ENERGIE BERÜHRT

FESSELNDE MELODIEN
AUSGELASSENE STIMMUNG
TOBENDER APPLAUS

Wir wünschen Ihnen Energie, die berührt, bei Ihrem Besuch im KUKO.

stadtwerke rosenheim



MEISTERKONZERTE

KU'KO KULTUR+KONGRESS ZENTRUM ROSENHEIM

SAISON 2026/27



Wenn man mit Musik besondere Momente schafft.

Deshalb fördern wir viele Musikevents in der Region. Und wir unterstützen große und kleine Talente in Musikvereinen.

spk-ro-aib.de

Sparkasse
Rosenheim-Bad Aibling

PROGRAMM

Franz Schubert (1797-1828)
7. (8.) Symphonie h-moll D 759,
Unvollendete‘ (1822)
I Allegro moderato
II Andante con moto

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91)
31. Symphonie D-Dur ‚Pariser‘ KV 297 (1778)
I Allegro assai
II Andante
III Allegro

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
4. Klavierkonzert G-Dur op. 58 (1806)
I Allegro moderato
II Andante con moto – attacca:
III Rondo. Vivace – Coda. Presto

STEINWAY - HAUS
MÜNCHEN

Olga Scheps


Foto: ©Thomas Rabsch

"Olga Scheps setzt mit ihrem Interpretationsansatz auf zarteste klangliche Abstufungen im Piano- und Pianissimobereich, manchmal hört man Klavierklänge wie aus weiter Ferne, und doch ist alles klar konturiert und jede Feinheit wirkt präsent – ein Wunder an Lockerheit im hochdifferenzierten Gestalten und Nuancieren."
Olga Scheps, Tochter ukrainischer Pianisten, in Russland geboren und seit 1992 in ihrer heutigen Wahlheimat Deutschland lebend, steht für große Klangkultur, intensive Ausdrucksstärke und einen Sinn fürs Erzählerische. Bereits im Alter von 4 Jahren entdecktesie das Klavierspiel für sich und wurde früh von Klaviergrößen wie Alfred Brendel gefördert.
Bei weltweiten Auftritten sowohl im Solo-Rezital als auch mit Orchester widmet Olga Scheps sich immer wieder den großen Werken der Klavierliteratur als auch Raritäten wie bspw. den posthumen Etüden von Chopin, Liszts Malédiction, Messiaens Les Oiseaux exotiques sowie Lamentate von Arvo Pärt, Weinbergs Klavierquintett oder Dvoraks Klavierkonzert.

Namhafte Dirigenten wie u.a. Thomas Dausgaard, Lorin Maazel, José Serebrier, Marcus Bosch, Tugan Sokhiev, Simone Young, Markus Poschner und Pablo Heras-Casado luden Olga Scheps zur Zusammenarbeit mit renommierten Orchestern wie dem Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, dem Sinfonieorchester der Nationalphilharmonie Warschau, dem Mozarteum Orchester Salzburg, dem Royal Scottish National Orchestra, der Russischen Staatskapelle Moskau, der Staatskapelle Weimar, dem Zürcher Kammerorchester, dem Orchestre National du Capitole de Toulouse oder der Prague Philharmonia ein.

Zu den Highlights der Saison 26/27 gehören eine Tour mit dem Slovac Philharmonic Orchestra durch Japan sowie Konzerte mit dem Royal Scottish National Orchestra in Deutschland.

Olga Scheps konzertiert mit großem Erfolg in weltbekannten Konzerthäusern wie der Philharmonie Berlin, Elbphilharmonie Hamburg, Kölner Philharmonie, Alten Oper Frankfurt, Tonhalle Zürich, Tonhalle Düsseldorf, Cadogan Hall London, Suntory Hall in Tokyo und dem Wiener Konzerthaus.

Bei den renommierten Festivals in Deutschland und der Schweiz ist sie ein gefragter Gast und spielt leidenschaftlich gerne in kammermusikalischen Formationen mit Musikerkollegen wie Raphaela Gromes, Alban Gerhardt, Daniel Hope, Adrian Brendel, Jan Vogler, Nils Mönkemeyer, dem Danish String Quartet und dem Kuss Quartett, mit dem sie das Klavierquintett von Mieczysław Weinberg eingespielt hat.

Olga Scheps ist Exklusivkünstlerin bei Sony Classical. Ihr Debüt-Album Chopin gewann 2009 direkt einen ECHO Klassik. Es folgten die Einspielungen Russian Album (2010), Schubert (2012), Vocalise (2015) sowie eine Aufnahme von Chopins Klavierkonzerten Nr. 1 und 2 mit dem Stuttgarter Kammerorchester. Ihr Satie-Album anlässlich seines 150. Geburtstags landete auf Anhieb auf Platz 1 der deutschen Klassik Charts. 2017 erschien Tschaikowsky bevor sie mit dem Album 100 % Scooter – Piano Only neue Wege ging und Arrangements der bekanntesten Scooter-Hits von Sven Helbig einspielte. Mit dem Album Melody spannte Olga Scheps 2019 einen Bogen über vier Jahrhunderte Musik von J. S. Bach bis Aphex Twin. 2021 veröffentlichte sie Family. Das Album verbindet berühmte klassische Werke mit neuen Klavierarrangements bekannter Melodien und Soundtracks, sowie bisher nicht veröffentlichte Kompositionen von Schiller (Christopher von Deylen), Chilly Gonzales und von Olga Scheps selbst.

Olga Scheps studierte in ihrer Heimat Köln bei Prof. Pavel Gililov, war Stipendiatin der Deutschen Stiftung Musikleben und der Studienstiftung des deutschen Volkes und setzte ihre Studien bei Prof. Arie Vardi und Prof. Dmitri Baschkirow fort. Seit 2013 gehört sie offiziell zu Steinway Artists.

STEINWAY - HAUS
MÜNCHEN

Tomáš Brauner, Dirigent



Tomáš Brauner ist seit 2020 Chefdirigent der Prager Symphoniker. Durch seine Zusammenarbeit mit mehreren tschechischen Klangkörpern nimmt er eine Schlüsselposition im traditionsreichen tschechischen Musikleben ein. Brauner war von 2013 bis 2018 Chefdirigent der Pilsener Philharmonie und von 2018 bis 2020 in gleicher Funktion bei der Bohuslav Martinů Philharmonie tätig.
Seit 2014 ist er zudem Erster Gastdirigent des Symphonieorchesters des Tschechischen Rundfunks in Prag. Trotz seines breiten Repertoires widmet sich Tomáš Brauner gerne dem tschechischen Repertoire, das er häufig auf Auslandstourneen seines Orchesters präsentiert.
Im tschechischen Jubiläumsjahr 2024 wurden gleich fünf bedeutende tschechische Komponisten geehrt: Dvořák, Smetana, Suk, Martinů und Janáček. Aus diesem Anlass führte Tomáš Brauner die Prager Symphoniker auf eine Auslandstournee, die unter anderem Auftritte im Münchner Prinzregententheater und im Großen Festspielhaus in Salzburg umfasste.

Das begeisterte österreichische Publikum hörte an drei aufeinanderfolgenden Tagen drei verschiedene Programme mit Werken der Jubilare, deren Musik auf sehr unterschiedliche Weise klassisch-romantische Musik mit böhmischer und mährischer Folklore verbindet. Eine frühere Tournee mit den Prager Symphonikern führte ihn 2018 unter anderem nach Polen und München, wo er mit Rachmaninows Klavierkonzerten Nr. 2 und 3 auch im Ausland sein Können im nicht-tschechischen Repertoire unter Beweis stellen konnte.

Mit seinem Orchester hat Tomáš Brauner tschechische Filmmusik der 1930er Jahre, Dvořáks Slawische Tänze und zuletzt Rachmaninows Klavierkonzerte mit dem Pianisten Lukáš Vondráček sowie das in Tschechien fast schon legendäre Werk Music for Prague 1968 des Komponisten Karel Husa eingespielt, das als Reaktion auf das Ende des Prager Frühlings durch den Einmarsch sowjetischer Truppen entstand.

Tomáš Brauner arbeitet regelmäßig mit führenden Sinfonieorchestern und Opernhäusern zusammen, darunter die Tschechische Philharmonie, die Deutsche Radio Philharmonie, die Münchner Symphoniker, die Nürnberger Symphoniker, die Slowakische Philharmonie, die Philharmonie Südwestfalen, das Nationale Rundfunkorchester Rumänien, das Staatliche Rundfunkorchester Moskau, das Orchestra of Colours Athen, die Prager Kammerphilharmonie und vielen anderen. Tomáš Brauner begann seine Karriere als Operndirigent am Josef-Kajetán-Tyl-Theater in Pilsen.

An der Staatsoper Prag debütierte er 2008 mit Verdis Othello, am Nationaltheater Prag dirigierte er Verdis La Traviata und am renommierten Palacio de Bellas Artes in Mexiko-Stadt: dirigierte er eine Produktion von Janáčeks Jenůfa, um nur einige herausragende Produktionen zu nennen. Tomáš Brauner ist auch ein gern gesehener Gast bei großen internationalen Festivals wie dem Prager Frühling, Bad Kissingen und dem Richard-Strauss-Festival in Garmisch- Partenkirchen.

Seine Einspielung des Gesamtwerks für Violoncello von Bohuslav Martinů mit dem Cellisten Petr Nouzovský für das Label Dabringhaus und Grimm wurde mit dem Classic Prague Award 2017 ausgezeichnet. Tomáš Brauner wurde 1978 in Prag geboren. Nach seinem Abschluss im Fach Dirigieren an der Prager Akademie der musischen Künste im Jahr 2005 absolvierte er einen Studienaufenthalt an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Fünf Jahre später war er Preisträger beim Internationalen Dirigierwettbewerb Dimitris Mitropoulos in Athen.

Philharmonie Baden-Baden

Die Tradition fester Musikerensembles reicht in Baden-Baden bis in das Jahr 1460. Eine Auflistung aus dem Jahre 1580 dokumentiert bis heute das damalige reichhaltige Instrumentarium sowie den Notenbestand des Orchesters der Markgrafen von Baden. Zu dieser Zeit leitete der italienische Komponist und Kapellmeister Francesco Guami (zuvor Posaunist im Orchester von Orlando di Lasso bei der Münchner Hofkapelle) das Ensemble. Seit 1854 arbeitet die Philharmonie Baden-Baden als festes Orchester und ist das älteste kommunale Orchester Baden-Württembergs.
Die Gästebücher des Orchesters lesen sich wie ein „Who's who?" der Musikgeschichte. Franz Liszt, Hector Berlioz, Jacques Offenbach, Johann Strauss, Johannes Brahms, Hans von Bülow, Richard Strauss, Enrico Caruso, Pietro Mascagni, Wilhelm Furtwängler, Béla Bartók, Bruno Walter, Igor Strawinsky, Renata Tebaldi, Edita Gruberova, José Carreras, Placido Domingo (bereits 13 Konzerte), Anna Netrebko (bereits 14 Konzerte), Diana Damrau (bereits 5 Konzerte), Rolando Villazon, Anne-Sophie Mutter, Krassimira Stoyanova, Juan Diego Florez (bereits 5 Konzerte), Vesselina Kasarova, Piotr Beczala und Thomas Hampson (mit beiden bereits fünf Konzerte) u. v. a. – sie alle standen mit der Philharmonie auf der Bühne.

Auf dem Spielplan findet man auch Ballettaufführungen mit dem Hamburg Ballett (John Neumeier), dem Zürcher Ballett (Heinz Spoerli), den Ballettensembles der Wiener Staatsoper und der Mailänder Scala sowie dem Bayerischen Staatsballett.

Gastspiele und Tourneen im Ausland brachten dem Klangkörper internationales Ansehen. Das Orchester konzertierte in China, in den arabischen Emiraten Dubai, Qatar und Bahrain, in der Ukraine, in Frankreich, Belgien, Italien, Spanien, Österreich und in der Schweiz. Renommierte Konzertsäle wie die Elbphilharmonie Hamburg, die Zürcher Tonhalle, das Wiener Konzerthaus, der KKL Luzern, Herkulessaal, Prinzregententheater und Cuvilliés-Theater in München, die Victoria Hall in Genf, die Alte Oper in Frankfurt standen auf dem Spielplan der Philharmonie.
Von 2023 bis 2025 war das Orchester in die spektakulären Aufführungen des Parsifal von Richard Wagner am Goetheanum bei Basel, Schweiz eingebunden. Als erster deutscher Klangkörper trat die Philharmonie am Musée du Débarquement im Gedenken an den D-Day am Utah Beach auf und war dort auch für die offiziellen Feierlichkeiten anlässlich des 80. Jubiläums des D-Days im Jahre 2024 eingeladen.
TV- (u. a. für ARTE, das ZDF, den MDR, SWR, HR, DLF sowie France 3), zahlreiche Rundfunkproduktionen aber auch mehr als 35 eigene CD-Produktionen dokumentieren heute die Leistungsfähigkeit des Klangkörpers in den letzten Jahrzehnten.
Vom intimen Kammerkonzert bis zur Operngala im Festspielhaus, vom klassischen Sinfoniekonzert bis zum launigen Open-Air in den wunderbaren Gartenanlagen Baden-Badens – in ihrer Heimatstadt präsentiert die Philharmonie heute ein facettenreiches Konzertangebot, welches den vielfältigen Ansprüchen der Festspielstadt entspricht und alljährlich Zehntausende von Besuchern begeistert.

Mit der Carl Flesch Akademie bietet die Philharmonie alljährlich einen der weltweit renommiertesten Meisterkurse für Streichinstrumentalisten an. Bei der Philharmonischen Jugendakademie integriert die Philharmonie ausgewählte junge Musiker aus der Region für intensive Arbeitsphasen mit ausgewählten Programmen. Die jüngsten Musikfreunde besuchen die Gummibärchenkonzerte des Orchesters. In Kooperation mit dem französischen Kultusministerium finden alljährlich zweisprachige Kinderkonzerte statt.

Seit 2022 ist Heiko Mathias Förster der Chefdirigent des Orchesters.


Foto: © Jörg Bongartz

Franz Schubert (1797-1828)
7. (8.) Symphonie h-moll D 759 ‚Unvollendete' (1822)
I Allegro moderato
II Andante con moto

Franz Schuberts "Unvollendete" Symphonie in h-moll D 759

Franz Schubert ist bei weitem nicht der einzige Komponist, bei welchem die Zählung und Nummerierung von Werken durcheinander gekommen ist, und doch kam es in Bezug auf sein symphonisches Schaffen zu Verwirrungen, deren Entwirrung fast zwei Jahrhunderte in Anspruch nehmen sollte. So wurde die als einzige unter ihren viersätzigen Geschwistern zweisätzig gebliebene ‚Unvollendete' lange Zeit als 8. Symphonie geführt, gefolgt lediglich von der großen C-Dur-Symphonie, die als Neunte auch bei Schubert das Maß voll machte, welches Beethoven mit seiner Neunten gesetzt hatte. Die 7. Symphonie, so nahm man an, sollte die verschollene sogenannte ‚Gmunden-Gasteiner Symphonie' sein, über deren Entstehen 1825 Freunde berichtet hatten.
Die ‚Neunte', so dachte man aufgrund einer nachgetragenen falschen Datierung auf der Titelseite (März 1828), sei in seinem Todesjahr entstanden. Über die ‚Unvollendete' kursierten allerlei Legenden, und obwohl eigentlich erwiesen war, dass sie 1822 entstanden ist, gab es auch spätere Datierungen bis hin zu dem sentimental willkürlichen Unfug, sie sei deswegen unvollendet geblieben, weil der Verfasser über ihr verstorben sei (eine ähnlich falsche Legende also wie bei Bachs ‚Kunst der Fuge' und Mozarts ‚Requiem'; für Bruckners 9. und Mahlers 10. Symphonie hingegen trifft das ja zu). Schließlich stellte sich heraus, dass die sogenannte Neunte mit der mutmaßlich verschollenen ‚Gmunden-Gasteiner' identisch war, und plötzlich gab es statt 9 nur noch 8 Symphonien Schuberts. Nun wurde die Neunte als Siebente umgekennzeichnet – gegen die Chronologie, da die Nummer 8 schon an die ‚Unvollendete' vergeben war.
Daher wird heute in finaler Korrektur die ‚Unvollendete' (1822) als 7. und die ‚große C-Dur-Symphonie' D 944 (1825, vormals Nummer 9 und 7) als 8. Symphonie bezeichnet.

Schubert hat darüber hinaus mit der Komposition von fünf weiteren Symphonien begonnen, die nicht über das Skizzenstadium hinausgekommen sind. Da er all diese Skizzen feinsäuberlich in seinem Schreibtisch aufbewahrte, sind wir hierüber weit besser im Bilde als bei anderen Meistern, die gelegentlich ihre Werkstatt aufräumten oder gar, wie etwa Brahms, systematisch alles vernichteten, was nicht zu Vollendung gelangt war und auch dem reiferen Urteil noch standhalten sollte. Eine dieser Skizzen stammt aus der Zeit vor der 1. Symphonie, von dem 14jährigen Knaben Schubert, der daraufhin in fünfeinhalb Jahren 1813-18 in erstaunlicher Mühelosigkeit seine ersten sechs Symphonien niederschrieb.

(Auch wenn die Experten stets konstatierten, dass man in diesen Werken die Vorbildfunktion von Joseph Haydn und vor allem Mozart erkennen kann, dass zumindest in der 4. Symphonie auch Beethoven nicht so fern war, so ist doch vor allem bemerkenswert, dass Schuberts Ton vom 1. Streichquartett, von der 1. Symphonie an unverkennbar sein eigener war. Auch die Instrumentation ist schon in der 1. Symphonie unverwechselbar, und alle Bearbeiter sind daran gescheitert, seine Skizzen instrumentieren zu wollen, indem sie seinen Ton nicht zu treffen imstande waren und sind. Der einzige mir Bekannte, der in einer Orchestration den authentischen Schubert-Ton zu treffen vermochte (worum sich u. a. auch Franz Liszt, Joseph Joachim, Felix Mottl oder Charles Koechlin bemüht haben) war Anton Webern in den klein besetzten ‚Deutschen Tänzen vom Oktober 1824'.
Darüber hinaus bietet Schubert schon im 1. Satz seiner 1. Symphonie ein Novum, das weder dem reifen Mozart noch Haydn und auch nicht Beethoven in den Sinn gekommen ist. Bis auf die 5. Symphonie beginnt Schubert alle frühen Symphonien mit einer langsamen Einleitung, bevor der bewegte Hauptsatz folgt. Doch in seiner Ersten macht er etwas ganz Unorthodoxes: Bevor der Anfang des schnellen Hauptsatzes wieder erreicht wird, also unmittelbar vor Eintritt der Reprise, lässt er die langsame Einleitung wiederkehren und stellt damit zugleich die Dirigenten vor ein Tempo-Relations-Problem, dem die meisten bis heute mit Ratlosigkeit begegnen.

Haydn hatte zuvor zwar auch eine Wiederkehr der langsamen Einleitung im Kopfsatz seiner 103. Symphonie komponiert, dies jedoch erst nach der Reprise vor der Schlusscoda. Erst in seiner letzten Symphonie, der ‚großen C-Dur', nahm Schubert diesen Faden, die langsame Einleitung mit dem folgenden Allegro organisch zu verweben, wieder auf, und ließ nun die Einleitung als Abschluss des schnellen Satzes wiederkehren, nachdem er bereits im Allegro ein Fragment ihrer Melodie als 3. Thema verwendet hatte. Und im Kopfsatz der ‚Unvollendeten' fand er zu einer weit unspektakuläreren Lösung dieses formbildenden Grundbedürfnisses, das Verhaltene und das Bewegte zu verbinden, ohne das Grundtempo dafür verändern zu müssen.)

Nach der Unbeschwertheit der ersten 6 Symphonien geriet Schubert im Symphonischen in eine durch die alles überstrahlende Präsenz Beethovens befeuerte Schaffenskrise, die sich 1818 und 1821 in drei Entwürfen niederschlug, deren dritter in E-Dur sich tatsächlich in voller Länge, über weite Strecken nur in einer Stimme notiert, niederschlug. Diese im Detail äußerst flüchtige Komplettskizze haben mehrere Spezialisten zu einer vollendeten Symphonie auszubauen versucht, darunter am prominentesten und erfolgreichsten der große Dirigent Felix Weingartner, und später akademischer und trockener der Musikwissenschaftler Brian Newbould. Bei allem Herzblut, Können und akribischen Vorgehen: wie ein echter Schubert klingen diese Arrangements, ihren unbestrittenen Schönheiten zum Trotz, nicht.

Nach diesen Fehlversuchen war dann die am 30. Oktober 1822 begonnene ‚Unvollendete' das erste Werk, das wieder als Symphonie Gestalt annahm. Sie stellt ihre Vorgängerwerke schlagartig in den Schatten und eröffnet ein vollkommen neues Kapitel in der Geschichte der Gattung. Warum Schubert, nachdem er die ersten zwei einander so wundersam komplementär ergänzenden Sätze in h-moll und in E-Dur vollendet hatte, die Partiturniederschrift des folgenden Scherzos in der Grundtonart schon auf der zweiten Seite abbrach und jegliche Ambition, die Symphonie zu vollenden, fallen ließ, wissen wir nicht. Es gibt viele Spekulationen darüber, und vielleicht haben ja diejenigen recht, die meinen, er habe gespürt, dass hier in zwei Sätzen alles gesagt und nichts weiter hinzuzufügen sei — dass die sogenannte ‚Unvollendete' also in Wahrheit eine Vollendete ist, die in ihrem Aufbau letztlich bewusst mit allen Konventionen bricht.

War das Maß nach Mozart und Haydn die architektonische Logik und darauf gestützt das organisch gebaute dramatische Geschehen in den Symphonien Beethovens, sozusagen ein archaisch ‚männliches Prinzip' der willensbetonten, dem Material bei allen revolutionären Neuerungen in offenkundig zielgerichteter Arbeit abgerungenen künstlerischen Gestaltens, so hielt nun mit dem gereiften Schubert eine Art archaisches ‚weibliches Prinzip' Einzug in den symphonischen Kanon, weniger auf Strategie und Logik basierend als auf Intuition und verborgener Andeutung. Dass sich dieses Vorgehen so lange nicht durchsetzen konnte und schließlich auch noch lange Zeit gründlich als ‚Schwäche' missverstanden wurde, lag nicht nur an der nachhaltig die musikalische Welt dominierenden Größe Ludwig van Beethovens. Es gibt noch einen viel banaleren Grund dafür, dass Beethoven zum alleinigen Maß aller Dinge in der Symphonik wurde und Schubert so lange nur eine Seitenlinie bilden sollte, an deren Integration und Fortführung erst Brahms und Bruckner maßgeblichen Anteil haben sollten: Die beiden reifen Hauptwerke blieben zu seinen Lebzeiten unaufgeführt, also folglich völlig unsichtbar in ihrem Potential, und zumal in Wien sollte es sehr lange dauern, bis sie zu Gehör kamen. (Die letzte Skizze zu einer weiteren Symphonie entwarf Schubert übrigens kurz vor Ende seines Lebens im Herbst 1828.)

Gefunden in einem „unter Obstbäumen fast versteckten einstöckigen Häuschen"

Robert Schumann besuchte im Januar 1839, mehr als ein Jahrzehnt nach Schuberts Tod, während eines halbjährigen Wien-Aufenthalts Ferdinand Schubert, den Bruder des so jung verstorbenen Komponisten, und stieß dort auf das Partitur-Manuskript der ‚großen C-Dur-Symphonie'. Seine grenzenlose Begeisterung und die schriftliche Formulierung derselben sind legendär geworden, und die unmittelbare Folge war die Uraufführung des epochalen Werks bereits am 31. März 1839 im Leipziger Gewandhaus unter Felix Mendelssohn Bartholdy. Die Bekanntschaft mit dieser gewaltigen Symphonie, die länger ist als alle anderen instrumentalen Symphonien von Bedeutung vor ihr, änderte den Verlauf der Musikgeschichte in unvorhersehbarer Weise, und Schumann und Mendelssohn sollten als Symphoniker noch unmittelbar von der Bekanntschaft mit diesem magnum opus profitieren. In Wien erklang sie erst 1850, nachdem sie schon fast an allen wichtigen anderen Orten gespielt worden war.

Nun begann man allmählich, die wahre Größe des zu Lebzeiten so schmählich behandelten, bedeutendsten Symphonikers neben Beethoven zu erahnen.
Das Schicksal der ‚Unvollendeten' ist freilich noch viel extremer verlaufen. Der Wiener Hofkapellmeister Johann Herbeck (1831-77), zugleich feinsinniger Komponist und stets engagierter Förderer wertvoller Novitäten, der Mann, der sich im erzkonservativen Umfeld für die Durchsetzung der Musik Franz Liszts, des geradezu als Erzfeind der hehren Tradition verachteten Anführers der ‚Neudeutschen', einsetzte, erfuhr von dem Staatsbeamten und engagierten Laienmusiker Josef Hüttenbrenner von der Existenz einer nachgelassenen Symphonie Franz Schuberts, die sich im Besitz seines Bruders Anselm Hüttenbrenner (1794-1868) in Ober-Andritz unweit von Graz befinde und musikalisch auf einer Höhe mit Beethovens Symphonien stehe. Der Grazer Anselm war einer der engsten Freunde Schuberts gewesen, wie dieser ein Kompositionsschüler Antonio Salieris, und rühmte sich zudem in theatralischen Worten der Anwesenheit am Sterbebett Beethovens. Er hatte lange den Steiermärkischen Musikverein geleitet und lebte nun ein abgeschiedenes Leben als misstrauischer, verbitterter alter Mann, der vergeblich auf seinen Durchbruch als Komponist gewartet hatte (seine Kompositionen, darunter drei Symphonien, sind durchaus wert, aufgeführt zu werden, und vor allem in der Klaviermusik steht er Schubert stilitisch näher als irgendein Zeitgenosse).
Fünf Jahre später erst, am 1. Mai 1865, machte Herbeck einen Überraschungsgesuch bei Anselm Hüttenbrenner und gewann ihn für sich durch sein Interesse für seine Musik. Schließlich fragte er ihn auch nach dem bisher vor der Welt verborgenen Manuskript der rätselhaften Schubert-Symphonie, dem eigentlichen Grund seiner Reise. Und er kehrte tatsächlich mit unschätzbar wertvollem Gepäck zurück nach Wien: eine Ouvertüre in c-moll von Hüttenbrenner und die ‚Unvollendete' Symphonie in h-moll von Schubert. (Die ganze Angelegenheit ist ausführlich geschildert in ‚Johann Herbeck. Ein Lebensbild', der 1885 erschienenen Biographie von Herbecks Sohn Ludwig).
So kam es, dass am 18. Dezember 1865 die Wiener Philharmoniker unter Herbecks Leitung nach Hüttenbrenners Ouvertüre die Uraufführung von Schuberts ‚Unvollendeter' spielten, und schnell sollte die musikalische Welt verzaubert sein von dieser einzigartigen Musik in ihrem sehnsuchtsgetränkten Spektrum von erschütternder Tragik bis zu himmlischer Verklärung. Hätte Herbeck gute drei Jahre länger gewartet mit seinem Besuch, so wissen wir nicht, was nach dem Tod Hüttenbrenners in seinem „unter Obstbäumen fast versteckten einstöckigen Häuschen, an welches eine von dem knapp vorüberfließenden Gebirgsbache getriebene Mühle stoßt", mit dem Manuskript geschehen wäre… Die Musikgeschichte, ausgehend von Bruckner und Brahms, hätte ohne das unvermutete Auftauchen der ‚Unvollendeten' 43 Jahre nach ihrer ‚Vollendung' abermals einen anderen Verlauf genommen. Spät wirkte sie auf ihre Nachfolger ein, aber umso intensiver und nachhaltiger.
Übrigens, natürlich ist versucht worden, die ‚Unvollendete' zu vollenden, also um die zwei fehlenden Sätze (Scherzo und Finale) zu ergänzen. Am überzeugendsten hat dies der Engländer Frank Merrick 1928 anlässlich des 100. Todesjahres gemacht. Und Felix Weingartner hat als dritten Satz seiner eigenen 6. Symphonie, der ‚Tragischen', aus gleichem Anlass die Skizzen des Scherzos zu einem geschlossenen Satz vollendet. Viele weitere folgten, mit plausiblen, mit pietätvollen und mit abstrusen Vorschlägen und Lösungen. Man spielt die ‚Unvollendete' weiterhin mit gutem Grund ohne all' diese Anhängsel, wie dies ja auch in Mozarts Messe in c-moll oder Bruckners Neunter das beste Vorgehen bleibt, egal, was die Propaganda der fleißigen ‚Vollender' uns heute eifriger denn je erzählen mag.

„Mein Traum" als Erlebnishintergrund der Musik?

Nach Ansicht auch angesehener Fachleute (z. B. des Musikwissenschaftlers Arnold Schering und des Dirigenten Nikolaus Harnoncourt) hat Schuberts ‚Unvollendete' ein verstecktes Traum, das sich nach übereinstimmender Ansicht im ebenfalls 1822 vom Komponisten niedergeschriebenen Bericht ‚Mein Traum' kundtut: „*Ich war ein Bruder vieler Brüder u. Schwestern. Unser Vater, u. unsere Mutter waren gut. Ich war allen mit tiefer Liebe zugethan. Einstmahls führte uns der Vater zu einem Lustgelage. Da wurden die Brüder sehr fröhlich. Ich aber war traurig. Da trat mein Vater zu mir und befahl mir, die köstlichen Speisen zu genießen. Ich aber konnte nicht, worüber mein Vater erzürnend mich aus seinem Angesicht verbannte. Ich wandte meine Schritte und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich in ferne Gegend. Jahre lang fühlte ich den größten Schmerz u. die größte Liebe mich zertheilen. Da kam mir Kunde von meiner Mutter Tode. Ich eilte sie zu sehen, u. mein Vater von Trauer erweicht, hinderte meinen Eintritt nicht.*

Da sah ich ihre Leiche. Thränen entflossen meinen Augen. Wie die gute alte Vergangenheit, in der wir uns nach der Verstorbenen Meinung auch bewegen sollten, wie sie sich einst, sah ich sie liegen. Und wir folgten ihrer Leiche in Trauer u. die Bahre versank. *Von dieser Zeit an blieb ich wieder zu Hause. Da führte mich mein Vater wieder einstmahls in seinen Lieblingsgarten. Er fragte mich, ob er mir gefiele. Doch mir war der Garten ganz widrig u. ich getraute mir nichts zu sagen. Da fragte er mich zum zweytenmal erglühend: ob mir der Garten gefiele? Ich verneinte es zitternd. Da schlug mich mein Vater u. ich entfloh. Und zum zweytenmal wandte ich meine Schritte, u. mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich abermals in ferne Gegend. Lieder sang ich nun lange lange Jahre. Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich wieder Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe. So zertheilte mich die Liebe und der Schmerz. Und einst bekam ich Kunde von einer frommen Jungfrau, die erst gestorben war. Und ein Kreis sich um ihr Grabmahl zog, in dem viele Jünglinge u. Greise auf ewig wie in Seligkeiten wandelten. Sie sprachen leise, die Jungfrau nicht zu wecken. Himmlische Gedanken schienen immerwährend aus der Jungfrau Grabmahl auf die Jünglinge wie lichte Funken zu sprühen, welche sanftes Geräusch erregten. Da sehnte ich mich sehr auch da zu wandeln. Doch nur ein Wunder, sagten die Leute, führt in den Kreis.*
Ich aber trat langsamen Schrittes, innerer Andacht u. festem Glauben, mit gesenktem Blicke auf das Grabmahl zu, u. ehe ich es wähnte, war ich in dem Kreis, der einen wunderlieblichen Ton von sich gab; u. ich fühlte die ewige Seligkeit wie in einen Augenblick zusammengedrängt. Auch meinen Vater sah ich versöhnt u. liebend. Er schloss mich seine Arme und weinte. Noch mehr aber ich.“

Die Verwandtschaft dieses ergreifenden Texts mit der zutiefst verletzlichen Seelenwelt der Symphonie und ihrem Stimmungsgehalt ist nicht von der Hand zu weisen, wenngleich derlei natürlich nicht zu beweisen ist.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91)
31. Symphonie D-Dur ‚Pariser‘ KV 297 (1778)
I Allegro assai
II Andante
III Allegro

“das forte hören, und die hände zu klatschen war eins“

Mozarts Pariser Symphonie KV 297

Seine erstaunliche erste Symphonie komponierte Wolfgang Amadeus Mozart in London, unter dem starken Eindruck der dort ansässigen deutschen Komponisten Carl Friedrich Abel und Johann Christian Bach (des für seinen frühen Werdegang so vorbildhaften jüngsten Sohns von Johann Sebastian Bach), im Alter von acht Jahren. Über die folgenden Jahre verteilt schrieb er überwiegend im heimischen Salzburg regelmäßig weitere Symphonien, bis es 1771-73 mit den Symphonien Nr. 12-30 zu einer höheren Verdichtung seines symphonischen Schaffens kam. Seine frühe Symphonik gipfelt in der sogenannten ‚kleinen‘ Symphonie in g-moll KV 183 von 1773 und der äußerst beliebt gewordenen Symphonie in A-Dur KV 201 von 1774. Wäre sein Leben schon hier zu Ende gegangen, so wäre er früher oder später trotzdem bereits auf symphonischem Gebiet als bedeutendster Meister neben Joseph Haydn erkannt worden. In den darauffolgenden knapp vier Jahren schrieb er keine Symphonien, wenn wir absehen von den durch ein kurzes schnelles Finale zu kleinen Symphonien ergänzten Ouvertüren zu den Opern ‚La finta giardiniera‘ und ‚Il re pastore‘. Das erste Werk nach der ‚symphonischen Pause‘ 1775-77 sollte dann die sogenannte ‚Pariser Symphonie‘ sein.
Ende Oktober 1777 traf Wolfgang Amadeus Mozart, dem Wunderkind-Status entwachsen und vom Vater Leopold auf Stellensuche entsandt, mit seiner Mutter in Mannheim ein, wo er das Spiel des virtuosen Orchesters, welches musikalisch die Errungenschaften der revolutionären Mannheimer Schule mit ihren Crescendo-Wellen und Effekten repräsentierte, so sehr bewunderte, dass er viel länger dort blieb als von seinem gestrengen Vater gewünscht. Als er am 14. März 1778 mit seiner Mutter wie vereinbart nach Paris weiterreiste, führte er nun auch den repräsentativen Mannheimer Stil in seinem geistigen Gepäck mit.

Dort bat ihn Joseph Le Gros, der Direktor der renommierten ‚Concerts spirituelles', um eine „große Symphonie", also auch eine größer besetzte als alle, die er bisher geschrieben hatte: außer je 2 Flöten, Oboen, Fagotten, Hörnern, Trompeten und Pauken sowie dem Streichorchester standen ihm hier erstmals auch zwei Klarinetten zur Verfügung. Die neue Symphonie in D-Dur, die er nun schrieb, unterzog er einer ganzen Reihe von Revisionen, bevor er sie am 18. Juni 1778, dem Fronleichnamstag, zur erfolgreichen Uraufführung brachte. Sechs Tage zuvor hatte er dem Vater geschrieben: „… *den wenigen gescheiden franzosen die da sind, stehe ich gut dafür daß sie gefällt; den dummen – da sehe ich kein großes unglück wenn sie ihnen nicht gefällt – ich habe aber doch hoffnung daß die esel auch etwas darinn finden, daß ihnen gefallen kann.*"

Wie das Publikum war auch Auftraggeber Le Gros mit den schnellen Ecksätzen überaus zufrieden. Der 22jährige Mozart war sich im Klaren, was er den so verwöhnten wie oberflächlichen Hörern der feinen Gesellschaft zu bieten hatte: „*…und gleich mitten im Ersten Allegro, war eine Pasage die ich wohl wuste daß sie gefallen müste, alle zuhörer wurden davon hingerissen – und war ein großes applaudißement – weil ich aber wuste, wie ich sie schriebe, was das für einen Effect machen würde, so brachte ich sie auf die lezt noch einmahl an – da giengs nun Dacapo.*"
Für das mit den klanglichen Kontrastmöglichkeiten des Orchesters virtuos flirtende, sich in zwei Fugato-Episoden schon jungfräulich jupiterhaft steigernde Finale nun spielte er mit dem Unerwarteten: „*…weil ich hörte daß hier alle lezte Allegro wie die Ersten mit allen instrumenten zugleich und meistens unisono anfangen, so fieng ichs mit die 2 violin allein piano nur 8 tact an – darauf kamm gleich ein forte – mit hin machten die zuhörer, wie ichs erwartete beim Piano sch – dann kamm gleich das forte – sie das forte hören, und die hände zu klatschen war eins.*" (Brief vom 3. Juli 1778, dem Todestag seiner Mutter in Paris)

Was den Andante-Mittelsatz betrifft, welcher in seiner natürlichen Grazie auf die schlagkräftige Pracht von Klarinetten, Trompeten und Pauken verzichtet, nahm sich der Bericht an den Vater vom 9. Juli weniger euphorisch aus. Dieser Satz habe, so Mozart, „nicht das glück gehabt, ihn [Direktor Le Gros] zufrieden zu stellen – er sagt es seye zu viell modulation darin – und zu lang." Was tat er also? Er schrieb ein neues, kürzeres, leichter aufzufassendes, und keineswegs weniger wertvolles Andante, welches erstmals bei der zweiten Aufführung der Symphonie bei den ‚Concerts spirituelles' am 15. August zu Mariæ Himmelfahrt gespielt wurde, und berichtete nunmehr, es habe zwar das ursprüngliche Andante „von mir, von allen kennern, liebhabern, und meisten zuhörern, den grösten beyfall – es ist just das Contraire was le gros sagt – es ist ganz natürlich – und kurz. – um ihn aber, und wie er behauptete mehrere, zu befriedigen, habe ich ein anders gemacht – jedes in seiner art ist recht – denn es hat jedes einen anderen Caractère – das letzte gefällt mir aber noch besser." Die Symphonie als Ganzes, die nach Ansicht der Experten kunstvoll den impulsiv glanzvollen Mannheimer mit dem elegant virtuosen Pariser Geschmack der Zeitmode vermählt, war nicht nur ein voller Erfolg – auch der Komponist zog positive Bilanz: „ich bin auch sehr wohl damit zufrieden." Der erhoffte berufliche Erfolg freilich blieb aus, und Mozart kehrte im Januar 1779 zurück nach Salzburg, um sich für zwei Jahre ins provinzielle Hoforganistenjoch unter Bischof Colloredo zu begeben, bevor er endgültig nach Wien ging. Diese restlichen Salzburger Jahre brachten zwei größere und eine kleine Symphonie hervor, die letzte davon die in C-Dur KV 338. In Wien entstanden dann 1782-88 die berühmten sechs späten Symphonien von der ‚Haffner' bis zur ‚Jupiter'.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
4. Klavierkonzert G-Dur op. 58 (1806)
I Allegro moderato
II Andante con moto – attacca:
III Rondo. Vivace – Coda. Presto

Überschattet vom Chaos – die Feuertaufe von Beethovens 4. Klavierkonzert

Beethoven spielte die öffentliche Uraufführung seines 4. Klavierkonzerts in G-Dur am 22. Dezember 1808 im Rahmen einer von ihm veranstalteten Musikalischen Akademie im k. k. privaten Theater an der Wien. In der Ankündigung des Mammutprogramms hieß es: „Sämtliche Stücke sind von seiner Komposition, ganz neu und noch nicht öffentlich gehört worden." Das Programm umfasste:
„Erste Abteilung: I. Eine Sinfonie unter dem Titel: Erinnerungen an das Landleben in F-Dur Nr. 5. – II. Arie. – III. Hymne mit lateinischem Text, im Kirchenstil geschrieben, mit Chor und Solos. – IV. Klavier-Konzert, von ihm selbst gespielt.

Zweite Abteilung: I. Große Sinfonie in c-moll (Nr. 6). – II. ‚Heilig' mit lateinischem Text, im Kirchenstil geschrieben, mit Chor und Solos. – III. Phantasie auf dem Klavier, welche sich nach und nach mit Eintreten des ganzen Orchesters und zuletzt mit Einfallen von Chören als Finale endet." (Abgesehen davon, dass die beiden Symphonien Nr. 5 und 6 hier noch umgekehrt nummeriert waren, handelte es sich bei den lateinischen Gesängen um Teile – darunter das Sanctus – aus der Messe in C-Dur und bei der Phantasie um die sogenannte Chor-Phantasie op. 80.)

Sowohl die beiden Symphonien als auch das neue Klavierkonzert wurden in der Wahrnehmung überschattet von einem Missgeschick, das zum Eklat wurde und unvergessen bleiben sollte. Beethovens Schüler Ferdinand Ries, selbst später ein bedeutender Symphoniker, berichtete: „Bei der Phantasie für Klavier mit Orchester und Chor machte der Klarinettist, wo das letzte freundliche Thema variiert schon eingetreten ist, durch Versehen eine Reprise von acht Takten. Da nur wenige Instrumente spielten, so fiel diese falsche Exekution natürlich umso schreiender ins Gehör. – Beethoven sprang wütend auf, drehte sich um und schimpfte auf die gröbste Art über die Orchestermitglieder, und zwar so laut, dass das ganze Auditorium es hörte. Endlich schrie er: ‚Von Anfang!' Das Thema begann wieder, alle fielen richtig ein, und der Erfolg war glänzend."
Beethoven, dessen Widersacher sich köstlich amüsierten, sah sich genötigt, an seinen Verleger eine Klarstellung zu verfassen: „Ohnerachtet dass verschiedene Fehler, für die ich nicht konnte, vorgefallen, nahm das Publikum doch alles enthusiastisch auf. […] Hauptsächlich waren die Musiker aufgebracht, dass, indem aus Achtlosigkeit bei der einfachsten, plansten Sache von der Welt gefehlt worden war, ich plötzlich stillehalten ließ und laut schrie: ‚Noch einmal!' So was war ihnen noch nicht vorgekommen; das Publikum bezeugte hierbei sein Vergnügen." Im so entstandenen Tumult hatte die Sensationsberichterstattung die besseren Karten als jede seriöse Besprechung, und es sollte auch nicht der letzte Skandal in einem von Beethoven geleiteten Konzert bleiben.

Entstanden ist das 4. Klavierkonzert im Verlauf der Jahre 1805-06. Zur ersten nicht-öffentlichen Aufführung kam es im März 1807 in einem Abonnementkonzert im Palais des Prinzen Lobkowitz, in welchem auch die Coriolan-Ouvertüre und die 4. Symphonie zum ersten Mal erklangen. Es war dies ja jene unglaublich produktive Zeit in Beethovens Schaffen im Anschluss an die ‚Eroica', die ein vollkommen neues Kapitel der Symphonik eröffnete, eine Zeit, in welcher sehr viele Werke — so die Symphonien Nr. 5 und 6 – parallel entstanden. Die Umstände, unter den sie präsentiert wurden, waren chaotisch und unberechenbar, und trotz aller Unzulänglichkeiten der Ausführung waren sich viele Zuhörer bewusst, dass diese Musik in all ihrer Mannigfaltigkeit zeitlos sei und die Musikgeschichte dauerhaft entscheidend formen würde.

Unerschöpfliches Füllhorn der Mannigfaltigkeit

Wenn man das 4. Klavierkonzert dem sechs Jahre zuvor vollendeten 3. Klavierkonzert gegenüberstellt, so kann der Weg der Befreiung von der Konvention, den Beethoven gegangen ist, atemberaubend anmuten. Im Kopfsatz des 3. Konzerts spielt das Orchester, wie die Tradition es verlangt, die komplette Exposition der beiden gegensätzlichen Themen, aus welchen sich die Energie des gesamten Satzes speist, bevor der Solist einsetzt und seinen Beitrag leisten darf. Hier nun, im 4. Konzert, setzt das Klavier mit dem Hauptthema von vornherein ganz alleine ein (das freilich finden wir vorgeprägt einzig in Mozart sogenanntem ‚Jenamy'-Konzert KV 271, jedoch mehr als Überraschungscoup denn mit wirklichen Folgen für die Gestaltung des Ganzen), und auch den Eintritt der Reprise übernimmt das Klavier alleine, also die zwei markantesten Momente des gesamten Formverlaufs. Zugleich geschieht das auf absolut gegensätzliche Weise: der Beginn ist zart und innig, piano e dolce, die Wiederkehr nach den vielfältigen Abenteuern der Durchführung mit maximaler Kraftentfaltung, figuriert skandierend, im fortissimo. Beide Male schweigt das Orchester, um dann aus der Terz h des G-Dur eine so überraschende wie geschmeidige Umdeutung ins fünf Quinten entfernte H-Dur vorzunehmen. Dieser Beginn hat eine so erfrischende, alles Akademische meilenweit hinter sich lassende Ausstrahlung, dass danach sozusagen ‚alles' möglich ist.

Wie in keinem anderen Konzert zuvor verwebt Beethoven den Klaviersatz organisch mit dem Orchestersatz, es ist nur manchmal eine antagonistische Gegenüberstellung, auch keine Begleitung des Solisten, sondern ein kammermusikalisches Miteinander, das die ganze Gattung des Solokonzerts revolutionieren wird. Der Grundton ist zwar ein lyrischer, sowohl kapriziös als auch kontemplativ spielerischer, doch immer wieder entfesselt Beethoven unversehens die volle Kraft sowohl des Soloinstruments als auch des Orchesters. Im Geist ist dieses Konzert innig verwandt mit den beiden anderen es zeitlich

umgebenden Solokonzerten Beethovens: dem Tripelkonzert op. 56 und dem Violinkonzert op. 61. Kein anderes Konzert Beethovens überwältigt uns mit einer so verschwenderischen Fülle der Inspiration, mit so vielen einprägsamen Einfällen, Ableitungen und Kontrasten, die mit leichter Hand zu einem bei allem Überschwang natürlich organischen Ganzen verknüpft sind. Es gibt in diesem an charakteristischen feinen Themen so überreichen Satz, der dabei durchaus zugleich das antagonistische Prinzip des Sonatensatzes verwirklicht, keinen Moment des Formelhaften, der auch nur ansatzweisen Scholastik, sondern völlige Freiheit des musikalischen Ausdrucks erwächst aus der sehr wohl klar berechneten Zielbewusstheit des Aufbaus. Mit schwindelerregender Beweglichkeit modulieren das Klavier und das in allen Positionen auch solistisch dankbar und unerschöpflich farben- und schattierungsreich eingesetzte Orchester durch die Tonartbezirke, und es ist auch ein echtes Virtuosenkonzert, allerdings nicht eines, welches mit der mächtigen Pranke beeindrucken würde (wie dann eher das 5. Klavierkonzert), sondern in der filigranen Rasanz des stets musikalisch wesentlichen, beseelten Passagenwerks, das so oft eine klare Melodielinie auf feinen Kollisionskurs mit seinen gleichzeitigen Umspielungen schickt. Für alle jene Kollegen, die über das eindrucksvoll Pianistische hinaus auch substanziell in ihrer Musik sein wollten, muss diese Musik in ihrer kraftvollen Zartheit wie eine gebieterische Einschüchterung gewirkt haben, die es überhaupt nicht nötig hat, eine Virtuosenpose einzunehmen.

Vom zweiten Satz, der die Funktion eines introvertierten Vorspiels in e-moll zum ausgelassenen Rondo-Finale einnimmt, wurde gemutmaßt, es könne sich um eine Vertonung der Sage von Orpheus und seinem vergeblichen Versuch, seine geliebte Eurydike den unerbittlichen Mächten des Hades zu entreißen, handeln. Am Anfang steht das Orchester in seiner gezackten einstimmigen Melodik unversöhnlich der zutiefst menschlichen, choralartig fragilen Klage des Klaviers gegenüber. Doch gelingt es dem Klavier mit seinem innigen Flehen, das Orchester im zusehends engmaschiger geführten Dialog zu besänftigen. Da bleibt das Klavier alleine, gibt sich chromatisch fließender Innenschau hin, wird noch einmal durchzuckt von Schaudern aus seinem Inneren, und mit dem Wiedereintritt hat sich das Orchester zum Seelenverwandten des Solisten gewandelt. Ohne Pause schließt sich das leichtfüßige Finale an, wieder mit einer terzverwandten Rückung: der Grundton e wird zur Terz von C-Dur, der Unterquinttonart des G-Dur, in welcher der Satz mysteriös anhebt, um sich so unauffällig wie nur möglich der Grundtonart vermählen. Auch das Humorvolle, Groteske hat hier, lyrisch veredelt, seinen zentralen Platz, und ganz besonders die aus dem harmonischen Gang resultierende absteigende Sprungfolge a-d-h, die eben nicht in die Oktave auflöst, sondern elegant gespannt bleibt, steht symbolisch für den melodisch-harmonischen burlesken Charakterzug des Satzes. Früh schon spüren wir, dass die Musik sich aufmacht, den finalen Überschwang zu feiern, doch diesmal hält Beethoven in ungezwungenster Manier eine Disziplin des weitschauenden Plans, die zum Ende hin kein bisschen das Gefühl von Länge aufkommen lässt. Mit frühlingshaft schwärmerischem Schwung wird die kurze Solokadenz erreicht, und im Presto-Tempo wächst die Coda ohne jeden künstlichen Nachdruck unwiderstehlich vom Pianissimo zur vollen Kraftentfaltung an.



Herausgeber und Veranstalter: VERANSTALTUNGS+KONGRESS GmbH Rosenheim
Kufsteiner Straße 4, 83022 Rosenheim, Tel. 08031 365 9002
Texte und Redaktion: Christoph Schlüren, Programmänderungen vorbehalten
Fotos Titel: Olga Scheps: ©Uwe Arens – Daniel Ottensamer: ©Andrej Grilc
Ramon Ortega: ©Steven Haberland – Soyoung Yoon: ©Lukasz Rajchert