Der Mond und ich: Largo e misterioso

Die wilde Nacht: Vivace e con fuoco

ca. 30 Min.

Hamburgische Vereinigung von Freunden der Kammermusik in Kooperation mit Elbphilharmonie Konzerte

Ermöglicht durch


KLAUS-MICHAEL KÖHNE
STIFTUNG


Hamburg | Kulturpartnerschaft

MEISTER ALLER STILE

ERWIN SCHULHOFF: STREICHQUARTETT NR. 1

Als der Holocaust der blühenden tschechischen Musikkultur der 1920er und 30er Jahre ein jähes Ende setzte und mit ihr eine ganze Generation tschechisch-jüdischer Komponisten nahezu auslöschte, verlor die Neue Musik einige ihrer experimentierfreudigsten und radikalsten Persönlichkeiten. Darunter auch Erwin Schulhoff.

1894 in Prag geboren und schon früh durch die Mutter gefördert, zählte Schulhoff zunächst als Pianist, dann als Komponist, zu den vielversprechendsten Musiktalenten der tschechischen Moderne. Er galt als musikalischer Rebell und Draufgänger, der gerne provozierte und sein Publikum schockierte. »Geht in die Wirtshäuser, und ihr findet mehr Musik als in den Konzertsälen dieser Welt«, schrieb er einmal; und an anderer Stelle: »Musik soll in erster Linie durch Rhythmus körperliches Wohlbefinden, ja sogar Extase erzeugen, sie ist niemals Philosophie.« Vom klassischen Konzertbetrieb hielt er wenig.

Begonnen hatte Schulhoff als Expressionist, dann suchte er den Kontakt zur Neuen Wiener Schule um Schönberg, Berg und Webern und zu Kunstströmungen wie dem Dadaismus, bevor er sich als einer der ersten europäischen Komponisten überhaupt mit dem aus Amerika herüberschwappenden Jazz auseinandersetzte. Größte Originalität kennzeichnet daher seine Musik, die manchmal von Werk zu Werk (oder sogar innerhalb weniger Takte) große stilistische Sprünge macht. In einem Konzert des Berliner Vereins *musica reanimata* wurde er deshalb einmal treffend als »Meister aller Stile« bezeichnet. Seine Vielfältigkeit zieht sich auch durch die Reihe »Überlebensmusik«, die mehrere, höchst unterschiedliche Werke des Komponisten präsentiert.

Sein offiziell Erstes Streichquartett (ein früheres trägt keine Bezifferung) komponierte Schulhoff unmittelbar nach dem Erfolg seiner *Fünf Stücke für Streichquartett* von 1924. Aufgeführt wurden

sie durch die Mitglieder des Zirka-Quartetts, mit denen Schulhoff fortan in engem Kontakt stand, um über verschiedene Möglichkeiten einer Erweiterung der klanglichen Ausdrucksmittel der vier Streichinstrumente nachzudenken. Dazu gehörten etwa der Einsatz des Dämpfers, verschiedener Schlageffekte mit dem Bogen, Pizzicati mit beiden Händen sowie eine exponierte Lage besonders der beiden tiefen Streicher. All dies fand Eingang in das Quartett, das Schulhoff im Schaffensdrang innerhalb weniger Wochen fertig schrieb.

Es gliedert sich in die üblichen vier Sätze, deren traditionelle Reihenfolge jedoch verändert ist. So steht der langsame Satz, ein melancholisches Notturmo im Fünfvierteltakt, an letzter Stelle. Die ersten drei Sätze sind hingegen von einem rhythmisch prägnanten, tänzerischen Motiv slawischer Herkunft geprägt, dessen Charakter sich besonders im dritten Satz entfaltet.

Simon Chlosta

Erwin Schulhoff als Student 1910



ZUM EIGENEN GEDÄCHTNIS

DMITRI SCHOSTAKOWITSCH: STREICHQUARTETT NR. 8

»Das Streichquartett ist eine der schwierigsten musikalischen Gattungen«, postulierte Dmitri Schostakowitsch einmal. »Musik ist stark durch den Gedanken, die Idee. Im Quartett muss der Gedanke tief und die Idee rein sein.« Entsprechend lange wartete der Komponist, bis er sicher war, diesem selbst formulierten Anspruch auch gerecht werden zu können. Erst mit 32 Jahren legte er sein erstes Quartett vor. Kurz zuvor war er zum ersten Mal heftig mit dem sowjetischen Diktator Stalin und seinem repressiven System aneinandergeraten, das Komponisten enge ideologische und ästhetische Leitplanken vorschrieb. Und nachdem Schostakowitschs eigene Schwester und ihr Mann von der Geheimpolizei abgeholt worden waren, wusste er um den Ernst der Lage und schlief stets voll bekleidet und mit gepacktem Fluchtkoffer unter dem Bett.

Um den offiziellen Richtlinien gerecht zu werden, ohne dabei sein eigenes künstlerisches Credo zu verleugnen, entwickelte Schostakowitsch einen typischen, oft doppelbödigen Stil. Ein wichtiges »Ventil« bildeten Streichquartette, die weit weniger unter öffentlicher Beobachtung standen als große Sinfonien. Wie persönlich diese Werke sind, zeigt am deutlichsten das Achte Streichquartett (von insgesamt 15) aus dem Jahr 1960. Offiziell widmete er es »den Opfern von Faschismus und Krieg«, doch wer eigentlich im Zentrum steht, verdeutlicht das Hauptmotiv des Quartetts unmissverständlich. Es handelt sich um das musikalische Monogramm D-Es-C-H – die Initialen Schostakowitschs – das fast das komplette Quartett beherrscht. Dazu der Komponist: »Mir war klar, dass nach meinem Tod niemand ein Werk zu meinem Gedächtnis schreiben würde. Daher beschloss ich, ein solches Werk selbst zu komponieren.«

Selbstzitate aus verschiedenen Werken rekapitulieren außerdem die wichtigsten Erlebnisse



Dmitri Schostakowitsch

in seinem Leben. Im ersten Satz zitiert Schostakowitsch beispielsweise seine Erste Sinfonie, mit der ihm 1926 der Durchbruch gelang. Ein weiteres Zitat stammt aus der Fünften Sinfonie, die Schostakowitsch 1937 schrieb, zur Zeit des großen Stalinistischen Terrors. Der energische und sehr mechanisch wirkende zweite Satz enthält ein Zitat aus dem Zweiten Klaviertrio, das Schostakowitsch im Gedenken an seinen verstorbenen Freund Iwan Sollertinski schrieb. Im dritten Satz, einem surrealen Walzer, erklingt zweimal der Anfang des 1. Cellokonzerts, das Mstislaw Rostropowitsch gewidmet ist. Der Cellist hatte zunächst Kompositionsunterricht bei Schostakowitsch und wurde einer seiner engsten Freunde. In den nächsten zwei Sätzen finden sich unter anderem Zitate aus dem Revolutionslied *Im Kerker zu Tode gemartert* – für Schostakowitsch war die Partei ein Kerker – und seiner von der Regierung verdammt Oper *Lady Macbeth von Mzensk*.

Clemens Matuschek / Darja Vorrat

BEWEGUNGSDRANG

PAVEL HAAS: STREICHQUARTETT NR. 2 »VON DEN AFFENBERGEN«

Wie ein dunkler Schleier legt sich das Wissen um Pavel Haas' Schicksal über die Begegnung mit seiner Musik. Mit gerade 45 Jahren starb er im Oktober 1944 im KZ Auschwitz-Birkenau, danach geriet sein Schaffen lange in Vergessenheit. Seine Eltern – der Vater war Schuhmacher – hatten die künstlerischen Bestrebungen ihrer Söhne Pavel und Hugo immer bereitwillig unterstützt. So konnte Pavel beim großen Leoš Janáček Komposition in seiner tschechisch-deutschen Heimatstadt Brunn studieren; sein Bruder Hugo wurde einer der bedeutendsten tschechischen Schauspieler seiner Zeit. Weil Pavel Haas zunächst keine Anstellung in der Musikbranche fand, stieg er in den Laden des Vaters ein, verkaufte Schuhe und unternahm Geschäftsreisen, was ihm wenig Raum zum Komponieren ließ. Trotzdem brachte er in dieser geschäftigen Zeit eine Komposition wie sein Zweites Streichquartett *Von den Affenbergen* (1925) zustande, mit dem er einen Eckstein in seiner Laufbahn als Komponist setzte.

Es kündigt von den unbeschwerten Zeiten des Komponisten, tönt erfrischend unverkrampft und im dritten und vierten Satz regelrecht witzig. Aufs Titelblatt der Partitur schrieb der 25-Jährige: »Inspiriert durch den Sommeraufenthalt in einer Gegend von Mähren, die die volkstümliche Bezeichnung »Affengebirge« trägt.« Mit dem nonchalanten Werktitel und den fast banal klingenden Satzbezeichnungen machte er sich nicht nur Freunde; den Schlagwerkeinsatz im vierten Satz empfand die Kritik gar als eine »unerhörte Sache«. Das Quartett funktioniert allerdings auch ohne Schlagzeug. Haas selbst hat es nur bei der Uraufführung 1925 eingesetzt und bei weiteren Aufführungen wieder weggelassen, vermutlich aus Gründen der Praktikabilität.

Schnörkellos und lesernah schildert Haas seine Ideen zum Werk 1926 in der tschechischen Zeitschrift *Musikalische Rundschau*: »Bewegung

beherrscht diese ganze sorglose Komposition. Ob es nun um den Rhythmus der weiten Landschaft oder des Vogelgesanges, um die unregelmäßige Bewegung eines Pferdewagens auf dem Lande geht, um den warmen Gesang des menschlichen Herzens oder den stillen, kühlen Fluss der Strahlen des Mondes, die ausgelassene Laune einer durchzechten Nacht, oder um das reine unschuldige Lächeln der Morgensonne – immer ist hier Bewegung, die alles beherrscht. Und deshalb muss ich betonen, dass es in dieser Komposition keine Absonderlichkeit oder Vorsätzlichkeit ist, wenn ich im letzten Satz Schlaginstrumente der Jazzmusik verwende, denn dieser Gedanke ist fest mit dem ursprünglichen Plan des Werkes verbunden, das rhythmisch und dynamisch im letzten Satz seinen Höhepunkt hat.«

Über gezackten Begleitfiguren singt die Violine im ersten Satz Melodien von herber Schlichtheit, dann prägen hart gezupfte Passagen und

Stolperstein für Pavel Haas in seiner Heimatstadt Brunn



Pavel und Hugo Haas

energische Ostinati die musikalische Landschaft. Umso mehr berührt die Süße des Mittelteils, den sich Haas »amoroso e con dolore« wünscht.

Die Idee des kurzen, motorischen zweiten Satzes *Der Wagen, der Kutscher und das Pferd* kommt sofort beim Hörer an: Glissandi lassen Achsen quietschen und Wagenholz ächzen (man könnte auch einen Esel brüllen hören), die Kutsche nimmt ratternd Fahrt auf und bremst wieder. Dass diese komponierte Be- und Entschleunigung an Arthur Honeggers monumentale Lokomotivenmusik *Pacific 231* erinnert, ist wohl kein Zufall: Haas hatte diese im Vorjahr bei einer Aufführung in Brunn erlebt und war beeindruckt. Honegger beeinflusste Haas' Stil ebenso wie Strawinsky, dessen Neigung zu Groteske und Polyrhythmik Haas sehr entgegenkam.

Der Mond und ich, ein Nocturne von tiefer Empfindung, wandelt durch spätromantische Ge-

filde, genießt Klangreibungen ebenso wie ruhige, klare Moll-Flächen, die sich gegen Ende vorübergehend aufhellen. *Die wilde Nacht* schließlich spielt in einer Kneipe und schreckt weder vor Walzerschunkeln noch vor dem zündenden Rhythmus der lateinamerikanischen Rumba zurück. Der Satz kulminiert in einer veritablen Schlägerei. Bei Sonnenaufgang dann plötzlich Frieden: Haas zitiert die Melodie seines Liedes *Als ich kam, schlief die Liebste noch* – eine heimliche Reminiszenz an seine einstige Freundin Marie. Andererseits: Wenn sie ohnehin noch schläft, so scheint die Musik zu denken, können wir ja auch zurück zur Party. Und so endet das Quartett mit schmissigen Tönen.

Katja Tschirwitz



Pavel Haas Quartet

PAVEL HAAS QUARTET

Das Pavel Haas Quartet wurde 2002 gegründet und benannte sich nach dem tschechischen Komponisten Pavel Haas (1899-1944), der 1941 nach Theresienstadt deportiert und drei Jahre später in Auschwitz ermordet wurde. Sein musikalisches Erbe, darunter drei Streichquartette, möchten die Musiker aufrecht erhalten.

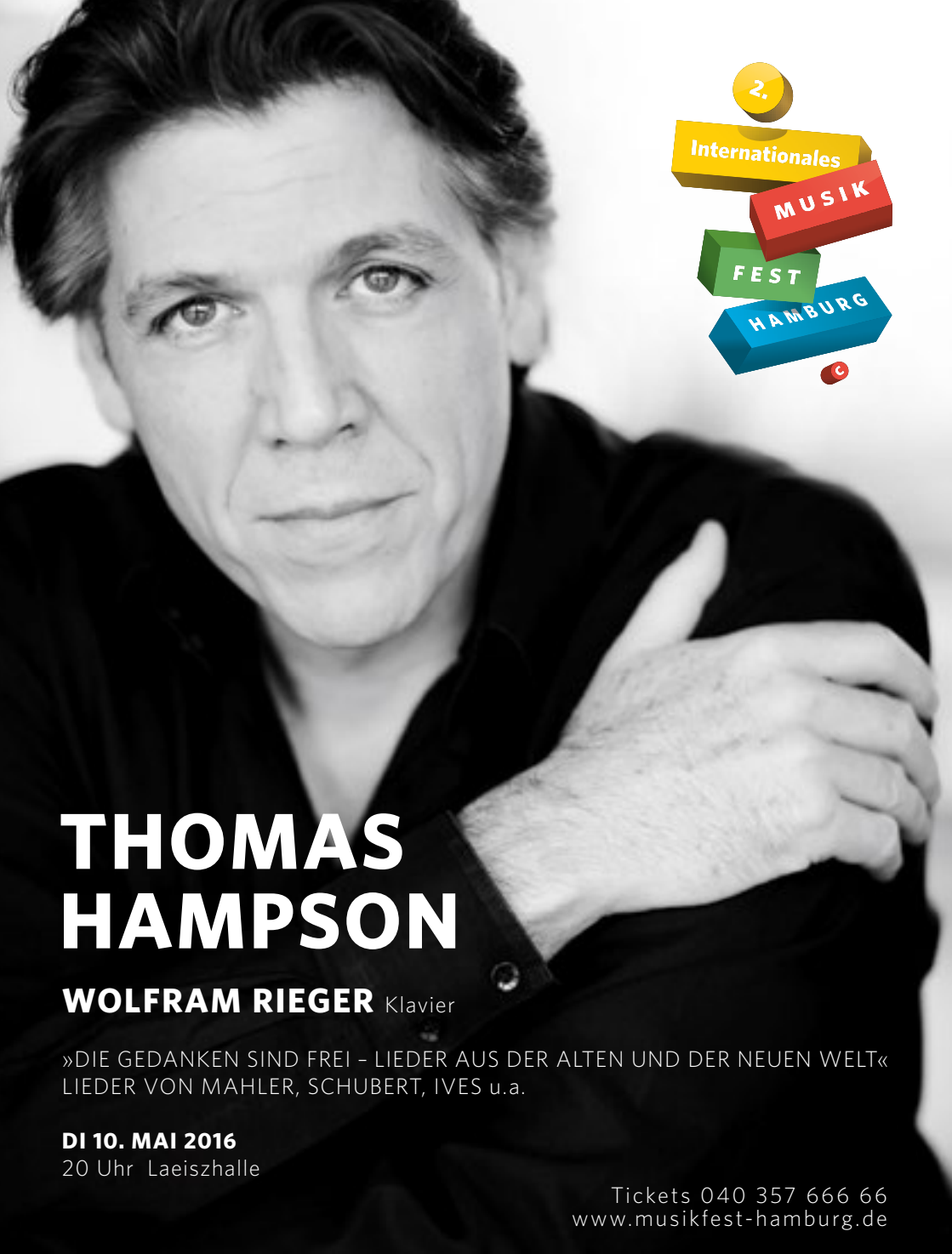
Seit dem Gewinn des italienischen Streichquartett-Wettbewerbs Premio Paolo Borciani im Jahr 2005 ist das Pavel Haas Quartet in den wichtigsten Konzerthallen der Welt aufgetreten und hat sechs preisgekrönte CDs veröffentlicht, die von Publikum und Presse gleichermaßen gelobt wurden. Die letzte Einspielung mit Smetanas beiden Streichquartetten wurde bei den Gramophone Awards 2015 als beste Kammermusik-Aufnahme geehrt (eine Auszeichnung, die das Quartett bereits zum vierten Mal erhielt) sowie in diesem Jahr in der gleichen Kategorie bei den BBC Music Magazine Awards. Auch die 2013 veröffentlichte Schubert-CD mit dem Streichquartett *Der Tod und das Mädchen* und dem Streichquintett mit dem Cellisten Danjulo Ishizaka erhielt einen Gramophone Award.

Mit seinen ersten Aufnahmen legte das Quartett eine vollständige Einspielung der Streichquartett-Literatur von Leoš Janáček und Pavel Haas vor. Die 2010 herausgekommene Aufnahme der beiden Streichquartette von Prokofiew erlangte in kürzester Zeit den Status eines Klassikers und

wurde mit einem Diapason d'or de l'année ausgezeichnet. Außerdem erhielt die im gleichen Jahr erschienene Dvořák-CD bei den Gramophone Awards die Auszeichnung CD of the Year 2011.

In der Saison 2014/15 widmete sich das Pavel Haas Quartet in vielen europäischen Metropolen und als Residenzquartett des Bodenseefestivals der vielfältigen tschechischen Musik. Im Sommer 2015 war es bei den Festivals in Verbier, Edinburgh und Aldeburgh zu Gast. In dieser Saison kehrt das Pavel Haas Quartet zurück in die Londoner Wigmore Hall, die Berliner Philharmonie, den Münchner Herkulessaal, den Palau de la Música Barcelona, ins Stockholm Konserthuset und zur Schubertiade Schwarzenberg. Außerdem wird das Quartett erstmals in Seoul auftreten. Im Herbst 2015 unternahmen die vier Musiker zudem eine große USA-Tournee.

Das in Prag ansässige Quartett hat bei führenden Persönlichkeiten der Streichquartettwelt studiert. Eine besonders enge Verbindung besteht zu Milan Škampa, dem legendären Bratschisten des Smetana Quartetts. Bereits 2007 wurde das Quartett als Rising Star der European Concert Hall Organisation (ECHO) nominiert und trat daraufhin in zahlreichen großen Sälen weltweit auf. Von 2007 bis 2009 nahm es am BBC New Generation Artists Scheme teil und erhielt 2010 einen Special Ensemble Scholarship des Borletti-Buitoni Trusts.



THOMAS HAMPSON

WOLFRAM RIEGER Klavier

»DIE GEDANKEN SIND FREI - LIEDER AUS DER ALTEN UND DER NEUEN WELT«
LIEDER VON MAHLER, SCHUBERT, IVES u.a.

DI 10. MAI 2016
20 Uhr Laeiszhalle

Tickets 040 357 666 66
www.musikfest-hamburg.de



SONNTAG, 24. APRIL 2016 20.00 UHR

Laeiszhalle Hamburg, Kleiner Saal

19.15 Uhr: Einführung mit Simon Chlosta und Stefan Litwin im Kleinen Saal



ENSEMBLE RESONANZ STEFAN LITWIN Klavier JOHANN-MICHAEL SCHNEIDER Sprecher Dirigent **GERGELY MADARAS**

GIDEON KLEIN (1919-1945) / **VOJTĚCH SAUDEK** (1951-2003)

PARTITA FÜR STREICHORCHESTER WV 23A (1993)

Allegro spiccato

Lento

Molto vivace

ca. 15 Min.

STEFAN LITWIN (*1960)

» ..., DIE HÖLLE ABER NICHT.«

FÜR SPRECHER, KLAVIER UND STREICHER (2008/09)

ca. 25 Min.

Pause

MIECZYŚLAW WEINBERG (1919-1996)

KAMMERSINFONIE NR. 1 OP. 145 (1987)

Allegro

Andante

Allegretto

Presto

ca. 25 Min.

MUSIK ALS GRUNDBEDÜRFNIS

GIDEON KLEIN / VOJTĚCH SAUDEK: PARTITA

Unter den vielen Theresienstädter Musikern gehörte der junge Gideon Klein zu den produktivsten. Schon zuvor galt der im Dezember 1919 im mährischen Prerau geborene Klein als Wunderkind mit glänzenden Zukunftsaussichten, besonders in Hinblick auf seine pianistischen Fähigkeiten. Doch nach dem Abitur machte die deutsche Besatzung all seine Studien- und Konzertpläne stufenweise zunichte. Ein begonnenes Klavierstudium musste er abbrechen, ebenso ein Studium der Musikwissenschaft, nachdem 1939 die Prager Karlsuniversität geschlossen worden war. Auch die Annahme eines Studienplatzes an der Royal Academy of Music in London wurde ihm verwehrt. Ab 1940 konnte er nur noch unter Pseudonym oder bei privaten Hauskonzerten auftreten. Im Dezember 1941 wurde er schließlich in Theresienstadt interniert.

Hier im Ghetto entwickelte er sich bald zu einer der wichtigsten und bekanntesten musikalischen Persönlichkeiten des trotz aller Umstände blühenden Kulturlebens. Er organisierte zahlreiche Konzerte im Rahmen der sogenannten Freizeitgestaltung, konzertierte selbst am Klavier und komponierte bis zum Schluss zahlreiche Werke. Darunter auch das Streichtrio für Violine, Viola und Cello, das später vom Komponisten Vojtěch Saudek – gleichzeitig der Herausgeber der Werke Kleins – für Streichorchester instrumentiert und als *Partita* veröffentlicht wurde. Das Werk sollte Kleins letzte Komposition werden, nur neun Tage später, am 16. Oktober 1944, wurde er mit dem sogenannten »Künstlertransport« nach Auschwitz deportiert, wo er unter nicht geklärten Umständen am 27. Januar 1945 ums Leben kam – und damit nur wenige Stunden vor der Befreiung durch die Rote Armee.

Die Partitur des Streichtrios vertraute er vorher noch einer Freundin an, die diese wiederum nach dem Krieg an seine Schwester Eliška über-

gab. Sie überlebte das Lager und unterstützte später die Herausgabe der Werke ihres Bruders.

Kleins Musik ist weit entfernt von jeglicher Wehmut und lässt nichts vom drohenden Unheil spüren. Ganz im Gegenteil stellt sie sich kraftvoll und selbstbewusst der eigenen ethnischen Identität, indem sie auf mährische Volkslieder zurückgreift. Zwei davon verbindet Klein gleich im ersten Satz, und auch der Mittelsatz besteht aus acht Variationen über eine volkstümliche Melodie, die zudem ein großes Ausdrucksspektrum durchlaufen. Im Finale wird wiederum eine verfremdete mährische Weise von gewitzten Off-Beat-Pizzicati begleitet. Der Gestus dieser Musik erinnert an Kleins künstlerische Orientierungspunkte wie Janáček und Bartók und ist von fast schon humoristischem Charakter geprägt. Den Grund für diesen vordergründigen Optimismus beschrieb Vojtěch Saudek einmal so: »Kleins Werke sind ein Beispiel par excellence für künstlerische Kraft. Er komponierte, weil es ihm Grundbedürfnis war, seine einzige Möglichkeit zu leben.«

Gideon Klein



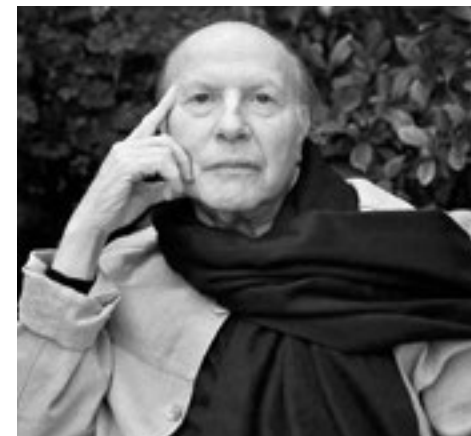
EINE SPRACHE FÜR DAS GRAUEN

STEFAN LITWIN: »..., DIE HÖLLE ABER NICHT.«

»Ich wollte nie ein großer Schriftsteller werden, ich wollte immer nur verstehen, warum die Menschen so sind«, sagte Imre Kertész in einem seiner letzten Interviews. Nun, ein großer Schriftsteller ist er trotzdem geworden. Ein sehr großer sogar, 2002 geadelt mit dem Literaturnobelpreis. Er erhielt ihn rund 30 Jahre nach Veröffentlichung seines *Roman eines Schicksallosen*, in dem ihm etwas Ungeheuerliches gelang: eine Sprache zu finden für eines der dunkelsten Kapitel der Menschheit, den Holocaust – womit er Adornos provokantes Diktum, »nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben« sei »barbarisch«, grandios widerlegte.

In seinem Hauptwerk verarbeitete Kertész seine eigenen Erfahrungen als Jugendlicher im KZ Auschwitz anhand der Geschichte des 15-jährigen, jüdisch-ungarischen György, der die schreckliche Ordnung im Lager als Normalität erlebt, ohne das Grauen zu bewerten. Mit dieser »atonalen« Sprache, wie Kertész es selbst nannte, beschrieb er die Logik der einzelnen Schritte im Prozess der industriell organisierten Ermordung von Millionen von Menschen scheinbar frei von jeglicher Emotionalität. Auf diese Weise führt er den Leser »in den innersten Maschinenraum der Geschichte; dahin, wo das Unheil entsteht«, wie es *Die Zeit* im Nachruf auf den im März dieses Jahres verstorbenen Schriftsteller treffend beschrieb.

Kertész war Mitte 20, als ihm bewusst wurde: »Ich bin nicht einfach nur ein Mensch, der Auschwitz überlebt hat, sondern es ist eine großartige Geschichte mit mir passiert. Und das muss ich ergreifen.« 13 Jahre dauerte die Arbeit am Roman, der 1973 erschien, mit dem Kertész aber erst nach der Wende zu Weltruhm gelangte. Genau diesen sah er aber immer kritisch, den Nobelpreis bezeichnete er gar als »Glückskatastrophe«: »Du merkst gar nicht, das du zum kitschigen Nebendarsteller in der falschen Erzählung geworden bist



Imre Kertész

und deine Geschichte, die du langsam selbst am wenigsten verstehst, verramschst.«

Stefan Litwins Komposition »..., die Hölle aber nicht« liegt nun das Gespräch zugrunde, das der inzwischen befreite György auf den letzten Romanseiten mit einem Journalisten führt. Dieser möchte von ihm etwas über »die Hölle des Lagers« erfahren. Darauf der Junge: »Darüber kann ich schon gar nichts sagen, weil ich die Hölle nicht kenne und sie mir nicht einmal vorstellen kann. Jeder kann es sich vorstellen, wie er will, ich meinerseits kann mir jedenfalls nur das Konzentrationslager vorstellen, denn das kenne ich bis zu einem gewissen Grad, die Hölle aber nicht.«

Wie ein Sinnbild für den scheiternden Versuch, eine Sprache für etwas zu finden, das sich nicht in Worte fassen lässt, mutet dieser stockend-verkrampfte Dialog an. Und genau dies wurde zum kompositorischen Prinzip der musikalischen Transformation durch Stefan Litwin, wie er selbst beschreibt: »Die hin und her schwingende Bewegung von hilflosen Identifikationsversuchen des

IM SCHATTEN SCHOSTAKOWITSCHS

MIECZYŚLAW WEINBERG: KAMMERSINFONIE NR. 1

Daheimgebliebenen einerseits, in einem Tonfall von Betroffenheit und übersteigter Emotionalität, zu einer kühl sachlichen, distanzierten Darstellung des Überlebenden andererseits – dieses Pendeln wird im musikalischen Verlauf auf eine einzelne motivische Geste heruntergefahren, die als Destillat eines der Zwischenspiele beherrscht. Allmählich konkretisiert der Überlebende die das Lagersystem lenkende Gesetzmäßigkeit, schafft ein Bild von Stringenz und Ordnung, von Logik und verwalteter Zeit. Der Moment der Erkenntnis in die totale Determiniertheit findet ihre musikalische Analogie, indem die dem Stück zugrunde liegende, anfangs jedoch verschleierte Zwölftonreihe als Ordnungsprinzip des Ganzen offen hörbar wird.«

Damit rekurriert Litwin zugleich auf die von Kertész selbst hergestellte Analogie zwischen seinen Romanen und neueren kompositorischen Satztechniken wie der Zwölfton- bzw. Reihentechnik Schönbergs: »Der Verlauf der Erzählung ist von vornherein durch die Struktur festgelegt. Die totalitäre Struktur diktiert die Erzählung.« Wie in dieser Kompositionsmethode ist das Geschehen von außen fremdbestimmt, wodurch die »Schicksallosigkeit« des Protagonisten entsteht. Auch weitere musikalische Zitate, darunter der Walzer *Wiener Blut*, müssen sich dieser Fremdbestimmung unterwerfen – laut Litwin die »Allegorie eines mörderischen Systems, das aus Menschen Marionetten machte«.

Dmitri Schostakowitsch und Mieczysław Weinberg



Anders als viele prominente jüdische Musiker, die ihr Land während des Zweiten Weltkriegs verlassen mussten, zog es Mieczysław Weinberg nach Osten – und damit von einer Tyrannei in die nächste. Von Warschau, wo er 1919 geboren wurde, flüchtete er 1939 gerade noch rechtzeitig ins weißrussische Minsk. Seine Familie schaffte es hingegen nicht mehr und wurde kurze Zeit später ermordet. In Minsk besuchte der begabte Pianist das Konservatorium und komponierte seine ersten Werke. Doch auch hier war er nicht sicher. Nach dem Überfall von Hitlers Truppen auf die Sowjetunion 1941 floh er weiter nach Taschkent (Usbekistan), wo er zunächst als Korrepetitor an der Oper arbeitete und weiter komponierte. Sein Ruf eilte ihm schon bald voraus. Als Dmitri Schostakowitsch von Weinbergs Erster Sinfonie erfuhr, war er derart begeistert, dass er ihn nach Moskau einlud, wo sich Weinberg endgültig niederließ.

Fortan verband die beiden eine enge Freundschaft, auch auf musikalischer Ebene. So zeigten sie sich gegenseitig ihre neuen Kompositionen oder führten sie vierhändig am Klavier auf. Und als Weinberg einmal kurz vor Stalins Tod inhaftiert wurde – angeblich hatte er die Errichtung einer jüdischen Republik auf der Krim propagiert –, setzte sich Schostakowitsch mit einem mutigen Brief für ihn ein. Die enge Verbundenheit der beiden Komponisten führte aber auch dazu, dass Weinberg stets im Schatten seines berühmten Freundes und Mentors stand und lange Zeit nur als dessen Epigone angesehen wurde.

Doch auch wenn die musikalische Sprache der beiden im Kern unverkennbar miteinander verwandt ist – Weinberg entwickelte einen sehr persönlichen Stil mit einer klaren, geradezu klassischen Architektur. Er selbst sagte einmal, dass in seinem gesamten Schaffen »die Melodie das Wichtigste ist, da sie jedem Stück ein individuelles Gesicht gibt«.

Es mag aber auch an der zurückhaltenden Art des Komponisten gelegen haben, dass ihm der große Ruhm verwehrt blieb. Er selbst jedenfalls suchte das Rampenlicht nie besonders, nahm auch nie die öffentlichkeitswirksame Rolle des politischen Opfers ein, und so fand seine Musik bis zu seinem Tod im Jahr 1996 außerhalb Russlands nur wenig Beachtung. Das ändert sich seit einigen Jahren. Spätestens seit der spektakulären Uraufführung seiner Oper *Die Passagierin*, die 2010 mit 42 Jahren Verspätung bei den Bregenzer Festspielen vorgestellt wurde und die er selbst als sein Hauptwerk ansah, ist Weinberg kein Geheimtipp mehr.

Seine Erste Kammersinfonie op. 145 ist nun Früh- und Spätwerk zugleich. Er fertigte sie 1987 in der Fassung an, in der sie am heutigen Abend erklingt. Es handelt sich dabei jedoch um ein Arrangement seines Zweiten Streichquartetts von 1940, also aus der Minsker Zeit, das er nur leicht revidierte und nun zum Beispiel mit einer Kontrabassstimme versah. Musikalisch ist die Kammersinfonie ein relativ gradliniges, tonal orientiertes Werk, das eben genau jenen melodischen Reichtum aufweist, den er selbst in seiner Musik hervorhob. Auf die Frage, warum er sich in Hinblick auf op. 145 für die Bezeichnung »Kammersinfonie« entschieden habe, wo doch schon seine Sinfonien Nr. 2, 7 und 10 für kleinere Orchesterbesetzungen komponiert waren, antwortete er: »Das ist richtig. Ich habe mich ein wenig verirrt. Die neue Sinfonie unterscheidet sich weder in ihrer Länge noch in ihrem Charakter von denen. Ich wollte aber mit den hohen Ordinalzahlen nicht weitermachen.«

Wie dem auch sei: Seinem Freund Schostakowitsch gefiel sie so gut, dass er Ideen daraus für sein Zweites und Sechstes Streichquartett entlehnte – der Meister wurde selbst zum Schüler.

Simon Chlosta

ENSEMBLE RESONANZ

Mit seiner einzigartigen Programmatik, Spiel-
freude und künstlerischen Qualität zählt das
Hamburger Ensemble Resonanz zu den führen-
den Kammerorchestern weltweit. In innovativen
Programmen spannen die Musiker den Bogen
von der Tradition zur Gegenwart. Die alte wie die
zeitgenössische Musik gleichermaßen lebendig
zu präsentieren ist dabei Leitgedanke und Motor.

Enge künstlerische Partner des Ensembles
sind Tabea Zimmermann und Jean-Guihen Quey-
ras, die das Ensemble als Artist in Residence be-
gleiteten, sowie Emilio Pomarico, der ihnen in die-
ser Funktion zur Saison 16/17 folgen wird. Neben
weiteren namhaften Solisten und Dirigenten arbei-
ten auch zahlreiche Komponisten wie Enno Poppe,
Beat Furrer, Rebecca Saunders, Georg Friedrich
Haas, Isabelle Mundry oder Georges Aperghis

eng mit dem Ensemble zusammen. Konzerte und
Produktionen führen die Musiker weltweit an die
führenden Konzerthäuser und Festivals.

In Hamburg hat das Musikerkollektiv als En-
semble in Residence der Laeishalle mit großem
Erfolg die Konzertreihe »Resonanzen« etabliert,
die als Katalysator des Musiklebens nun in der
14. Saison Furore macht. Ab Januar 2017 wird
die Residenz in der Elbphilharmonie fortgeführt,
während die Heimat des Ensemble Resonanz mit-
ten in St. Pauli bleibt – in dem im Oktober 2014
eröffneten »resonanzraum« im Bunker an der
Feldstraße. Innovative Musikvermittlungsprojek-
te und alternative Konzertformen wie die »Anker-
angebote« und die Konzertreihe »urban string«
sorgen für direkten Dialog mit dem Publikum und
weisen den Weg in die Zukunft.



BESETZUNG

VIOLINEN

Barbara Bultmann
Juditha Haeberlin
Gregor Dierck
Swantje Tessmann
Tom Glöckner
David-Marie Gramse
Corinna Guthmann
Benjamin Spillner
Hyun-Jung Kim
Paul Valikoski

VIOLA

Justin Caulley
Tim-Erik Winzer
David Schlage
Maresi Stumpf

VIOLONCELLO

Saskia Ogilvie
Saerom Park
Jörn Kellermann

KONTRABASS

Benedict Ziervogel
Anne Hofmann

GERGELY MADARAS

Dirigent

Als einer der aufregendsten Dirigenten seiner Generation wurde Gergely Madaras 2013 zum musikalischen Direktor des Orchestre Dijon Bourgogne ernannt; seit 2014 besetzt er zudem den Posten des Savaria Symphony Orchestra in seinem Heimatland Ungarn. Geboren 1984 in Budapest, begann Madaras seine musikalische Ausbildung in den Fächern Flöte, Violine und Komposition. An der Franz-Liszt-Musikakademie in seiner Heimatstadt erlangte er den Mastergrad im Fach Flöte, an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien zusätzlich im Fach Dirigieren.

Gergely Madaras leitete bereits das Radio-Symphonieorchester Wien im Wiener Musikverein, die Brüsseler Philharmoniker, das Bergen Philharmonic, Royal Scottish National und Scottish Chamber Orchestra sowie das St Petersburg State Hermitage Orchestra. Zwischen 2011 und 2013 nahm er als Assistent von Pierre Boulez an der Lucerne Festival Academy teil, zudem dirigierte er bei öffentlichen Meisterkursen unter der Führung von Mariss Jansons, Sir Colin Davis und Sir Mark Elder Orchester wie das Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam oder das London Symphony Orchestra.

Highlights der aktuellen Saison umfassen Madaras' Debüts beim Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, dem RAI Orchestra Turin und beim BBC Symphony Orchestra. Zudem kehrte er zum Münchener Kammerorchester zurück, um mit Carolin Widmann Dieter Ammanns Konzertsatz für Violine und Orchester *Unbalanced instability* aufzuführen. Ebenfalls sein Debüt gab er am Grand Théâtre de Genève mit einer Neuproduktion der Zauberflöte; an der Ungarischen Staatsoper dirigierte er Mozarts *Le nozze di Figaro* und Verdis *Otello*.



STEFAN LITWIN

Klavier

Stefan Litwin wurde in Mexico City geboren und studierte Klavier und Komposition in den USA und in der Schweiz. Als Solist arbeitete er mit so bedeutenden Dirigenten wie Christoph von Dohnányi, Marek Janowski und Michael Gielen zusammen; zu seinen kammermusikalischen Partnern zählen Kolja Blacher, Manuel Fischer-Dieskau, Alban Gerhardt, Christian Tetzlaff, Jörg Widmann sowie das Arditti, LaSalle und das Minguet Quartett. Als Liedbegleiter arbeitete er mit Claudia Barainsky, David Cordier, Rosemary Hardy, Henry Herford, Roland Hermann, Salome Kammer, Gisela May, David Moss, Sebastian Noack und Yaron Windmüller zusammen.

Bekannt ist Stefan Litwin auch für seine Lecture-Recitals, denen die Frankfurter Allgemeine Zeitung bereits »Kultstatus« attestierte. In diesen spielt und erklärt er Werke von beispielsweise Beethoven und Schubert, aber auch von Komponisten der Moderne wie Schönberg, Nono und Boulez. Mit vielen von ihnen, darunter Frederic Rzewski, Jörg Widmann und Hans Zender verbindet ihn zudem eine Zusammenarbeit.

Stefan Litwins kompositorische Arbeit umfasst Klavierstücke, Orchestermusik, Werke für größere Ensembles sowie Kammer- und Vokalmusik. In vielen Fällen beziehen sich die Kompositionen auf gesellschaftspolitische Themen, wobei der Erinnerungsarbeit eine wesentliche Rolle zukommt. Zahlreiche CD-Aufnahmen sowie TV- und Radio-Produktionen runden sein künstlerisches Schaffen ab.

JOHANN-MICHAEL SCHNEIDER

Sprecher

Johann-Michael Schneider wurde 1966 in Hannover geboren. 1987 nahm er ein Philosophie- und Germanistikstudium an der Universität Göttingen auf; von 1989 an studierte er zudem für vier Jahre Violine an der Hochschule für Musik Köln und schloss mit dem Diplom ab.

Anschließend arbeitete Johann-Michael Schneider als Assistent von Roberto Ciulli am Theater an der Ruhr und war als Schauspieler am Theater Dortmund aktiv. Seit 1997 arbeitet er freischaffend für verschiedene Bühnen als Schauspieler, darunter der Friedrichstadtpalast Berlin, die Musikhöhe Mannheim, das Staatstheater Meiningen, Theater Bielefeld, Metropol- und Teamtheater München sowie das Theater Reutlingen »Die Tonne«, dessen musikalischer Leiter er seit 2007 ist.

Darüber hinaus arbeitet Johann-Michael Schneider auch als freischaffender Musiker und Regisseur – vornehmlich bei musikalisch-theatralischen Projekten – an Theatern und bei Festivals. Er beherrscht neben der Violine u. a. auch die Instrumente Bratsche, Gitarre, Ukulele, Klavier, Cembalo, Harmonium und Celesta. Johann-Michael Schneider lebt heute in Berlin.



SWR SINFONIEORCHESTER BADEN-BADEN UND FREIBURG

SERGEY KHACHATRYAN Violine
Dirigent **FRANÇOIS-XAVIER ROTH**

EDGARD VARÈSE: AMÉRIQUES
DMITRI SCHOSTAKOWITSCH: VIOLINKONZERT NR. 1 A-MOLL OP. 77
LUDWIG VAN BEETHOVEN: SINFONIE NR. 5 C-MOLL OP. 67

DO 12. MAI 2016
20 Uhr Laeishalle

Tickets 040 357 666 66
www.musikfest-hamburg.de

Dienstag, 26. April 2016 20.00 Uhr

Laeishalle Hamburg, Kleiner Saal

19.15 Uhr: Einführung mit Klaus Wiegmann im Studio E

Die Einführung findet statt mit Unterstützung der Hamburger Sparkasse.



SHARON KAM Klarinette
CAROLIN WIDMANN Violine
TANJA TETZLAFF Violoncello
ANTTI SIIRALA Klavier

ERWIN SCHULHOFF (1894-1942)

DUO FÜR VIOLINE UND VIOLONCELLO (1925)

Moderato

Zingaresca

Andantino

Moderato

ca. 20 Min.

BÉLA BARTÓK (1881-1945)

KONTRASTE SZ 111 FÜR KLARINETTE, VIOLINE UND KLAVIER (1938-1939)

Verbunkos. Moderato, ben ritmato

Pihenő. Lento

Sebes. Allegro vivace

ca. 20 Min.

Pause

OLIVIER MESSIAEN (1908-1992)

QUATUOR POUR LA FIN DU TEMPS (1940-1941)

Liturgie de cristal

Vocalise, pour l'ange qui annonce la fin du temps

Abîme des oiseaux

Intermède

Louange à l'éternité de Jésus

Danse de la fureur, pour les sept trompettes

Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'ange qui annonce la fin du temps

Louange à l'immortalité de Jésus

ca. 60 Min.

Das Konzert wird von NDR Kultur aufgezeichnet und am 20. November 2016 um 22 Uhr gesendet.

Ermöglicht durch


KLAUS-MICHAEL KÖHNE
STIFTUNG


Hamburg | Kulturbehörde

ZWISCHEN DEN KRIEGEN

ERWIN SCHULHOFF: DUO FÜR VIOLINE UND VIOLONCELLO

Als ältester Vertreter unter den Komponisten der Reihe »Überlebensmusik« traf Erwin Schulhoff das Schicksal, gleich beide Weltkriege ganz unmittelbar am eigenen Leib zu spüren zu bekommen. So wurde er als Angehöriger des österreichischen Heeres während des Ersten Weltkriegs zum Militärdienst gerufen, den er zwischen 1914 und 1918 mit Unterbrechungen leistete und während dessen er sich unter anderem Handverletzungen und Erfrierungen zuzog.

Doch nicht nur körperlich, auch geistig war diese Zeit für ihn nur schwer zu ertragen: »Alles zuvor schrieb ich ja eigentlich in einer ganz sorgenlosen Zeit, aber heute ist so manches anders geworden. Es ist eine förmliche Sintflut hereingebrochen, ein zerstörendes Element, welches alle erworbene Kultur der europäischen Menschheit zu vernichten droht. Die Jahre 1914, 1915, 1916 stehen auf dem niedrigsten menschlichen Niveau.«

Der Krieg hatte Erwin Schulhoff verändert, er litt an Depressionen, verlor »den Glauben an sich selbst«, wie er seinem Tagebuch anvertraute. Diesen fand er erst wieder, als er 1919 zu seiner Schwester Viola nach Dresden zog, wo er die junge Künstlerbewegung der Dadaisten kennenlernte, die ihren Protest gegen die Sinnlosigkeit des Krieges richteten. Dadurch, und vor allem durch den Einfluss des Jazz, nahm seine Musik wieder eine andere Richtung.

Wie schon sein Erstes Streichquartett, das die Reihe »Überlebensmusik« eröffnete (dort finden sich auch weitere Informationen zu Leben und Werk Erwin Schulhoffs), stammt auch das Duo für Violine und Violoncello aus einer Schaffensperiode, die weder vom vergangenen Kriegsgeschehen direkt beeinflusst wurde, noch auf das noch drohende Unheil vorausweist.

Es entstand Anfang des Jahres 1925 für die beiden Streicherkollegen seines neu gegründeten Klaviertrios. Wie das Streichquartett ist es durch



Erwin Schulhoff als Soldat (1917)

folkloristische Elemente geprägt, die es besonders im zweiten Satz, ein Zingaresca (»Zigunerstück«), anspricht. Ansonsten wechselt der Dialog der beiden Instrumente innerhalb der vier Sätze zwischen Ernst, Erregtheit und meditativem Charakter; die neu erprobten spieltechnischen Möglichkeiten lotete Schulhoff erneut bis an die Grenzen aus. Das Duo zeigt den expressiven Reichtum und die große Originalität seiner Musik, zudem seinen Sinn für formale Aspekte, indem zum Beispiel erster und letzter Satz thematisch subtil aufeinander bezogen sind. Im Oktober desselben Jahres 1925 erfolgte die Uraufführung, die für Schulhoff zu einem großen Erfolg wurde.

AUFBRUCH NACH AMERIKA

BÉLA BARTÓK: KONTRASTE

»Lieber einen Sprung ins Ungewisse als das gewusst Unerträgliche« – so empfand Béla Bartók seine (unfreiwillige) Emigration in die USA, zu der er sich nach langem Zögern 1940 durchringen konnte. In Ungarn wurde die Situation für den überzeugten Antifaschisten unerträglich, seine Ansichten brachten ihn in seinem nach rechts driftenden Heimatland zunehmend in Bedrängnis. Vor allem die Nähe zu Deutschland veranlasste ihn, »weg aus der Nachbarschaft dieses verpesteten Landes« zu ziehen. Bartók, der nicht zuletzt durch das Sammeln von Volksliedern zu einem Völkerverständiger wurde, verurteilte den Nationalsozialismus. Er sah im Kontakt zwischen fremden Völkern eine Bereicherung, vor allem für die Musik. So schrieb er – bereits im Exil – in einem Aufsatz: »Die »rassische Unreinheit« ist entschieden zuträglich. Eine vollkommene Absperrung gegen fremde Einflüsse bedeutet Niedergang; gut assimilierte fremde Anregungen bieten Bereicherungsmöglichkeiten.«

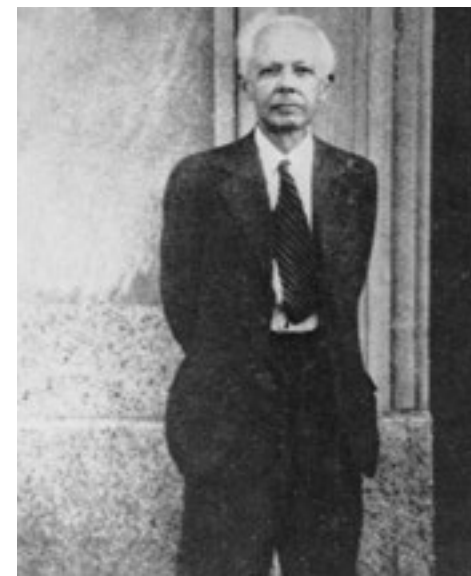
Bartóks eigene Musik ist für solche Assimilierungen das beste Beispiel. In ihr vermischte er verschiedene traditionelle und moderne Stile und fand zu einer ganz eigenen Tonsprache. Auch in *Kontraste*, geschrieben für die seltene Besetzung Klarinette, Klavier und Violine (im Klarinettenrio ist normalerweise ein Cello besetzt), treffen musikalische Welten aufeinander. Bartók schrieb es noch in Budapest, aber bereits mit Amerika fest im Blick. Die Anregung dazu kam von den Widmungsträgern selbst: der »King of Swing« an der Klarinette, Benny Goodman, sowie der ebenfalls in die USA geflohene Violinvirtuose Joseph Szigeti.

Kontrastreich ist das dreisätzige Werk aber nicht nur im Aufeinandertreffen von Jazz und ungarischer Folklore, sondern gleich auf mehreren Ebenen. So sind die beiden Oberstimmen auf kongeniale Weise individualisiert, was sich nicht zuletzt in zwei großen Kadenzen in den beiden

Tanzsätzen an erster und dritter Stelle äußert, und gleich zu Beginn bildet die Geige mit kräftigen Akkorden einen markanten Gegenpol zur kantablen Klarinettenstimme. Auch der stetige Wechsel zwischen solistischer Führung und kammermusikalischem Spiel (dies vor allem im ruhigeren zweiten Satz) sorgt für Abwechslung.

Nach einer ersten Teilaufführung der beiden Ecksätze folgte nach Bartóks Übersiedlung in den New Yorker Columbia Studios die vollständige Uraufführung mit dem Komponisten selbst am Klavier. Eine Aufnahme dieses Konzertes ist sogar erhalten. Doch trotz des guten Starts wurde Bartók in seiner neuen Heimat nicht glücklich. Selbst die zahlreichen prominenten Fürsprecher und Auftraggeber konnten nicht verhindern, dass der kommerzielle Erfolg ausblieb und Bartók stets am Existenzminimum lebte. Der amerikanische Traum erfüllte sich für den ungarischen Exilanten leider nicht.

Béla Bartók in New York (1944)



MUSIK FÜR DIE EWIGKEIT

OLIVIER MESSIAEN: QUATUOR POUR LA FIN DU TEMPS

Wie Béla Bartók war auch der Franzose Olivier Messiaen kein direkter Verfolgter der Nationalsozialisten, blieb von den Auswirkungen des Krieges aber dennoch nicht verschont. 1939 wurde er zum Kriegsdienst gerufen, geriet im Juni 1940 in deutsche Gefangenschaft und wurde infolgedessen für neun Monate in ein Gefangenenerlager bei Görlitz interniert. Er überlebte die Haft, doch die Erfahrungen hinterließen tiefe Spuren, auch in seinem musikalischen Schaffen.

Besonders ein Werk sticht diesbezüglich heraus: das *Quatuor pour la fin du temps*, wörtlich übersetzt »Quartett für das Ende der Zeit«. Darin gibt es zwar keine direkten Bezüge zur Kriegsthematik, aber sowohl formal als auch in spiritueller Hinsicht ist es ganz direkt von seiner Zeit im Lager bestimmt, in dem es auch entstand und am 15. Januar 1941 vor circa 400 weiteren Kriegsgefangenen erstmals aufgeführt wurde.

Rein äußerlich wäre da zunächst einmal die ungewöhnliche Besetzung mit Violine, Klarinette, Cello und Klavier zu nennen, die in den insgesamt acht Sätzen in unterschiedlichen Kombinationen auftreten. Sie ergab sich aus den im Lager verfügbaren Musikern, darunter der Klarinettist Henri Akoka, der Geiger Jean Le Boulair und der Cellist Etienne Pasquier sowie der Komponist selbst am Klavier. Dass Messiaen im Lager überhaupt komponieren konnte, ist einem Kommandanten zu verdanken, der ihn mit Papier versorgte und einen Platz in der Lagerkirche zur Verfügung stellte. Der herrschenden Kälte und den widrigen Umständen zum Trotz erinnerte sich Messiaen noch Jahre später an diesen Moment: »Das Publikum war eine äußerst vielfältige Mischung aus allen Gesellschaftsschichten – Landarbeiter, Hilfsarbeiter, Intellektuelle, Berufssoldaten, Ärzte und Geistliche. Nie wieder hat man mir mit solcher Aufmerksamkeit und solchem Verständnis zugehört wie damals.«

Neben den äußeren Umständen der Entstehung macht jedoch besonders Messiaens Inspirationsquelle das Werk so herausragend. Mit dem Titel »Für das Ende der Zeit« bezog sich der tiefgläubige Katholik auf die Offenbarung des Johannes, in der der Untergang der Welt mit dem Beginn der Ewigkeit zusammenfällt – und greift so in einer Zeit der Perspektivlosigkeit auf eine biblische Hoffnungsvision zurück. Dort heißt es verkürzt: »Und der Engel, den ich stehen sah auf dem Meer und auf der Erde, hob seine rechte Hand auf zum Himmel und schwor bei dem, der da lebt von Ewigkeit zu Ewigkeit: Es soll hinfür keine Zeit mehr sein, sondern in den Tagen, wenn der Siebente Engel seine Stimme erheben und seine Posaune blasen wird, dann ist vollendet das Geheimnis Gottes.«

Messiaen bekannte, dass sein Quartett direkt von diesen Versen der Apokalypse inspiriert worden sei: »Die musikalische Sprache ist im Wesentlichen körperlos, geistig, katholisch. Die thematischen Motive, die melodisch und harmonisch eine Art tonale Allgegenwart ergeben, bringen den Hörer der Ewigkeit in Raum und Unendlichkeit näher. Besondere Rhythmen, frei von jeder Takteinheit, tragen nachdrücklich dazu bei, das Zeitliche in die Ferne zu rücken.« Auch der Aufbau hat einen direkten Bezug zum Inhalt: »Das Quartett hat acht Sätze. Warum? Sieben ist die vollkommene Zahl, die Schöpfung von sechs Tagen, geheiligt durch den göttlichen Sabbat; dieser siebte Tag dehnt sich aus in die Ewigkeit und wird zum achten des unauslöschlichen Lichts und des unvergänglichen Friedens.« Im Sinne dieses zahlensymbolischen Aufbaus gab Messiaen jedem der Sätze (mit Ausnahme des vierten) einen theologisch aussagekräftigen Titel sowie ein ausführliches Programm mit. Olivier Messiaens eigene Ausführungen stehen nachfolgend in Anführungszeichen:

1. *Kristallene Liturgie*: Der unberührte Klang der Schöpfung früh am Morgen verweist auf das harmonisch tönende Schweigen der Himmelsharmonien. Über einer sphärischen Klangkulisse von Klavier und Cello imitieren Klarinette und Geige den Gesang einer Amsel und einer Nachtigall.

2. *Vokalise für den Engel, der das Ende der Zeit verkündet*: Die kurzen Eckteile beschwören die Macht des Engels, dazwischen stehen die »unfassbaren Harmonien des Himmels: im Klavier zarte Kaskaden, die mit ihrem fernen Glockenklang den quasi-gregorianischen Choral von Geige und Cello umhüllen«.

3. *Abgrund der Vögel*: Über dem düsteren Abgrund der Zeit kreisen die Vogelrufe der Solo-Klarinette als Symbol für die Sehnsucht nach Licht, den Sternen und jubelnden Stimmen.

4. *Intermezzo*: Eine Art Scherzo, das mit den anderen Sätzen durch melodische Anklänge verbunden ist.

5. *Lobgesang auf die Ewigkeit Jesu*: Huldigung des göttlichen Wortes durch »eine große Phrase des Cellos, unendlich langsam, die in Liebe und Ehrerbietung die Ewigkeit dieses mächtigen und süßen Wortes verherrlicht«.

6. *Tanz des Zorns für die sieben Trompeten*: Rhythmisch prägnant ahmen die vier Instrumente unisono Gongs und Trompeten nach. Gemeint sind »die sechs Trompeten der Apokalypse, denen verschiedene Katastrophen folgen. Die Trompete des Siebten Engels verkündet die Vollendung des Geheimnisses Gottes.«

7. *Gewirr von Regenbögen für den Engel, der das Ende der Zeit verkündet*: »Der Engel erscheint voller Kraft, vor allem der Regenbogen (das Symbol des Friedens und der Weisheit), der ihn bedeckt.«

8. *Lobgesang auf die Unsterblichkeit Jesu*: Das breit angelegte Geigensolo bildet das Gegenstück zum fünften Satz; er ist nun dem Menschen Jesus gewidmet. »Der Lobgesang ist ganz und gar Liebe. Sein langsamer Aufstieg zu extremer Höhe bedeutet das Aufsteigen des Menschen zu seinem Gott, des Gottessohnes zu seinem Vater, des vergöttlichten Geschöpfes zum Paradies.«

Ehrfürchtig fügte Messiaen noch hinzu: »Alles dies bleibt Versuch und Stammeln, wenn man die erdrückende Größe des Themas bedenkt!«

Simon Chlosta



Olivier Messiaen

SHARON KAM

Klarinette

Seit über 20 Jahren gehört Sharon Kam zu den weltweit führenden Klarinetistinnen und arbeitet mit den bedeutendsten Orchestern in den USA, Europa und Japan.

Durch ihre zahlreichen Aufnahmen hat Sharon Kam bewiesen, dass sie in der Klassik bis zur Moderne und auch im Jazz zu Hause ist. Sie wurde bereits zweimal mit dem Echo Klassik als Instrumentalistin des Jahres ausgezeichnet: 1998 für ihre Weber-Aufnahme mit dem Gewandhausorchester Leipzig unter Kurt Masur und im Jahr 2006 für ihre CD mit dem MDR Sinfonieorchester und Werken von Spohr, Weber, Rossini und Mendelssohn. Die Aufnahme »American Classics« mit dem London Symphony Orchestra unter der Leitung ihres Ehemannes Gregor Bühl wurde mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet. Zuletzt folgte ihre gefeierte »Opera!«-CD mit Transkriptionen von Arien Rossinis, Puccinis bis hin zu Wolf-Ferraris, für

Klarinette und Kammerorchester, die sie 2013 mit dem Württembergischen Kammerorchester unter Ruben Gazarian einspielte.

Zu Mozarts 250. Geburtstag spielte sie Mozarts Klarinettenkonzert im Ständetheater in Prag, das vom Fernsehen live in 33 Länder übertragen wurde, und erfüllte sich im gleichen Jahr den Wunsch, sowohl das Konzert als auch sein Klarinettenquintett mit der Bassettklarinette aufzunehmen. Für diese hochgelobte Aufnahme konnte Sharon Kam die Haydn Philharmonie und vier Star-Streicher gewinnen: Isabelle van Keulen, Ulrike-Anima Mathé, Volker Jacobsen und Gustav Rivinius. Zum 100. Todestag von Max Reger hat Sharon Kam mit denselben Kammermusikpartnern im Oktober 2015 die Klarinettenquintette von Reger und Brahms veröffentlicht.

Als begeisterte Kammermusikerin arbeitet Sharon Kam darüber hinaus mit Künstlerfreunden wie Lars Vogt, Christian Tetzlaff, Daniel Müller-Schott, Leif Ove Andsnes und dem Jerusalem Quartet. Sie ist häufig zu Gast bei Festivals wie Schleswig-Holstein, Heimbach, Rheingau, Verbier und der Schubertiade Schwarzenberg.

Ihr Engagement für zeitgenössische Musik findet in zahlreichen Uraufführungen Ausdruck; darunter Krzysztof Pendereckis Klarinettenkonzert und -quartett sowie Klarinettenkonzerte von Herbert Willi (Salzburger Festspiele), Iván Erőd und Peter Ruzicka (Donaueschingen).

In der aktuellen Saison ist Sharon Kam unter anderem bei der Schubertiade in Hohenems und in Schwarzenberg, in der Tonhalle Zürich, der Liederhalle Stuttgart, dem Herkulessaal München und Londons Wigmore Hall sowie als Artist in Residence beim Georgischen Kammerorchester Ingolstadt und erneut auf Tour mit ihrem »Opera!«-Programm zu erleben.



CAROLIN WIDMANN

Violine

Carolin Widmann wurde in München geboren und studierte bei Igor Ozim in Köln, Michèle Auclair in Boston und David Takeno an der Guildhall School of Music and Drama in London. Seit 2006 ist sie selbst Professorin für Geige an der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« in Leipzig. Als vielseitige Musikerin reichen ihre künstlerischen Aktivitäten von den großen klassischen Konzerten über eigens für sie geschriebene Werke bis hin zur Kammermusik, sie schließen die Leitung von der Geige aus ebenso mit ein wie Aufführungen auf Darmsaiten.

Carolin Widmann gastierte beim Gewandhausorchester Leipzig, Orchestre National de France, Tonhalle-Orchester Zürich, Radio-Symphonieorchester Wien, London Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von so herausragenden Dirigenten wie Sir Simon Rattle, Riccardo Chailly, Sir Roger Norrington oder Jonathan Nott. Die aktuelle Saison begann für sie mit einer Rückkehr zum Philharmonia Orchestra London unter Christoph von Dohnányi mit Alban Bergs Violinkonzert, zu dem sie eine besondere Affinität hat. Andere Höhepunkte sind und waren ihr Debüt beim Sydney Symphony Orchestra (ebenfalls mit Berg) sowie Konzerte mit den Wiener Symphonikern, dem Münchener und Zürcher Kammerorchester, Beethovens Tripelkonzert mit dem Philharmonischen Staatsorchester Hamburg sowie ein Solo-Recital in der Wigmore Hall; außerdem ist Carolin Widmann Artist in Residence bei Teodor Currentzis' Diaghilev Festival in Perm.

Als regelmäßiger Gast der Londoner Wigmore Hall pflegt Carolin Widmann Duo-Partnerschaften mit den Pianisten Alexander Lonquich und Dénes Várjon, mit denen sie auch regelmäßig CDs aufnimmt. Soeben hat sie die Violinkonzerte von Schumann und Mendelssohn mit dem Chamber

Orchestra of Europe eingespielt, die in diesem Jahr veröffentlicht werden. Ihre Alben mit Werken von Schubert und Schumann wurden etwa mit dem Diapason d'or und dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet. Im Jahr 2006 gewann Carolin Widmanns Debüt-CD *Reflections* den Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik. Eine neue Partnerschaft verbindet Carolin Widmann mit dem Pianisten Nicolas Hodges, speziell für zeitgenössische Musik. Wegen ihres Engagements für die Musik und die Komponisten unserer Zeit erhielt sie 2014 den Schneider-Schott-Musikpreis.

Von 2012 bis 2015 war Carolin Widmann künstlerische Leiterin von Deutschlands ältestem Kammermusikfestival, den Sommerlichen Musiktagen Hitzacker. Regelmäßig wird sie als Gast von Festivals wie den Salzburger Festspielen, dem Schleswig-Holstein Musik Festival oder dem Lucerne Festival eingeladen. Sie spielt auf einer Guadagnini-Violine aus dem Jahr 1782.



TANJA TETZLAFF

Violoncello

Die Cellistin Tanja Tetzlaff verfügt über ein weit gefächertes Repertoire, das sowohl Standardwerke der klassischen Solo- und Kammermusikliteratur als auch Kompositionen des 20. und 21. Jahrhunderts umfasst. Sie studierte an der Musikhochschule Hamburg bei Bernhard Gmelin und am Mozarteum Salzburg bei Heinrich Schiff.

Nach der erfolgreichen Teilnahme an vielen internationalen Wettbewerben spielte sie mit zahlreichen renommierten Orchestern, unter anderem mit den Orchestern der Tonhalle Zürich, des Bayerischen Rundfunks und des Konzerthauses Berlin, dem Royal Flemish Philharmonic und dem Orquesta Nacional de España, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen (in der sie als Stimmführerin mitwirkt) sowie dem Orchestre Philharmonique de Radio France und dem Orchestre de Paris. Dabei arbeitete sie zusammen mit namhaften Dirigenten wie etwa Daniel Harding, Sir Roger Norrington, Philippe Herreweghe, Vladimir Ashkenazy, Paavo Järvi, Michael Gielen und Heinz Holliger.

Ihr besonderes Interesse gilt der Kammermusik. Sie spielt regelmäßig Klaviertrio mit ihrem Bruder Christian Tetzlaff und Lars Vogt, mit denen sie in der aktuellen Saison auf Europa- und USA-Tournee geht; hinzu kommen Konzerte im Rahmen einer Kammermusikwoche in Tokio. Sie ist außerdem Mitglied des Tetzlaff Quartettes, welches 1994 zusammen mit Christian Tetzlaff, Elisabeth Kufferath und Hanna Weinmeister gegründet wurde. Mit ihrer Duopartnerin, der Pianistin Gunilla Süssmann, hat sie zwei CDs mit Werken von Brahms sowie einem nordisch-russischen Programm eingespielt. Im Herbst 2015 unternahm das Duo eine ausgedehnte Norwegentournee.

Darüber hinaus spielt sie regelmäßig bei renommierten Festivals wie dem Heidelberger Frühling und den Festivals in Bergen, Baden-Baden und Edinburgh. Sie gehört zudem zur Kernbesetzung des Heimbach-Festivals »Spannungen«. Tanja Tetzlaff spielt ein Cello von Giovanni Baptista Guadagnini aus dem Jahre 1776.



ANTTI SIIRALA

Klavier

Der bei verschiedenen internationalen Wettbewerben mit zahlreichen Ersten Preisen ausgezeichnete finnische Pianist Antti Siirala hat sich als einer der besten Pianisten seiner Generation etabliert. Immer wieder wird seine reiche Palette von Klangschattierungen, seine differenzierte, sangliche Phrasierung und gestalterische Fähigkeit gerühmt. »Ein Pianist, der wirklich etwas zu sagen hat«, schrieb zum Beispiel die Zeitschrift *Fono Forum*.

Besonders die Aufnahmen der drei letzten Beethoven-Sonaten und des Tripelkonzerts von Beethoven (mit The Knights, Colin Jacobsen und Jan Vogler) zeigen ihn als herausragenden Interpreten. Daneben erschienen eine Einspielung von Schuberts Forellenquintett zusammen mit neu komponierten bzw. improvisierten Variationen über das Lied *Die Forelle* sowie CDs mit Werken von Brahms und Schubert-Transkriptionen. Siiralas CDs wurden wiederholt vom Gramophone Magazine als Editor's Choice ausgewählt.

Er musiziert mit namhaften Dirigenten wie Herbert Blomstedt, François-Xavier Roth, Esa-Pekka Salonen oder Sakari Oramo und Orchestern wie dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, den Bamberger Symphonikern, den Rundfunk-Sinfonieorchestern von HR, NDR Hannover, SWR und WDR, dem Tonhalle-Orchester Zürich, den Wiener Symphonikern, dem Budapest Festival Orchestra, der City of Birmingham Symphony oder des Philharmonia Orchestra London.

Weitere Meilensteine waren Recitals in der Klavierreihe der Berliner Philharmoniker, beim Lucerne Festival und beim Klavier-Festival Ruhr, in Konzerthäusern wie der Kölner Philharmonie, Londoner Wigmore Hall, Concertgebouw Amsterdam, Metropolitan Museum New York oder Tonhalle Zürich. Außerdem war Antti Siirala für drei Jahre in der Reihe »Junge Wilde« des Konzerthauses Dortmund zu Gast. 2013 wurde er zum Professor für Klavier an der Hochschule für Musik und Theater München ernannt.



FREITAG, 29. APRIL 2016 19.30 UHR
Laeishalle Hamburg, Kleiner Saal
18.45 Uhr: Einführung mit Simon Chlosta und Klaus Simon im Studio E



BENNEWITZ QUARTET

JAKUB FIŠER Violine
ŠTĚPÁN JEŽEK Violine
JIŘÍ PINKAS Viola
ŠTĚPÁN DOLEŽAL Violoncello

KRZYSZTOF CHORZELSKI Viola
ANTOINE LEDERLIN Violoncello

HANS CHRISTOPH BEGEMANN Bariton
KLAUS SIMON Klavier

GIDEON KLEIN (1919–1945)
FANTASIE UND FUGE (1942–1943)
ca. 10 Min.

ERWIN SCHULHOFF (1894–1942)
STREICHSEXTETT WV 70 (1920–1924)
Allegro risoluto
Tranquillo. Andante
Burlesca. Allegro molto con spirito
Molto adagio
ca. 20 Min.

Pause

ERWIN SCHULHOFF
1917 / LIEDERZYKLUS WV 110 (1933)
Uraufführung
ca. 30 Min.

VIKTOR ULLMANN (1898–1944)
LIEDERBUCH DES HAFIS OP. 30 (1940)
Gedichte von Hans Bethge für Bass und Klavier
ca. 10 Min.

VIKTOR ULLMANN
HERBST FÜR SINGSTIMME UND STREICHTRIO (1943)
Gedicht von Georg Trakl
ca. 5 Min.

ERWIN SCHULHOFF
FÜNF LIEDER NACH CHRISTIAN MORGENSTERN WV 38 (1915)
Uraufführung
ca. 10 Min.

Pause

HANS KRÁSA (1899–1944)
PASSACAGLIA UND FUGE (1943)
Sehr ruhig
Allegro molto
ca. 10 Min.

VIKTOR ULLMANN (1898–1944)
STREICHQUARTETT NR. 3 OP. 46 (1943)
Allegro moderato – Presto – Tempo I – Largo – Rondo-Finale: Allegro vivace ritmico
ca. 20 Min.

Elbphilharmonie Konzerte in Kooperation mit NDR das neue werk

KUNST ALS ARZNEI UND WAFFE

ZUM PROGRAMM DES HEUTIGEN ABENDS

GIDEON KLEIN

FANTASIE UND FUGE

Warum klingt die Musik, die im Theresienstädter Ghetto komponiert wurde, nicht so, wie man es vielleicht erwarten würde – traurig, depressiv, hoffnungslos –, sondern vielmehr lebensbejahend, wenn nicht sogar optimistisch? Ein überlebender Lagerinsasse erklärte es einmal so: »Kunst wurde hier zu einer wirksamen Waffe der Unterdrückten gegen die Unterdrücker, sie wurde zu einer Art Arznei, die das Überleben ermöglichte.«

Auch Gideon Klein verfolgte den kompositorischen Weg, den er vor seiner Lagerhaft beschritten hatte, weiter. Und der war äußerst vielfältig und umfasste nahezu alle Strömungen der Moderne, was besonders überrascht, da er gezwungen war, sich autodidaktisch zu bilden – das Studium blieb ihm aufgrund seiner jüdischen Herkunft weitestgehend verwehrt (weitere Informationen zu Leben und Werk Gideon Kleins finden sich im Programmtext zum Konzert am 24. April).

Im Theresienstädter Ghetto komponierte er vor allem für spezielle Konzertanlässe und vorhandene Besetzungen. Hauptsächlich handelte es sich daher um Kammermusik und Vokalwerke, die sich in diesem Rahmen aufführen ließen, sowie um eine Klaviersonate. In dieser Reihe steht auch die *Fantasie und Fuge* für Streichquartett, die, wenn auch nur knapp zehn Minuten lang, als eines seiner Hauptwerke gelten darf. Dem Stück gingen bereits zwei Quartettkompositionen voraus; nun versuchte sich Klein in derselben Besetzung noch einmal an einer neuen, freieren musikalischen Form. Er vollendete es als eines seiner letzten Werke vor der Deportation nach Auschwitz.

Sowohl *Fantasie* als auch *Fuge* sind durch strenge Symmetrie gekennzeichnet. Klein verbindet zudem Zwölftonreihen im Stile Schönbergs, an dem er sich neben anderen orientierte, mit ausgeklügelter Kontrapunkttechnik zu einer persönlichen, expressiven Musiksprache. Letzteres kommt vor allem in der *Fuge* zur Geltung, die ein melancholisches Thema zur Grundlage hat.

»Stolperstein« für Gideon Klein



Erwin Schulhoff (zwischen 1935 und 1938)



ERWIN SCHULHOFF STREICHSEXTETT

Wie schon das Erste Streichquartett und das Duo für Violine und Violoncello (siehe Konzerte am 23. und 26. April) entstand Erwin Schulhoffs Streichsextett in den 1920er Jahren – und damit in einer Zeit zwischen den beiden für Schulhoff so einschneidenden Kriegserlebnissen, die von einer großen stilistischen Vielfältigkeit des Komponisten geprägt waren. Das macht sich auch im Sextett bemerkbar, dessen Arbeit sich über mehrere Jahre hinzog. Schulhoff begann mit dem ersten Satz im Frühjahr des Jahres 1920. Er ist musikalisch stark am Expressionismus Schön-

bergs orientiert, durchzogen von Chromatik und Dissonanzen.

Die nachfolgenden drei Sätze entstanden hingegen erst 1924; sie tragen eine gänzlich andere Tonsprache und sind von der entgegengesetzten, gleichermaßen bedeutenden Strömung des beginnenden 20. Jahrhunderts geprägt, dem Neoklassizismus. Besonders der dritte Satz, eine Burleske, trägt diese Züge. Er bildet einen Gegensatz zum Liedsatz an zweiter Stelle, den eine ruhige Kantilene durchzieht, und zum schwermütigen, von leidenschaftlichen Ausdrücken durchbrochenen vierten Satz.

Simon Chlosta

ERWIN SCHULHOFF

1917 / LIEDERZYKLUS

Spätestens 1932 bekannte sich Schulhoff als überzeugter Kommunist und war dieser politischen Haltung bis zu seinem Tode treu. Sie sollte sein Schaffen ganz wesentlich verändern. Die zwölf Nummern des Liederzyklus 1917 aus dem Jahre 1933 sind Schulhoffs persönliche Beiträge zum sozialistischen Agitationslied.

Tatsächlich erleben wir in diesen zwölf Liedern weniger »Kunst« als vielmehr extrem politischen, marxistisch orientierten Appell. In ihrer Wut und Unerbittlichkeit und Radikalität des politischen Statements lassen sie sogar die Brecht/Eisler-Lieder harmlos aussehen. Schon 1932 hatte Schulhoff das Kommunistische Manifest von Karl Marx als halbstündige Kantate für zwei Chöre, Kinderchor und Blasorchester vertont; der Zyklus 1917 ist sein zweites künstlerisch-politisches Bekenntnis, das sich linker Texte bedient.

Ausgangspunkt war eine Auswahl marxistischer Texte, literarisch zusammengestellt und (wenn notwendig) übersetzt von seinen Freunden Robert Fuchs (1890–1942) und Max Barthel (1893–1975). Neben anonymen Texten aus dem slawischen Sprachraum finden sich auch solche aus dem Bauernkrieg sowie einiger zeitgenössischer, politisch links stehender Dichterinnen und Dichter. Der Zyklus sollte für Schulhoff nicht mehr Ausdruck einer bürgerlichen Existenz, sondern Erinnern an die russische Oktoberrevolution 1917 sein, zu deren 15-jährigem Jubiläum er ein Denkmal setzen wollte: »Es gilt diesen romantischen Biedermeier endgültig zu brechen, und das kann nur mit einer gewaltigen Tat denkbar sein«, schrieb er 1941 in sein Tagebuch. Für nicht-kommunistische Ohren kann diese Musik und vor allem die marxistische Botschaft durchaus provokativ und schockierend wirken.

Wer Schulhoffs Musik der 1920er Jahre kennt, wird diesen Zyklus ganz anders empfinden als vielleicht erwartet. Hindemith'sche Kühle, Quart-Quintklänge, Vorliebe für Marschrhythmen und Vermeidung von Klangmalereien prägen die zwölf Lieder. Jazzanklänge hat er hinter sich gelassen; er sucht vielmehr eine Ausdruckswelt, die sich am sogenannten sozialistischen Realismus misst, allerdings »zuungunsten von Schulhoffs Personalstil, der sich darin mehr oder weniger verliert«, wie Josef Bek schrieb, Schulhoffs erster bedeutender Biograf. Ob Bek recht hat oder ob man diesen kantigen, kraftvollen, aber auch verbitterten Stil einfach als eigene Qualität deuten muss, kann wahrscheinlich erst nach der heutigen Uraufführung so richtig beantwortet werden.

Aus historischer Distanz ist 1917 ein Dokument seiner Zeit und ein wichtiges Denkmal des Klassenkampfes, bei dem politische Botschaften auf die bürgerliche Konzertform Liederabend prallen.

ERWIN SCHULHOFF

FÜNF LIEDER NACH CHRISTIAN MORGENSTERN

In Josef Beks maßgeblichem Werkverzeichnis ist dieser fünfteilige Zyklus noch als unvollständig aufgeführt, was der Herausgeber dieser Lieder, der Pianist Klaus Simon, durch sein Quellenstudium allerdings widerlegen konnte. Die nur in Skizzen überlieferten Teile konnten so gut entziffert werden, dass der heutigen Uraufführung des kompletten Zyklus, 101 Jahre nach Vollendung der Komposition, nichts mehr im Wege steht.

Die buffonesken, heiter-makabren Galgenliedervertonungen nach Christian Morgenstern aus dem Kriegsjahr 1915 zeigen im Gegensatz zum düsteren Zyklus 1917 einen leichtfüßigen, heiteren, ja durchsichtigen Stil Schulhoffs, der in sei-

nem Schaffen sonst nicht zu finden ist. Mit diesen Liedern beendet Schulhoff im Alter von 19 Jahren sein frühes Liedschaffen, das ausgehend von ersten Versuchen in der Nachfolge von Reger und Strauss zunächst ungebrochen spätromantisch beginnt, um sich allmählich in einer nachtristanischen kühneren Harmonik bis 1914 auch den Einflüssen der Zweiten Wiener Schule, Debussy und Skrjabin zu öffnen. Bis zu den *Morgenstern-Liedern* hatte Schulhoff seit 1910 immerhin schon 47 Lieder komponiert.

Die Schrecken des Ersten Weltkriegs veränderten Schulhoff persönlich sehr, für seine Musik bedeutete das eine erste stilistische Diskontinuität. In seinen wenigen Kompositionen der Kriegsjahre lässt er die hochentwickelte chromatische Tonsprache hinter sich. 1915, im Jahr seines Fronteinsatzes, schrieb er mit den *Morgenstern-Liedern* Musik einer kurzen Phase des Neoklassizismus. Sie ist von einfacher Rhythmik, tänzerischem Schwung, diatonischer Harmonik und einem heiteren Tonfall geprägt – wie anders stellen wir uns eine Musik »in tempori belli« vor!

Der Bänkeltön und der vital-freche, aber auch charmante Stil seines Morgenstern-Zyklus ist ein kurzweiliger und gelungener Tribut an den Meister der skurrilen Texte: den Dichter Christian Morgenstern, der nur ein Jahr vor der Komposition verstorben war – vielleicht ein Stimulus für diese in Schulhoffs Schaffen einmalige Beschäftigung mit der Lyrik Morgensterns. Die Texte inspirierten ihn zu diesem Unikat, das für die Interpreten einen wahrhaftigen Repertoiregewinn darstellt – auf gänzlich anderer Schiene als der kolossale spätere Zyklus 1917. Man kann es kaum glauben, dass das ein und derselbe Komponist geschrieben hat. Schulhoffs Musik bietet auch 2016 immer noch ungeahnte Überraschungen.

Klaus Simon



Viktor Ullmann (1924)

VIKTOR ULLMANN

LIEDERBUCH DES HAFIS / HERBST / STREICHQUARTETT NR. 3

Der Kaiser ruft zum Krieg aller gegen alle auf, doch der Tod verweigert seinen Dienst. Damit verliert der Diktator seine schärfste Waffe: die Drohung mit dem Tod. Er wird als erster gehen müssen, damit alles wieder seinen geregelten Lauf nimmt. – *Der Kaiser von Atlantis oder die Tod-Verweigerung*, so heißt Viktor Ullmanns einaktige Oper, deren Handlung angesichts ihrer Entstehungsumstände mehr als grotesk wirkt. Er schrieb sie 1944 im KZ Theresienstadt, nur wenige Monate vor seinem Tod. Die Oper wurde so etwas wie ein Fanal für die Wiederentdeckung der nach Theresienstadt verschleppten Komponisten – und hatte wesentlichen Anteil an der verhältnismäßig hohen Popularität des Komponisten

Geboren am 1. Januar 1898 in der heute polnisch-tschechischen Doppelstadt Teschen, erlebte Viktor Ullmann den Untergang der k. u. k. Monarchie Österreich-Ungarn ganz unmittelbar als junger freiwilliger Soldat an der Front. Anschließend staatenlos, siedelte er nach Prag über, wo er auf ein Konglomerat von kulturellen Strömungen stieß. Nahm er zuvor bereits in Wien, wo er das Gymnasium besuchte, an Kompositionsseminaren Arnold Schönbergs teilgenommen hatte, wurde in Prag nun Alexander von Zemlinsky sein Mentor. Ullmann zeigte sich offen für die musikalischen Einflüsse seiner Zeit und schaffte eine neuartige Harmonik zwischen Tonalität und Atonalität. Von Kritikern wurde er dafür schon bald als einer der führenden Vertreter der musikalischen Avantgarde ausgerufen. Daneben stand seine literarische Begeisterung, die auch fernöstliche Autoren einschloss. In diesem Zusammenhang entstand 1940 das *Liederbuch des Hafis*, in dem er die geheimen, vornehmlich erotischen Botschaften des persischen Mystikers und Dichters in betörend leichtfüßige Musik setzte.

Zu diesem Zeitpunkt hatte die große Katastrophe bereits begonnen. Als der Zweite Weltkrieg

über ihn hereinbrach, saß Ullmann in Prag fest. Seine jüdische Herkunft wurde ihm zum Verhängnis. Im September 1942 brachte man ihn nach Theresienstadt, wo er im Rahmen der sogenannten Freizeitgestaltung um ein reiches Musikleben bemüht war. Als Leiter des »Studios für Neue Musik« organisierte er Konzerte, zudem komponierte er im Lager einen beträchtlichen Teil seiner Werke, ja, blühte in dieser Hinsicht geradezu auf. Diesen vermeintlichen Widerspruch beschrieb er in seinem später vielbeachteten Essay *Goethe und Ghetto*: »Zu betonen ist, dass wir keineswegs bloß klagend an Babylons Flüssen saßen und dass unser Kunstwille unserem Lebenswillen adäquat war.« In kompositorischer Hinsicht wurde Theresienstadt für ihn sogar zur »Meisterschule«.

Zwei der ersten im Lager entstandenen Werke sind das Lied *Herbst* (nach Georg Trakls Gedicht »Verklärter Herbst«), das auf versöhnliche Weise um Themen wie Abschied und Untergang, Liebe und Tod kreist, dessen vermeintliches Idyll Ullmann am Ende jedoch mit einer Dissonanz stört, sowie das Dritte Streichquartett, das in meisterhafter Verdichtung die »Sätze« in durchkomponierter Form aneinanderreihet. Viel subtiler als in der *Kaiser*-Oper liegt der Musik ein unausgesprochenes Programm zugrunde, dessen Sinn sich vor dem Hintergrund der Theresienstädter Erfahrung offenbart – vom Klagemotiv des Hauptthemas über ein apokalyptisches, das Böse beschwörendes Scherzo bis zum verzweifelten Largo, dem sich ein siegreiches Finale anschließt.

Der Gewalt des Bösen den Lebenswillen der Unterdrückten entgegenzustellen – was Ullmann in seiner Musik gelang, blieb ihm im wahren Leben verwehrt. Am 16. Oktober 1944 wurde er gemeinsam mit Kollegen wie Pavel Haas und Gideon Klein nach Auschwitz-Birkenau deportiert und kurz nach seiner Ankunft durch Vergasung ermordet.

Stolperstein für Viktor Ullmann



Hans Krása

HANS KRÁSA

PASSACAGLIA UND FUGE

Neben Viktor Ullmann befand sich auch Hans Krása in jenem Zug nach Auschwitz, der als »Künstlertransport« traurige Berühmtheit erlangte und nach dessen Ankunft er als »älterer« Mann sofort ermordet wurde.

Zwei Jahre zuvor war er aufgrund seiner jüdischen Abstammung nach Theresienstadt deportiert worden, wo er sich ebenfalls stark für das kulturelle Leben engagierte und Leiter der Musiksektion innerhalb der Freizeitgestaltung wurde. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich der 1899 in Prag geborene Krása als Komponist und Zemlinsky-Schüler bereits international einen Namen gemacht. So schrieb ein zeitgenössischer Kritiker: »Wenn Krása sich seinen vielversprechenden Anfängen nach entwickelt, so wird er sicher einer der eigenartigsten und sogar überzeugungskräftigsten Komponisten seiner Zeit.«

Zu seinem nachhaltigsten musikalischen Erfolg sollte die Kinderoper *Brundibár* werden, die er 1938 ursprünglich für einen Wettbewerb des Schulministeriums komponierte, aber erst 1941 in einem Prager Kinderheim heimlich aufführen konnte. In Theresienstadt fertigte er eine kammermusikalische Fassung an, die dort über 50 Mal zur Aufführung kam. Obwohl zuvor komponiert, wurde die Oper, in der der böse Leierkastenmann Brundibár von zwei armen Geschwistern vertrieben wird, oft vor dem Hintergrund Theresienstadts interpretiert – und Brundibár mit Hitler assoziiert.

Die *Passacaglia und Fuge* für Streichtrio entstand 1944 als eines der letzten Werke Krásas. Sie verrät in ihrem von Chromatik durchsetzten, an den frühen Schönberg erinnernden Stil seine Prägung durch die Wiener Musik der Jahrhundertwende, etwa in Form eines Walzers. Von ihm ist auch das Thema der Fuge abgeleitet.

Simon Chlosta

ERWIN SCHULHOFF: 1917

LIEDERZYKLUS FÜR BARITON UND KLAVIERBEGLEITUNG

DER ARME KUNRAD

TEXT: HEINRICH VON REDER

Ich bin der arme Kunrad
und komm von nah und fern,
von Hartematt bis Hungerrain
mit Spieß und Morgenstern.
Ich will nicht länger sein der Knecht,
leibeigen, frömmig, ohne Recht.
Ein gleich Gesetz, das will ich han,
vom Fürsten bis zum Bauersmann.
Ich bin der arme Kunrad,
Spieß voran, drauf und dran!

Ich bin der arme Kunrad
in Aberacht und Bann,
den Bundschuh trag ich auf der Stang,
hab Helm und Harnisch an.
Der Papst und Kaiser hört mich nicht,
ich halt nun selber das Gericht,
es geht an Schloss, Abtei und Gericht,
nichts gilt als wie die Heil'ge Schrift.
Ich bin der arme Kunrad,
Spieß voran, drauf und dran!

Ich bin der arme Kunrad,
trag Pech in meiner Pfann',
hejoh nun geht's mit Sens und Axt
an Pfaff und Edelmann.
Sie schlugen mich mit Prügeln platt,
sie machten mich mit Hunger satt,
sie zogen mir die Haut vom Leib,
sie taten Schand an Kind und Weib, hei!
Ich bin der arme Kunrad,
Spieß voran, drauf und dran! Heijoh!

UND DENNOCH

TEXT: ERICH OTTO HARTLEBEN

Es lebt noch eine Flamme,
es grünt noch eine Saat -
verzage nicht, noch bange:
Im Anfang war die Tat!
Doch seh ich Fäuste zittern
und Schläfen fühl ich glüh'n,
Zornadern seh ich schwellen,
manch Auge trotzig sprüh'n ...
Es lebt noch eine Flamme,
es grünt noch eine Saat -
verzage nicht, noch bange:
im Anfang war die Tat!

LIED DER REVOLUTION

TEXT: LOUISE MICHEL

Wenn mächtig wie das Meer im Sturm
das Volk zum Kampfe geht,
bereit zum Tod, dann kommt der Tag,
wo die Kommune entsteht.
Dann kommen wir zurück mit Macht,
wir schreiten rächend aus der Nacht
und reichen einander die Hand.
Die schwarze Fahne trägt der Tod,
sie soll im Blut erglüh'n.
Der Himmel flammt und purpurrot
wird frei die Erde blüh'n.

OSTRAVA

TEXT: PETR BEZRUČ

ÜBERSETZUNG: RUDOLF FUCHS

Ein stummes Jahrhundert im Schachte verlebt
bei Kohle und schwarzen Gleisen,
im fleischlosen Arme der Muskel strebt
gestraft und erhärtet wie Eisen.
Staubteile der Kohle behaften mein Lid,

die Lippen sind lange verblichen.
den Bart und das Haar und die Braue bezieht
die Kohle mit starrenden Strichen.
Voll Kohle mein Brot bei der Arbeit ist
in Frone vollziehn sich die Tage,
aus meinem Blut und Schweiß sprießt
das Lustschloss in herrlicher Lage.
Ein stummes Jahrhundert im Schachte verbracht.
wer wird mir die Jahre vergelten?
Ich hab mit dem Hammer euch bange gemacht,
wer immer begann mich zu schelten
ich soll mich besinnen, soll schürfen gehen
man liebt nicht viel Federlesen.
Den Hammer geschwungen jetzt könnt ihr sehn,
wie blutig mein Ernst gewesen.
Ihr alle in Schlesien hebt euch heran,
ob Peter ob Paul ihr geheißten:
Ein jeder befähige tausend Mann,
die Brust bepanzert mit Eisen.
Ihr alle in Schlesien seid auf der Hut,
ihr Herrn des tiefen Frankreiches.
Einst hüllt sich die Stunde in Feuer und Glut,
einst dämmert der Tag des begleiches.

PLUMLOV

TEXT: PETR BEZRUČ

Tausend Menschen sah ich leben,
kaum verblieb Erinnerung.
Aber immer seh ich deiner
schwarzen Haare Stirne schwung.
Nie darunter graue Mäuschen,
die dein schwarzes Haar befällt,
also klein die Augen waren,
späh'n betrunken in die Welt.
Ferner Jugend musst ich denken,
wie ein Falke schoss die Zeit.
Nächte zwei und Tag dazwischen
waren Lippen trunksbereit.
Einsam blieb ich, Menschen meid ich

innen ward es stumm und grau
aber immer möcht ich schauen,
dass wie dort im Plumenau
noch einmal dir in die Stirne
schwarzes Haar verworren fällt
und hervor die grauen Mäuschen
spähn betrunken in die Welt.

DER AUFWIEGLER UND DER MAURER

AUS DEM RUSSISCHEN VON
MAX BARTHEL

Maurer, Maurer, mit dem Hammer und der Kelle,
sag, was baust du, legst du Stein auf Stein?
Stör mich nicht, wir mauern eine Schwelle
und das Haus wird wohl ein Kerker sein.

Maurer, Maurer, mit dem Hammer und der Kelle,
wer wird schluchzen in der Zelle, wenn die Kette klirrt?
Die Armen und die Hungrigen,
die treten über diese Schwelle,
kein Reicher und kein Satter sich hierher verirrt.

Maurer, Maurer, mit dem Hammer und der Kelle,
sag, wer quält sich darin in den Nächten ohne Schlaf?
Vielleicht, mein Sohn,
mein Bruder quält sich in der Zelle,
den das Richtschwert ihres Blutgesetzes traf.

Maurer, Maurer, wird nicht einst verfluchen deine Zelle
jeder Häftling in der wilden Einsamkeit?
Heh! Nimm dich in Acht, du lästernder Geselle,
alles wissen wir von selbst,
doch einmal kommt die Zeit.

Maurer, Maurer, mauerst du nur Jammer,
mischst in deinen Mörtel du nur Tränen oder Blut?
Halt dein Maul! Du siehst, wir haben einen Hammer
und der Hammer trifft einmal schwer und gut.

UNVERSÖHNLICH

TEXT: ERICH MÜHSAM

Erwach' und wisse Revolution,
denk an den Tag der Erhebung.
Da findest du deiner Sehnsucht Lohn
und deiner Sünden Vergebung.
Bevor du den ersten Imbiss nimmst,
vergiss nicht den Schwur zu erneuern,
solange du es nicht auf Empörung stimmst,
soll dich dein Tagwerk nicht freuen!

Dem nächsten sage nicht: Gott zum Gruß!
Doch frage: bist du entschlossen?
Verwahr deine Schwelle des Feindes Fuß,
die Hand gib nur dem Genossen.
Und was du auch tust, nie tu dir genug
im Hassen, im Wühlen, im Werben.
Sei Kämpfer mit jedem Atemzug,
bereit zum Leben und Sterben.

TRAUERMARSCH

AUS DEM RUSSISCHEN

Als Opfer seid ihr Gefallen im Kampf
in heiliger Liebe zum Volke.
Ihr gabt euer alles hin für das Volk
und Leben und Glück und Freiheit.

Gelitten habt ihr in Kerkersgruft,
die Richter, die Henker sprechen
zuweilen das furchtbare Urteil aus
und weiter klirrten die Ketten.

In prunkvollen Räumen schmaust der Despot,
die Unrast im Wein ersäufend,
doch drohende Zeichen schreibt eine Hand
schon längst auf die üppige Tafel.

Es komm eine Zeit und das Volk erwacht,
das kraftvolle, mächtige, freie.
So ruht denn ihr Brüder, edel und groß
habt ihr euch für uns geopfert.

DRAHTBINDER

AUS DEM SLOWAKISCHEN VON
RUDOLF FUCHS

Töpfe binden, Töpfe binden,
mein Gott, will sich niemand finden,
winkt mir weder Lohn noch Dank.
Geht doch manches in die Brüche,
was ich binde in der Küche,
hält noch viele Jahre lang.

Töpfe binden, Töpfe binden,
rasch, bevor die Scherben schwinden,
machen wir sie wieder ganz.
Einmal hilft's doch, wenn die Schale
bricht, sodann zum zweiten Male
rettet sie auch nicht mein Kranz.

Töpfe binden, Töpfe binden,
zögert nicht und lasst euch finden,
eh mein Draht zu Ende geht.
Morgen geht die Welt in Scherben,
ruft mich heut denn, für die Erben
komm ich ohnehin zu spät.

DER HÖLZGARDIST

TEXT: RUDOLF FUCHS

Bei Gröber auf dem Feld
hat uns der Feind gestellt
und uns aus seinen vielen
Gewehren angebellt.
Vor uns ein Flügel stand
am Wachturm rechter Hand,
der and're hielt den Feinden

im offenen Felde stand.
Ihr toten Sipoleut,
beklagt euch drüben heut!
Wer hat's euch denn geheißt?
jetzt ist's zu spät bereut.
Nur um das bisschen Lohn,
das habt ihr nun davon!
Übt ihr an unsern Scharen
die Waffentradition.

LIED

TEXT: RUDOLF FUCHS

Um des Himmels Lohn
funkelt der Wald
und es freut sich das Getier.
Um des Himmels Lohn
schlingt das Gebirg
eine Kette um das heut und hier.

Um des Himmels Lohn
brandet das Meer,
ändert stündlich sein Gesicht.
Um des Himmels Lohn
schlägt unser Herz
und wir dringen wissentlich ans Licht.

Um des Himmels Lohn
sind wir geprellt.
Unser Tag ist voll Dampf.
Um des Himmels Lohn
roll' wie das Meer,
wie die Berge rage unser Kampf.

AUFFORDERUNG ZUM STREIK

TEXT: OSCAR KANEHL

Lasst die Hämmer ruh'n, lasst die Räder stille steh'n,
lasst die Feuer niederbrennen.
Löscht das Licht,
stört die Bequemlichkeit der Müßiggänger.
Sperrt ihrer Speisekammern Zufuhr,
verfaulen soll die Ernte, die euch nicht ernährt.
Kohle, die euch nicht erwärmt,
soll unter Tag verwittern,
der Schornstein, der nicht euretwege raucht,
zusammenstürzen.

Seht hin: der Bürger baut auf eurer Arbeit Gnaden,
sein Haus ist reich, sein Bett ist weich,
von eurer Arbeit Gnaden mästet er den Leib.
Von eurer Arbeit Gnaden putzet sich sein Weib.
Von eurer Arbeit Gnaden wachsen ihre Kinder,
mit Fleiß erzogen, Herren über euch zu sein,
vergiftet und zu laben von eurer Arbeit Gnaden!

Und ihr, Proleten, Arbeitstiere?
Und eure Mietskasernen Hungertürme.
Und eure Frauen: Gebärmaschinen.
Und eure Kinder: Elendsbälger.
Fluch jedem Hammerschlag für Bürgerbrut,
Fluch jedem Schritt in ihre Sklaverei.
Fluch ihrem Dank, Fluch ihrem Judaslohn.
Eurer ist die Erde.

Lasst die Hämmer ruh'n, lasst die Räder Stille steh'n,
lasst die Feuer niederbrennen.
Löscht das Licht,
stört die Bequemlichkeit der Müßiggänger.
Sperrt ihrer Speisekammern Zufuhr.
Heraus, heraus aus den Betrieben, auf die Straßen!

VIKTOR ULLMANN: LIEDERBUCH DES HAFIS

NACH TEXTEN VON HANS BETHGE (1876-1946)

VORAUSBESTIMMUNG

Alles ist vorausbestimmt
durch die große Güte Allahs.
Ach, was soll ich tun?

Ich bin längst vorausbestimmt
für den Wein und für die Schenke.
Ach, was soll ich tun?

Wie die Vögel ihre Büsche,
wie die Rehe ihre Wälder
lieben durch Vorausbestimmung.
Also liebe ich alleine
Wein und Schenke und die Schenkin.

Alles ist vorausbestimmt
durch die große Güte Allahs.
Ach, was soll ich tun?

BETRUNKEN

Hafis, du bist betrunken,
ich seh's an deinem Schatten,
an diesem Taumelschatten,
der sich so toll gebärdet,
als käm er aus dem Tollhaus!

Ei, welch verrückter Schatten
im allzu hellen Mondschein!
Das fuchelt und das biegt sich
und stolpert hin und reckt sich
aufwärts und nach den Seiten.
Ei, welch grotesker Schatten,
welch indiskreter Mondschein!

Nie hab ich's glauben wollen,
wenn scheltend mich Suleima
beschwor, ich sei betrunken. –
Jetzt muß ich's wahrlich glauben:
Ich bin ein würdeloser,

ein aller Anmut barer,
ein ganz betrunk'ner Trinker
mit einem Taumelschatten
im indiskreten Mondschein!

UNWIDERSTEHLICHE SCHÖNHEIT

Durch deine schönen Locken werden
die Heiden und die Glaubensstarken
in gleicher Weise sinnverwirrt.

Die schwachen Seelen stürzen taumelnd
in deiner Wangen holde Grübchen,
die starken Seelen stürzen nach.

Dein Aug, das von der schwarzen Kunst
geschaffen ward, lenkt aus den Wolken
des Adlers Flug zu sich zurück.

Die zarte Nachtigall, die nicht
aufsteigen kann in Wolkenfernen,
ist ganz und gar in deinem Bann.

Hafis vergaß um deinetwillen
die Morgen- und die Nachtgebete,
klar ist sein Seelenuntergang!

LOB DES WEINES

Gebt meinen Becher! Seht, er überstrahlt
die blasse Lampe der Vernunft, so wie
die Sonne die Gestirne überstrahlt!

Gebt meinen Becher! Sämtliche Gebete
meines Breviers will ich vergessen, alle
Suren des Korans stürz ich in den Wein!

Gebt meinen Becher! Und Gesang erschalle
und dringe zu den tanzenden Sphären auf
mit mächtigem Schwung! Ich bin der Herr der Welt!

VIKTOR ULLMANN: HERBST

TEXT: GEORG TRAKL

Gewaltig endet so das Jahr
mit goldnem Wein und Frucht der Gärten.
Rings schweigen Wälder wunderbar
und sind des Einsamen Gefährten.

Da sagt der Landmann: Es ist gut.
Ihr Abendglocken, lang und leise,
gebt noch zum Ende frohen Mut!
Ein Vogelzug grüsst von der Reise.

Es ist der Liebe goldne Zeit:
Im Kahn den blauen Fluss hinunter,
wie schön sich Bild an Bildchen reiht.
Das geht in Ruh' und Schweigen unter.



Internationales
MUSIK
FEST
2.
HAMBURG

FELIX KUBIN

ENSEMBLE RESONANZ
»FALLING STILL«
MO 16. MAI 2016
19.30 Uhr Laeiszhalle

Tickets 040 357 666 66
www.musikfest-hamburg.de



KLINGT ZU SCHÖN, UM WAHR ZU SEIN

AB SOFORT BESTE PLÄTZE IM ABO SICHERN. EINZELKARTEN AB 20.06.
WWW.ELBPILHARMONIE.DE

ELBPILHARMONIE
H A M B U R G

FÜNF LIEDER NACH CHRISTIAN MORGENSTERN

FÜR EINE BARITONSTIMME UND KLAVIER

DER SCHAUKELSTUHL AUF DER VERLASSENEN TERRASSE

Ich bin ein einsamer Schaukelstuhl
und wackel im Winde, im Winde.
Auf der Terrasse, da ist es kühl,
und ich wackel im Winde, im Winde ...
Und ich wackel und nackel den ganzen Tag
und es nackelt und rackelt die Linde.
Wer weiß, was sonst noch wackeln mag
im Winde, im Winde, im Winde.

DAS WEIBLEIN MIT DER KUNKEL

Um stille Stübel schleicht des Monds
barbarisches Gefunkel -
im Gässchen hoch im Norden wohnt's,
das Weiblein mit der Kunkel.

Es spinnt und spinnt. Was spinnt es wohl?
Es spinnt und spintisiert ...
Es trägt ein weißes Kamisol,
das seinen Körper zieret.

Um stille Stübel schleicht des Monds
barbarisches Gefunkel -
im Gässchen hoch im Norden wohnt's,
das Weiblein mit der Kunkel.

DIE BEICHTE DES WURMS

Es lebt in einer Muschel
ein Wurm gar seltner Art;
der hat mir mit Getuschel
sein Herze offenbart.

Sein armes kleines Herze,
hei, wie das flog und schlug!
Ihr denket wohl, ich scherze?
Ach, denket nicht so klug.

Es lebt in einer Muschel
ein Wurm gar seltner Art;
der hat mir mit Getuschel
sein Herze offenbart.

EIN SEUFZER

Ein Seufzer lief Schlittschuh auf
nächtlichem Eis
und träumte von Liebe und Freude.
Es war an dem Stadtwall, und schneeweiß
glänzten die Stadtwallgebäude.

Der Seufzer dacht an ein Maidelein
und blieb erglühend stehen.
Da schmolz die Eisbahn unter ihm ein
und er sank - und ward nimmer gesehen.

GALGENBRUDERS LIED AN SOPHIE, DIE HENKERSMAID

Sophie, mein Henkersmädel,
komm, küsse mir den Schädel!
Zwar ist mein Mund
ein schwarzer Schlund,
doch du bist gut und edel.

Sophie, mein Henkersmädel,
komm, streichle mir den Schädel!
Zwar ist mein Haupt
des Haars beraubt -
doch du bist gut und edel.

Sophie, mein Henkersmädel,
komm, schau mir in den Schädel!
Die Augen zwar,
sie fraß der Aar -
doch du bist gut und edel.

BENNEWITZ QUARTET

Das Bennewitz Quartet ist nach dem Violinisten Antonín Bennewitz (1833-1926) benannt, der eine wegweisende Persönlichkeit in der Tschechischen Violinschule war. Nach Siegen bei zwei bedeutenden Wettbewerben – Osaka 2005 und Premio Paolo Borciani in Italien 2008 – hat es sich als eines der angesehensten Kammermusikensembles etabliert. 1998 gegründet, hat das Quartett dank der Teilnahme an zahlreichen Meisterklassen hilfreiche und prägende Erfahrungen und Anregungen gesammelt, vor allem von Rainer Schmidt vom Hagen Quartett und Walter Levin vom La Salle Quartet. 2003 wurde das Bennewitz Quartett von der Spanischen Königin für seine herausragende Lehrtätigkeit an der Escuela Superior de Música Reina Sofía in Madrid ausgezeichnet. Ein Jahr später erhielt das Ensemble den Preis der Tschechischen Kammermusikgesellschaft.

Das Quartett tritt regelmäßig auf allen großen Bühnen ihres Heimatlands, der Tschechischen Republik, und weltweit auf. So in der Wigmore Hall London, dem Musikverein Wien, dem Konzerthaus Berlin, dem Théâtre des Champs-Élysées und dem Seoul Art Center. Darüber hinaus wird es zu den bedeutenden Festivals eingeladen, wie den

Salzburger Festspielen, dem Lucern Festival, dem Rheingau Musik Festival, dem Kammermusikfest Lockenhaus und dem Prager Frühling.

Neben seinen internationalen Aktivitäten ist das Bennewitz Quartet auch vor allem mit der tschechischen Musikszene eng verbunden. Ein besonderer Höhepunkt der jüngsten Vergangenheit war die Aufführung des Konzerts für Streichquartett und Orchester von Bohuslav Martinů mit der Tschechischen Philharmonie und ihrem Chefdirigenten Jiří Bělohlávek. In ihrer Repertoireauswahl fördern die Mitglieder des Bennewitz Quartet tschechische Komponisten, die zu Unrecht meist wenig Beachtung erfahren, so wie Ladislav Dušek, Anton Reicha und die Komponisten des heutigen Abends. Zu ihrer Diskografie zählen u. a. eine Aufnahme von Leoš Janáčeks beiden Streichquartetten und Béla Bartóks Viertem sowie von beiden Quartetten von Bedřich Smetana. Das darauf folgende Projekt war die Einspielung von Dvořáks vollständigem *Zypressen*-Zyklus. Mitte September 2015 erschien die neueste CD mit zwei Streichquartetten Antoin Dvořáks.

Das Quartett wird vom Wiener Saitenhersteller Thomastik-Infeld unterstützt.



HANS CHRISTOPH BEGEMANN Bariton

Der Hans Christoph Begemann wurde in Hamburg geboren. Seine musikalischen Wurzeln liegen in seiner Heimatstadt, in der er als Kind an der Hamburgischen Staatsoper als Knabe in der *Zauberflöte* und später als Konzertmeister des Landesjugendorchesters wirkte. Seine Gesangsausbildung begann er an der Hamburger Hochschule für Musik bei Claus Ocker und machte weitere Abschlüsse bei Ernst Haefliger und Aldo Baldin. Er nahm zudem Unterricht bei Hans Hotter und Elisabeth Schwarzkopf.

Seit über 25 Jahren bildet Begemann ein Lied-Duo mit dem Gründer der Schubertiade im Ettlinger Schloss, Thomas Seyboldt. In Kammermusikreihen hat das Duo über 300 Schubertlieder aufgeführt. Der SWR präsentierte eine Reihe von live gesendeten Schubertabenden, darunter die *Winterreise*. Bereits 1994 sang Begemann bei den Karlsruher Musiktagen deutsche Erstaufführungen der Lieder von Viktor Ullmann und Pavel Haas, die er ebenfalls für den WDR aufnahm. Mit dem Pianisten Klaus Simon konzertierte Begemann im Herbst 2015 im Konzerthaus Berlin beim Jubiläumskonzert der »musica reanimata« ein Konzert mit Schulhoff-Liedern, die im Deutschlandfunk gesendet wurden.

Nach Stationen an den Opernhäusern in Gießen und Wuppertal hatte Begemann ein achtjähriges Engagement am Staatstheater Darmstadt, wo er mit dem Wolfram von Eschenbach im *Tannhäuser* unter Leitung Marc Albrechts debütierte. An der Oper Leipzig sang er die Bösewichter in *Hoffmanns Erzählungen* und am Chemnitzer Opernhaus wurde er für »Ausgrabungen« der Opern Otto Nicolais verpflichtet. Begemann gastierte beim Hong Kong Arts Festival, bei den Ludwigsburger Schlossfestspielen und bei den Händel-Festspielen Halle. Er sang in den Bach-Passionen im Wiener Musikverein, in der Tonhalle Zürich und in der Thomaskirche Leipzig.

Einen Namen hat sich Hans Christoph Begemann mit Neuer Musik gemacht: An der Nürnberger Oper sang er den Prospero in Luca Lombardis gleichnamiger Oper und sowohl in Helsinki als auch Amsterdam war er der Jaufre Rudel in Kaija Sariahos Oper *L'amour de loin*. Er war in Ur-aufführungen der Opern von Schnittke, Matthus und Müller-Wieland und der Lieder von Glanert, Trojahn, Killmayer, Ruzicka und Eggert zu hören. Mit dem Komponisten Wolfgang Rihm verbindet Begemann eine langjährige Zusammenarbeit: Ur-aufführungen sang er beim Kissinger Sommer und bei der Schubertiade im Ettlinger Schloss sowie als Solist der Sinfonie *Nähe fern* beim Lucerne Festival. Soeben erschienen die Ersteinspielungen von Rihms *Goethe-Lieder*. Die Ersteinspielungen der Orchesterlieder von Hans Pfitzner wurden von Classica France mit dem Choc du moi ausgezeichnet.

In der laufenden Spielzeit ist Hans Christoph Begemann als Faninal im *Rosenkavalier* und für die Bösewichter in *Hoffmanns Erzählungen* am Theater Krefeld-Mönchengladbach verpflichtet. Er betreut eine Gesangsklasse an der Hochschule für Musik Mainz.



KRZYSZTOF CHORZELSKI

Viola

Krzysztof Chorzelski wurde in Warschau geboren und zog mit 20 Jahren nach London, wo er am Royal College of Music bei Grigori Zhislin und später Felix Andrievsky studierte. 1992 gewann er den Wronski-Wettbewerb in Warschau und begann daraufhin seine internationale Karriere als Konzertsolist und Kammermusiker.

1996 wurde er Bratschist des Belcea Quartet, mit dem er zahlreiche Preise gewonnen und Konzerte auf den renommiertesten Podien und bei Festivals weltweit gegeben hat. Unter anderem spielt das Ensemble regelmäßig in der Wigmore Hall London, wo die Musiker eine fünfjährige Residenz innehatten, im Wiener Konzerthaus, im Concertgebouw Amsterdam, im Théâtre de Châtelet Paris, in der Berliner Philharmonie und in der Carnegie Hall New York. Auch in der Hamburger Laeishalle war es schon mehrfach zu Gast – u.a. in der Saison 2011/12 mit dem viel gelobten Zyklus der Beethoven-Quartette, der auch auf CD und DVD erschien.

Krzysztof Chorzelski ist gern gesehener Gast bei Festivals wie »Spannungen« in Heimbach, dem Oxford International Chamber Music Festival oder dem Four Seasons Chamber Music Festival in North Carolina/USA. Zu seinen Partnern auf dem Podium zählen die Quartette Jerusalem, Pavel Haas, Vanbrugh und Škampa sowie Piotr Anderszewski, Christian Zacharias und Polina Leschenko. 2006 wurde er vom Alban Berg Quartett für Konzerte anlässlich des 250. Geburtstages von Mozart in Wien eingeladen. Als Solist mit Orchester gastierte er zuletzt in Warschau, wo er mit der Sinfonia Varsovia Britten's *Lachrymae* aufführte.

Er ist zudem als Dirigent tätig, gründete in London das Kammerorchester »Metamorphosen Ensemble« und hat eine Professur an der Guildhall School of Music and Drama London inne.



ANTOINE LEDERLIN

Violoncello

Der französische Cellist Antoine Lederlin wurde 1975 geboren und studierte am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris bei Roland Pidoux. Er erhielt ebenfalls Unterricht von János Starker, Isaac Stern und Henri Dutilleux.

Im Alter von 20 Jahren wurde Lederlin Solo-cellist beim Orchestre Philharmonique de Radio France sowie Erster Cellist im Orchestre de Monaco. Zurzeit ist er Erster Cellist beim Sinfonieorchester Basel.

Antoine Lederlin ist als Solist und Kammermusiker aktiv und häufiger Gast bei den großen europäischen und amerikanischen Konzertbühnen und Festivals. Zuletzt trat er im Stern Auditorium der New Yorker Carnegie Hall mit Midori, Jonathan Biss und Nobuko Imai auf. Zu seinen weiteren regelmäßigen Kammermusikpartnern gehören Joseph Silverstein, Pamela Franck und Leon Fleisher.

Seit 2006 ist Antoine Lederlin Cellist des Belcea Quartet, das zurzeit eine Residenz im Wiener Konzerthaus hat. Zuvor hatte es bereits eine fünfjährige Residenz in der Londoner Wigmore Hall inne. Mit dem Belcea Quartet gibt Lederlin Konzerte rund um den Globus, so etwa in der New Yorker Carnegie Hall, dem Amsterdamer Concertgebouw, der Tonhalle Zürich, dem Théâtre du Châtelet in Paris und der Berliner Philharmonie.

KLAUS SIMON

Klavier

Der Dirigent, Pianist und Arrangeur Klaus Simon wurde in Überlingen am Bodensee geboren und absolvierte in Freiburg ein Musik-, Germanistik- und Geographiestudium. Er studierte Klavier bei Michael Leuschner und besuchte Meisterkurse bei Aloys Kontarsky. Dirigierunterricht erhielt er von Hans Zender und Johannes Kalitzke.

Klaus Simon ist Gründer und Künstlerischer Leiter der Holst-Sinfonietta und der Opera Factory Freiburg (bis 2014: Young Opera Company). Mit beiden Formationen widmet er sich vornehmlich der Musik des 20. Jahrhunderts, ohne sich dabei als Neue-Musik-Spezialisten zu begreifen.

Das Repertoire von Klaus Simon als Dirigent und Pianist reicht von Mozart bis Widmann. Schwerpunkte sind dabei die klassische Moderne, Minimal-Music sowie britische und amerikanische Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Seit 1999 hat er diverse CD- und Rundfunkeinspielungen als Dirigent und Liedbegleiter realisieren können, so etwa 2012 Claude Viviers einzige Oper *Kopernikus*.

Als Pianist hat er den Schwerpunkt auf das Lied gelegt. Sein Repertoire umfasst mittlerweile mehr als 900 Lieder und Songs vom Kunstlied bis zum Broadwaysong. Er initiierte und leitet in Freiburg seit 2002 eine Liederabendreihe mit dem Schwerpunkt Lied des 20. Jahrhunderts. Kernrepertoire seiner Tätigkeit als Liedbegleiter ist die deutsche Spätromantik, wobei er sich besonders intensiv dem Liedschaffen von Hans Pfitzner und Erich Wolfgang Korngold gewidmet hat, an deren Gesamteinspielung er arbeitet.

Als Nachfolgeprojekt ist die erste Gesamtaufnahme aller Lieder Erwin Schulhoffs vorgesehen. Das Notenmaterial in drei Bänden wird er bei Schott Music im Sommer 2016 selbst herausgeben. Als Arrangeur hat er zahlreiche Werke für Kammerensemble bearbeitet, darunter etwa mehrere Sinfonien Gustav Mahlers.

KONZERTVORSCHAU



THOMAS HAMPSON »DIE GEDANKEN SIND FREI«



»Denn meine Gedanken zerreißen die Schranken und Mauern entzwei«, heißt es in der vierten Strophe eines der wohl berühmtesten deutschen Volkslieder: *Die Gedanken sind frei*. Dass auch Musik diese Fähigkeit besitzt, zeigen nicht nur die Komponisten der Reihe »Überlebensmusik«, auch das eigens für das Musikfest-Motto »Freiheit« zusammengestellte Programm von Thomas Hampson beweist dies. In diesem stellt der charismatische Star-Bariton mit seinem langjährigen Begleiter am Klavier, Wolfram Rieger, politisch aufgeladene Lieder aus Europa und Amerika gegenüber. So erklingen neben Jennifer Higdon's Liedzyklus *Civil Words*, der auf Texten aus dem amerikanischen Unabhängigkeitskrieg beruht, auch zahlreiche Werke von Komponisten wie Mahler, Dvořák und Hindemith, die um das Thema Gedankenfreiheit kreisen.

DIENSTAG, 10. MAI 2016 20 UHR
Laeishalle, Großer Saal

IMPRESSUM

Herausgeber: 2. Internationales Musikfest Hamburg
c/o HamburgMusik gGmbH – Elbphilharmonie und Laeishalle Betriebsgesellschaft
Geschäftsführung: Christoph Lieben-Seutter, Jack F. Kurfess
Redaktion, Layout und Satz: Clemens Matuschek, Simon Chlosta
Gestaltung: peter schmidt
Druck: Flyeralarm

Die Aufzeichnung des Konzerts in Ton, Bild oder Film ist aus Gründen des Urheberrechts nicht gestattet.

BILDNACHWEIS

Illustrationen (Angela Gerlach); Erwin Schulhoff: sämtliche Bilder aus »Josef Bek: Erwin Schulhoff, Leben und Werk« (1994); Dmitri Schostakowitsch (unbezeichnet); Pavel und Hugo Haas: Fotografie von 1944 (Stadtarchiv Brno); Pavel Haas Quartet (Marco Borggreve); Gideon Klein: unbezeichnete Fotografie von 1940; Imre Kertész (unbezeichnet); Dmitri Schostakowitsch und Mieczysław Weinberg: Fotografie von 1972 (Internationale Weinberg Gesellschaft); Ensemble Resonanz (Tobias Schult); Stefan Litwin (Hans Joachim Zylla); Johann-Michael Schneider (unbezeichnet); Gergely Madaras (Balázs Borocz); Béla Bartók: Fotografie von Joseph Zwilich (1944); Olivier Messiaen: Fotografie von Ralph Fassey; Sharon Kam (Maike Helbig); Carolin Widmann (Lennard Rühle); Tanja Tetzlaff (Giorgia Bertazzi); Antti Siirala (Volker Beushausen); Viktor Ullmann: unbezeichnete Fotografie von 1924; Hans Krása (Jüdisches Museum Prag); Bennewitz Quartet (Kamil Ghais); Hans Christoph Begemann (unbezeichnet); Krzysztof Chorzelski (unbezeichnet); Antoine Lederlin (Ronald Knapp); Klaus Simon (Vishal Pandey); Thomas Hampson (Dario Acosta); François-Xavier Roth (Marco Borggreve); Igor Levit (Gregor Hohenberg)



FRANÇOIS-XAVIER ROTH SWR SINFONIEORCHESTER

Was für ein Verlust für die Musikwelt! Wenn François-Xavier Roth im Mai mit seinem SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg in der Laeishalle auftritt, sind die Tage des Orchesters gezählt. Zum Ende der Saison fällt es der Sparwut des Senders zum Opfer und wird mit dem Radio-Sinfonieorchester Stuttgart zwangsfusioniert. Das ist umso bedauerlicher, da es als einziges Rundfunkorchester die regelmäßige Aufführung Neuer Musik zu seinem Markenzeichen gemacht hat – und damit seinen Rundfunkauftrag sehr ernst nahm. Im Rahmen einer großen Abschiedstournee hat man nun die letzte Gelegenheit, das Orchester im Norden zu erleben. Im Gepäck hat es Edgard Varèses spektakulären Knaller *Amérique* und Beethovens »Schicksalsinfonie« Nr. 5 – wie treffend!

DONNERSTAG, 12. MAI 2016 20 UHR
Laeishalle, Großer Saal

IGOR LEVIT »THE POEPL E UNITED«



»Das vereinte Volk wird niemals besiegt werden!« Mit diesen Worten lehnte sich die Bevölkerung Chiles in den 70er Jahren gegen die Militärdiktatur Augusto Pinochets auf. *El pueblo unido* gehört heute zu den bekanntesten Protestliedern; 1975 schrieb der amerikanische Komponist Frederic Rzewski darüber einen rund einstündigen Klavierzyklus, der sich in 36 Variationen von der einfachen Marschmelodie zu gewaltigen Klangballungen entwickelt. Shootingstar Igor Levit hat sich dieser Tour de force auf seinem jüngsten Album gestellt – nun bewältigt er sie auch live beim Musikfest in der Altonaer Fabrik, wo er im Anschluss auch im Gespräch zu erleben ist.

MONTAG, 16. MAI 2016 20 UHR
Fabrik Altona

WIR DANKEN

dem Hauptförderer



dem Förderkreis Internationales Musikfest Hamburg

Erica Arenhold	Birgitt und Leif Nilsson
Frank Breckwoldt	Zai und Edgar E. Nordmann
Ingeborg Prinzessin zu Schleswig-Holstein	Christiane und Dr. Lutz Peters
und Nikolaus Broschek	Änne und Hartmut Pleitz
Annegret und Claus G. Budelmann	Martha Pulvermacher Stiftung
Christa und Albert Büll	Gabriele und Peter Schwartzkopf
Birgit Gerlach	Margaret und Jochen Spethmann
Michael Haentjes	Anja und Dr. Fred Wendt
Barbara und Ian K. Karan	Hildegard und Franz Günter Wolf
Sabine und Dr. Klaus Landry	

sowie weiteren Förderern, die nicht genannt werden möchten.

den Förderern & Sponsoren



den Partnern



Die Konzertkassen



**Konzertkasse im Brahms Kontor
mit Abonnementbüro**
Johannes-Brahms-Platz 1/
Ecke Pilatuspool
(gegenüber der Laeiszhalle)
20355 Hamburg



Elbphilharmonie Kulturcafé
am Mönckebergbrunnen
Barkhof 3
20095 Hamburg

Öffnungszeiten:
Mo – Fr 11–18 Uhr / Sa 11–16 Uhr

Telefon: 040 357 666 66 /
Mo – Sa 10–18 Uhr
E-Mail: tickets@elbphilharmonie.de

Exklusiv für Abonnenten der Elbphilharmonie Konzerte

Telefon: 040 357 666 333 / Mo – Sa 10 – 18 Uhr
E-Mail: abo@elbphilharmonie.de

www.elbphilharmonie.de

Überraschend *hanseatisch*.



Brahmsfeld & Gutruf

HAMBURGER JUWELIERE SEIT 1743

INH. FREISFELD · HAMBURG · NEUER WALL 18 · T. 040 3576810