

Programm

1.

Kammerkonzert

Sonntag 26. September 2010, 19.00 Uhr
Philharmonie Mercatorhalle Duisburg

Alice Sara Ott Klavier

Bechstein-Klavierabend

Ludwig van Beethoven

Sonata quasi una fantasia cis-Moll
op. 27 Nr. 2 „Mondscheinsonate“

Frédéric Chopin

Scherzo Nr. 2 b-Moll op. 31

Vier Walzer

Franz Liszt

Six Grandes Études de Paganini S. 141

In Kooperation mit  **C. BECHSTEIN**

**duisburger
philharmoniker**



Generalmusikdirektor Jonathan Darlington

Duisburger Kammerkonzerte

Sonntag, 26. September 2010, 19.00 Uhr
Philharmonie Mercatorhalle Duisburg

Alice Sara Ott Klavier

Bechstein-Klavierabend

Programm

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Sonata quasi una fantasia cis-Moll
op. 27 Nr. 2 „Mondscheinsonate“ (1801)
I. Adagio sostenuto
II. Allegretto
III. Presto agitato

Frédéric Chopin (1810-1849)
Scherzo Nr. 2 b-Moll op. 31 (1831-34)

Pause

Frédéric Chopin
Vier Walzer für Klavier
I. Walzer Ges-Dur op. 70 Nr. 1 (1835)
II. Walzer As-Dur op. posth. 69 Nr. 1 (1835)
III. Walzer Des-Dur op. 64 No. 1 (1840)
IV. Walzer cis-Moll op. 64 No. 2 (1847)

Franz Liszt (1811-1886)
Six Grandes Études de Paganini S. 141 (1851)
*I. Preludio. Andante – Non troppo lento –
Come prima, g-Moll*
II. Andante – Andantino capriccioso, Es-Dur
III. La Campanella. Allegretto, gis-Moll
IV. Vivo, E-Dur
V. La Chasse, E-Dur
VI. Tema con Variazioni. Quasi Presto, a-Moll

In Kooperation mit  **C. BECHSTEIN**

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

Das Konzert endet um ca. 20.45 Uhr.

Große und kleine Formen, lyrisches Klavierstück und Etüde

Ludwig van Beethoven trug mit seinen 32 Klaviersonaten zu einer Etablierung der großen mehrsätzigen Kompositionen für Tasteninstrument bei. Als einer der größten Meister auf diesem Gebiet hielt Beethoven aber nicht am Erreichten fest, sondern suchte ständig nach neuen Lösungen. Die Verschiedenartigkeit seiner Werke belegt dies deutlich. So begann er zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts Fantasiesonaten zu schreiben, zu denen auch die Sonate cis-Moll op. 27 Nr. 2, die so genannte „*Mondschein Sonate*“, gehört. Das ist nun kein Werk mit langer Spielzeit mehr, denn Beethoven kehrte hier zur Dreisätzigkeit zurück, und der kurze Mittelsatz hat kaum mehr als Vermittlungsfunktion zwischen den sehr individuell geprägten Ecksätzen. Vor allem der langsame Kopfsatz wurde so populär, dass er auch als lyrisches Klavierstück für sich zu bestehen vermag.

Im Gegensatz zu Ludwig van Beethoven galt wenige Jahre später das Interesse vieler Romantiker der Miniatur. Man sieht dies bei den Komponisten Robert Schumann und Frédéric Chopin, die zwar ebenfalls Sonaten schrieben, jedoch ihr eigentliches Terrain außerhalb dieser tradierten klassischen Form fanden. Frédéric Chopin orientierte sich bei den Überschriften seiner Klavierstücke vielfach an den zugrunde liegenden Tanzformen wie Walzer, Mazurka oder Polonaise. Neuartig ist hierbei, dass jeder Chopin-Walzer für sich allein bestehen kann. Derartiges Gewicht besaßen die Tanzsammlungen der Klassiker noch nicht. Ein Bindeglied zwischen der Miniatur und der großen Sonate stellen einige mittelgroße Klavierstücke wie die Balladen und Scherzi dar.

Ganz ungewöhnlich ist es jedoch, dass seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch Etüden Eingang in das Konzertrepertoire fanden. Franz Liszt beispielsweise komponierte Etüden, die nicht nur als Fingerübungen beim täglichen Klavierspiel dienten, sondern auch jenen Geist erkennen ließen, der aus den Werken der großen Instrumentalvirtuosen sprach. Und ließ sich Franz Liszt zunächst von dem Auftreten des italienischen Geigers Niccolò Paganini beeinflussen, so entwickelte er sich bald darauf selbst zum überragenden Klaviervirtuosen, der über Zauberkräfte zu verfügen schien und sein Publikum zu verzaubern verstand. Überaus brillante Werke wie die „*Six Grandes Études de Paganini*“ geben einen Eindruck von den ungeheuren spieltechnischen Möglichkeiten dieses Pianisten und Komponisten.

Ludwig van Beethoven

Sonate Nr. 14 cis-Moll op. 27 Nr. 2 („Mondschein Sonate“)



Ludwig van Beethoven, idealisiertes Ölgemälde von Joseph Willibrord Mähler, 1804/05

Die Sonate cis-Moll op. 27 Nr. 2 zählt nicht nur zu Ludwig van Beethovens bekanntesten Werken, sondern zu den berühmtesten Klavierstücken überhaupt. Das Werk bezieht seinen Reiz aus einem tiefen atmosphärischen Zauber, die Klänge des ersten Satzes sind gegenwärtig, obwohl die Sonate von den Pianisten gar nicht einmal übermäßig häufig in ihre Programme aufgenommen wird: Es ist so, als würde man so viel Emotionalität heute mit einer gewissen Scheu begegnen, und wer Objektivität wünscht, dem erscheint das hier innewohnende

hohe Maß an Subjektivität beinahe schon verdächtig. Diese Subjektivität äußert sich auch in einer Vielzahl von Legenden, die sich schon bald um das Werk zu ranken begannen.

Die Sonate wurde 1801 komponiert, als Beethoven sich längst als einer der führenden Klavierspieler seiner Zeit etabliert hatte und nun auch als Schöpfer von Sinfonien auf sich aufmerksam zu machen begann. Widmungsträgerin ist seine Schülerin Giulietta Guicciardi (1784-1856), zu der Beethoven damals eine tiefe Zuneigung gefasst hatte. Ein Jahr zuvor hatte der Komponist im Hause der Familie Brunswick ihre Bekanntschaft gemacht, doch die junge Frau heiratete 1803 den Grafen Wenzel Robert von Galenberg und ging mit ihm nach Italien. Die Ehe wurde nicht glücklich. Als Giulietta später nach Wien zurückkehrte, wurde sie von Beethoven abgewiesen. Man hat vermutet, Beethovens unglückliche Liebe habe sich in den Tönen der Sonate widerspiegelt. Berühmter wurden freilich andere programmatische Auslegungen des Werkes. Die berühmteste stammt von dem Berliner Kritiker und Musikschriftsteller Ludwig Rellstab (1799-1860). Rellstab sah bei den Klängen des ersten Satzes einen Bootsfahrer im Mondschein auf dem Vierwaldstätter See in der Schweiz vor sich. Franz Liszt ließ 1835 in Paris den ersten Satz im Orchesterarrangement erklingen, fuhr anschließend auf dem Klavier fort und bezeichnete den kurz gehaltenen zweiten Satz als „*Blume zwischen zwei Abgründen*“. Hector Berlioz war begeistert und schrieb über diese Aufführung: „*Das ist ein Sonnenuntergang in der römischen*

Campagna. Alles ist tieftraurig, ruhig, majestätisch und feierlich. Der Feuerball sinkt langsam hinter dem Kreuz von St. Peter hinab.“ Der Liszt-Schüler Wilhelm von Lenz vermutete wiederum, Beethoven habe den ersten Satz an der Bahre eines Freundes improvisiert, und deswegen dürfe man ihn eigentlich nur in einem schwarz ausgeschlagenen Zimmer spielen; Schon 1831 aber war eine Bearbeitung des ersten Satzes für Chor und Orchester erschienen, wobei der Text mit den Worten „*Kyrie eleison*“ anfing. Die Zahl der Deutungsversuche steigert sich ins Unermessliche, doch ebenso nachdrücklich warnte Paul Bekker 1912 in seiner Beethoven-Biographie vor autobiographischen Erklärungen für die außergewöhnliche Stimmung dieser Musik: „*Gewiß haben sämtliche Werke Beethovens autobiographischen Charakter, sind sie doch unzerstörbare Zeugnisse für die Richtung seines Denkens und Empfindens in jeder Periode seines Lebens. Diesen allgemeinen Zusammenhang jedoch ins Einzelne, Anekdotische verfolgen und in der cis-moll-Sonate den Ausklang eines Liebesabenteuers erkennen zu wollen, ist ein Deutungsverfahren von sehr fragwürdigem Wert.*“

Nach offizieller Zählung liegt mit der Sonate cis-Moll op. 27 Nr. 2 bereits Ludwig van Beethovens vierzehnter Beitrag auf dem Gebiet der Klaviersonate vor. Der Komponist festigte mit diesen Werken seinen Ruf als Pianist. So entstanden zunächst große viersätzigige Sonaten mit virtuosem Anspruch, aber gleichzeitig drang Beethoven in den langsamen Sätzen zu ungeahnten Ausdrucksbereichen vor. Die dreisätzigige 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 folgt wieder ein Umschwung. Beethoven schreibt nun „*Fantasie-Sonaten*“. An der Spitze steht die Sonate As-Dur op. 26 mit einem Variationensatz an erster Stelle, dem sich Scherzo, Trauermarsch und ein Perpetuum-mobile-Finale anschließen. Die beiden Sonaten op. 27 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 Sonate cis-Moll op. 27 Nr. 2 ließe sich sagen, sie weise die klassische Satzdisposition auf, verzichte aber auf den Kopfsatz. Während das Schwesterwerk Es-Dur op. 27 Nr. 1 – Widmungsträgerin ist hier übrigens die Fürstin Liechtenstein – eine komplizierte Disposition aufweist, quasi improvisierend beginnt und den Höhepunkt ins Finale verlagert, sind die Strukturen der

Sonate cis-Moll klarer: Hier vermittelt ein kurzes Allegretto zwischen den beiden Ecksätzen. Man könnte sagen, die Bezeichnung „*quasi una fantasia*“ beziehe sich bei dem einen Werk auf die Form, bei dem anderen aber auf den Gehalt.

Was fällt bei der Sonate cis-Moll op. 27 Nr. 2 sonst noch auf? Es ist zunächst eine ständige Beschleunigung zu erkennen: Auf einen langsamen Eröffnungssatz folgen ein Satz im mittleren Tempo und ein schnelles Finale. Dabei nimmt auch die Lautstärke kontinuierlich zu: Das eröffnende „*Adagio sostenuto*“ bewegt sich ausschließlich in jenem engen Bereich von Pianissimo bis Piano, das „*Allegretto*“ kennt bereits einige Akzente, während im Finale die gesamte Lautstärkeskala durchmessen wird. Interessant ist auch, dass der erste Satz ein vollkommenes Legatospiel verlangt, die Vortragsweise sich dann mehr und mehr auflockert. Im „*Adagio sostenuto*“ lassen sich drei verschiedene Ebenen ausmachen: Über einem Bass in langen Notenwerten gibt es eine ruhig fließende Triolenbewegung, darüber befindet sich an höchster Stelle eine Melodiestimme. Die Triolenbewegung lässt tatsächlich den Gedanken an eine Wellenbewegung und damit an Wasser aufkommen, obwohl Beethoven den Vierwaldstätter See, den Ludwig Rellstab hierbei vor Augen hatte, natürlich nicht kannte. Die Melodiestimme beansprucht für sich nur einen denkbar geringen Ambitus: Tonwiederholungen und kleinste Intervallfortschreitungen bestimmen den Verlauf. Nur in der Mitte des Satzes scheint sich die Triolenbewegung ein wenig zu verselbständigen, aber die Erweiterung des Umfangs verlangt nach einem Ausgleich durch ein festes Fundament (Orgelpunkt Gis), und auch die Melodiestimme kann ihren klagenden Gesang nicht wie bisher fortsetzen. Das „*Allegretto*“ in Des-Dur schließt sich ohne Unterbrechung an den ersten Satz an, und dieser Satz hat nun, ohne ausdrücklich so genannt zu sein, scherzo- oder menuett-ähnliche Züge. Das Finale weist sodann die vollständig ausgearbeitete Sonatenform auf. Das stürmisch emporschießende Hauptthema besitzt nun – im Gegensatz zum Kopfsatz – einen geradezu erstaunlich großen Tonumfang. Es gibt auch einen weit ausgearbeiteten Seitensatzkomplex. Die Coda führt in eine Art Kadenz, die in zwei Adagio-Takte mündet und damit ein letztes Mal an den Kopfsatz erinnert, bevor der Satz mit Anklängen an Seitensatz und Hauptthema – man beachte die Reihenfolge! – ausklingt.

Frédéric Chopin

Scherzo Nr. 2 b-Moll und Walzer

Felix Mendelssohn Bartholdy, geboren 1809, Robert Schumann und Frédéric Chopin, beide geboren 1810, sowie Franz Liszt, geboren 1811, waren annähernd gleichaltrig und vertreten die Generation der romantischen Komponisten. Sie begannen als ausgezeichnete Pianisten und konnten meistens als Interpreten ihrer eigenen Werke auftreten. Mendelssohn, der im Kreise renommierter Instrumentalisten auch die Viola spielte, war vielleicht der unspektakulärste Pianist unter ihnen. Das darf keineswegs abwertend verstanden werden und soll lediglich bedeuten, dass man dem Musiker Felix Mendelssohn Bartholdy keine „*dämonisch-virtuosen*“ Züge unterstellte. Seine anspruchsvollen Klavierwerke lassen erahnen, was für ein hervorragender Pianist er gewesen sein muss. Für Robert Schumann schien die Pianistenlaufbahn im Bereich des Möglichen gelegen zu haben, bis eine Lähmung in der Hand dieses Ziel wieder zunichte machte. Allerdings schrieb er weiterhin zunächst fast ausschließlich Klavierwerke, und in seiner Frau Clara fand er eine hervorragende Interpretin seiner Werke und eine wichtige Ratgeberin. Frédéric Chopin wiederum war ein hervorragender Pianist, der die Öffentlichkeit scheute, den kleinen Rahmen bevorzugte und zu einem Liebling der Salons wurde. Er trat häufiger in überschaubaren Privatkonzerten als in großen Sälen auf, eine wichtige Einnahmequelle war außerdem das Erteilen von Klavierunterricht. Der Pianist Alfred Cortot sagte nicht ganz unzutreffend, Chopin sei seltsamerweise unter Ausschluss der Öffentlichkeit berühmt geworden. Allerdings hat sich kaum ein Musiker so ausschließlich dem Klavier gewidmet. Natürlich stehen die Solowerke für Klavier im Mittelpunkt seines Schaffens, aber daneben gibt es Konzerte und konzertante Werke sowie Lieder und Kammermusik – alles Werke mit Klavierbeteiligung! So ist es schließlich Franz Liszt, der von den genannten Musikern die Rolle des romantisch-dämonischen Künstlers einnahm. Seine Person ist mit dem Geiger Niccolò Paganini vergleichbar, dessen Leben – vielleicht in noch stärkerem Maße – von Legenden umgeben war. Allerdings trat Liszt nicht nur als Pianist in Erscheinung, sondern wirkte auch als Kapellmeister in Weimar und setzte sich stark für die moderne Musik ein. Franz Liszt war der Schwiegervater von Richard Wagner, er nahm 55-jährig die niederen kirchlichen Weihen an und hinterließ ein sehr umfangreiches und vielfach bemerkenswert progressives Gesamtwerk, das auch Orchesterwerke, geistliche Kompositionen, Orgelmusik und Lieder umfasst. Dies trug in seiner Gesamtheit zu einer durch Legenden verklärten Einschätzung in der Öffentlichkeit bei.



Robert Schumann, Lithographie von Joseph Kriehuber, 1839

Um die Position des Komponisten Frédéric Chopin zu bestimmen, sei er dem im gleichen Jahr geborenen Robert Schumann gegenübergestellt. Frédéric Chopin hatte achtzehnjährig Variationen für Klavier und Orchester über das Duett „*La ci darem la mano*“ aus der Oper „*Don Giovanni*“ von Wolfgang Amadeus Mozart geschrieben (Opus 2, dem Freund Tytus Woyciechowski gewidmet). Robert Schumann hatte 1831 in

der „*Allgemeinen Musikalischen Zeitung*“ eine Kritik hierüber veröffentlicht. Diese originelle Kritik ist ganz aus der Perspektive der „*Dauidsübndler*“ geschrieben: Mit den Worten „*Hut ab, ihr Herren, ein Genie*“ legt Eusebius die Variationen auf das Notenpult. Es folgen detaillierte Beschreibungen, unter anderem findet sich folgende Passage: „*Schlimm ist's freilich und schön, daß Leporello hinter den Gebüschen lauscht, lacht und spottet, und daß Hoboen und Klarinetten zauberisch locken und herausquellen, und daß das aufgeblühte B-Dur den ersten Kuß der Liebe recht bezeichnet.*“ Chopin hat diese poetischen Auslegungen amüsiert zur Kenntnis genommen. Er lachte über die Fantasie „*des begeisterten Deutschen, der nach riesigen Einleitungen zur Analyse, Takt für Takt, schreitet und erläutert, daß dies nicht Variationen wie alle anderen seien, sondern irgendein phantastisches Tableau.* – Zur zweiten Variation sagt er, daß da Don Juan mit Leporello laufe, zur dritten, daß er Zerline umarme und Masetto sich mit der linken Hand darüber ärgere – und zum 5. Takt des Adagios behauptet er, daß Don Juan die Zerline in Des-Dur küsse.“ Chopin amüsierte sich darüber, was ihm selbst beim Komponieren entgangen sei.

Walter Georgii bringt die Unterschiede zwischen Chopin und Schumann auf den Punkt: „*Er (Chopin) musiziert im Gegensatz zu Schumann fast ganz ohne außermusikalische Beziehungen und Anregungen, als eine zwar poetische, aber nicht literarische Natur, trotz seines Verkehrs mit Dichtern und Literaten in Paris.*“ Auch der Klavierstil der beiden Komponisten weist charakteristische Unterschiede auf: „*So sehr Schumann in seinem Denken vom Klavier ausging, so klingt sein Klaviersatz doch manchmal orchestral; die Symphonischen Etüden tragen ihren Namen nicht*

umsonst. Diese Entwicklung der Klaviermusik erscheint im 19. Jahrhundert beinahe zwangsläufig. Chopin nimmt jedoch eine Ausnahmestellung ein. Auch wo er klangliche Massen aufbietet, denkt man nie ans Orchester. Wohl glaubt man vereinzelt andere Instrumente herauszuhören (...). Doch das sind Anklänge, die niemals dazu herausfordern könnten, ganze Chopinsche Kompositionen zu instrumentieren.“



Frédéric Chopin am Klavier,
Zeichnung aus dem Jahr 1838

Frédéric Chopin ist vielleicht der begnadetste Klavierkomponist des 19. Jahrhunderts. Sein Klavierstil kommt diesem Instrument besonders entgegen: Chopin ist ein Melodiker, der zwar von der italienischen Oper und ihren virtuosen Verzierungen lernte, dessen Kantilenen sich aber vorzüglich auf dem Tasteninstrument darstellen lassen. Zugleich werden diese Kantilenen getragen von den zutiefst pianistisch empfundenen Begleitharmonien. Dabei

sind verblüffende harmonische Kühnheiten zu bemerken, die oftmals sogar weit in die Zukunft weisen. In der Musikgeschichte ist Frédéric Chopin also alles andere als ein Musiker von lediglich peripherer Bedeutung.

Als Sohn eines französischen, seit 1788 in Polen lebenden Vaters und einer polnischen Mutter verbrachte Frédéric Chopin seine Jugendjahre in Warschau. Zwanzigjährig unternahm er als Pianist seine erste größere Auslandstournee. Der Beginn des Warschauer Aufstands machte eine Rückkehr nach Polen unmöglich. So gelangte er über Wien, München und Stuttgart nach Paris. Die polnische Heimat hat er seit 1830 nicht mehr wiedergesehen.

Das Schaffen Frédéric Chopins enthält neben groß angelegten Werken wie den Sonaten und den beiden Klavierkonzerten zahlreiche Miniaturen: Erwähnt seien die „Préludes“ – Robert Schumann nannte sie „Skizzen“, „Etüdenanfänge“ oder „Adlerfittige“ –, die Etüden und Walzer. Auch die Nocturnes und verwandte Stücke lyrischen Charakters besitzen häufig diese kleinen Formen, wie Frédéric Chopin überhaupt als ein Meister des lyrischen Klavierstücks anzusehen ist. Daneben gibt es auch einige Werke von mittlerer Ausdehnung. Hierbei seien neben der Fantasie f-Moll op. 49 die vier Balladen und die vier Scherzi erwähnt.

Das Scherzo hatte mit Joseph Haydn Eingang in das Streichquartett gefunden, zu einem wichtigen Bestandteil mehrsätziger Kompositionen wurde das Scherzo vor allem bei Ludwig van Beethoven. Exemplarische Beispiele finden sich in den Sinfonien, in den Klaviersonaten und in den Streichquartetten. Frédéric Chopin komponierte vier Scherzi, die als Einzelwerke bestehen können. Die vier Stücke (h-Moll op. 20, b-Moll op. 31, cis-Moll op. 39 und E-Dur op. 54) wurden nicht zusammenhängend entworfen, umspannen sie entstehungsgeschichtlich bereits einen Zeitraum von zehn Jahren. Diese vier Stücke eint die Tendenz zu einem leidenschaftlichen Ausdruck, sie kontrastieren also inhaltlich stark mit zahlreichen lyrisch-poetischen Stücken. Außerdem sind diese Stücke geprägt von einer Auseinandersetzung mit der klassischen Sonatenform. Sie vereinen damit die Folge von Hauptteil, Trio und Wiederholung des Hauptteils mit der komplizierteren sonatenmäßigen Durchdringung.

Das Scherzo Nr. 2 b-Moll ist das bekannteste der vier Scherzi von Frédéric Chopin. Dieses Stück, das 1837 in endgültiger Gestalt vorlag, verkörpert in exemplarischer Weise den Typ des dämonisch-brillanten Klavierstücks. Es beginnt mit einer floskelhaft raunenden Eröffnungsgeste, der sich augenblicklich mächtige Akkordfolgen anschließen. Überhaupt arbeitet dieses Stück mit schärfsten Gegensätzen: Diese betreffen nicht nur die starken Lautstärkeunterschiede, sondern auch den Ausdruck. Das Stück hat bald gespenstisch-unheimlichen Ausdruck, bald nähert es sich dem wiegenden Walzer. Auch chromatische Fortschreitungen mischen sich immer wieder ein und bestimmen den besonderen Charakter dieser Komposition. Formal gleicht dieses Stück einem ausgedehnten Sonatensatz, dem ein ausgedehntes Trio eingeschoben wurde. Dieses Trio in der Tonart A-Dur versucht einerseits einen Ruhepunkt herzustellen, andererseits wird diese Ruhe immer wieder von bewegteren Fortschreitungen durchbrochen. Auch der harmonische Rahmen ist denkbar weit gespannt. Die Reprise wird nach der vielfachen Sequenzierung eines kurzen Motivs – „*sempre con fuoco*“ zu spielen – erreicht, das Stück selbst endet mit einer grandiosen Koda in der Paralleltonart Des-Dur. Das Scherzo Nr. 2 b-Moll op. 31 gehört zu den großen dramatischen Kompositionen von Frédéric Chopin.

Zu Chopins Miniaturen gehören die Walzer. Diese Stücke erfreuen sich großer Beliebtheit, wie dies bei den zahlreichen Tanzsammlungen von Komponisten wie Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven und Franz Schubert noch nicht der Fall ist. Eine

Ausnahme macht lediglich Carl Maria von Webers „Aufforderung zum Tanz“, die aber schon wieder der größeren Form des Konzertwalzers angenähert ist. Jürgen Lotz bietet folgende Charakterisierung der Chopin-Walzer: *„Chopin stilisiert den Walzer zu einer Miniatur, in der er die Struktur des Gesellschaftstanzes und das Atmosphärische des Salons miteinander verbindet. Ein Veredelungsprozeß, der ein Tableau unterschiedlichster Ausdrucksmöglichkeiten vorstellt: träumerische Poesie, melancholische Sehnsucht, tänzerische Lebensfreude, chevalereske Eleganz, ironische Lässigkeit. Chopin läßt nicht die Menschen tanzen, sondern die Phantasie (...) Chopin benutzt zwar die Schablone der Tanzform, aber er läßt sich von ihr nicht einzwängen. So baut er verschiedentlich Mazurka-Elemente ein, bereichert seine Walzer durch eine abwechslungsreiche Harmonik und eine differenzierte Rhythmisierung, die auch Gegenrhythmen einschließt, setzt mit eleganten Fiorituren Akzente. All diese Kontrastierungen entfernen ihn von der Tanzkonvention, verleihen diesen Miniaturen eine Aura, in der sich der charakteristische Walzerton Chopins erfüllt.“*

Mit unterschiedlichen Zahlen wird Chopins Walzerschaffen angegeben. Vielfach werden vierzehn Walzer genannt, die polnische Paderewski-Ausgabe der Werke Chopins zählt siebzehn, andernorts werden neunzehn Stücke gezählt. Das hat seine Ursache darin, dass Chopin zu seinen Lebzeiten nur neun Walzer veröffentlichte, alle übrigen Stücke wurden posthum von dem befreundeten Komponisten Julian Fontana herausgegeben.

Der Walzer Ges-Dur op. 70 Nr. 1 wurde 1835 komponiert und wurde zunächst nicht veröffentlicht. Er trägt die Tempobezeichnung *„Molto vivace“* und hat einen etwas langsameren Seitengedanken, der an den österreichischen Walzer angelehnt ist.

Der Walzer As-Dur op. 69 Nr. 1, mit dem Tempo *„Moderato“* überschrieben, ist der berühmte *„Abschiedswalzer“*. Dieses melancholisch-elegante Stück wird von den Chopin-Biographen gern mit der Auflösung der Verlobung mit seiner polnischen Freundin Maria Wodzinska in Verbindung gebracht.

Der besonders bekannte *„Minutenwalzer“*, Des-Dur op. 64 Nr. 1 (*„Molto vivace“*), hat die Pianisten zu Rekorden angespornt, und damit hat das Stück viel von seinem Zauber verloren. Bernard Gavoty schildert, wie Chopin dieses Stück selbst vorzutragen pflegte: *„Er spielte diesen Walzer nicht sehr schnell, behielt sich einen Raum für Beschleunigungen vor, doch verlieh er den Tonleitern einen ‚Fluss‘, für den sich die schönen Zuhörerinnen be-*

geisterter, und er hütete sich (...) sehr wohl, im zweiten Teil zu sinnlichem Sich-gehen-lassen Raum zu gewähren.“

Zu den bekanntesten Stücken von Frédéric Chopin gehört auch der Walzer cis-Moll op. 64 Nr. 2. Dieses Stück entstand 1847, zwei Jahre vor dem Tod des Komponisten. Die Tempoangabe lautet „*Tempo giusto*“ und ist damit keineswegs eindeutig. Dieses Tanzstück ist „*vielleicht der vollkommenste, der aristokratischste seiner Walzer und auch der berühmteste. Der Refrain, der mehrere Male auf die vorausgegangenen Strophen antwortet, gewinnt dadurch, dass er niemals zum Ritornell wird. Es ist ganz klar, dass ein zu rasches Tempo und ein mechanischer Vortrag den Charme dieses Stückes unwiderbringlich zerstören würden*“, sagt Bernard Gavoty.

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
Druck: Basis-Druck GmbH · www.basis-druck.de

BALLET AM RHEIN –
DIE ERSTE PREMIERE:

b.06

—
THE FOUR TEMPERAMENTS

George Balanchine / Paul Hindemith
FORELLENQUINTETT (UA)

Martin Schläpfer / Franz Schubert

ALUMINIUM

Mats Ek / John Adams

George Balanchines neoklassisches Meisterwerk „The four Temperaments“ ist ein Stück voller Witz und Virtuosität. Ballettdirektor Martin Schläpfer, soeben als „Choreograph des Jahres 2009/10“ ausgezeichnet, schafft mit „Forellenquintett“ ein neues Stück für die Compagnie des Balletts am Rhein zur Kammermusik von Franz Schubert. Mats Ek, einer der bedeutendsten Choreografen der Gegenwart, zeigt mit „Aluminium“ choreographische Bilder von nordischer Kargheit und archaischer Kraft. Anschließend: Premierenfeier im Foyer.

Theater Duisburg, Do 14. Okt., 19.30 Uhr

Kartenpreise: 18,10–62,80 €

Karten erhältlich im Opershops:

Düsseldorfer Str. 5–7, 47051 Duisburg

Tel. 0203.940 77 77

www.ballettamrhein.de



BALLET AM RHEIN
DÜSSELDORF DUISBURG

Franz Liszt

Six Grandes Études de Paganini S. 141

Franz Liszt gilt als einer der größten Klaviervirtuosen aller Zeiten. Bei offensichtlich maßloser Begabung stellten sich früh die ersten Erfolge ein, doch bedurfte es auch bei einem Künstler wie Franz Liszt einer längeren Zeit des Suchens nach dem eigenen Weg. Als Neunjähriger soll der aus dem österreichisch-ungarischen Grenzland stammende Musiker das erste Mal als Solist mit Orchester aufgetreten sein, mit zwölf Jahren kam er 1822 nach Wien, um bei dem Etüdenmeister Carl Czerny Klavierstunden und bei Antonio Salieri Kompositionsunterricht zu nehmen. Bereits ein Jahr später zog Liszt weiter nach Paris. Seine frühesten erhaltenen Kompositionen sind Etüden sowie Variationen über Themen bekannter Komponisten. Doch der Musiker stürzte in eine tiefe Krise, zog sich aus dem Konzertleben zurück und beschäftigte sich intensiv mit religiösen und philosophischen Schriften. Erst als er 1832 den Violinvirtuosen Niccolò Paganini erlebte, kehrte die Musikbegeisterung zurück, gelang der entscheidende Schritt zur eigenen Standortbestimmung.



Niccolò Paganini,
Ölgemälde von Eugène Delacroix, 1839

Niccolò Paganini (geboren 1782 in Genua, gestorben 1840 in Nizza) war der brillianteste Geiger seiner Zeit, dessen Person schon zu Lebzeiten mit den fantastischsten Legenden umgeben wurde. Wo er auftrat, machte er Furore, in Paris erstmals im März 1831. Als er ein Jahr später nach Paris zurückkehrte, befand sich der 22-jährige Franz Liszt unter der unübersehbaren Schar der Bewunderer. Nun trat der gefeierte Geiger übrigens in Wohltätigkeitskonzerten zugunsten der damals in der französischen Hauptstadt grassierenden Cholera auf.

„Welch ein Mann, Welch eine Geige, Welch ein Künstler! O Gott, was für Qualen, für Elend, für Marter, in diesen vier Saiten! ... Und sein Ausdruck, seine Art zu phrasieren, und endlich seine Seele“, schrieb Liszt im Mai 1832 unter dem Eindruck des ersten Wohltätigkeitskonzerts. Nun beschloss Liszt, es dem gefeierte Geiger

gleichzutun und es auf dem Klavier zu ähnlichen Erfolgen zu bringen. Dabei ging es ihm nicht nur um eine grandiose Spieltechnik, sondern um die Wirkung, die mit dieser Technik erreicht werden kann. *„Homer, die Bibel, Plato, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber sind alle um mich herum. Ich studiere sie, ich denke über sie nach, verschlinge sie mit Feuereifer: im übrigen übe ich vier, fünf Stunden (Triolen, Sextolen, Oktaven, Tremolos, Tonwiederholungen, Kadenzen usw.). Ach! Wenn ich nicht verrückt werde, wirst Du einen Künstler in mir wiederfinden! Ja, einen Künstler, so wie Du ihn verlangst, so wie er heute sein muss!“*

Auch kompositorisch fand die Begegnung mit dem Geigenspiel Niccolò Paganinis ihren Niederschlag. Die ersten Werke entstanden im Austausch mit Robert Schumann. Dieser hatte Paganini bereits im Frühjahr 1830 in Frankfurt gehört und schrieb die *„Paganini-Studien“* op. 3 und die *„Sechs Konzert-Etuden“* op. 10. Die Vorlagen stammten aus Paganinis *„24 Capricen“* op. 1, die zwischen 1800 und 1810 niedergeschrieben, aber erst 1820 publiziert wurden. Franz Liszt komponierte 1832 zunächst eine *„Grande Fantaisie de bravoure sur La Clochette de Paganini“*. Die Vorlage war dem Schlusssatz von Paganinis Violinkonzert Nr. 2 h-Moll op. 7 entlehnt. Dieses Finale geht selbst wiederum auf ein älteres Thema zurück und gewann Popularität durch sein zauberhaftes Klangbild mit Solovioline, Orchester und einem Glöckchen.



Franz Liszt am Klavier, dem Spiel unter der Beethoven-Büste lauschen unter anderem Victor Hugo, Niccolò Paganini und Gioacchino Rossini, idealisiertes Ölgemälde von Josef Danhauser, 1840

Franz Liszts Klavierfantasie (S. 420) richtet allergrößte Anforderungen an den Interpreten, und noch Ferruccio Busoni sprach sich bewundernd über dieses Werk aus.

1838 veröffentlichte Franz Liszt „*Six études d'exécution transcendante d'après Paganini*“ (S. 140), von diesen Etüden erschien 1851 eine überarbeitete Fassung. Der Titel lautete nun „*Six Grandes Études de Paganini*“. Widmungsträgerin war beide Male Clara Schumann, die bekanntlich selbst eine hervorragende Pianistin war. Bei einem direkten Vergleich der Paganini-Bearbeitungen von Schumann und Liszt, wirken Schumanns Beiträge insgesamt sperriger, während Liszts Beiträge sich geschmeidiger dem Tasteninstrument anpassen. Robert Schumann, der später auch Klavierbegleitungen zu Paganini-Capricen schrieb, war ohne weiteres dazu bereit, die Leistung seines Kollegen anzuerkennen: *„Sprechen wir es also aus, daß diese Sammlung vielleicht das Schwierigste ist, was für Clavier je geschrieben, eben so wie das Original das Schwierigste, was für die Violine. Paganini wollte dies wohl auch mit seiner sehr schön kurzen Dedication ‚agli artisti‘ ausdrücken, d.h. nur für Künstler bin ich zugänglich. Und so ist es auch mit der Clavierstimme Liszts; Virtuosen von Fach und Rang allein wird sie einleuchten. (...) Wer diese Variation (das ist die sechste Etüde) bewältigt, und zwar in der leichten neckenden Weise, daß sie, wie es sein soll, gleich einzelnen Szenen eines Puppenspiels an uns vorübergleiten, der mag getrost die Welt bereisen, um mit goldenen Lorbeeren ein zweiter Paganini-Liszt zurückzukommen.“*

Mit einer Ausnahme – es handelt sich um die „*La Campanella*“-Etüde Nr. 3 – stammen die Vorlagen von Franz Liszts „*Grandes Études de Paganini*“ aus den Capricen op. 1 des italienischen Wundergeigers. Liszt hielt sich sogar sehr eng an die Vorlagen, schrieb also keine freien Fantasien über Paganini-Themen. Der Verlauf der Paganini-Stücke ist klar nachzuvollziehen, außerdem wurden bis auf wenige Ausnahmen auch die Originaltonarten beibehalten.

Das erste Stück in g-Moll macht insofern eine Ausnahme, als Liszt das Stück mit Material aus einer zweiten Paganini-Etüde umrahmt. Einleitung und Schluss stammen aus der fünften Paganini-Caprice, die weit gespannten Akkordbrechungen mussten allerdings von a-Moll nach g-Moll transponiert werden. Den Hauptteil der Etüde nimmt die Übertragung der sechsten Caprice ein. Schon die Vorlage ist überaus reizvoll, weil Paganini die Melodie mit einer Tremolobegleitung untermalen lässt. Dieses hat bereits

den Eindruck, als wären mehrere Instrumente am Vortrag beteiligt. Franz Liszt hat den Tremolocharakter ausgebaut und eine sehr komplexe neue Studie geschaffen. Interessant ist übrigens auch, wie er den Klangcharakter veränderte, denn hätte er sich allein am Tonumfang der Violine orientiert, bliebe die linke Hälfte des Klaviers so gut wie unbenutzt.

Die zweite Etüde (Es-Dur) folgt der 17. Paganini-Caprice. Schon bei Paganini mündete das elegante Stück mit seinen Skalen und prägnanten Akkordmotiven in herausforderndes Oktavenspiel, bei Liszt wird dieser Ansatz in Sextenparallelen, Oktaven, Doppeloctaven und Duodezimentsfortschreitungen fortgeführt.

Das dritte Stück ist die berühmte „*La Campanella*“-Etüde. Es ist das einzige Stück, dessen Vorlage nicht den Paganini-Capricen entlehnt wurde, sondern dem Finale des Violinkonzerts op. 7. Außerdem wurde hier die Transposition von h-Moll nach gis-Moll vorgenommen, wie Liszt sich übrigens auch bei seinen weiteren Fantasien über dieses Thema nicht an die Originaltonarten hielt. Die Anforderungen an den Interpreten sind erheblich, beim Spiel in vorwiegend hoher Lage werden weite Sprünge und schnelle Tonrepetitionen gefordert, und auch das Tonvolumen nimmt ständig zu.

Liszts vierte Paganini-Etüde (E-Dur) schließt sich der ersten Caprice an. Bemerkenswert ist die Notierung auf einem einzigen Notensystem, der Satz bleibt transparent und dünn, doch wird intensiv das Überschlagen der Hände gefordert.

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

Die fünfte Etüde (E-Dur) erscheint gerne mit dem Beinamen „*La Chasse*“ und folgt der neunten Caprice. Die Imitation von Flöte und Horn wird von Liszt ebenfalls in den Noten vermerkt. Der Mittelteil besitzt einen energischen Aufschwung und bezieht das Glissandospiele – das Gleiten von Taste zu Taste – ein.

Vorlage der sechsten Etüde ist die berühmteste Paganini-Caprice überhaupt: Die Caprice Nr. 24 in a-Moll weist ein ebenso prägnantes wie schlichtes Thema aus Akkordbrechung und Skalenfigur auf, dem sich elf Variationen und eine Koda anschließen. Dieses Schema wird von Franz Liszt übernommen. Seine Bearbeitung unterscheidet sich deshalb grundlegend von zahlreichen anderen Paganini-Bearbeitungen: Viele andere Komponisten nahmen das Thema als Ausgangspunkt für selbst erfundene Variationsfolgen oder Fantasien. Von den vielen Bearbeitungen seien lediglich die Werke von Johannes Brahms (zwei Hefte mit Variationen), Sergej Rachmaninow (Variationen für Klavier und Orchester), Witold Lutoslawski (Variationen für zwei Klaviere sowie für Klavier und Orchester) und Boris Blacher (Orchestervariationen) erwähnt. Interessant ist übrigens, dass Sergej Rachmaninow das „*Dies Irae*“-Motiv in seine Variationen einbezieht, was den dämonischen Charakter des Geigenvirtuosen Niccolò Paganini betont.

Michael Tegethoff

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

Dokumente:



Heinrich Heine, Gemälde von Moritz Daniel Oppenheim, 1831

Niccolò Paganini verkörperte den Typ des dämonischen Virtuosen, um dessen Gestalt sich schon früh Legenden zu bilden begannen. Er sei mit dem Teufel im Bunde gewesen, er habe seine Geliebte getötet und habe mehrere Jahre als Galeerensträfling verbringen müssen, hieß es. Sein Erscheinen rief eine gespenstische Erwartungshaltung hervor. In den „*Florentinischen Nächten*“ (1836 erschienen), berichtet Heinrich Heine ausführlich vom

Erscheinen des Geigers. Das angesprochene Hamburger Konzert muss wohl im Jahre 1830 stattgefunden haben:

„In der Tat, es war Paganini selber, den ich alsbald zu Gesicht bekam. Er trug einen dunkelgrauen Oberrock, der ihm bis zu den Füßen reichte, wodurch seine Gestalt sehr hoch zu sein schien. Das lange schwarze Haar fiel in verzerrten Locken auf seine Schulter herab und bildete wie einen dunklen Rahmen um das blasse, leichenartige Gesicht, worauf Kummer, Genie und Hölle ihre unverwüstlichen Zeichen eingegraben hatten. (...) War mir aber Paganini, als ich ihn am hellen Mittage, unter den grünen Bäumen des Hamburger Jungfernstiegs einherwandeln sah, schon hinlänglich fabelhaft und abenteuerlich erschienen, wie mußte mich erst des Abends im Konzerte seine schauerlich bizarre Erscheinung überraschen. Das Hamburger Komödienhaus war der Schauplatz dieses Konzertes, und das kunstliebende Publikum hatte sich schon frühe und in solcher Anzahl eingefunden, daß ich kaum noch ein Plätzchen für mich am Orchester erkämpfte. Obgleich es Posttag war, erblickte ich doch, in den ersten Ranglogen, die ganze gebildete Handelswelt, einen ganzen Olymp von Bankiers und sonstigen Millionären, die Götter des Kaffees und des Zuckers, nebst deren dicken Ehegöttinnen, Junonen vom Wandrahm und Aphroditen vom Dreckwall. Auch herrschte eine religiöse Stille im ganzen Saal. Jedes Auge war nach der Bühne gerichtet. Jedes Ohr rüstete sich zum Hören. Mein Nachbar, ein alter Pelzmakler, nahm seine schmutzige Baumwolle aus den Ohren, um bald die

kostbaren Töne, die zwei Taler Entreegeld kosteten, besser einsaugen zu können. Endlich aber, auf der Bühne kam eine dunkle Gestalt zum Vorschein, die der Unterwelt entstieg zu sein schien. Das war Paganini in seiner schwarzen Gala. Der schwarze Frack und die schwarze Weste von einem entsetzlichen Zuschnitt, wie er vielleicht am Hofe Proserpinens von der höllischen Etikette vorgeschrieben ist. Die schwarzen Hosen ängstlich schlotternd um die dünnen Beine. Die langen Arme schienen noch verlängert, indem er in der einen Hand die Violine und in der anderen den Bogen gesenkt hielt und damit fast die Erde berührte, als er vor dem Publikum seine unerhörten Verbeugungen auskramte. In den eckigen Krümmungen seines Leibes lag eine schauerliche Hölzernheit und zugleich etwas närrisch Tierisches, daß uns bei diesen Verbeugungen eine sonderbare Lachlust anwandeln mußte; aber sein Gesicht, das durch die grelle Orchesterbeleuchtung noch leichenartig weißer erschien, hatte alsdann so etwas Flehendes, so etwas blödsinnig Demütiges, daß ein grauenhaftes Mitleid unsere Lachlust niederdrückte. Hat er diese Komplimente einem Automaten abgelernt oder einem Hunde? Ist dieser bittende Blick der eines Todkranken, oder lauert dahinter der Spott eines schlaun Geizhalses? Ist das ein Lebender, der im Verschwinden begriffen ist und der das Publikum in der Kunstarena, wie ein sterbender Fechter, mit seinen Zuckungen ergötzen soll? Oder ist es ein Toter, der aus dem Grabe gestiegen, ein Vampir mit der Violine, der uns, wo nicht das Blut aus dem Herzen, doch auf jeden Fall das Geld aus den Taschen saugt?

Solche Fragen kreuzten sich in unserem Kopfe, während Paganini seine unaufhörlichen Komplimente schnitt; aber alle dergleichen Gedanken mußten stracks verstummen, als der wunderbare Meister seine Violine ans Kinn setzte und zu spielen begann (...)

Die Solistin des Konzerts



Foto: Felix Broede

Alice Sara Ott (Klavier) hat sich als 22-jährige Pianistin deutsch-japanischer Abstammung mit Auftritten in den großen Konzertsälen längst weltweit einen Namen gemacht. Im Alter von dreizehn Jahren erhielt sie die Auszeichnung „Most Promising Artist Award“ in Hamamatsu und gewann zwei Jahre später als jüngste Teilnehmerin den ersten Preis beim Internationalen Klavierwettbewerb „Silvio Bengalli“ in Italien.

In der vergangenen Saison ergab sich die Zusammenarbeit mit dem NDR Sinfonieorchester, den Münchner Philharmonikern, dem hr-Sinfonieorchester und dem Cincinnati Symphony Orchestra. Tournée unternahm sie mit dem Schwedischen Radiosinfonieorchester (Dirigent: Daniel Harding) und dem Königlich Philharmonischen Orchester Stockholm (Leitung: Sakari Oramo). Zu ihren Orchesterdebüts in der Saison 2010/2011 gehören Konzerte mit dem MDR Sinfonieorchester Leipzig, den Bamberger Symphonikern, den Wiener Symphonikern, dem San Francisco Symphony Orchestra, dem Tokyo Symphony Orchestra, dem Rotterdam Philharmonisch Orkest, dem Royal Scottish National

Orchestra und dem Philharmonia Orchestra. Wiedereinladungen führen die Pianistin erneut nach Stockholm und zum Philharmonischen Orchester von Malaysia.

Von ihren aktuellen Soloabenden sind Auftritte beim Luzern Festival, im Festspielhaus Baden-Baden, beim Flandern-Festival in Brüssel hervorzuheben, ferner spielt sie im Rahmen einer großen Tournee in den bedeutendsten japanischen Städten.

Neben ihren Soloaktivitäten ist Alice Sara Ott als Kammermusikerin regelmäßig zu Gast bei den Festivals in Heimbach, Zürich, Davos und Schwetzingen. Dabei spielt sie zusammen mit Künstlern wie dem Pianisten Lars Vogt, dem Cellisten Gustav Rivinius, der Bratscherin Tatjana Masurenko und dem Schlagzeuger Peter Sadlo. Häufig gastiert sie zudem beim Klavier-Festival Ruhr, dem Schleswig-Holstein Musik Festival, den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern und Braunschweig Classix Festival.

Seit Mai 2008 ist Alice Sara Ott Exklusivkünstlerin bei dem Label „Deutsche Grammophon“. Ihre erste CD mit Franz Liszts zwölf „Études d' exécution transcendante“ erschien Ende des Jahres 2008. Nur kurze Zeit später wurde ihr zweites Album mit sämtlichen Walzern von Frédéric Chopin veröffentlicht. Diese Aufnahme ist sowohl in Deutschland als auch in der USA auf den ersten Platz der iTunes Charts aufgestiegen. Alice Sara Otts erste CD mit Orchesterkonzerten mit dem Klavierkonzert Nr. 1 Es-Dur von Franz Liszt und dem Klavierkonzert Nr. 1 b-Moll op. 23 von Peter Tschaikowsky erscheint Anfang Oktober 2010. Die Pianistin musiziert bei dieser Aufnahme mit den Münchner Philharmonikern und dem Dirigenten Thomas Hengelbrock.

Ebenfalls im Oktober 2010 wird Alice Sara Ott als „Nachwuchskünstlerin des Jahres“ mit dem deutschen Musikpreis „Echo Klassik“ ausgezeichnet.

Alice Sara Ott studierte ab dem Jahr 2000 als Schülerin von Karl-Heinz Kämmerling am Salzburger Mozarteum und lebt in München.

Die nächsten Konzerte

Sonntag, 17. Oktober 2010, 19.00 Uhr
Philharmonie Mercatorhalle Duisburg

2. Kammerkonzert 2010/2011

Schumanns Liederspiele

Marlis Petersen Sopran
Stella Doufexis Mezzosopran
Werner Gura Tenor
Konrad Jarnot Bariton
Camillo Radicke Klavier
Christoph Berner Klavier

Robert Schumann
Spanisches Liederspiel op. 74
Minnespiel op. 101
Spanische Liebeslieder op. 138

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

Mittwoch, 20. Oktober 2010, 20.00 Uhr
Donnerstag, 21. Oktober 2010, 20.00 Uhr
Philharmonie Mercatorhalle Duisburg

3. Philharmonisches Konzert 2010/2011

Karen Kamensek Dirigentin
László Fenyő Violoncello

Hans Werner Henze
Das Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber
Friedrich Gulda
Konzert für Violoncello und Blasorchester
Richard Strauss
Also sprach Zarathustra,
Tondichtung nach Friedrich Nietzsche für großes Orchester

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

Demnächst

3. Profile-Konzert

So 10. Oktober 2010, 11.00 Uhr
Theater Duisburg, Opernfoyer



Ensemblemusik des Barock

Henry Purcell

Suite aus „King Arthur“

Antonio Vivaldi

Concerto für Streicher d-Moll

Georg Muffat

Concerto Grosso g-Moll
aus „Armonico Tributo“

Georg Friedrich Händel

Sinfonia B-Dur

Henry Purcell

Pavane

Johann Sebastian Bach

Konzert für Cembalo
und Streicher A-Dur

Tonio Schibel Violine

Anke Vogelsänger Violine

Nadine Sahebdel Violine

Pauline Nobes Violine

Mathias Feger Viola

Friedemann Pardall Violoncello

Francesco Savignano Kontrabass

Ralf Waldner Cembalo

Einzelkarten 11,00 €, ermäßigt 6,50 €

**duisburger
philharmoniker**

Gesellschaft der Freunde der
Duisburger Philharmoniker e. V.

