

Konzertsaal der Universität der Künste Berlin
Sonntag, 12. November 2006, 18.00 Uhr

Orchesterkonzert

Akademisches Orchester Berlin e.V.
Leitung: Peter Aderhold

Solisten:

Rainer Mehne, Violine
Andres Mehne, Viola

Das Programm am 12.II.2006

Maurice Ravel

(1875 – 1937)

Le tombeau de Couperin - Orchestersuite

Prélude

Forlane

Menuett

Rigaudon

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756 – 1791)

Sinfonia concertante in Es-Dur, KV 364 (320d)
für Violine, Viola und Orchester

Allegro maestoso

Andante

Presto

Johannes Brahms

(1833 – 1897)

Symphonie Nr.2, D-Dur, op.73

Allegro non troppo

Adagio non troppo

Allegretto grazioso (quasi Andantino)

Allegro con spirito

Maurice Ravel; Le tombeau de Couperin, Orchestersuite

Besetzung: 3 Flöten, darunter eine Piccolo, Oboe, Englischhorn, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, Trompete, Harfe, Streicher - Ursprünglich für Klavier komponiert, Umarbeitung zur Orchestersuite Juni-November 1917,
Uraufführung: Am 11. April 1919 in Paris.
Spieldauer: ca. 16 min.

Maurice Ravel wurde am 7. März 1875 in Ciboure, (Département Pyrénées-Atlantique) als erster von zwei Söhnen geboren. Der Vater, Joseph Ravel, war ein Ingenieur aus der Westschweiz, seine Mutter, Marie Delouart, stammte aus dem Baskenland.

Maurice war gerade drei Monate alt, als die Familie nach Paris zog. Mit 14 begann er das Studium am Pariser Konservatorium. Es sollte 16 Jahre dauern. Seine Lehrer waren Gabriel Fauré und André Gédalge, der auch Jacques Ibert, Arthur Honegger und Darius Milhaud unterrichtete. Fauré führte Ravel auch in die mondänen Salons von Paris ein und dort fühlte sich der etwas dandyhafte, blasierte Ravel durchaus wohl. Mit 20 Jahren komponierte er sein erstes offizielles Debütwerk, die *Habanera*. Weitere Werke, wie die *Pavane pour une infante défunte* oder die *Shéhérezade-Ouverture* machten ihn weiten Kreisen bekannt. Fünfmal versuchte Maurice Ravel den unter den jungen französischen Komponisten begehrten *Prix de Rome en composition* zu gewinnen, doch jedes Mal wurden seine Kompositionen als unzureichend oder zu avantgardistisch abgelehnt, ein Affront, der ihn zeitlebens beeinträchtigte und ihn noch 1922 dazu brachte die geplante Ernennung zum „Chevalier de la Légion d'honneur“ (Ritter der Ehrenlegion) abzulehnen.



Nach seinem Studium arbeitete Maurice Ravel als Pianist, Dirigent und Liedbegleiter. Franz Liszt, Emmanuel Chabrier, Gabriel Fauré und Rimski-Korsakow prägten seine frühen Werke. Die Begegnung mit Claude Debussy beeinflusste entscheidend seine musikalische Entwicklung. Auch die spanische Folklore ist in seinen Werken immer wieder zu spüren - Spuren der Musik aus seiner Kindheit. Der 1928 veröffentlichte *Bolero* sollte zum populärsten Stück der abendländischen Musikgeschichte werden. In seinen Kompositionen ist auch der musikalische Einfluss des Jazz zu spüren, etwa in dem 1929–30 komponierten *Klavierkonzert in D-Dur für die linke Hand*. Zahlreiche Werke bekannter Komponisten wie Igor Strawinsky oder Modest Mussorgski hat er vorbildhaft orchestriert – so 1922 die „*Bilder einer Ausstellung*“.

Ein Autounfall in einem Taxi am 8. Oktober 1932, bedeutet für ihn – obwohl nur leicht verletzt - eine Zäsur. Die ersten Symptome eines erblichen Gehirnleidens – Morbus Pick – machten sich bemerkbar, und seine Kräfte verfielen schnell. Er zog sich zurück nach Montfort-l'Amaury, einem kleinen Dorf auf halbem Weg

zwischen Versailles und Rambouillet. Trotz finanzieller Unabhängigkeit empfand er seine Einsamkeit immer mehr als quälend. Seine Krankheit schritt weiter fort: bald war er nicht mehr in der Lage seinen Namen zu schreiben, seine Bewegungen und das Sprechen wurden immer mühsamer, er war auf die Hilfe seines Bruders Edouard (*1878) und einige seiner Freunde angewiesen. Am 17. Dezember 1937 wurde er in die neurochirurgische Klinik eingewiesen. Elf Tage später, am 28.12., verstarb er nach einer erfolglosen Gehirnoperation.

Die vierteilige Orchestersuite von *Le tombeau de Couperin* entstand 1917, also mitten im 1. Weltkrieg als « Confessio ad honorem patriae » (Bekenntnis zum Ruhme des Vaterlandes). Mit ihm leistete Ravel seinen Tribut an sein in kriegerischen Auseinandersetzungen bedrängtes Heimatland. Außerdem ist (zumindest in der Klavierfassung) jeder der Sätze einem im Krieg gefallenen Kameraden gewidmet. Es ist bezeichnend für Ravel, dass er tiefste Emotionen seines Lebens, sowohl die Tragödie des Ersten Weltkrieges als auch den zeitgleichen Tod seiner Mutter (5.1.1917), musikalisch in alten Tanzformen zum Ausdruck bringt. In diesem vierteiligen Epitaph tritt demnach die Gefühlsbewegung hinter die klassisch geordnete Form. Mit der Wiederbelebung alter französischer Formen grenzt er sich zudem klar gegen die bisherige deutsche Dominanz in der Musik, speziell gegen die deutsche Romantik ab.

Unter der französischen Bezeichnung „Tombeau“ ist nicht die geläufige Übersetzung „Grabmal“ zu verstehen, sie bedeutet hier eher „Totenhuldigung“. Solche musikalischen Tombeaux besitzen in Frankreich eine lange Tradition. Erwähnt seien die Trauermusiken Couperins auf Lully und Corelli. Auf die Frage nach dem Sinn des Zurückgreifens auf klassizistische Formen und auf die Widmung für Couperin gibt Ravel selbst eine einschränkende Antwort: „Diese Hommage richtet sich weniger an Couperin selbst, viel mehr an die französische Musik des 18. Jahrhunderts“. Das 18. Jahrhundert verkörpert für Ravel die Epoche von Frankreichs Größe in der Musik und er wollte diese mit seiner Komposition glorifizieren.

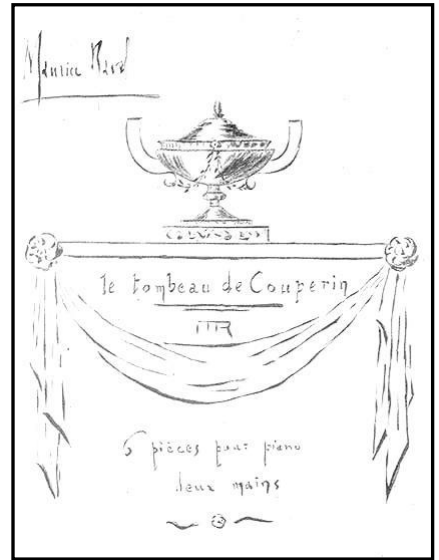
Die ursprünglich sechsteilige Klavierkomposition wird in der Orchesterfassung auf vier Teile reduziert. Einem Präludium folgen drei Tanzsätze:

1. Prélude 2. Forlane 3. Menuett 4. Rigaudon

1. Das rasche Prélude im 12/16-Takt mit seiner Tempobezeichnung „vif“ verrät Spuren der Cembalowerke Rameaus und Couperins. Es zeigt einen mehr einleitenden Charakter und ist im wesentlichen Vorspiel zu den weiteren Formen der Suite.
2. Die Forlane ist eine alte italienische Tanzform (aus dem Friaul) im 6/8-Takt, die zu Zeiten Ludwig XIV. den als anstößig empfundenen Tango ersetzen sollte. Diese vor allem seitens des Klerus und Papst Pius IX. forcierten Bemühungen liefen aber eigentlich ins Leere, da die Forlane aufgrund ihrer ebenfalls erotischen Wirkung nicht weniger „gefährlich“ war als der indizierte Tango.

Ravel ließ sich von einer Forlane Couperins aus dem vierten „Concert royal“ inspirieren. Mit raffinierten rhythmischen Umdeutungen erreicht Ravel in seiner Forlane eine völlig asymmetrische Phrasierung, die das ursprüngliche ausgeglichene Formbild der Forlane radikal verändert. Trotzdem bleibt, unbeschadet der modernen Harmonik mit teils bitonalen Passagen und der Zusammendrängung der Chromatik auf engen Raum, die ursprüngliche klassische Forlane deutlich.

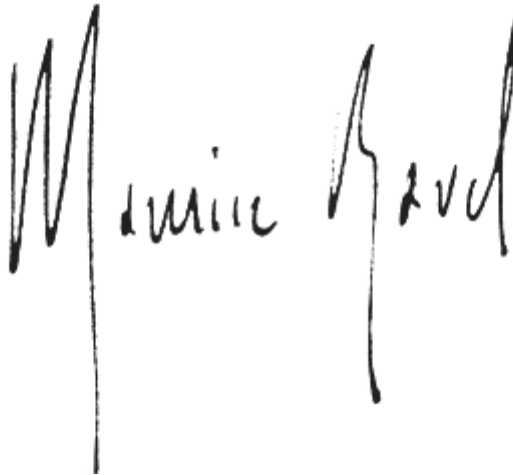
3. Der zweite Tanzsatz ist ein Menuett in der dreiteiligen klassischen A-B-A-Form. Einem streng 8-taktig gegliederten A-Teil folgt im B-Teil eine Musette, eine alte Tanzform, die ursprünglich vom Dudelsack (=Musette) begleitet wurde und die am französischen Hof Ludwigs XIV. sehr beliebt war. Sie wird bei Ravel von einer kompakten Akkordik getragen.



Von Ravel eigenhändig entworfenes
Titelblatt für die Klavierfassung

Mit der Einbeziehung der Musette als Bassstimme in der Wiederholung des Menuetts erzielt Ravel eine raffinierte kontrapunktische Wirkung.

4. Der lebhafteste Springtanz Rigaudon, der in der franz. Provence seinen Ursprung haben soll, ist meist im 2/4- bzw. 4/4-Takt geschrieben und in der Regel 8-taktig gegliedert. Ravel übernimmt das klassische Vorbild und hält sich auch im weiteren Verlauf streng an die klassischen Prinzipien der Periodik und Motivil. Auch die souverän gehandhabte Harmonik und die Beschränkung auf das nötigste Motivmaterial tragen zu der klassischen Wirkung bei, die von diesem Satz ausgeht.

A handwritten signature in black ink that reads "Maurice Ravel". The signature is written in a cursive, flowing style with long, sweeping lines.

W.A. Mozart; Sinfonia concertante Es-Dur, KV 364

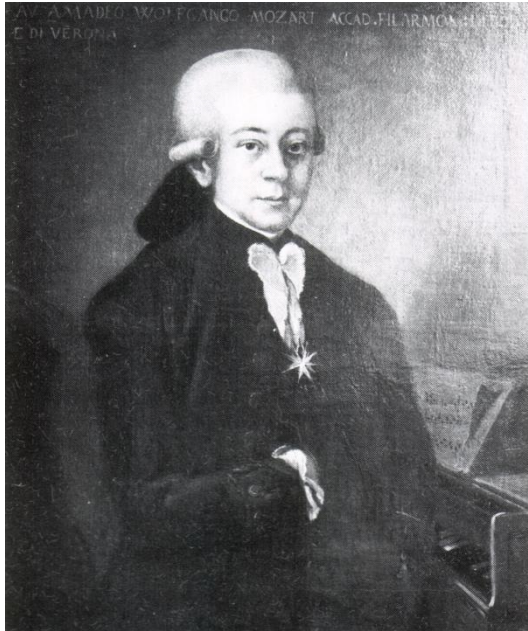
Besetzung: 2 Oboen, 2 Hörner, Streicher;
Uraufführung: vermutlich 1779 in Salzburg
Spieldauer: ca. 27 min.

Die Gattung "konzertante Symphonie" hat sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts aus dem barocken Concerto grosso entwickelt, von dem sie das Gegenüber von konzertierenden Soloinstrumenten und Orchestertutti übernahm. Ihr besonderer Reiz liegt also darin, dass nicht nur eines, sondern mehrere Instrumente solistisch hervortreten und dass die nicht selten ausgefallene Kombination der Soloinstrumente einen jeweils ganz spezifischen Klangcharakter bewirkt. So schrieb der böhmische Komponist Leopold Anton Kozeluch (1747-1818) beispielsweise ein hörenswertes Werk für Mandoline, Klavier, Trompete und Kontrabass!

Zu den Zentren dieses Genres gehörten Mannheim und Paris, also die beiden Städte, die die wichtigsten Stationen auf Mozarts Reise während der Jahre 1777-79 bildeten. Und so ist es kein Zufall, wenn sich Mozart hier intensiv mit der Gattung auseinandersetzte. Während seines Aufenthaltes in Paris und im Jahr darauf entstehen nicht weniger als vier Werke, zwei weitere blieben unvollendet. Das letzte dieser Serie ist die Sinfonia concertante für Violine und Viola in Es-Dur, KV 364 (320d). Mozart schrieb sie bereits wieder in Salzburg, vermutlich im Sommer 1779. In gewisser Weise bildet sie einen Reflex auf die Erfahrungen der Paris-Reise und dies ist besonders in der Orchesterbehandlung abzulesen, wo unverkennbar Mannheimer und Pariser Einflüsse zu Tage treten. Doch Mozart wäre nicht er selbst, wenn er diese neuen Einflüsse nicht meisterlich individualisierte, umformte und auf eine ganz unverwechselbar eigene Art neu interpretierte.

Das geht bereits unzweideutig aus dem Anfang hervor: Machtvoll setzt das Tutti mit einem energisch punktierten Motiv ein – glanzvoll, zugleich aber auffallend gedämpft. Mozart teilt die Bratschen des Orchesters, verleiht ihnen dadurch besonderes Gewicht und an ihrem Klang orientieren sich auch die übrigen Stimmen des Orchesters: die Geigen und Oboen, die in ihrem tiefsten Register spielen. Mozart überträgt also das Bratschentimbre in die Sprache des vollen Orchesters. Von dessen Klang aber hebt er die Solobratsche wiederum ab, indem er sie einen halben Ton höher stimmen lässt (scordatura) und dann in D-Dur notiert. Dies geschieht nicht der Spielerleichterung wegen (leere Saiten!) sondern um die Viola der brillanteren Violine anzugleichen, eine bessere Partnerschaft der beiden Solisten zu gewährleisten und das Instrument der Mittellage deutlich vom Tutti abzuheben. Dieser unverwechselbare Klang korrespondiert in allen drei Sätzen genauestens mit dem Ausdruckscharakter des Werkes.

Dieser ist für eine Sinfonia concertante äußerst ungewöhnlich: So ist der 1.Satz kein munteres Allegro im Konversationston, sondern ein feierlich-pathetisches *Allegro maestoso*. Die Orchestereexposition gewinnt beinahe monumentale Größe, nicht allein durch ihren Gestus und die orchestralen Mittel, sondern auch durch das unnachgiebige Festhalten an der Grundtonart, in der auch das kantable Seitenthema der Hörner und Oboen steht. Ein riesiges Orgelpunkt-Crescendo nach Mannheimer Art führt zum motivisch wohl vorbereiteten Einsatz der beiden Soloinstrumente, die nun in ihrer locker gefügten und thematisch reichen Exposition den konzertierenden Dialog untereinander



W.A. Mozart als Ritter vom Goldenen Sporn,
Ölgemälde 1777

und mit dem Orchester aufnehmen. Pathetisch-expressive Momente bleiben freilich weiterhin präsent: beispielsweise in den zahlreichen, synkopischen Unregelmäßigkeiten, die auf das Hauptthema zurückgehen, oder chromatischen Wendungen, die schon das Orgelpunktcrescendo bestimmten oder sprechend-rezitativische Passagen der Soloinstrumente zu Beginn der Durchführung u.a.m.

Der Entwicklungsprozess, den Mozart in Mannheim und Paris durchgemacht hat, wird besonders deutlich im zweiten Satz, einem *Andante* in c-Moll mit einem wunderbar verinnerlichten und elegischen Ton. Über der pulsierenden Begleitung des Orchesters erheben sich die beiden Solostimmen zu einem Wechselgesang, der sich zunehmend steigert und verdichtet, bis er zum kanonischen Zweigesang wird. Die Art und Weise, wie Violine und Bratsche sich gegenseitig ihre Phrasen zurufen, weckt Assoziationen an literarische Vorbilder des Sturm und Drang, wie z.B. eine Abschiedsszene von Johann Heinrich Voß an Ernestine Boie aus dem Jahr 1773:

Wir fragten zehnmahl gefragte Dinge, wir schwuren uns ewige Freundschaft, umarmten uns, gaben Aufträge an Klopstock. Jetzt schlug es drei Uhr. Nun wollten wir den Schmerz nicht länger verhalten, wir suchten uns wehmütiger zu machen und sangen von neuem das Abschiedslied und sangen's mit Mühe zu Ende.

Erst danach löst sich die Spannung auf in einem dahinstürmenden *Presto* in Form eines Sonaten-Rondos. Als Kontrast wie als Auflösung bleibt es gleichwohl auf die beiden vorangegangenen Sätze bezogen und beschließt ein – nicht nur innerhalb seiner Gattung – einzigartiges Werk. rb

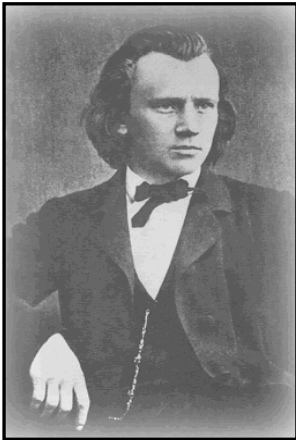
Johannes Brahms; Symphonie Nr.2, D-Dur, op.73

Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, Basstuba, 3 Posaunen, Pauken, Streicher

Uraufführung: am 30. Dezember 1877 in Wien unter Leitung von Hans Richter.

Spieldauer: ca. 43 min.

« ... Die neue Symphonie ist so melancholisch, dass Sie es nicht aushalten. Ich habe noch nie so was Trauriges, Molliges geschrieben: Die Partitur muss mit Trauerrand erscheinen...» [Brahms an Simrock, 22.11.1877]. Es bereitete Brahms offensichtlich ein diebisches Vergnügen, nicht nur seinen Verleger sondern auch seine Freunde – insbesondere Clara Schumann – bezüglich des Charakters seiner neuen Symphonie hinters Licht zu führen. Dass die „Zweite“ alles andere als melancholisch sondern im Gegenteil heiter und lieblich - wenngleich nicht ohne ein gewisses Fundament Brahms'scher Wehmut - daher kommt verdankt sie nicht zuletzt den idyllischen Entstehungsorten: Pörtschach am Wörthersee und Lichtental bei Baden-Baden.



Johannes Brahms um 1875



Brahms Wohnhaus in Lichtental 1877,
heute Brahms-Museum



Hans Richter [1843-1916]
Dirigent der Uraufführung

Hatte Brahms um seine erste Sinfonie 16 Jahre gerungen so ging ihm die Arbeit an seiner „Zweiten“ in gut vier Monaten schnell von der Hand. In den „symphonischen Sommern“ ab 1873 entstanden in wechselnden Sommerfrischen nicht wenige der Brahms'schen Hauptwerke. Inspiriert vom « ...Wörther See...einem jungfräulichen Boden, wo die Melodien fliegen, dass man sich hüten muss, keine zu treten...» [Brahms an Hanslick 1877, verändert] konzipiert er nach dem Ringen um die Bewältigung der symphonischen Form in seiner „Ersten“ das Resultat jenes bestandenen Kampfes mit einer Symphonie, deren Grundton die „späte Idylle“, Naturverbundenheit und produktive Entspannung darstellt. Mit Teilen der Symphonie im Koffer reist Brahms Mitte September 1877 nach Lichtental in die Nähe Clara Schumanns. Mitte Oktober ist die Sinfonie fertig, wird engsten Freunden vorgestellt und findet spontane Zustimmung. Billroth kommentiert: « ...Das ist ja lauter blauer Himmel, Quellenrieseln, Sonnenschein und kühler grüner Schatten! ...» Die Uraufführung vergibt Brahms selbstbewusst in prominente Hände: Die Wiener Philharmoniker unter Hans Richter werden die Symphonie am 9. Dezember 1877 (später wird der 30. Dezember daraus) aus der Taufe heben. Der große Erfolg, den die Symphonie bei ihrer Uraufführung erzielte, hält unvermindert bis heute an.



Die romantische Landschaft um Baden-Baden war für Brahms eine Quelle der Inspiration
Gemälde von Arnold Böcklin 1854

Das Eingangsthema des 1. Satzes [*Allegro non troppo*] der D-Dur Symphonie präsentiert deutlich den Charakter des Werkes: Volkston und Naturbild. Es wird von den Hörnern – im 19. Jahrhundert Sinnbild von Natur – angestimmt und hält sich weitgehend an Normen des Volksliedes. Die einfache, sangbare Melodik des Volksliedes bestimmt auch das Seitenthema – eine Anlehnung an sein op. 49, das berühmte „*Wiegenlied*“ [*Guten Abend, gut' Nacht*]. Brahms verbindet so seinen ästhetischen Anspruch mit dem romantischen Begriff idealisierter Volkstümlichkeit, Einfachheit und Naturverbundenheit. Natürlich war Brahms Sehnsucht nach der „heilen Welt“ nicht naiv oder ohne Skepsis und so hängt er den sanglich-pastoralen Melodien immer mal wieder den Trauerflor des Melancholikers um. Im Aufbau hält sich der Komponist weitgehend an die klassische Sonatensatzform (Exposition – Durchführung – Reprise) bereichert sie aber durch originelle Variationsteile und Kontrastpartien. Mehrdeutigkeit ist Kompositionsprinzip und zieht sich als bestimmendes Merkmal durch das gesamte Werk. Die Expressivität, die Heiterkeit und Harmonie der symphonischen Welt wird zuletzt in der Coda mit einem „vermollten“ Zitat des Liedes „Es liebt sich so lieblich im Lenze“ [nach Heinrich Heine] aus dem Frühjahr 1877 in Frage gestellt. Wie im Lied endet der Kopfsatz in Zweifel und wehmütiger Resignation.

Eine große Eingangs-Kantilene der Cellogruppe bestimmt die Höhenlage des zweiten Satzes [*Adagio non troppo*]. Er ist komplex gebaut, orientiert sich dabei an der Sonatensatzform und wechselt mehrmals zwischen lyrischem Pathos, grazioser Bewegtheit und grandioser Feierlichkeit. Die Ausdruckswelt ist reich an Schattierungen und Kontrasten. Die integrale meisterliche Konstruktion von den Elementen zum Ganzen zeigt einen Brahms auf dem Höhepunkt kompositorischen Könnens, freilich auch hier nicht ohne den typischen Hauch von Schwermut und Resignation.

Das intermezzoartige Allegretto ist einer der originellsten Sätze Brahms'. Fünfteilig stellt er hier das Scherzo-Prinzip buchstäblich auf den Kopf: Die Hauptteile erinnern in ihrem gemächlichen Tempo (*Allegretto grazioso*) eher an ein Trio, die beiden eingefügten Presto-Teile erinnern an ein Scherzo.

Thematisch liegen dem Satz Tanzmotive zugrunde (Ländler, Galopp, Walzer), die aber allesamt aus demselben thematischen Kern entwickelt werden. Der Satz ist komponierte Grazie und Eleganz und liefert ein eindrucksvolles Beispiel, wie Brahms aus einem Thema durch subtile Variation immer neue Blüten treiben lassen konnte.

Das Finale (Allegro con spirito) der 2.Sinfonie dokumentiert besonders nachdrücklich, wie „aufgeräumt“ Brahms gelegentlich sein konnte. Der Satz sprüht von Feuer, Optimismus, Kraft und Freude und zeigt Affinität zu Haydn und Mozart. Hier insbesondere ist Brahms eine ideale Synthese von Klassik und Romantik gelungen.

Der Satz gehorcht wiederum der Sonatensatzform. Zwei Themen bestimmen den Satz: Das erste entwickelt sich aus einer Variante des Kernmotivs des ersten Satzes und stellt gewissermaßen die kompositorische Klammer dar. Das zweite, ein kantables, an Mendelssohn erinnerndes Seitenthema weist in der musikalischen Ausprägung ebenfalls Parallelen zum Kopfsatz auf und bestimmt in vielfältigen Abwandlungen und Variationen entscheidend den Charakter des Satzes. Mit der optimistischen Grundhaltung und kompositorischer Raffinesse setzt Brahms einen grandiosen Schlusspunkt hinter ein heiteres und lebensbejahendes Werk.

rb

Zweite
Symphonie
(D dur)
für
Großes Orchester
von
Johannes Brahms.
Op. 73.
PARTITUR.
P. M. 30. n.
Zustößel-Hall
Verlag und Eigenthum
von
N. SIMROCK in BERLIN.
London, Stanley Lucas, Weber & Co
New-York, G. Schirmer; Petersburg, A. Bütner
Basel Zürich, Luzern, St. Gallen und Strassburg bei Gebelug.

Titelblatt des Erstdrucks von Brahms
2.Sinfonie bei Simrock, Berlin 1877



Rainer Mehne

Violin-Studium bei Ludwig Bus, Saarbrücken und André Gertler, Hannover. 1970 - 1974 war er Mitglied beim Rundfunkorchester des NDR (heute: Radio-Philharmonie) Hannover. Bei seinem Diplomabschluss spielte Rainer Mehne solistisch Stravinsky's Violinkonzert in D mit diesem Orchester. 1974 arbeitete er ein Jahr im Radio- Symphonie-Orchester Berlin (heute: Deutsches Symphonie-Orchester) und wechselte 1975 zu den Berliner Philharmonikern.

Neben seiner Orchestertätigkeit wirkte Rainer Mehne 18 Jahre lang im "Philharmonischen Oktett Berlin" und bei den "Philharmonischen Virtuosen" mit. Seit 1985 spielt er im "Philharmonischen Klavierquartett Berlin". Als Dozent lehrt er regelmäßig bei verschiedenen Meisterkursen und Festivals, unter anderen "Junge Deutsche Philharmonie" und "Festival of Strings" in San Diego, Kalifornien.



Andres Mehne

Geboren 1974. Viola-Studium an der Universität der Künste Berlin bei Prof. Hartmut Rohde. Weitere Studien am Königlichen Konservatorium Den Haag und an der Folkwang-Hochschule Essen bei Prof. Vladimir Mendelssohn. Dort schloss Andres Mehne seine Studien mit dem Konzertexamen ab. Während dieser Zeit wurde er oft zur Aushilfe u.a. bei den Berliner Philharmonikern und dem Concertgebouw Orkest Amsterdam eingeladen.

Er ist Stipendiat bei der Kammerakademie Neuss am Rhein und Mitglied des Sardasca Streichquartetts. Neben seiner instrumentalen Tätigkeit widmet sich A. Mehne auch dem Dirigieren. Er erhielt Privatstudien bei Bernard Haitink und Harry Curtis.

Im August 2006 nahm er durch ein Stipendium der Dartington International Summer School an einem Dirigierkurs bei Diego Masson teil. Im Oktober dirigierte er eine Koproduktion des Rheinischen Landestheaters Neuss und der Kammerakademie Neuss am Rhein.