

STADT **KULTUR**  
MEISTERWERKE  
ROSEN **DUFT**  
HEIM **AT**



Teo Gheorghiu, Klavier



Katerina Englishova, Harfe

SAISON 2024/2025

**MEISTERKONZERTE**

**KU'KO** KULTUR + KONGRESS  
ZENTRUM ROSENHEIM

Alena Baeva, Violine

Krisztina Fejes, Klavier



SWRO.de  
stadtwerke rosenheim





**Zusammenhalt  
kann man proben.**

**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](http://spk-ro-aib.de)



Sparkasse  
Rosenheim-Bad Aibling

**Teo Gheorghiu, Klavier  
& Swiss Orchestra  
Leitung: Lena-Lisa Wüstendörfer**

Friedrich Theodor Fröhlich (1803-36)  
Ouvertüre zu Dyrhns »Konradin« (1827)  
Adagio – Allegro molto e vivace

Ludwig van Beethoven (1770-1827)  
III. Klavierkonzert c-Moll op. 37 (1800)  
I Allegro con brio  
II Largo  
III Rondo. Allegro - Coda. Presto

**PAUSE**

Helena Winkelman (geb. 1974)  
'Tree Talk' für 2 Solo-Violoncelli und  
Streichorchester (2010)

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91)  
Symphonie Nr. 41 C-Dur KV 551 (1788)  
I Allegro vivace  
II Andante cantabile  
III Menuetto. Allegretto  
IV Molto allegro

## Teo Gheorghiu, Klavier

Teo Gheorghiu genießt in der Schweiz besondere Beliebtheit und hat sich in den vergangenen Jahren auf internationaler Ebene einen Namen gemacht. Das Magazin Piano News beschreibt ihn kürzlich als einen «famosen erwachsenen und intelligenten Pianisten».

Sein Debüt gab Teo Gheorghiu zwölfjährig mit dem Klavierkonzert von Schumann in der Tonhalle Zürich. Seither hat er sich ein vielfältiges Repertoire erarbeitet und ist zusammen mit Orchestern wie dem Royal Philharmonic, Pittsburgh Symphony, Orquestra Sinfonica de Bilbao, Danish National Symphony, Tschaikowsky Sinfonieorchester Moskau und Tonhalle-Orchester Zürich aufgetreten. Eine regelmässige Zusammenarbeit verbindet ihn mit dem Zürcher Kammerorchester und dem Musikkollegium Winterthur. Solorezitals führten ihn nicht nur in alle grossen Schweizer Städte, sondern auch nach London (Wigmore Hall), Hamburg (Elbphilharmonie), Tokio (Suntory Hall), Mailand (Societa del Quartetto) oder Santiago; zum Beethovenfest nach Bonn, ans Dvorák Festival in Prag, in den Louvre und zu Festivals in Bukarest, Gstaad, Verbier, Luzern und Mecklenburg-Vorpommern.

2020 starteten das Label Claves und Teo Gheorghiu eine langfristige Zusammenarbeit. Die erste CD mit dem Titel «Duende» wurde von Publikum und Presse enthusiastisch gefeiert. Die Aufnahme ist von einer Radtour durch Frankreich und Spanien inspiriert und beinhaltet Solowerke von Albéniz, Granados, Ravel und Debussy. Das Album wurde mit einem Diapason d'Or ausgezeichnet («Teo Gheorghiu ne fait rien comme tout le monde»). Daraufhin folgte Teo Gheorghiu den Ruf seiner Wurzeln und radelte von seinem ursprünglichen Heimatort im Zürcher Oberland zum Land seiner Vorfahren, Rumänien: von diesem Erlebnis ist sein neuestes Album 'Roots' beseelt.

Die Saison 23/24 beginnt mit einem Solorezital am Zermatt Festival, gefolgt von mehreren Auftritten mit Filarmonica Minas Gerais in Belo Horizonte und NEOJIBA in Salvador (Bahia), Brasilien. Teo Gheorghiu freut sich besonders auf das Eröffnungskonzert zum 110. Jubiläum des Freiburger Konzertgesellschaft, auf Rezitals in Taiwan, die erneute Zusammenarbeit mit Kitchener-Waterloo Symphony unter der Leitung von Andrei Feher, die Gesamtauführung aller Beethoven Klavierkonzerten mit l'Orchestre des Jeunes de Fribourg, sowie auf ein Piano-Duo Auftritte mit seinem geschätzten Kollegen Alexander Ullman.

Der 1992 geborene Teo Gheorghiu mit rumänischer Herkunft und Staatsbürgerschaften von Kanada und der Schweiz gewann 2004 den 1. Preis beim Internationalen Klavierwettbewerb von San Marino und im folgenden Jahr den 1. Preis beim Internationalen Franz Liszt Klavierwettbewerb in Weimar. 2010 wurde ihm vom Beethovenfest in Bonn der Beethoven-Ring verliehen. Den grössten Teil seines Lebens hat er in London verbracht, wo er bei Hamish Milne studierte. Heute lebt er wieder in der Schweiz. Teo Gheorghiu ist nicht nur begeisterter Radfahrer, sondern spielt auch gerne Fussball, genießt das Reisen und begibt sich auf der Suche nach neuen Entdeckungen in die Welt der Volksmusik verschiedenster Länder.

## Lena-Lisa Wüstendörfer, Dirigentin

Lena-Lisa Wüstendörfer ist Music Director des Swiss Orchestra und gestaltet seit 2022 als Intendantin von Andermatt Music den Konzertbetrieb der Andermatt Konzerthalle. Als Gastdirigentin ist Lena-Lisa Wüstendörfer international gefragt. Engagements führten sie zu renommierten Klangkörpern wie dem Luzerner Sinfonieorchester, Zürcher Kammerorchester, Thailand Philharmonic Orchestra, Frankfurter Opern- und Museumsorchester, Musikkollegium Winterthur, zur Filharmonia Pomorska, Camerata Schweiz, Basel Sinfonietta, Sinfonietta Bern, Sinfonietta de Lausanne, Sinfonietta Cracovia, dem Berner Sinfonieorchester, Ensemble Corund Luzern, dem Orchestre Symphonique du Jura, Orchestra of Europe, Capriccio Barockorchester, Zakhar Bron Festival Orchestra, Copenhagen Philharmonic und dem Odense Symphony Orchestra. 2024 gab sie mit Richard Strauss' „Salome“ ihr Debüt an der Oper Metz.

In vergangenen Saisons war Lena-Lisa Wüstendörfer mit dem Swiss Orchestra und erstklassigen Solist\*innen Oliver Schnyder, Heinz Holliger, Marie-Claude Chappuis, Alina Pogostkina, Alice Belugou, Christoph Pfändler, Noldi Alder, Michael Barenboim, Raphaela Gromes und Rolando Villazón regelmässig in etablierten Konzertsälen der Schweiz wie der Tonhalle Zürich, dem Casino Bern, dem Stadtcasino Basel oder der Victoria Hall Genf zu hören und trat im Auditorium Nacional d'España oder Kursaal San Sebastián auf. Ergänzend zu ihrer Konzerttätigkeit publiziert Lena-Lisa Wüstendörfer auf dem Gebiet der Rezeptions- und Interpretationsgeschichte, insbesondere zu Gustav Mahler und Felix Weingartner.



Der von ihr herausgegebene Band Mahler-Interpretation heute (edition text + kritik 2015) gehört laut der Neuen Zürcher Zeitung NZZ zum «Faszinierendsten», was zur jüngeren Mahler-Rezeption publiziert wurde. Im Juni 2019 erschien im selben Verlag die Monographie Klingender Zeitgeist zu Mahlers Vierter Symphonie, die als «wegweisende» und «höchst anregende Pionierarbeit» (Stifter Jahrbuch) rezensiert wurde. Wiederholt war sie an der Universität Basel als Lehrbeauftragte tätig.

1983 in Zürich geboren, studierte Lena-Lisa Wüstendörfer an der Hochschule für Musik in Basel Violine und Dirigieren sowie an der Universität Basel Musikwissenschaft und Volkswirtschaft, wo sie auch zur Doktorin promoviert wurde. Ihre Dirigierstudien vertiefte sie bei Sylvia Caduff und Sir Roger Norrington und war Assistenzdirigentin von Claudio Abbado. Sie war Stipendiatin der Schweizerischen Studienstiftung, der Akademie Musiktheater heute der Deutschen Bank Stiftung und der Ernst Göhner- Stiftung.

## Schweizer Sinfonik neu entdeckt Swiss Orchestra

Die Vielfalt der Schweizer Sinfonik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert ist heute kaum einem Konzertbesucher bekannt. Schweizer Klassiker und Romantiker fristen ein Schattendasein. Genau hier setzt das 2018 gegründete, national tätige Swiss Orchestra an: Es hat sich zum Ziel gesetzt, vergessene Schweizer Sinfoniker wieder auf die Konzertbühnen zu bringen und schweizweit unmittelbar erlebbar zu machen.

Der dynamische Klangkörper, zusammengesetzt aus erstklassigen Instrumentalist\*innen der jüngeren Generation, tourt unter der Leitung von Lena-Lisa Wüstendörfer gemeinsam mit renommierten Solist\*innen durch die Schweiz und verknüpft höchste Qualität mit mitreissendem Esprit.

Im Gepäck des nationalen Schweizer Orchesters finden sich Highlights der Musikliteratur, ebenso wie Trouvaillen der Schweizer Musikgeschichte. Einst hochgelobte Schweizer Komponist\*innen der Klassik und Romantik erhalten ihre verdiente Bühne und das Publikum entdeckt dadurch einen Schatz an hervorragender Schweizer Musik.

Als Pionier der Schweizer Sinfonik entwickelt das Swiss Orchestra bewährte Konzert-Traditionen weiter und verbindet diese mit innovativen Programmen. Dirigentin Lena-Lisa Wüstendörfer kommentiert die Werke dabei direkt im Konzert, deckt spannende Hintergründe auf und lässt die Zuhörer\*innen in die Welt der Stücke eintauchen.

Das Swiss Orchestra versteht sich als nationales Orchester für die ganze Schweiz. Mit seiner Kombination aus schweizweiter Präsenz und dem programmatischen Schwerpunkt «Schweizer Sinfonik» besitzt das Swiss Orchestra ein Alleinstellungsmerkmal innerhalb der eidgenössischen Orchesterlandschaft.

## Musik zum kollektiven deutschen Trauma Theodor Fröhlichs Ouvertüre zu Dyhrns »Konradin«

Wir können uns schwer vorstellen, wie provinziell das Schweizer Kulturleben vor 200 Jahren war. Der lange Zeit komplett vergessene und in letzter Zeit nach und nach entdeckte Komponist Friedrich Theodor Fröhlich notierte verbittert im Januar 1836: „All mein Arbeiten ist segelos, wo der beste Samen auf Felsengrund fällt.“ Seine Lebenstragödie hatte freilich auch mit eigenen Schwächen zu tun, und im September 1836 schrieb er anlässlich dessen bevorstehender Hochzeit an seinen Freund Wilhelm Wackernagel:

„Solltest Du allenfalls, was ich ja nicht weiß, noch alte Schulden abzutragen haben, so denke doch ja nicht an eine Heirat, bevor diese getilgt sind. Denn in der Ehe (das habe ich mit meinem herzensguten Weibe zu großem Leidwesen sattsam erfahren) werden derlei Verpflichtungen unglaublich schwer und wahre Märtyrerfesseln, die alles in Bande schlagen, was Freude, Friede und Freiheit geheißten hat. [...] Ich bin zwar nicht weniger als glücklich, aber deswegen auch nicht unglücklich, und wo ich's bin durch eigene Schuld.“

Nachdem seine Frau Ida am 15. Oktober 1836 Kenntnis von einer weiteren Schuldenlast erhalten hatte, stand Theodor Fröhlich am 16. Oktober um 6 Uhr in der Früh auf und verließ das Haus, seiner ihm nacheilenden Gattin zurufend: „Ich gehe nicht fort. Ich komme bald wieder!“ Am 25. Oktober wurde seine Leiche zwischen Brugg und Lauffohr aus der Aare geborgen. Er hatte sich ertränkt.

Geboren am 20. Februar 1803 in Brugg im Kanton Aargau, erhielt der junge Musiker die entscheidende Prägung in Zürich durch Hans Georg Nägeli (1773-1836), den großen Reformator des Schweizer Musiklebens, und den von Johann Heinrich Pestalozzi beeinflussten gebürtigen Franken Michael Traugott Pfeiffer (1771-1849), seit 1816 Schweizer Staatsbürger und wie Nägeli Pionier der Schweizer Chorbewegung. Von diesen Mentoren übernahm er auch die religiös-moralische Weltanschauung und die zeitlebens gültige Pflege der Vokalmusik, die den größten Teil seines Schaffens ausmacht.

1823-24 ging Fröhlich erstmals nach Berlin, um Jura zu studieren, widmete sich jedoch stattdessen der Musik, um dann 1826-30 dort zu bleiben und bei jenen konservativ-akademischen Herrschaften zu studieren, die der Ästhetik seiner Lehrer nahestanden: bei dem Goethe-Freund Carl Friedrich Zelter (1758-1832), der uns heute vor allem als Lehrer Felix Mendelssohn Bartholdys und Komponist des Lieds ‚Es war ein König in Thule‘ bekannt ist. Zelter vertrat als Leiter der Berliner Singakademie entschieden die stilistische Haltung einer sich auf Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach, Georg Friedrich Händel und Carl Heinrich Graun berufenden Schule, die sich als Gegensatz zum Aufbruch der Romantik positionierte. Fruchtbarer noch sollte der Einfluss des gebürtigen Kölners Bernhard Klein (1793-1832) sein, eines gediegenen Vokalkomponisten, der schon besser zur neuen Epoche passte. Fröhlich war zutiefst beeindruckt von der genialen Begabung des Knaben Mendelssohn und wurde als Instrumentalkomponist zu einem begeisterten Nacheiferer Beethovens, und in seinen Liedern zu einem großen Verehrer des nach seinem frühen Tode schnell berühmt werdenden Schubert.

Doch fiel es ihm schwer, auf Dauer Fuß zu fassen in der preußischen Hauptstadt, und so ging er nach Brugg zurück, in der Hoffnung, dort angemessene Würdigung zu erfahren und das Musikleben aufblühen lassen zu können. Stattdessen erwarteten ihn die Alltagsarbeit als gewöhnlicher Musiklehrer und drückende finanzielle Sorgen, derer ihn auch die Heirat seiner großen Jugendliebe Ida von Klitzing aus dem nordwestbrandenburgischen Kyritz nicht entheben konnte. Die meisten seiner Werke und sämtliche Instrumentalkompositionen blieben fast zwei Jahrhunderte lang ungedruckt, und erst vor wenigen Jahren wurden seine Streichquartette erstmals auf Tonträger veröffentlicht, wogegen seine (in zwei Sätzen unvollendet gebliebene) Symphonie in A-Dur noch nicht ausgegraben worden ist.

Fröhlich schrieb einige Konzertouvertüren, unter welchen diejenige zu Dyhrns Drama »Konradin« heraussticht. Konrad Adolf Graf von Dyhrn, Freiherr zu Schönau (1803-69), exakter Zeitgenosse Fröhlichs, war ein mutiger Politiker liberaler Gesinnung, der sich für gleiche Rechte der Juden aussprach und 1848 als Abgeordneter der Nationalversammlung nachhaltig zur deutschen Einigung beitrug. Er war ein populärer Mann und hatte bereits 1827 mit großem Erfolg seine Tragödie »Konradins Tod« herausgebracht, die sich auf den letzten legitimen männlichen Stammfolger der Stauferdynastie bezieht, der als 16jähriger mit einem Heer nach Sizilien aufbrach, um sich sein Erbe wiederzuholen. Er wurde von den Truppen des vom Papst begünstigten sizilianischen Königs Charles d'Anjou vernichtend geschlagen und nach missglückter Flucht am 29. Oktober 1268 auf der Piazza del Mercato in Neapel öffentlich hingerichtet. Über die Jahrhunderte blieb diese Schmach als Trauma im kollektiven deutschen Gedächtnis haften und befeuerte nicht nur die nostalgische Glorifizierung der Stauer, sondern auch die fatale ‚Erzfeindschaft‘ mit den französischen Nachbarn, die schließlich in den infernalischen Kriegshandlungen 1870-71, 1914-18 und 1939-45 kulminierte. Der gegenseitigen Demütigungen war kein Ende in Sicht, und mittendrin im gärenden Aufstauen der Ressentiments entstand die Tragödie Dyhrns, der gleichwohl nicht im Sinn hatte, zur Eskalation beizutragen. Es darf angenommen werden, dass sich Dyhrn und Fröhlich in Berlin auch persönlich begegnet sind. Die Musik jedenfalls ist unmissverständlicher Träger einer tragischen Botschaft.

## Einfachheit in der Mannigfaltigkeit Beethovens Drittes Klavierkonzert

Die Frage wurde unzählige Male gestellt, doch die Antworten hinterlassen den Eindruck einer Vielfalt an Auslegungen, die den interessierten Leser leicht verwirren kann: Was unterscheidet das Genie sowohl von der Normalität wie auch von jenen Revolutionären, die zwar Neues entdecken, es jedoch nicht zu vollenden verstehen? Der Kopfsatz von Beethovens Drittem Klavierkonzert ist ein fantastisches Lehrbeispiel dafür. Wäre eine lapidarere Thematik denkbar, eine schmucklosere Bildung des Hauptmotivs? Und doch steht vom ersten Moment an fest, dass sich hier etwas Großartiges, Machtvolles, Intensives, Tiefgründiges entfaltet, dass wir an einem umfassenden Seelendrama teilhaben. Worin ist die einmalige Qualität begründet? Wie einfach auch sein mag, was uns Beethoven sagt, es geht mit einer Mannigfaltigkeit einher, die alles andere als einfach ist, uns jedoch mit ihrer ‚Einfachheit‘ bestrickt. Jeder Moment der Komposition ist von intensivem Leben erfüllt, bei aller Eindeutigkeit herrscht zugleich eine Unvorhersehbarkeit, die uns immerfort in Spannung hält, die uns mit dem ersten Takt packt und mitreißt, bis der Schlussakkord das letzte Quäntchen der aufgebauten Spannung löst. In diesem Kopfsatz geschieht das in einer Gleichzeitigkeit von Leidenschaft und Nüchternheit, von launiger Spielfreude und disziplinierter Konstruktion, wie sie so gerafft und widerspruchsfreudig nur Beethoven eigen sind. Welch ein auseinander gewachsenes Gegensatzpaar stellen die beiden Hauptthemen, das dunkle heroische und das schwärmerisch lyrische, dar, und was für eine kraftvolle Entwicklung stoßen sie an!

Als er mit der Arbeit an seinem Klavierkonzert in c-Moll begann (dem einzigen, welches in einer Molltonart steht), hatte Beethoven bereits drei Klavierkonzerte geschrieben: ein frühes Konzert in Es-Dur von 1784, von dem nur die Klavierstimme mit Orchester-Stichnoten überliefert ist, aufgrund welcher Willy Hess eine 1961 veröffentlichte Partitur rekonstruierte; das Zweite Klavierkonzert in B-Dur op. 19, begonnen um 1788 und bis 1801 Überarbeitungen unterzogen; und das nach dem Zweiten entstandene Erste Klavierkonzert in C-Dur op. 15, komponiert 1795, revidiert 1800, und 1801 als erster Gattungsbeitrag bei T. Mollo in Wien im Druck erschienen. Das Dritte Klavierkonzert in c-Moll op. 37 wurde in Wien 1800 zu Papier gebracht und bis 1803 Revisionen unterzogen. Wie die Zweite Symphonie steht das Werk aus der Zeit des ‚Heiligenstädter Testaments‘ unzweifelhaft im Zeichen des entscheidenden personalstilistischen Durchbruchs hin zur Dritten Symphonie, der 1803 komponierten und am 7. April 1805 aus der Taufe gehobenen ‚Eroica‘. Konkrete Äußerungen Beethovens über das c-Moll-Konzert sind nicht belegt. Einen versteckten Hinweis enthält ein Brief vom 15. Dezember 1800 an den Komponistenkollegen und Verleger Franz Anton Hofmeister. Diesem bot er zum Druck an: „ein Konzert für’s Klavier [das heutige ‚Zweite‘, Opus 19], welches ich zwar für keins von meinen Besten ausbebe“, um überdies zu erwähnen: „ein andres, was hier bey mollo herauskommen wird [...], weil ich die Bessern noch für mich behalte, bis ich selbst eine reise mache.“

 <p><b>Färberstrasse 10-12, 83022 Rosenheim</b>  <b>Tel. 08031-31 474</b>  <b>www.piano-bredschneider.de</b></p>	<b>Stimmungen, Rep. &amp; Konzertservice</b>
	<b>Mietinstrumente ab 40,- pro Monat</b>
	<b>gebrauchte Klaviere ab 1.500,-</b>

Beethoven hat sein Drittes Klavierkonzert dem — auch als Musiker — so hoch geschätzten Prinzen Louis Ferdinand von Preußen gewidmet. Zur Uraufführung kam es in einer Akademie im Theater an der Wien am 5. April 1803 mit dem Komponisten am Klavier, wo außerdem unter seiner Leitung die Zweite Symphonie und das Oratorium ‚Christus am Ölberg‘ — letzteres das Hauptereignis — erstmals erklangen, sowie die Erste Symphonie. Beethovens getreuer Schüler Ferdinand Ries berichtete über die Generalprobe: „Die Probe fing um acht Uhr Morgens an [...] Es war eine schreckliche Probe und um halb drei Uhr Alles erschöpft und mehr oder weniger unzufrieden. [...] Nun bat der Fürst [Lichnowsky], das Oratorium noch einmal durchzuprobieren, damit es Abends recht gut ginge und das erste Werk dieser Art von Beethoven, seiner würdig, ins Publikum gebracht würde. Die Probe fing also wieder an. Das Concert begann um sechs Uhr, war aber so lang, dass ein Paar Stücke nicht gegeben wurden.“ In der ‚Zeitung für die elegante Welt‘ war zu lesen: „Weniger gelungen war das folgende Konzert aus C moll, das auch Hr. v. B., der sonst als ein vorzüglicher Klavierspieler bekannt ist, nicht zur vollen Zufriedenheit des Publikums vortrug.“

Im Juli 1804 spielte Ferdinand Ries das neue Konzert erfolgreich im Wiener Augarten, worüber Ries schrieb: „Beethoven selbst dirigierte und drehte nur um und vielleicht wurde nie ein Concert schöner begleitet.“ Danach setzte sich das Werk, welches im Gefolge von Mozarts c-Moll-Konzert KV 491 den Typus eines mehr gehalt- als virtuos effektvollen Konzerts etablieren sollte, bald als Beethovens beliebtestes Klavierkonzert durch, um erst später in der Gunst der Virtuosen und des Publikums vom Vierten und vor allem Fünften Konzert noch überstrahlt zu werden.

Der Kopfsatz, zu dem Beethoven noch 1809 eine Kadenz komponierte, ist der gewichtigste, ‚symphonischste‘ Teil des Werkes. Die Themen sind so lapidar einprägsam wie nobel formuliert und präzise für die durchführende Entwicklung zugeschnitten. Der dualistische Gegensatz der Sonatenform findet in ihnen geradezu idealtypische Protagonisten. Viel ist über das sogenannte ‚Pochmotiv‘ im ersten Thema geschrieben worden, welches die Pauke mit ungewöhnlicher Wirkung direkt nach der Solokadenz bringt und rasch den Schluß herbeiführt. Symbolisch für die ambitionierte harmonische Haltung, steht das Largo im von c-moll weit entfernten, über die große Terz in höheren Sphären verwandten E-Dur und muss in seinen feinziseliert ruhigen, weiten Bögen auf Beethovens Zeitgenossen einen nie geahnten poetischen Zauber ausgeübt haben, der heute noch ebenso berührt. Das Rondo-Finale schließlich sprüht vor Humor und launigen Einfällen wie beispielsweise in einem Fugato, das sich nach seriös ambitionierter Exposition als Fata Morgana ausweist. Einer Solo-Überleitung folgt die Presto-Coda in G-Dur, die thematisch mit dem Rondotheema verknüpft ist und zuletzt der ungetrübten Freude am Kapriziösen das Feld alleine überlässt.

## ‘Tree Talk’ für zwei Solo-Celli und Streichorchester Helena Winkelman

Helena Winkelman, geboren am 27. Februar 1974 in Schaffhausen, entstammt einer Musikerfamilie: Ihr Vater ist ein holländisch-italienischer Flötist, ihre Mutter eine Schweizer Cembalistin. Ihre Neigung zur Musik wurde früh gefördert. Obwohl sie in jungen Jahren Preisträgerin bei nationalen und internationalen Violinwettbewerben war, hat sie sich schließlich fast ganz der Komposition gewidmet.

Ihr Interesse an Jazz und Renaissancemusik ließ sie zuerst mit dem für den Postmodernismus typischen Stilpluralismus experimentieren. Unter Verwendung ständig wechselnder, verschiedenen Epochen entstammenden Kompositionstechniken und eines ungewöhnlichen Instrumentariums entstand eine sehr quirilige Musik voller Überraschungen und Ironie. Das 2001 verfasste Werk ‚Herrgott und Teufel‘, ein Ensemblewerk mit zwei Sprechern über das längste Anagramm in deutscher Sprache ist das früheste Beispiel dafür - spätere Werke, die extensive Stilwechsel benutzen, sind z.B. die Kammeropern ‚Extravagancia‘ und ‚Satanica‘ über Texte des argentinischen Theaterschriftstellers und Regisseurs Rafael Spregelburd (2010).

Elemente aus der Schweizer Volksmusik (‚Fremdländler, Chill(t) horn und Quodli – Beat‘ 2011) sowie der Indischen Musik (‚Immediation, Song of the Reed‘) sind ebenfalls in ihren Werken zu finden. Ihre Interessen an Literatur, Psychologie und Philosophie haben einen großen Einfluss auf ihr Schaffen. Ihre Werke basieren z. B. auf Texten von Celan, Dante, Rumi oder auf überlieferten Mythen (‚From the Ashes‘ für großes Ensemble oder das Alphorn-Trompeten-Doppelkonzert ‚Miorita‘)

Auch hat ihr die Erkundung des Spektralismus bei Gérard Grisey, Georg Friedrich Haas und George Benjamin wichtige Impulse gegeben, die Formen und Klänge, mit denen sie arbeitet, immer wieder neu zu erfinden. Seit 1998 lebt sie freischaffend in Basel.

Helena Winkelman studierte Violine am Konservatorium Luzern bei Herbert Scherz und Gunars Larsens, an der Musikhochschule Mannheim bei Valery Gradov, in New York mit Daniel Philips und in Basel bei Thomas Füre (Konzertdiplom mit Auszeichnung).

Während des Studienjahrs in New York (1997-98) begann sie regelmäßig zu komponieren. Dort waren die Begegnungen mit den Komponisten Dr. Philip Lasser und Stanley Wolfe sehr wichtig. Zurück in der Schweiz studierte sie an der Musikhochschule Basel Komposition mit Roland Moser (2003-07) und Georg Friedrich Haas (2007-08).

Musiker und Komponisten, die ebenfalls von großem Einfluss auf ihre künstlerische Entwicklung waren, sind der Perkussionist und Komponist Pierre Favre, mit dem sie während zwei Jahren in Luzern arbeitete, der Komponist György Kurtág, an dessen Kammermusikursen sie sehr oft teilnahm, und der legendäre Schweizer Geiger Hansheinz Schneeberger. 2013 war sie Composeress in Residence beim Festival Ernen und 2014 beim Lockenhaus-Festival. 2015 vertrat sie die Schweiz (SGNM/ISCM Switzerland) bei den ISCM World New Music Days in Slowenien.

Sie spielt tritt nach wie vor in Solo-Recitals und Kammermusikkonzerten auf und widmet sich verschiedenen Spielarten der Improvisation. 2011 übernahm sie die künstlerische Leitung der Camerata Variabile Basel.

'Tree Talk' für zwei Solo-Celli und Streichorchester wurde 2010 komponiert. Helena Winkelmann hat dazu den folgenden Kommentar verfasst: „Dieses Werk wurde von den Bäumen inspiriert, aus welchen die Streichinstrumente gefertigt werden. Die Komponistin hat versucht, in eine empathische Kommunikation mit den Bäumen zu kommen, und die vorliegende Musik ist das Resultat dieses Versuchs. Wie beeinflusst die Tatsache und die Erfahrung, dass man sich nicht von seinem Ort fortbewegen kann, die Entstehung einer musikalischen Struktur? Kann es eine Art synästhetischer Repräsentation in tönender Form dafür geben, wie es sich anfühlt, wenn die körperliche Existenz sich ebenso weit unter der Erde ausdehnt wie über der Erde? Sind Eigenschaften, mit denen wir kinästhetische Empfindungen (also der Wahrnehmung und Gestaltung von Bewegungen) beschreiben, in Musik übersetzbar? Zum Beispiel: das Aufbrechen der Knospen, der kühlende Schatten unter majestätischen Baumkronen im Sommer, die fallenden Blätter im Herbst und der Duft ihrer Feuchtigkeit, die zitternden Zweige im Winter? Wie fühlt sich ein Baum gegenüber einem Typen, der mit einer Axt auf ihn zugeht?

Die zwei Solo-Violoncelli sind hin und wieder deutlich wahrnehmbar als Soloinstrumente, dann verschwinden sie wieder fast zur Gänze im Ensembleklang, denn die Charakteristik ihrer Linienführung ist mehr symbiotischer als kontrastierender Natur. Das Werk folgt dem Ablauf der vier Jahreszeiten und beginnt im Frühling.“

## Mitten im Leben entstandenes Spätwerk Mozarts Jupiter-Symphonie

Es gibt den Nimbus des unübertroffenen Spätwerks nicht nur bei Bach, Beethoven, Bruckner oder Brahms, sondern auch bei den so früh verstorbenen Genies Mozart oder Schubert. Als finale Taten freilich haben diese ihr Schaffen erst in ihren finalen Tagen empfunden.

Seine letzten drei Symphonien (zusammen mit der 1786 entstandenen, dreisätzigen ‚Prager‘ Symphonie in D-Dur seine Hauptbeiträge zur symphonischen Gattung) schrieb Mozart im Sommer 1788 in Wien in dem für uns Heutige unglaublich kurzen, für damalige Begriffe jedoch durchaus nicht unüblichen Zeitraum von sechs Wochen nieder. Zu welchem Anlass, ja, ob sie überhaupt zu einer bestimmten Gelegenheit komponiert wurden, ist nach wie vor Gegenstand von allerlei Mutmaßungen, was die romantische Verklärung des Schaffenstriebes erheblich begünstigte. Es ist aber davon auszugehen, dass Mozart konkrete Aufführungspläne, wohl im Zusammenhang mit für dasselbe Jahr geplanten Akademien in Wien, hatte, die jedoch nicht zustande kamen. Aufführungen zu Mozarts Lebzeiten in Wien sind nicht belegt, und nichts ist bekannt über die betref-

fenden Uraufführungen. Laut Mozarts eigenhändigem Verzeichnis seiner Werke wurden die Symphonie in Es-Dur (KV 543) am 26. Juni, die erste Fassung (ohne Klarinetten) der Symphonie in g-moll (KV 550) am 25. Juli und die abschließende Symphonie in C-Dur (KV 551) am 10. August 1788 vollendet. Für die C-Dur-Symphonie hat sich, wahrscheinlich von England ausgehend, der Name „Jupiter-Symphonie“ eingebürgert, was natürlich die Rezeptionsgeschichte beeinflusste. Sie könnte auch anders heißen, und Marius Flothuis (Jupiter und Sarastro. Versuch über die wahre Art dreier Symphonien und einer Oper, in Mozart-Jahrbuch 1955/56, Salzburg 1957) lag nicht daneben, wenn er „den [motivischen] Zusammenhang zwischen den drei Symphonien einerseits und der Zauberflöte andererseits — trotz der drei Jahre, die zwischen der Komposition der Symphonien und der der Zauberflöte verflossen“ — konstatiert und meint: „Dieser Zusammenhang wird bestätigt, erstens durch die engen tonartlichen Beziehungen zwischen den Symphonien und der Zauberflöte, zweitens durch die häufig auftretenden parallelen Wendungen und Phrasen, die fast wie Selbstzitate wirken.“ Flothuis sieht in den Symphonien „eine instrumentale Vorwegnahme des Zauberflöte-Märchens“ und folgert, „dass für die C-Dur-Symphonie der Name Sarastro mehr am Platze ist als Jupiter“.

Mozarts Instrumentalmusik lebt, besonders in seinen größten Schöpfungen, vom in waghalsiger Balance gehaltenen Widerstreit aus Theaterblut und symphonischer Kontinuität, was übrigens (sozusagen „mit umgekehrten Vorzeichen“) auch für sein Opernschaffen gilt. Auch im Fall der Jupiter-Symphonie sind damit wahrlich nicht nur die motivischen Querbezüge angesprochen, so die Übernahme der Hauptmelodie aus der im Mai 1788 komponierten Bass-Ariette ‚Un bacio di mano‘ als Schlussgruppe und Durchführung prägendes drittes Thema in den Kopfsatz. Das wäre ja nur der Bezug zum Szenischen im primitivsten Sinne. Nein, Mozarts große Symphonien sind — wie seine Klavierkonzerte, seine reife Kammermusik — im Wesenhaften instrumentales Drama. Die Es-Dur-Symphonie KV 543 mag in diesem Sinne noch am ehesten rein symphonisch zu verstehen sein. Wie nahe ist die große g-moll-Symphonie an der Empfindungswelt des ‚Don Giovanni‘! Und wie in der Prager Symphonie KV 504 Opera-buffa-Sinnlichkeit und durchführende Kunst der Mozartschen Symphonie ein sich von allem anderen immer weiter abhebbendes Eigengepräge gaben, so hat diese scheinbar mühelos erworbene Vereinigung des gegensätzlich Gestischen im symphonischen Spannungsbogen in der Jupiter-Symphonie ihren Gipfel erreicht. Ähnlich Schuberts großer C-Dur-Symphonie hat der frühe Tod die Jupiter-Symphonie und ihre Vasallenwerke zu unübertroffenen Spätwerken gemacht, die freilich mitten im Leben entstanden und von den äußeren Nöten ihres Autors nicht sprechen.

Schon das Hauptthema, mit dem der erste Satz der Jupiter-Symphonie beginnt, trägt auf engstem Raum scheinbar unversöhnliche Widersprüchlichkeit in Form von zwei Grundmotiven in sich, die hernach eigenständige Ausfaltung beanspruchen: das kraftvoll in sich beharrende Tutti-Motiv mit den anrollenden Auftakten und seinen zarten Widerpart, eine punktiert geschwungene, ansteigende Gesangsphrase. Nach dem ersten großen Tutti tritt ein Kontrapunkt von fast thematischem Eigengewicht in Flöte und Oboe dem

Wiedereintritt des Hauptthemas entgegen, dessen beide Kernmotive das zweite große Tutti untereinander ausmachen. Das kantable Seitenthema folgt in der Dominanttonart, dem kammermusikalischen Satz wird im Bass das zweite Kernmotiv des Hauptthemas eingeflochten. Das nächste, mit eben diesem Motiv fortgesponnene Tutti geht dem vergnüglich parlierenden ‚Un bacio di mano‘-Thema voraus, welches — als quasi drittes Thema — sowohl die Schlussgruppe der Exposition als auch — im Widerstreit mit dem markigen ersten Kernmotiv des Hauptthemas — die Durchführung prägt. Die kämpferische Auseinandersetzung mit motivischer Aufspaltung und Konzentration weist sicher auf Beethoven voraus. Doch der spielerische Zug, das kapriziöse Ineinanderwirken heterogenster Elemente, die elementare Verbundenheit des Unverbundenen ist hier im symphonischen Kontext auf seine Art zu einem Maximum getrieben.

Das innig strömende Andante cantabile in der Unterquinttonart F-Dur ist mit seinem in den großen Konturen relativ leicht fasslichen, dabei diffizilist ausformulierten harmonischen Gesamtplan abschnittsweise aufregend dissonant gesetzt, mit frei eintretenden Vorhalten, gewagten Durchgängen und Tritonusparallelen, die in traumwandlerischer Instrumentation ein unerhört fahles Leuchten und Flackern entfachen. Mit großer Freiheit ist die Reprise behandelt. Auch dem Menuett, das wie irgendwo mitten in der Musik zu beginnen scheint, kommt mit seiner graziösen, subtil chromatisierten Melodik Ausnahmerang zu. Kern des Trios daraus, dessen Thema eigentlich aus einer hochkomischen Verkettung von Schlussfloskeln besteht, ist die Vorwegnahme des Fugen-Hauptthemas aus dem Finale.

Dieses Finale ist, aufgrund seiner einmaligen Verschmelzung von Sonatenform und schwindelerregend virtuoser Fugatechnik, Mozarts meistanalysierter Symphoniesatz. Eine Fuge im seit Bach überlieferten Sinne ist er nicht, wenngleich mit unvergleichlicher Meisterschaft mit deren Techniken der Imitation, Umkehrung, Engführung und, vor allem, motivischen Kombination gearbeitet. Der vom gleich zu Beginn vorgestellten Cantus-firmus-artigen Hauptthema gelieferten motivischen Grundlage treten drei weitere Themen deutlich unterschiedenen Charakters entgegen, die — unter Wahrung ihres Charakters — verschiedene Erweiterungen beziehungsweise Verkürzungen erfahren. Gegen Ende des Satzes, in der Coda, werden alle vier Themen gleichzeitig gegeneinander geführt und markieren in strahlender Siegesgewissheit den strukturellen Höhepunkt Mozartscher Symphonik: ein Komponist ohne geistige Begrenzungen und ohne jegliches technische Handicap. So sehr die unübertreffliche Beherrschung der tonsetzerischen Mittel ihre Faszination auf alle nach ihm Schaffenden ausgeübt hat, ist es doch auch gerade hier das eigentlich Unbegreifliche, wie vollkommen mühelos – und als könnte es gar nicht anders sein! – gegensätzliche Gestalten Hand in Hand gehen, einander in gespannter Balance halten und übergeordnet gemeinsame Gestalt ergeben — man nehme nur den Buffo-Nachsatz bereits des Hauptthemas, der im Folgenden sich wie ein eigenständiges Thema ausgibt. Die Gegensätzlichkeit auf engstem Raum ergibt — dies das ewig unbegreifliche Wunder Mozartscher Formkunst — keine Kurzatmigkeit, sondern, als könnte auch dies anders nicht sein, weit ausschwingenden, bezwingenden Zusammenhang.

Dienstag, 18 Uhr  
**Silvester**

Nostalgie-Musical  
mit der Musik  
von Franz Grothe

# Das Wirtshaus im Spessart



**FREIES LANDESTHEATER BAYERN**

Herausgeber und Veranstalter: VERANSTALTUNGS+KONGRESS GmbH Rosenheim  
Kufsteiner Straße 4, 83022 Rosenheim, Tel. 08031 365 04

Texte und Redaktion: Christoph Schlüren, Programmänderungen vorbehalten

Fotos Titel: Teo Gheorghiu : ©nicolas-brodard – Ilona Sochorova: ©Ilona Sochorova  
Alena Baeva: ©Andrej Grilc – Krisztina Fejes: ©Tamás Bezerédi