Programm

4.

Kammerkonzert

Sonntag 15. Januar 2012, 19.00 Uhr
Philharmonie Mercatorhalle Duisburg

Stefan Vladar
– Artist in Residence –

Joseph Haydn
Andante con variazioni f-Moll Hob. XVII:6

Ludwig van Beethoven
Sonate f-Moll op. 57 „Appassionata“

Franz Schubert
Sonate B-Dur D 960

Das Projekt „Artist in Residence“ wird gefördert von EVONIK INDUSTRIES

duisburger philharmoniker

Kulturpartner WDR 3

Duisburger Kammerkonzerte

Sonntag, 15. Januar 2012, 19.00 Uhr
Philharmonie Mercatorhalle Duisburg

Stefan Vladar
– Artist in Residence –

Programm

Joseph Haydn (1732-1809)
Andante con variazioni f-Moll Hob. XVII:6 (1793)

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Sonate f-Moll op. 57 „Appassionata“ (1804/05)
I. Allegro assai
II. Andante con moto (attacca:)
III. Allegro ma non troppo – Presto

Pause

Franz Schubert (1797-1828)
Sonate B-Dur D 960 (1828)
I. Molto moderato
II. Andante sostenuto
III. Scherzo. Allegro vivace con delicatezza – Trio
IV. Allegro, ma non troppo

Das Projekt „Artist in Residence“ wird gefördert von
EVONIK INDUSTRIES

„Konzertführer live“ mit Sebastian Rakow um 18.15 Uhr
im „Tagungsraum 4+5“ des Kongresszentrums im CityPalais

Das Konzert endet um ca. 21.00 Uhr.

Gewöhnlich – außergewöhnlich

Die Ausgabe der Klavierwerke von Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven und Franz Schubert umfasst jeweils mehrere gewichtige Bände. Da vermutet man nicht unbedingt in jedem Punkt etwas Sensationelles, wenn diese Komponisten mit jeweils einer Sonate oder einem Variationenwerk in einem Klavierabend vertreten sind. Doch während man sich beinahe darüber ärgert, wie inflationär die Begriffe des Sensationellen oder der Höchstleistungen bemüht werden, so handelt es sich in diesem Falle tatsächlich um außergewöhnliche künstlerische Meisterwerke. Warum genießen aber Joseph Haydns Klaviervariationen f-Moll, Ludwig van Beethovens „*Appassionata*"-Sonate und Franz Schuberts allerletzte Klaviersonate B-Dur diesen Sonderstatus? Und warum darf gerade die Präsentation dieser drei Kompositionen als eine besonders gelungene Zusammenstellung angesehen werden? Erklärungen müssen gesucht werden, doch wollen die Schwierigkeiten in diesem Falle fast wie von selbst weichen.

Joseph Haydns „*Andante con variazioni*" f-Moll Hob. XVII:6 gilt als bedeutendstes Einzelwerk für Klavier dieses Komponisten. Neben den späten Sonaten vermag es sich als künstlerisch ebenbürtig zu behaupten. Warum das so ist? Auch in diesem Falle bereitet die Erklärung keine Mühe, denn während gerade Variationenwerke im 18. und 19. Jahrhundert als Mittel zur Präsentation pianistischer Geschicklichkeit dienen, verweigert diese Komposition jede oberflächliche Virtuosität und zeichnet sich dagegen durch eine ungewöhnliche Ernsthaftigkeit aus. Statt von Variationen sollte man besser von Doppelvariationen sprechen, weil hier mehrfach abwechselnd ein Moll- und ein Dur-Thema variiert werden. Weil das an sich schon zu einer breiten Ausdehnung der einzelnen Teile führt, konnte Haydn hier jeder Beliebigkeit aus dem Wege gehen und ein dramaturgisch äußerst zielgerichtetes Werk vorlegen.

Ludwig van Beethovens Klaviersonate Nr. 23 f-Moll op. 57 hat von fremder Hand den Beinamen „*Appassionata*" erhalten, und obwohl dieser Beiname wiederholt auf Ablehnung stieß, erfasst er doch zutreffend den besonderen Charakter dieser Komposition. Denn tatsächlich durchzieht ein leidenschaftlicher Ausdruck dieses Werk, das zwar bei oberflächlicher Betrachtung alle Bedingungen erfüllt, die an eine dreisätzige Sonate gerich-

tet sind, im Detail jedoch gravierende Abweichungen von eben diesen Normen aufweist.
Und Franz Schuberts Klaviersonate B-Dur D 960 lässt bereits durch außerordentlich großzügige Dimensionen und eine gleichsam epische Anlage aufmerken. Werden alle Wiederholungen berücksichtigt, dann übersteigt sie die Länge von Beethovens „*Appassionata*"-Sonate beträchtlich. Und da diese Sonate starke melodische Prägung besitzt und dabei zu Franz Schuberts spätesten Kompositionen überhaupt zählt, wurde sie folgerichtig mit Begriffen wie „*Schwanengesang*" belegt.
Bei dem Programm des Klavierabends handelt es sich aber nicht um eine beliebige Bündelung bedeutsamer Einzelwerke, sind doch die drei Kompositionen von Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven und Franz Schubert auf bemerkenswerte Weise miteinander verbunden. Zunächst gibt es tonartliche Übereinstimmungen. Die Werke von Joseph Haydn und Ludwig van Beethoven haben beide die Grundtonart f-Moll, finden jedoch zu völlig selbständigen Lösungen, steht doch dem Ernst des Variationenwerks die leidenschaftliche Dramatik der Sonate zur Seite. Auch Schuberts Sonate B-Dur D 960 bewegt sich über weite Strecken im Bereich der B-Tonarten. Ferner stehen die genannten Werke in einem Bezug zur Stadt Wien, und obwohl Franz Schubert mehr als ein halbes Jahrhundert – es sind genau 65 Jahre – jünger war als Joseph Haydn, so liegen sie chronologisch gar nicht mehr weit auseinander. Joseph Haydn schrieb sein „*Andante con variazioni*" f-Moll Hob. XVII:6 im Jahr 1793, Ludwig van Beethovens „*Appassionata*"-Sonate f-Moll op. 57 wurde in den Jahren 1804/05 ausgearbeitet, während die Sonate B-Dur D 960 aus Franz Schuberts Todesjahr 1828 stammt. Nicht mehr als dreieinhalb Jahrzehnte trennen also das älteste von dem jüngsten Werk. Das ist erstaunlich wenig, und doch ist es dabei keineswegs so, dass die Haydn-Variationen auf irgendeine Weise altmodischer wären als die jüngeren Werke. Vielmehr blickte auch Joseph Haydn mit seinem „*Andante con variazioni*" f-Moll Hob. XVII:6 weit in die Romantik hinein – zumindest weiter als in seinen anderen Werken und auf jeden Fall weiter, als man es heute ahnungslos von diesem Komponisten erwarten würde. Joseph Haydn komponierte das „*Andante con variazioni*" in f-Moll Hob. XVII:6 im November 1793 in Wien. Schon im Juli 1792 war Haydn von einer anderthalbjährigen Konzertreise nach London zurückgekehrt, bald nach der Komposition des Variationenwerks brach er dann im Januar 1794 zu seiner zweiten Englandreise auf. Die beiden Reisen waren nicht nur fi-

nanziell einträglich, sie vergrößerten auch in ungeahnter Weise den Ruhm des Komponisten, der wiederum durch den künstlerischen Austausch Anregungen für sein weiteres Schaffen erhielt und beispielsweise zur Komposition der Oratorien „*Die Schöpfung*“ und „*Die Jahreszeiten*“ inspiriert wurde. Die beiden Englandreisen ließen den Komponisten, der lange in der relativen Abgeschiedenheit für die Fürsten Esterházy gewirkt hatte, zu einer Berühmtheit internationalen Ranges werden. Als Joseph Haydn im November 1793 in Wien das „*Andante con variazioni*“ in f-Moll komponierte, hatte er einen Schüler: Es war Ludwig van Beethoven. Die beiden waren sich im Juni 1792 bei der Rückkehr von der ersten Englandreise in Bonn begegnet. Als Beethoven dann im November 1792 nach Wien übersiedelte, nahm er bald darauf Unterricht bei Joseph Haydn.

Anders als Joseph Haydn und Franz Schubert machte Ludwig van Beethoven sich in Wien zunächst als Pianist einen Namen. Deshalb komponierte er auch zunächst zahlreiche Werke für Klavier oder zumindest mit Klavierbeteiligung. Beethovens 32 Klaviersonaten werden als in sich geschlossener Kosmos angesehen, wie man ihn bei anderen Komponisten – bei Joseph Haydn und Franz Schubert etwa – nicht findet. Denn Fragmente oder Gelegenheitswerke finden sich unter den Sonaten Ludwig van Beethovens nicht. Auf höchstem Niveau lässt sich der Weg vom Frühwerk zum Spätwerk verfolgen. Allerdings verläuft auch diese Entwicklung nicht völlig geradlinig und kontinuierlich. Im Wesentlichen sind es zwei Faktoren, die das Schreiben

Duisburger Philharmoniker
Neckarstr. 1
47051 Duisburg
Tel. 0203 | 3009 - 0
philharmoniker@stadt-duisburg.de
www.duisburger-philharmoniker.de

Abonnements und Einzelkarten
Servicebüro im Theater Duisburg
Neckarstr. 1, 47051 Duisburg
Tel. 0203 | 3009 - 100
Fax 0203 | 3009 - 210
servicebuero@theater-duisburg.de
Mo - Fr. 10:00 - 18:30
Sa 10:00 - 13:00

Karten erhalten Sie auch im Opernshop Duisburg
Düsseldorfer Straße 5 - 7 · 47051 Duisburg
Tel. 0203 - 57 06 - 850 · Fax 0203 - 5706 - 851
shop-duisburg@operamrhein.de
Mo - Fr 10:00 - 19:00 Uhr · Sa 10:00 - 18:00 Uhr

von Klaviermusik für Ludwig van Beethoven erschwerten. Da ist zum einen das nachlassende Gehör, das schließlich ein Auftreten als Pianist unmöglich machte, da ist zum anderen die Kritik an den zur Verfügung stehenden Instrumenten. Ludwig van Beethovens Klaviersonaten gehen bis an die Grenzen, und die „*Appassionata*"-Klaviersonate gibt ein Zeugnis hiervon. Beethovens Klaviermusik ist nämlich keineswegs allein pianistisch erfunden. Der Komponist konzipierte bisweilen regelrecht orchestral oder ging sogar von ganz neuen ungewohnt-unerhörten Klangvorstellungen aus. Kein Wunder, dass er damit den üblichen Rahmen der Klaviermusik sprengte!
Als Ludwig van Beethoven im März 1827 starb, begleitete auch Franz Schubert den Trauerzug. Hatte er bis dahin den direkten Vergleich eher gescheut, so schien er diese Auseinandersetzung nunmehr regelrecht zu suchen. Eindrucksvolle Ergebnisse dieser Auseinandersetzung sind die drei Klaviersonaten C-Moll D 958, A-Dur D 959 und B-Dur D 960 aus Schuberts Todesjahr 1728. Bei diesen Produktionen wagte sich Schubert nicht nur an eine bevorzugte Gattung Ludwig van Beethovens, sondern nahm gleichsam Errungenschaften seines bewunderten Vorbilds auf und ging dennoch ganz eigene Wege. So mied Franz Schubert weiterhin Beethovens Prinzip der kleingliedrigen motivischen Arbeit. Er legte seine späten Klaviersonaten epischer an, was ihm auch Kritik eingetragen hatte. Dafür fand er aber gerade auf der Grundlage eines epischen Komponierens, und die Sonate B-Dur D 960 bietet hierfür ein vortreffliches Beispiel, zu einer Neudefinition des Sonatenbegriffs. Auf anderen Gebieten wie zum Beispiel der Harmonik ging Schubert ohnehin eigene Wege. Die Eigenständigkeit seines Spätwerks resultiert nicht zuletzt aus diesen Besonderheiten.

Herausgegeben von:
Stadt Duisburg · Der Oberbürgermeister Adolf Sauerland

Dezernat für Familie, Bildung und Kultur ·
Dezernent der Stadt Duisburg Karl Janssen

Duisburger Philharmoniker · Intendant Dr. Alfred Wendel
Neckarstraße 1 · 47051 Duisburg
philharmoniker@stadt-duisburg.de · www.duisburger-philharmoniker.de
Layout & Druck: Basis-Druck GmbH · www.basis-druck.de

Joseph Haydn
Andante con variazioni f-Moll Hob. XVII:6

Haydn Joseph, Ölgemälde von Thomas Hardy, 1791

Joseph Haydns Klavierwerke

Gedankenlos wird den Klavierwerken Joseph Haydns selbst heute noch gelegentlich mit einem gewissen Vorbehalt begegnet: Der Komponist sei kein wirklicher Pianist gewesen, die virtuosen Möglichkeiten des Instruments habe er nur unvollkommen ausgeschöpft. Sieht man ihn aber lediglich als Wegbereiter und Vorläufer, dann wird übersehen, dass Joseph Haydn einige seiner bedeutendsten Klavierwerke erst nach dem Tode Wolfgang Amadeus Mozarts schrieb. Den wichtigsten Vorwurf wusste Haydn selbst zu entkräften, als er Georg August Griesinger eine Mitteilung machte, die sich in der kurz nach dem Tod des Komponisten veröffentlichten Biographie findet: „*Ich war auf keinem Instrument ein Hexenmeister, aber ich kannte die Kraft und die Wirkung aller; ich war kein schlechter Klavierspieler und Sänger, und konnte auch ein Konzert auf der Violine vortragen.*“

Das Klavierwerk Joseph Haydns umfasst rund sechzig Sonaten. Daneben gibt es einige Einzelstücke, doch müssen bei einer Betrachtung auch andere Gattungen berücksichtigt werden, allen voran die Klaviertrios. Die ersten Sonaten und Klaviertrios stammen noch aus den 1860er Jahren und tragen teilweise den Titel „*Divertimento*“. Als Tasteninstrument kommt bei den frühen Kompositionen durchaus noch das Cembalo in Betracht. Solches ist bei den späten Werken der 1790er Jahre nicht mehr möglich. Hier konnte Haydn auf die Erfahrungen der Englandreisen zurückblicken und insbesondere die Entwicklungen im Instrumentenbau berücksichtigen. Nach 1790 komponierte Joseph Haydn seine drei letzten großen Klaviersonaten (1794/95), sogar noch eine ganze Reihe von Klaviertrios und außerdem einige wenige Einzelstücke. Von den Einzelstücken sind vielleicht die Variationen über die Hymne „*Gott erhalte Franz den Kaiser*“ Hob. III/77 aus dem Jahr 1797 die bekanntesten, doch als bedeutendstes Einzelwerk gilt das „*Andante con variazioni*“ f-Moll Hob. XVII:6.

Andante con variazioni f-Moll Hob. XVII:6

Mit einer Aufführungsdauer von rund fünfzehn Minuten besitzt das im November 1793 komponierte „*Andante con variazioni*“ f-Moll Hob. XVII:6 für ein Einzelwerk ein beträchtliches Format. Die Überlieferung wirft einige Fragen auf. Auf der Titelseite des Autographs wird das Werk „*Sonata*“ genannt, in der Abschrift von Haydns Kopisten Johann Elßler lautet der Titel „*Un piccolo Divertimento*“, und veröffentlicht wurde das Werk 1799 bei dem Wiener Verlag Artaria unter dem französischen Titel „*Variations pour le Clavecin ou Piano-Forte*“. Die erste Bezeichnung wird in besonderer Weise dem Umfang der Komposition gerecht, und vielleicht war das Werk ursprünglich tatsächlich als Kopfsatz einer Klaviersonate geplant gewesen – womit sich deutlich abzeichnet, dass für den Ablauf der Sonate bei Joseph Haydn noch keineswegs die Definitionen des 19. Jahrhunderts bindend waren. Gegenüber Haydns ursprünglicher Bezeichnung weist der Titel „*Un piccolo Divertimento*“ vor allem auf den privaten Charakter der Komposition hin, während die letzte Bezeichnung aus formaler Hinsicht die zutreffendste ist. „*Andante con variazioni*“ ist der heute bevorzugt verwendete Name, der Auskunft über Form und Charakter des Stückes zu geben vermag.
Einige Fragen werden aufgeworfen. Unter der Überschrift „*Un piccolo Divertimento*“ notierte Joseph Haydn „*scritto e composto per la Stimatissima Signora de Ployer*“ („*geschrieben und komponiert für die ehrwürdigste Frau von Ployer*“). Lange Zeit wurde angenommen, Barbara (auch Babette) von Ployer (1765-1810) sei die Widmungsträgerin gewesen. Diese war eine angesehene Pianistin, für die Wolfgang Amadeus Mozart zwei Klavierkonzerte (Es-Dur KV 449 und G-Dur KV 453) geschrieben hatte. In letzter Zeit kommt als Widmungsträgerin verstärkt Antonia von Ployer geb. von Spaun ins Gespräch. Für wen die Variationen nun wirklich komponiert wurden, lässt sich womöglich nicht mit eindeutiger Sicherheit bestimmen. Vielleicht ist es auch nicht so bedeutungsvoll, zumal Artaria die Erstausgabe 1799 mit einer Widmung an die Baronin Josefine von Braun publizierte. Allerdings wird auch eine andere Frau in Zusammenhang mit den Variationen genannt. Es handelt sich um Marianne von Genzinger, die Gattin des Wiener Physikers Peter Leopold von Genzinger. 1789 hatte ein Briefwechsel zwischen dem Komponisten und der Ehefrau des Physikers begonnen. Haydn, der eine tiefe Zuneigung zu dieser Frau fasste, klagte ihr darin beispielsweise den Unmut über sein Wirken in der Abgeschiedenheit des Schlosses Esterháza. Später war der

Musiker gelegentlich zu Gast bei den Soireen des Wiener Ehepaares, und schließlich berichtete er ihr auch von seiner ersten Englandreise. Dann aber starb völlig unerwartet am 20. Januar 1793 Marianne von Genzinger im Alter von nicht einmal 43 Jahren. Möglicherweise hat dieser Verlust die Niederschrift des ausgedehnten Variationenwerks beeinflusst. Es entstand nämlich nicht nur eine Komposition voller Ernst und Melancholie, denn Haydn hat im Zuge einer Überarbeitung den ursprünglich knapp gehaltenen Schluss durch eine ausgedehnte Coda mit leidenschaftlich-intensivem Ausdruck ersetzt.

Haydns Kunst der Variation

Joseph Haydns „*Andante con variazioni*“ f-Moll Hob. XVII:6 ist kein gewöhnliches Variationenwerk. Vielmehr handelt es sich um Doppelvariationen über ein Moll-Thema und ein sich direkt anschließendes Dur-Thema. Diese Art der Doppelvariationen finden sich bei Joseph Haydn nicht selten. Das bekannteste Beispiel ist der langsame Satz aus der Sinfonie Nr. 103 „*Mit dem Paukenwirbel*“ – auch dies ein Satz von ernstem Ausdruck.
Das Prinzip der Doppelvariationen bringt eine beträchtliche Ausdehnung der einzelnen Teile mit sich, die wiederum eine Vielzahl von Variationen unnötig macht. In diesem Falle schließen sich den beiden Themen (Moll und Dur) lediglich zwei Variationen und eine ausgedehnte Coda an. Die beiden Themen weisen neben Verwandtschaften und Übereinstimmungen doch erhebliche – bereits durch den Wechsel des Tongeschlechts begründete – Unterschiede auf.
Das eröffnende Moll-Thema ist alles andere als schematisch der dreiteiligen Liedform angelehnt. Über einer gleichmäßig gemessenen Begleitung bildet sich ein von zahlreichen rhythmischen Punktierungen geprägtes Thema aus. Da sich einzelne Motive abspalten und vom Diskant zum Bass wechseln, ist der Klavierpart für beide Hände annähernd gleichberechtigt. Hinzuweisen ist auf die zahlreichen chromatischen Fortschreitungen, auf die Dur-Färbung zu Beginn des zweiten Teils und auf das Vermeiden von wörtlichen Wiederholungen. Das Thema gewinnt damit den Eindruck einer gemessenen Ernsthaftigkeit.
Gegenüber dem Moll-Thema gibt sich das sich anschließende Dur-Thema gelöster. Hier ist die Trennung von Melodie und Begleitung strikter beibehalten, weshalb das Thema durchweg der rechten Hand des Pianisten anvertraut bleibt. Der Ausdruck ist heiterer und gelöster, nicht zuletzt durch die zahlreichen eingestreuten Dreiklangsfigurationen. Dennoch lässt auch das

Dur-Thema bei aller Verspieltheit durch chromatische Färbungen aufmerken.
Beschäftigt man sich nun eingehender mit den sich anschließenden Variationen, so fällt auf, dass Haydn zunächst nicht an einer Steigerung der pianistischen Virtuosität gelegen ist. Die ersten Variationen weisen zunächst keineswegs mehr Noten auf als die beiden Themen. Ungewöhnlicherweise ist die erste Dur-Variation in den ersten fünf Takten sogar absolut identisch mit dem Dur-Thema. In der zweiten Variation werden die Punktierungen des Themas durch gleichbleibend kurze Notenwerte rhythmisch egalisiert.
Die Komposition wird abgerundet durch eine 83 Takte lange ausgedehnte Coda. Der Teil knüpft zunächst an das Moll-Thema an und hat zunächst regelrecht Reprisenfunktion. Dann verselbständigen sich jedoch die rhythmischen Punktierungen, sie werden zu bedrohlichen Einwürfen oder erklingen vielfach wiederholt. Daneben entwickeln sich unregelmäßig geformte Tongirlanden und Dreiklangsbrechungen. Der siebenfachen gespenstischen Wiederholung des dreitönigen punktierten Oktavsprung-Motivs im Bass steht zuletzt das zweimalige Erscheinen im Diskant gegenüber. Allein eine Terz, die das Tongeschlecht eindeutig bestimmen würde, bleibt zuletzt ausgespart. Beruhigend kann dieser Schluss jedenfalls nicht wirken. So ist aus der im verhaltenen Ernst beginnenden Komposition zuletzt eine kraftvolle Schöpfung von leidenschaftlich-persönlichem Ausdruck geworden.
Das „*Andante con variazioni*“ f-Moll Hob. XVII:6 ist eine technisch und musikalisch anspruchsvolle Komposition. Joseph Haydn nahm seine Variationen 1794/95 auf seiner zweiten Englandreise mit. Vielleicht hatte er erwartet, dass die Wirkung dieses reifen Klavierstücks sich am besten auf den modernen englischen Broadwood-Flügeln mitteilen würde.

Die Programmhefte der Kammerkonzerte finden Sie bereits fünf Tage vor dem Konzert unter www.duisburger-philharmoniker.de im Internet

Ludwig van Beethoven
Sonate f-Moll op. 57 „Appassionata“

Ludwig van Beethoven, Ölgemälde von Joseph Willibrord Mähler, 1804

Beethovens Klaviersonaten

Klaviersonaten durchziehen Ludwig van Beethovens Schaffen in reicher, doch unregelmäßiger Folge vom Früh- bis zum Spätwerk, und die zweiunddreißig Beiträge gelten als ein Kosmos von einzigartigem Rang. Gegenüber den Vorgängerwerken wird beinahe jede neue Sonate kompositorisch als ein entscheidender Sprung nach vorn angesehen. Nach offizieller Zählung liegt mit der Sonate f-Moll op. 57 aus den Jahren 1804/05 bereits der dreiundzwanzigste Beitrag auf dem Gebiet der Klaviersonate vor.

Am Beginn von Beethovens Sonatenschaffen stehen große viersätzige Werke mit virtuosem Anspruch, die aber in den langsamen Sätzen ungeahnte Ausdrucksbereiche streifen. Die dreisätzige Sonate c-Moll op. 13 (die so genannte „*Pathétique*“) markiert einen Wendepunkt, denn die folgenden Sonaten op. 14 und op. 22 sind heiterer und meiden tragische Anflüge. Dann setzt wieder ein Umschwung ein: Beethoven schreibt nun „*Fantasie-Sonaten*“ mit der Sonate As-Dur op. 26 an der Spitze. Die beiden Sonaten op. 27 – die zweite ist die berühmte „*Mondschein-Sonate*“ – tragen dann ausdrücklich den Untertitel „*Sonata quasi una fantasia*“. Ein besonderes Kennzeichen dieser Werke: Beethoven vermeidet den sonst obligatorischen Sonatensatz an erster Stelle. Über die drei Sonaten op. 31 führt der Weg zu dem eindrucksvollen Werkpaar der „*Waldstein-Sonate*“ C-Dur op. 53 und der „*Appassionata*“ f-Moll op. 57.

Nach der „*Appassionata*“ geriet die Sonatenproduktion zunächst ins Stocken, und erst nach vierjähriger Pause wandte sich Beethoven wieder seinem ureigenen Terrain zu. Das mochte verschiedene Gründe haben. Das nachlassende Gehör war dabei eine wesentliche Ursache, und Beethoven überließ die Präsentation seiner Werke nun immer häufiger anderen Inter-

preten. Andererseits klagte er immer wieder auch über die technischen Unzulänglichkeiten der damaligen Klaviere. Der Walter-Flügel, den Beethoven seit 1803 besaß, war für Aufführungen der „*Appassionata*“-Sonate kaum noch geeignet. Erst 1809/10 wurden wieder drei Sonaten geschrieben. Danach setzte erneut eine mehr als vierjährige Pause ein, bevor 1814 mit der Sonate e-Moll op. 90 die Schwelle des Spätwerks erreicht wurden. Die folgenden fünf Sonaten, entstanden in den Jahren 1816 bis 1822, führen dann zu unerreichten geistigen Höhen. Die spieltechnischen und klanglichen Möglichkeiten des aus London zugesandten Broadwood-Flügels mögen dazu nicht zu unterschätzende Anregungen gegeben haben.

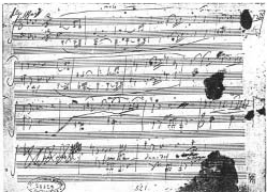
Die Entstehung der „Appassionata“-Sonate

Wiederholt pflegte Ludwig van Beethoven Werke als Gegensatzpaare zu entwerfen. Die fünfte und sechste Sinfonie legen ein Zeugnis hierfür ab, ein weiteres Gegensatzpaar sind die „*Waldstein-Sonate*“ C-Dur op. 53 und die „*Appassionata*“ f-Moll op. 57. Besitzt die erstgenannte Klaviersonate eine optimistische Gesamtaussage, so ist die „*Appassionata*“ das düster-pessimistische Gegenstück.

Ludwig van Beethovens Schüler Ferdinand Ries

Die Komposition der „*Appassionata*“-Sonate erfolgte in den Jahren 1804 und 1805. Beethovens in seinen Erinnerungen nicht immer ganz zuverlässiger Schüler Ferdinand Ries (1784-1838) berichtet über die Entstehung des dritten Satzes: „*Bei einem* (...) *Spaziergange, auf dem wir uns so verirrten, daß wir erst um acht Uhr nach Döbling, wo Beethoven wohnte, zurückkamen, hatte er den ganzen Weg über für sich gebrummt oder theilweise geheult, immer herauf und herunter, ohne bestimmte Noten zu singen. Auf meine Frage, was es sei, sagte er, da ist mir ein Thema zum letzten Allegro der Sonate eingefallen.' Als wir in's Zimmer traten, lief er, ohne den Hut abzunehmen, an's Clavier. Ich setzte mich in eine Ecke, und er hatte mich bald vergessen. Nun tobte er wenigstens eine Stunde lang über das neue, so schön dastehende Finale in dieser Sonate. Endlich stand er auf, war erstaunt, mich noch zu sehen, und sagte: ‚Heute kann ich Ihnen keine Lection geben, ich muß noch arbeiten.'*“ Es ist plausibel, dass Ries keine richtigen Themen erkennen konnte, ist doch der dritte Satz eher von einem virtuosen Kreisen als von gesangvollen Themen bestimmt. Allerdings verlegt Ries die Entste-

hung der Sonate in den Sommer des Jahres 1804, während die erhaltenen Skizzen klar auf das Jahr 1805 als den wesentlichen Zeitraum der Niederschrift hinweisen.



Ludwig van Beethoven, Beginn der Appassionata-Sonate, Originalhandschrift

Eine weitere Anekdote führt in das Jahr 1806. Im Spätsommer 1806 begleitete Beethoven den Fürsten Lichnowsky nach Schlesien und Oberschlesien. Als der Fürst den Komponisten drängte, vor französischen Soldaten zu musizieren, kam es zu einer Auseinandersetzung. Beethoven trat vorzeitig die Rückfahrt nach Wien an, und auf dieser Reise wurden die Noten der „*Appassionata*"-Sonate durch Regenwasser in Mitleidenschaft gezogen. Das heißt aber nicht, dass Beethoven 1806 noch an der Sonate arbeitete, sondern dass er die Noten lediglich bei sich geführt haben muss. Übrigens stammt der Name „*Appassionata*" nicht von Ludwig van Beethoven selbst, sondern von dem Hamburger Verleger Cranz. August Cranz veröffentlichte 1838, elf Jahre nach dem Tod des Komponisten, eine vierhändige Bearbeitung der Sonate, doch der damals hinzugefügte Name hat sich gehalten. Er spielt auf den leidenschaftlichen Charakter der Musik an und darf deshalb als zutreffend angesehen werden.

Leidenschaftlicher Ausdruck

Zunächst einmal sieht die „*Appassionata*"-Sonate aus wie eine gewöhnliche dreisätzige Sonate. Die Proportionen sind ausgewogen, die Erwartungen, die an ein derartiges Werk gestellt sind, werden auch ausnahmslos erfüllt. Auch die besondere Bedeutung der Komposition wurde bereits früh erkannt, und selbst der Komponist muss dieses Werk sehr geschätzt haben. In seiner Abhandlung „*Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*" berichtet Carl Czerny: „*Beethoven selbst hielt diese Sonate für seine größte (bis zu der Zeit, als er Op. 106 componirt hatte), und gewiss ist sie auch jetzt noch als die vollendetste Durchführung einer gewaltigen, kolossalen Idee zu bewundern.*" Die besondere Stellung dieser Sonate wird jedoch von Anne-Louise Coldicott in ihrem Aufsatz über Beethovens Klavierwerke angesprochen: „*In der ‚Appassionata' setzt sich die Tendenz, Grenzen zu verschieben, fort. Zu verzeichnen sind ein Lockern formaler Strukturen, die Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeit und der Technik. Die dreisätzige Folge ist nur äußerlich konventionell, und der Schlußsatz bildet keine Auflösung des Aufruhrs, der den Anfang bestimmt.*"

So ist die „*Appassionata*“-Sonate von einem permanenten Willen zum Ausbruch beherrscht. Dies trifft bereits auf den ersten Satz zu, der mit einer fahlen Unisono-Bewegung auf den Tönen des f-Moll-Dreiklangs beginnt. Dem anfänglichen Hinabsinken schließt sich ein gewaltiger Anstieg über zwei Oktaven hinweg an, doch auch dies ist noch kein eigentliches Thema, sondern bleibt zunächst erstaunlich offen. Erst in einem weiteren Schritt durchbrechen Fortissimo-Akkorde die brütende Stille. Klopfmotive und triolische Begleitungen werden eingeflochten, und das zweite Thema entsteht nach Dur gewandelt als kontrastierende Ableitung aus dem ersten Thema.

Bezeichnenderweise verzichtet Beethoven in diesem Satz auf wörtliche Wiederholungen, selbst eine Wiederholung der Exposition fehlt. (Im dritten Satz werden dann Mittelteil und Schluss des schnellen Hauptteils wiederholt, nicht aber der Beginn.)

Gegenüber der leidenschaftlichen Erregung der Ecksätze zeichnet sich der langsame Mittelsatz durch harmonische Schönheit aus. Es handelt sich um ein Thema mit drei Variationen. Nachdem die Sonate 1807 im Wiener „*Bureau des Arts et d'Industrie*“ veröffentlicht wurde, erkannte der Rezensent in der „*Allgemeinen musikalischen Zeitung*“ ein „*anspruchsloses, schönes, edles Thema*“ und fragte: „*Das ist nicht einmal eigentlich eine Melodie zu nennen? ist nichts als eine Folge von einander äusserst nahe verwandten Accorden? sieht nach gar nichts aus?*“ Friedrich Silcher (1789-1860), der mit volkstümlichen Sätzen das Repertoire der Gesangvereine bereicherte, hat sogar den Anfang dieses Satzes zu den Worten „*Heil'ge Nacht, o gieße du Himmelsfrieden in dies Herz*“ für vierstimmigen Chor bearbeitet.

Der Beethoven-Biograph Paul Bekker ging jedoch einen Schritt weiter mit seiner Behauptung: „*Es ist eines der ergreifendsten Stücken die Beethoven je gedichtet hat. Ein Variationensatz, der im Prinzip seiner Anlage: Entwicklung des Themas durch Emporsteigen in höhere Oktavenregister, hinüberweist zu der Arietta op. 111. (...) Das gebetsartige Thema erscheint zuerst in der mystischen Farbe tiefer Streichinstrumente.*“ Das Thema wird in der ersten Variation aufgelockert, dann steigt es in den beiden folgenden Variationen in höhere Oktavlagen hinauf. Verständlich, dass Friedrich Silcher bei seiner Übertragung an dieser Stelle kapitulieren musste!

Doch selbst in einem Satz von seraphischer Schönheit zeigt sich der Wille zum Ausbruch, der zuletzt mit aller Härte die andächtige Stimmung durchbricht. Ein schroffer Akkord leitet unmittelbar hinüber in den dritten Satz. Die Zusammenfassung von zweitem und drittem Satz hatte Beethoven zuvor aber bereits in der „*Waldstein-Sonate*“ erprobt.

Das Finale korrespondiert nun in auffälliger Weise mit dem Kopfsatz. Wieder ist die Stimmung leidenschaftlich und dramatisch, aus dem virtuosen Kreisen des Klaviersatzes lösen sich allenfalls kurze motivische Gedanken heraus. Erneut holt Beethoven mit seinen Modulationen weit aus, und der Presto-Schluss ist keine befreiende Lösung, sondern ein zutiefst pessimistischer Anhang. Interessanterweise kehrte Ludwig van Beethoven mit der „*Appassionata*“ zur Tonart f-Moll seiner allerersten 1795 vollendeten und Joseph Haydn gewidmeten Sonate op. 2 Nr. 1 zurück. Natürlich macht sich der kompositorische Fortschritt überall bemerkbar, aber schon damals arbeitete Beethoven mit der Offenheit von thematischen Bildungen sowie mit kontrastierenden Ableitungen. In der „*Appassionata*“ erscheint dies allerdings auf eine unvergleichliche künstlerische Höhe gestellt.

Mittwoch, 18. Januar 2012, 20.00 Uhr
Donnerstag, 19. Januar 2012, 20.00 Uhr
Philharmonie Mercatorhalle Duisburg

5. Philharmonisches Konzert 2011/2012

Shi-Yeon Sung Dirigentin
Fulbert Slenczka Violoncello

Maurice Ravel
„Ma mère l’oye“

Ernest Bloch
„Schelomo“
Hebräische Rhapsodie für Violoncello und Orchester

Georg Friedrich Händel
„Einzug der Königin von Saba“
aus dem Oratorium „Solomon“ HWV 67

Sergej Prokofjew
Sinfonie Nr. 5 B-Dur op. 100

„Konzertführer live“ mit Astrid Kordak um 19.15 Uhr
im „Tagungsraum 4 + 5“ des Kongresszentrums im CityPalais

Franz Schubert
Sonate B-Dur D 960

Franz Schubert, Ölgemälde von Wilhelm August Rieder, 1875

Franz Schuberts Klaviersonaten

Spricht man vom Kosmos der zweiunddreißig Klaviersonaten Ludwig van Beethovens, so werden Franz Schuberts Klaviersonaten in ihrer Gesamtheit nicht als eine vergleichbare Sammlung angesehen. Bei dem 27 Jahre jüngeren Komponisten, der nur ein Jahr nach Beethoven starb, erscheint alles zerrissener, und außerdem stellt sich die Frage nach der Berücksichtigung der Fragmente. Gerne wird Schubert als Meister des Liedes und damit der kleinen Form angesehen, während viele Instrumentalwerke im Bewusstsein der Öffentlichkeit kaum eine nennenswerte Rolle spielten. So haben auch auf dem gebiet der Klaviermusik Stücke jenseits der Sonate besondere Popularität erlangt, die „*Moments musicaux*“ etwa und die „*Impromptus*“, die dann aber wiederum die Länge von ausgewachsenen Sonatensätzen erreichen. Nicht zuletzt wegen der vielen Fragmente und der niedergelegten Stücke ist es unmöglich, dass die Schubert-Sonaten zyklisch aufgeführt werden. Das Frühwerk wurde ohnehin erst mit dem Erscheinen der (alten) Gesamtausgabe zugänglich gemacht, an der Johannes Brahms entscheidenden Anteil hatte. Doch als die Pianisten Eduard Erdmann und Artur Schnabel in den 1920er Jahren in ihren Klavierabenden vermehrt Schubert-Sonaten zu spielen begannen, wurde das anfangs noch argwöhnisch betrachtet. Inzwischen bekommt man zumindest einen Eindruck davon, welche Schätze den Ohren der Musikfreunde lange Zeit vorenthalten blieben. Den rund zwanzig Klaviersonaten Franz Schuberts stehen etliche Fragmente zur Seite. Dabei mochte das wiederholte Scheitern auf dem Gebiet der Klaviersonate zwei Ursachen haben: Die Beschäftigung mit der Klaviersonate bedeutete eine Auseinandersetzung mit der großen Form, und dieser Auseinandersetzung war der Komponist – vor allem, wenn neue Wege erprobt

werden sollten – möglicherweise noch nicht immer gewachsen; Andererseits stellte die Beschäftigung mit der Klaviersonate immer auch eine Auseinandersetzung mit dem Erbe Ludwig van Beethovens dar. Übrigens soll auch Franz Schuberts wiederholtes Scheitern nicht herabsetzend gemeint sein. Es kann sein, dass er seine Werke einfach liegen ließ, wenn es nicht mehr weiterging. Heute ist man dankbar, dass diese Versuche überhaupt erhalten geblieben sind. Man begegnet ihnen auch in anderen Sparten, und das prominenteste Beispiel ist die „*Unvollendete*" D 759 – eine Sinfonie, die in zweisätziger Gestalt nun doch wiederum als vollendet angesehen werden muss.
So wurde zunächst lediglich den späten Schubert-Sonaten immer schon mit Respekt begegnet. Mit nur vier Werken ist die Gruppe zahlenmäßig klein, doch die Ausdehnung der einzelnen Stücke ist beträchtlich. Es handelt sich um die lyrische Sonate G-Dur D 894 aus dem Jahr 1826, die Schuberts Verleger Tobias Haslinger 1827 gar nicht als Sonate zu veröffentlichen wagte, und es handelt sich um die Trias der drei Sonaten aus dem Todesjahr 1828. Von ihnen wird die unvergleichlich „*singende*" Sonate B-Dur D 960 als eine der kostbarsten und wundervollsten Sonaten nach Beethoven geschätzt. Häufig ist auch die Sonate A-Dur D 959 zu hören, während die Sonate c-Moll D 958 die offensichtlichste Auseinandersetzung mit dem Erbe Ludwig van Beethovens erkennen lässt. Allerdings ging Franz Schubert selbst dabei von ganz eigenen Prämissen aus.

Franz Schuberts späte Klaviersonaten

Lange Zeit hat man angenommen, die Sonaten c-Moll D 958, A-Dur D 959 und B-Dur D 960 seien allesamt in einem einzigen großen Schaffensrausch im Monat September von Schuberts Todesjahr 1828 niedergeschrieben worden. Untersuchungen der Skizzen haben aber ergeben, dass sich der Entstehungsprozess über fünf Monate hinzog, nämlich von Mai bis September 1828. Die Sonate c-Moll dürfte dabei als erste skizziert worden sein. Mit einem Abstand von ein bis zwei Monaten folgten dann zunächst die Sonate A-Dur und zuletzt die Sonate B-Dur. Die Reinschrift der drei Werke verlief dann allerdings parallel im September 1828. Schubert, dessen Gesundheit zu dieser Zeit stark angegriffen war, lebte seit dem 1. September 1828 als Untermieter seines Bruders Ferdinand. In unmittelbarer Nachbarschaft zu den drei Klaviersonaten entstand außerdem das ähnlich weiträumig disponierte Streichquintett C-Dur D 956. Bereits am 19. November 1828 ist Franz Schubert dann gestorben.

Wie es mit den Sonaten weiterging: Mit dem Hinweis, er habe die Werke in kleinem Kreis mehrfach „*mit vielem Beyfall gespielt*“, konnte Schubert sie noch dem Verleger Probst in Leipzig anbieten. Außerdem plante er, sie dem Komponisten und Pianisten Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) zu widmen. Tatsächlich besorgte der Wiener Verleger Anton Diabelli erst 1839 die erste Druckausgabe der drei Sonaten – zwei Jahre nach dem Tod Hummels und elf Jahre nach dem Tod Schuberts. So erschienen die drei Sonaten unter dem Titel „*Franz Schubert's allerletzte Compositionen. Drei große Sonaten für das Pianoforte*“ – mit einer posthumen Widmung an Robert Schumann!

Die Sonate B-Dur D 960

Wird Franz Schuberts Sonate B-Dur D 960 mit allen Wiederholungen gespielt, so erreicht das Werk annähernd die Ausdehnung von Ludwig van Beethovens „*Hammerklaviersonate*“ B-Dur op. 106. Trotz identischer Tonart ist die Anlage eine gänzlich andere: Wirkt Beethovens Komposition dramatisch und kämpferisch, so ist die sich gemächlich ausbreitende Schubert-Sonate ein episches Gegenstück.
Der besonders ausgedehnte Kopfsatz, „*Molto moderato*“ überschrieben, ließe bei isolierter Betrachtung eher an einen langsamen Sonatensatz als an einen energischen Kopfsatz denken, bei dem man das durchgängige Prinzip motivisch-thematischer Arbeit erwarten würde. Nein, Schubert lässt sich Zeit, und er exponiert zu Beginn einen ganz wundervollen thematischen Gedanken. Man darf von einer besonders glücklichen Eingebung sprechen. Doch Vorsicht: Harmlos ist dieser Sonatenbeginn keineswegs. Wer über das gewiss berechtigte Stadium schwärmerischer Bewunderung hinaus gelangt, bemerkt ein allmähliches Sich-Zurückziehen dieses kantabel ausschwingenden Gedankens. Außerdem stört ein bedrohlicher Triller auf dem harmoniefremden tiefen Ges – fast mehr Geräusch als Klang – die Behaglichkeit des Themas, das bald darauf einen neuen Anlauf nimmt. Das Hauptthema wird harmonisch umgefärbt nach Ges-Dur, es wird in Sechzehntelnoten aufgelöst und erfährt zur Triolenbegleitung eine Lautstärkezunahme. Der harmoniefremde Ton Ges gewinnt noch eine weitere Bedeutung: Der Umformung des Hauptthemas nach Ges-Dur schließt sich ein Seitenthema in fis-Moll an. Die erwarteten Harmoniefortschreitungen werden also nicht eingehalten, dafür werden Tonarten gestreift, die als düster empfunden werden.

Durch Tonartwechsel gelingt es Franz Schubert, die Themen des Sonatensatzes auf vielfältige Weise ständig neu zu beleuchten. Darf den Themen aber selbst eine wundervolle Schönheit bescheinigt werden, so wirken sie durch die Art der Verarbeitung alles andere als harmlos, wird die Behaglichkeit der ersten Präsentation regelrecht düster unterwandert.
In der Tonart cis-Moll hatte die Durchführung des ersten Satzes begonnen, und cis-Moll ist auch die Grundtonart des zweiten Satzes. Es handelt sich um einen Klagegesang in dreiteiliger Liedform. Das eigentliche Thema ist hier den Mittelstimmen zugewiesen, durch das Übergreifen der Hände wird es auf beiden Seiten durch eine Barkarolenbegleitung umspielt. Ein Mittelteil hellt den Satz nach A-Dur auf, der Hauptgedanke wechselt schließlich von cis-Moll nach Cis-Dur. Erneut zeigt sich das Prinzip, thematische Gedanken auf möglichst verschiedenartige Weise zu beleuchten.
Das Thema des knapp gehaltenen Scherzo-Satzes hat leicht-fließenden Charakter, das kurze Trio hält diesem etwas Insistierendes entgegen. Das Finale in Rondoform könnte einen heiteren Kehraus bilden, würde nicht immer wieder eine markant eingeworfene Oktave auf dem Ton G der Geschäftigkeit Einhalt gebieten. Mit einer brillanten Stretta-Coda endet Franz Schuberts letzte Klaviersonate, deren Beliebtheit sich aus der klanglichen Schönheit leicht erklären lässt, die aber dennoch nicht die Bereiche von Melancholie und Düsternis ausspart.

Michael Tegethoff

Der Solist des Konzerts

Foto: Martin Stöbich

Seit **Stefan Vladar** (Klavier) 1985 als jüngster Teilnehmer und bislang einziger Österreicher den Internationalen Beethoven-Klavierwettbewerb in Wien gewann, zählt der Pianist und Dirigent zu den interessantesten und vielseitigsten Musikerpersönlichkeiten seiner Generation. Stefan Vladar wurde 1965 in Wien geboren und studierte bei Renate Kramer-Preisenhammer und Hans Petermandl an der Wiener Musikhochschule.

Seine internationale Karriere führte ihn in die Metropolen der Musikwelt in Europa, den USA und dem Fernen Osten. Er musizierte gemeinsam mit namhaften Dirigenten wie Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi, Vladimir Fedosejev, Daniel Harding, Christopher Hogwood, Louis Langrée, Sir Neville Marriner, Lord Yehudi Menuhin, Seiji Ozawa, Horst Stein, Christian Thielemann und Sándor Végh bei Konzerten mit renommierten Orchestern wie der Academy of St. Martin-in-the-Fields, dem Bayerischen Staatsorchester, dem Concertgebouworkest Amsterdam, dem Chamber Orchestra of Europe, dem Chicago Symphony Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra Tokio, den Rotterdamer Philharmonikern, dem Tonhalle-Orchester Zürich, den Wiener Philharmonikern und den Wiener Symphonikern.

Seit 1991 widmet sich Stefan Vladar vermehrt auch dem Dirigieren und hat mit Klangkörpern wie den Wiener Symphonikern, dem Mozarteumorchester Salzburg, der Camerata Salzburg, dem Brucknerorchester Linz, dem Residenzorchester Den Haag, den Essener und Stuttgarter Philharmonikern, dem RSO Budapest, dem Dänischen Radio-Sinfonieorchester, dem Haydn Orchester Bozen sowie den Kammerorchestern aus Prag, Köln, Zürich, Basel und Irland gearbeitet.

Von 2002 bis 2006 war Stefan Vladar Chefdirigent des neugegründeten Klangkörpers „*Recreation – Großes Orchester Graz*".

Im Mai 2008 wurde er als Nachfolger von Heinrich Schiff zum Chefdirigenten und künstlerischen Leiter des Wiener Kammer-Orchesters ernannt.
Stefan Vladar gibt als Solist, Kammermusikpartner und Dirigent Konzerte bei führenden Festivals wie den Salzburger Festspielen, dem Rheingau Musik Festival, dem Schleswig-Holstein Musik Festival, dem Klavierfestival Ruhr, dem Musikfest Bremen, der Schubertiade Schwarzenberg und den Festivals in Edinburgh, Ludwigsburg, Osaka und Hong Kong. In zahlreichen Konzerten als „*Artist in Residence*“ des Bodenseefestivals 2010 konnte Stefan Vladar die gesamte Bandbreite seines künstlerischen Schaffens demonstrieren. Dabei dirigierte er unter anderem die Bamberger Symphoniker. Zudem leitete er 2010 sein Wiener KammerOrchester auf einer großen Deutschland-Tournee. Als begeisterter Kammermusiker und Liedbegleiter konzertiert er regelmäßig mit den Geigern Julian Rachlin und Janine Jansen, den Cellisten Heinrich Schiff und Clemens Hagen, dem Artis Quartett, dem Jerusalem Quartett und dem Ensemble WienBerlin sowie mit den Sängern Bo Skovhus und Angelika Kirchschlager.
Seit 1988 ist Stefan Vladar künstlerischer Leiter der „*Neuberger Kulturtage*”. 1999 übernahm er in gleicher Funktion die „*Oberösterreichischen Stiftskonzerte*“. Zudem wurde er im selben Jahr als Professor für Klavier an die Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien berufen.
Eine umfangreiche Diskografie von annähernd dreißig CDs bei Labeln wie Harmonia mundi, Sony Classical und die bei Preiser Records erschienene Serie „*Classic Selection*“, die von ihm künstlerisch mitgestaltet wird, dokumentiert sein musikalisches Schaffen. Für seine hervorragenden musikalischen Leistungen erhielt er 2009 das „*Goldene Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich*“.
In der Saison 2011/2012 ist Stefan Vladar „*Artist in Residence*“ der Duisburger Philharmoniker. Als „*Artist in Residence*“ ist der Pianist und Dirigent in verschieden gearteten Konzerten zu erleben. Nach seinem Auftritt als Pianist und musikalischer Leiter im zweiten Philharmonischen Konzert am 28. und 29. September 2011, der kammermusikalischen Begegnung mit Mitgliedern der Duisburger Philharmoniker im ersten Haniel Akademie-Konzert am 13. Dezember 2011 und einem Programm mit Werken für Klavier solo im vierten Kammerkonzert ist Stefan Vladar im Rahmen der Kammerkonzerte außerdem in einem Liederabend zu erleben: Am 6. Mai 2012 wird er den Bariton Bo Skovhus bei Franz Schuberts „*Schwanengesang*“ begleiten.

BALLETT AM RHEIN
DÜSSELDORF DUISBURG

Foto: Gert Weigelt

b.07

COMPOSITIE
HANS VAN MANEN

FROZEN ECHO
REGINA VAN BERKEL

ROBERT SCHUMANN TÄNZE
MARTIN SCHLÄPFER

THEATER DUISBURG
22.01. | 30.01. | 20.03. | 14.04. | 28.04.2012

Infos und Karten:
Düsseldorfer Str. 5–7, 47051 Duisburg
Tel. 0203.940 77 77 · www.ballettamrhein.de

Demnächst
5. Profile-Konzert

So 22. April 2012, 11.00 Uhr
Theater Duisburg, Opernfoyer

Auf dem Strom

Werke von Franz Schubert,
Richard Strauss und Franz Lachner

Tina Scherer Sopran
Nicolai Frey Horn
Melanie Geldsetzer Klavier

Für die Komponisten der Romantik war das Horn ein idealer Träger naturhafter Stimmungen – so auch in Franz Schuberts elegischer Rellstab-Vertonung „Auf dem Strom“, die dem Programm seinen Titel gab.

duisburger philharmoniker

Gesellschaft der Freunde der
Duisburger Philharmoniker e.V.

DUISBURG am Rhein

5. Kammerkonzert

So 05. Februar 2012, 19.00 Uhr

Philharmonie Mercatorhalle

„In Darkness Let Me Dwell"

Lieder und Ensemblemusik von
John Dowland

Dorothee Mields Sopran
Sirius Viols:
Lee Santana Laute
Hille Perl Viola da Gamba
Frauke Hess Viola da Gamba
Juliane Laake Viola da Gamba
Sarah Perl Viola da Gamba
Marthe Perl Viola da Gamba

duisburger philharmoniker

Mercatorhalle Duisburg im CityPalais

DUISBURG am Rhein