

Konzerthaus am Gendarmenmarkt, Berlin
Sonntag, 01. April 2007, 16.00 Uhr

Orchesterkonzert

Akademisches Orchester Berlin e.V.
Leitung: Peter Aderhold

Solisten:

Julius-Stern-Trio
Sabina Chukurova, Klavier
Julia-Maria Kretz, Violine
Tobias Bloos, Violoncello

Das Programm am 01.04.2007

Peter Aderhold

(1966)

Fuge für Klavier, Violine, Violoncello und Orchester
(Uraufführung)

Ludwig van Beethoven

(1770 – 1827)

Konzert für Klavier, Violine, Violoncello und Orchester,

C-Dur, op. 56 (Tripelkonzert)

Allegro

Largo

Rondo *alla Polacca*

Franz Schubert

(1797 – 1828)

Sinfonie Nr. 7, C-Dur, D 944

Andante – *Allegro ma non troppo*

Andante con moto

Scherzo: *Allegro vivace*

Allegro vivace

Ludwig van Beethoven, Konzert für Violine, Violoncello, Klavier und Orchester C-Dur, op. 56 (Tripelkonzert)

(rb) Es ist vielleicht Zufall, wenn mit den beiden Stücken des heutigen Abends Werke zur Aufführung gelangen, die beide zu den am meisten missverstandenen und fehlinterpretierten ihres Genres und ihrer Zeit gehören. Sind es bei Schubert vor allem die „*himmlischen Längen*“, - ein falsches Zitat als freundliche Umschreibung für tödliche Langeweile aufgrund nicht beherrschter Form - so ist es bei Beethovens Tripelkonzert der Vorwurf einer misslungenen Reanimation einer längst Verschiedenen, nämlich der „*sinfonia concertante*“. Sie erfreute sich zu Zeiten Stamitz' und des jungen Mozarts noch vitaler Beliebtheit, war dann aber zunehmend in Vergessenheit geraten.



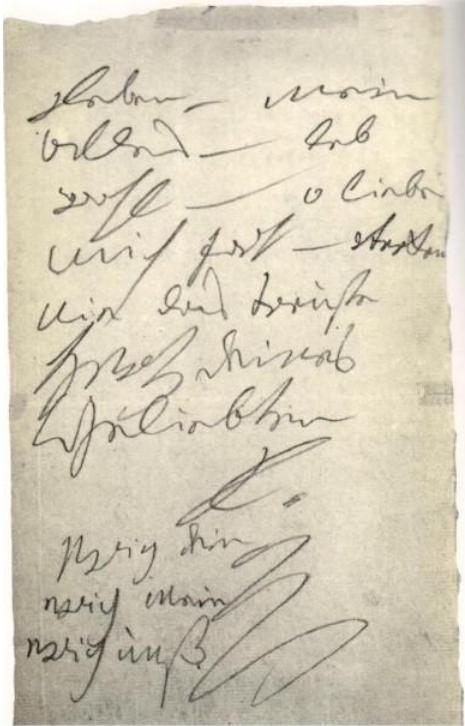
Josephine Gräfin Deym von Stritz, geb. von Brunsvik
Vermutlich von Johann Baptist Lampi d.Ä. (1751-1830)

Wer Beethoven ernst nimmt, der kann nicht glauben, dass er im Umfeld seiner 3. Symphonie (Eroica, op.55), der „*Appassionata*“ (op.57), des 4. Klavierkonzertes (op.58) und des Violinkonzertes (op.61) mit seinem opus 56 ein belangloses Stück Unterhaltungsmusik aus einem antiquierten Genre auflegte. Solche Zweifel wurden erstmals 1975 von dem Musikwissenschaftler Harry Goldschmidt nachhaltig gesät und damit widerfuhr dem Werk ein Stück späte Gerechtigkeit.

Man muss sich wohl Beethovens Lebensumstände des Jahres 1804 vergegenwärtigen um die Bedeutung dieses Werkes zu verstehen. Im Januar dieses Jahres stirbt Graf Joseph Deym, der ungeliebte Ehemann von Josephine Brunsvik (1779-1821). Sie ist Beethovens Muse, seine jahrelang umworbene „*unsterblichen Geliebte*“¹. Und er sieht nun plötzlich die Chance, seinen Traum von einer ehelichen Verbindung zu der „*einzigsten Freundin*“ und „*einzigsten Geliebten*“ Realität werden zu lassen. Beethoven hatte den Kontakt auch während ihrer vierjährigen Ehe nie abreißen lassen, hatte im Hause Deym

¹ [Nr.1; mindestens eine weitere folgt. Anm.d.Verf.]

Privataufführungen seiner Werke organisiert, an Hausmusiken mitgewirkt und ging in ihrem Salon ein und aus. Dass er in dieser Zeit an seiner Oper *Fidelio* arbeitet, hat geradezu Symbolwert. Dort wird das „Hohelied der Gattenliebe“ vor dem Horizont der Opferbereitschaft gesungen. Die Beethovensche Gefühlswelt gerät in Aufruhr. Seine tief empfundene Liebe zu Josefine beflügelt ihn und beschert der Nachwelt neben 13 glühenden Liebesbriefen eine Reihe genial-inspirierter Werke (s.o.). Und nun – mittendrin – dieses Tripelkonzert aus dem Frühjahr 1804 als belanglose Nichtigkeit?



...Leben - mein alles - leb wohl - o liebe mich fort -
verkenne nie das treueste Herz deines Geliebten L.

ewig dein
ewig mein
ewig unß

Letzte Seite eines 10-
seitigen Briefes an die
„unsterbliche Geliebte“

Wer von Beethoven nur „absolute Musik“ erwartet, also Musik, die nur um ihrer selbst willen geschaffen wurde, verkennet, dass hinter jedem schöpferischen Akt ein Mensch steht, der von seinen emotionalen, physischen und sozialen Dispositionen beeinflusst wird und diese merklich oder unbewusst in sein Werk einfließen lässt. Träumte nicht Beethoven von einer Hochzeit mit Josefine? Kann jemand, der morgens - noch im Bett - an seine Geliebte schreibt „...leben kann ich entweder nur ganz mit dir oder gar nicht ...deine Liebe macht mich zum glücklichsten und zum unglücklichsten zugleich ...“ zwei Stunden später beim Komponieren seine Gefühle einfach ausschalten und „absolute Musik“ schaffen?

Beethovens Tripelkonzert kann nur richtig gehört und gewürdigt werden, wenn man die Konzeption dieses Werkes anerkennt: Das gemessene *Allegro giusto* als festlicher Marsch – vielleicht als Hochzeitsmarsch – das *Largo* als seelenvoll-lyrisches Menuett und das *Rondo alla Polacca* als Polonaise mit Bezug zum ersten Satz. Dieses Konzept verkörpert die, auch in anderen Werken wiederkehrende „...elysische Grundidee, das Feiern des „ewigen Hochzeitsfestes“, das die Liebe krönt“ [Goldschmidt]. Alle drei Sätze ordnen sich demnach in ein bestimmtes Genre ein, sind also keineswegs blutleere Tonkonstruktionen einer Musik um ihrer selbst willen. Beethoven „stößt Empfindungen aus dem Innersten seiner Brust“ [Herder] und steht damit ganz in der musikalischen Tradition seiner Vorgänger, beginnend mit C. Ph. E. Bach und Gluck. Für die war Musik immer „le langage du cœur“ [die Sprache des Herzens].

Wir haben hier also ein Konzert, betitelt „Konzertant für Violine, Violoncello und Pianoforte mit dem ganzen Orchester“, also keine „sinfonia concertante“, sondern ein Klaviertrio in Form eines Konzertes. Der erste Satz verläuft in regelmäßiger Bahn ohne große Kontraste, nur in der kurzen Durchführung erlebt er eine dramatische

Unterbrechung. Alles konzentriert sich auf den Hauptgedanken. Kontinuität und Gleichmaß sind bestimmend – wie sollte ein *Hochzeitsmarsch* auch anders aussehen?

Ist nicht der erste Satz ist eine einfühlsam geführte Diskussion zweier Verliebter, die sich um Gegenwart und Zukunft ihrer Liebe dreht? Die zwei Protagonisten – das Cello der männliche Part, die Violine das weibliche Pendant - werden dabei von den Umständen immer wieder in Frage gestellt. Die Umstände können sich beziehen auf Josephines Bruder Franz – mit Beethoven eng befreundet oder ihre Schwester Therese („...du musst auch nein sagen können“) oder eben die gesellschaftlichen Zwänge der Zeit. Josephine war klar, dass ihr die Heirat mit einem Bürgerlichen teuer zu stehen bekommen würde. Neben dem Verlust ihres Titels und der Reputation würde sie die Verfügung über ihr ererbtes Vermögen und vor allem das Sorgerecht über ihre vier Kinder verlieren.

Das seelenvolle Largo folgt einem Genretypus, den Beethoven in diesen Jahren außerordentlich liebevoll gepflegt hat, dem „lyrischen Menuett“. Übrig geblieben sind vom Menuett klassischen Stils nur der Grundrhythmus und die strophische Gliederung, Alles andere ist lyrische Anbetung und drängendes Werben. Es geht nahtlos und fast unmerklich über in eine hinreißende Polonaise. Das häufig wiederkehrende selbstbewusste Hauptthema wird kontrastiert von einem schwungvollen Seitenthema. Ein faszinierender Minore-Teil „all'Ongharese“ – eine hommage an Josephines ungarische Wurzeln - und eine wirkungsvolle Strettabschleunigung setzen Glanzlichter. Ein dramatischer Einschnitt kurz vor Schluss, der übrigens in allen drei Sätzen stattfindet, verweist auf die konzeptionelle Einheit des gesamten Stückes und führt das Rondo thematisch auf den Hochzeitsmarsch des ersten Satzes zurück.

Besetzung:

Solovioline
Solocello
Klavier

1 Flöte,
2 Oboen,
2 Klarinetten,
2 Fagotte,
2 Hörner,
2 Trompeten,
Pauken,
Streicher

Beethovens Liebe blieb übrigens unerfüllt. Sein Werben löste intensive Diskussionen im Hause Brunsvik aus. Der Standesunterschied, seine unsichere finanzielle Situation (Josefine hatte vier Kinder zu versorgen) und der familiäre Druck ließ die (sicherlich nicht uninteressierte) Josefine zaudern und sich schließlich dem estnischen Baron Christoph von Stackelberg zuwenden, den sie 1810 heiratete. Spekulationen, sie habe 1812 in Prag bei einem heimlichen Treffen von Beethoven ein Kind empfangen, die Tochter Minona (ein Akronym für „Anonym“) von Stackelberg (1813-1897), sind zwar von Siegmund Kaznelson 1954 mit kriminalistischem Spürsinn untermauert worden, bleiben aber, weil letztlich nicht beweisbar, Spekulationen. rb


Die Konzerthalle im Augarten zu Wien

Hier, wo schon Mozart konzertiert hatte, dirigierte Beethoven im Mai 1808 erstmals öffentlich sein Tripelkonzert op.56

Franz Schubert, (Große) Sinfonie Nr.7, 8 oder 9, C-Dur, D 944

Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Streicher.
Entstehungszeit: Begonnen wahrscheinlich im Frühjahr 1825, Fertigstellung vermutlich 1827
Uraufführung: 21. März 1839 im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung von Felix Mendelssohn-Bartholdy
Spieldauer: ca. 50 min.

Historisches: Was rankt sich da nicht alles an Legenden und Irrtümern um Schuberts letzte vollständig auskomponierte Sinfonie. Das beginnt schon bei der Zählung. Selbst in den Aufnahmen eines so renommierten Orchesters wie der *Berliner Philharmoniker* wird sie als Nummer 7, als Nummer 8 oder auch als Nr. 9 geführt. Ursache der Verwirrung ist u.a. ein Hinweis in einem Brief Anton Ottenwalds² aus Linz, nach dem „... er [Schubert] in Gmunden an einer Symphonie gearbeitet hat, die im Winter in Wien aufgeführt werden soll.“ (Juli 1825). Diese verschollen geglaubte „Gmunden-Gasteiner-Sinfonie“ firmierte lange Zeit als Schuberts „Siebte“, gefolgt von der „Unvollendeten“ Nr. 8 und schließlich der von Schumann 1839 „wieder entdeckten“ Großen C-Dur-Sinfonie Nr. 9. Neuere Forschungen belegen, dass die „Gmunden-Gasteiner-Sinfonie“ mit der C-Dur-Sinfonie wohl identisch ist und Schubert mehrere Jahre an dem Werk gearbeitet hat. 1827 sandte er es an die Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde“, die auch eine Aufführung vorbereitete. Das in Aussicht genommene Konservatoriumsorchester fühlte sich aber überfordert, sodass die Sinfonie „...wegen ihrer Länge und Schwierigkeit vorläufig zurückgelegt wurde.“ Schubert hörte sein Werk zu Lebzeiten nicht. Die derzeit aktuellste Zählung weist der „Großen“ C-Dur die Nr.8 zu, die (vorher entstandene) „Unvollendete“ trägt die Nr.7. Eine „Neunte“ existiert nur als Fragment.



Franz Schubert.

Aquarell von August Wilhelm Rieder, eigenhändig signiert von Schubert und Rieder 1825

Werkbeschreibung: Mit einem eindrucksvollen achttaktigen Eröffnungsthema der Hörner beginnt die Sinfonie. Neben diesem, für die damalige Zeit neuartigen romantischen Klang stellt Schubert bereits in der Einleitung substanzielle Strukturmerkmale vor, die im weiteren Verlauf der Symphonie zu grandios auskomponierter Entfaltung kommen: Der punktierte Rhythmus kristallisiert sich heraus, Tonrepetitionen und Terzenanstieg als wichtige Bauelemente erscheinen und ausgefeilte harmonische Modulationen erzeugen überraschende Höreindrücke. Diese Introduction führt über ein rhythmisch-metrisches Accelerando zielstrebig zum eigentlichen *Allegro*.

² Anton Ottenwald (1789-1845), österr. Lyriker; Schubert vertonte sein Gedicht „Der Knabe in der Wiege“, D 579

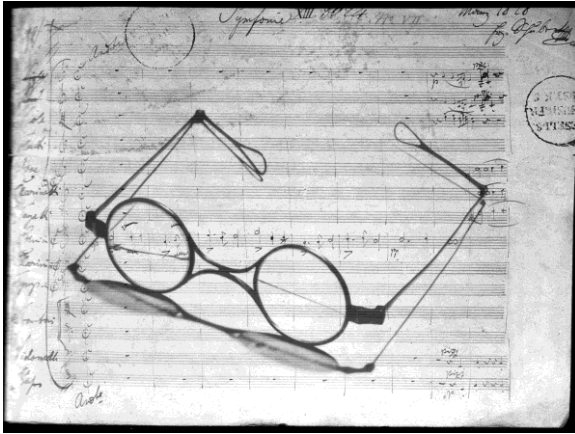
Schubert bedient sich in diesem, wie im letzten Satz des klassischen Musters der Sonatenhauptsatzform mit den Teilen Exposition, Durchführung und Reprise. Anders als Beethoven, zu dem er sich im Übrigen durchaus in Konkurrenz sah, gestaltet Schubert anders. Beethoven setzt in seinen Sinfonien immer auf dynamische Entwicklungen und zielt auf die Lösung von Konflikten. Bei Schubert gewinnen „satzdehnende“ Elemente zunehmend an Bedeutung, wie z.B. lang ausgeführte Themenvariationen, eingeschobene Episoden, Rückerinnerungen, strophenartige Einschübe. Damit erzeugt Schubert immer neue Stimmungen, ähnlich den Strophen eines Liedes, in dessen Kompositionsweise er es ja zu viel bewunderter Meisterschaft gebracht hatte.

Das Hauptthema des Satzes versinnbildlicht mit seinem motorischen Triolenunterbau die „Zeit der Kraft und Tat“. In eine völlig andere Welt führt das Seitenthema: Volkstümlich tänzerisch intonieren Oboe und Fagott eine lyrisch-gesangliche Gegenwelt, untermalt von den Streichern in Dreiklangsbrechungen, wie man sie auf einer Laute spielen könnte. In der Durchführung werden die Motive des Hauptthemas mit dem durch die Holzbläser geführten Seitenthema immer enger verzahnt. Harmonische Entwicklungen über Terzverwandtschaften, Triolenrepetitionen und die punktierten Figuren des Hauptsatzes führen hin zum exponierten Einsatz eines dunkel-mysteriös wirkenden Posaunenmotivs, mit dem die jubelnde Stimmung des Hauptthemas in Frage gestellt wird. Es steht in As-Dur, einer Tonart die zu Schuberts Zeit als Tonart des Jenseits, als „Gräbertonart“ angesehen wurde. Schubert erreicht aber nicht eine „Konfliktlösung“ wie sie z.B. bei Beethoven zu erwarten wäre, sondern besänftigt die dunkle Seite der Macht durch Aufhellungen, Tonartenwechsel und rhythmische Rückbesinnungen um in der Reprise schließlich die Haupttonart – das strahlend-jubilierende C-Dur – endgültig zu etablieren. In nochmals gesteigerter Bewegung führt die Coda zu einer Apotheose des Einleitungsthemas und zum triumphalen Abschluss des Satzes.

Der langsame zweite Satz – *Andante con moto* - führt die energiegeladene Hochstimmung des ersten Satzes mit einem Kunstgriff fort: Trotz des langsamen Grundtempos rückt er durch Verkürzung der Notenwerte in die unmittelbare Nähe des ersten Satzes. Das balladenhafte a-Moll Thema der Oboe ist eine der in sich selbst zurücklaufenden Melodien, die ewig weiterkreisen könnten, so, wie Schubert sie gerne verwendet (das berühmteste Beispiel hierfür findet sich im Seitenthema des ersten Satzes der „Unvollendeten“). Rhythmische Verwerfungen, ineinander verschränkte Wiederholungen und den Bewegungsfluss hemmende Zäsuren erzeugen ein abwechslungsreiches musikalisches Spannungsfeld. Das liedhafte zweite Thema führt dagegen ins Wienerisch-Gefällige. Der zweite Satzteil beginnt friedlich, sanft verklärt mit dem Wechsel zwischen choralartigem Streichersatz und Bläsern. Doch nun trägt der Schein: Nach einem jähen Fortissimo-Ausbruch kommt es zu dramatischen Konflikten. Die scharfen Punktierungen des Hauptthemas werden zum tragenden Element und erfassen das ganze Orchester. Höhepunkt dieser tragischen Entwicklung ist ein gellender verminderter Fortissimo-Akkord in dreifachem Forte. Auf ihn folgt gleichsam entsetztes Schweigen - die erste Generalpause dieses Satzes. Und dann geschieht das Unerwartete: Mit einer wunderbar aufblühenden, von Wärme durchdrungenen Cello-Weise ist der Spuk verdrängt, vergessen.

Das *Scherzo* setzt mit einem ganz neuen Tonfall ein. Das Hauptthema gibt sich laut und ziemlich ruppig. In sprudelnder Motorik präsentieren sich ein urwüchsig-derbes Ländlerthema und eine weit ausschwingende volkstümliche Weise. Besonders in diesem Satz sind Anklänge an die österreichische Volksmusik unüberhörbar. Genrebilder ziehen vorüber und erinnern an Volksfeste. Im Trio-Mittelteil wird der Rhythmus ruhig-fließend. Wiegende Melodien, von den Holzbläsern in Terzparallelen vorgetragen werden von den anderen Instrumenten nach Walzerart unterstützt.

Das Finale – *Allegro vivace* - beginnt mit einer triumphierenden Bläserfanfare, der sich die Streicher mit einer triolischen Variante anschließen. Zur eigentlichen Triebkraft des Satzes wird jedoch das spätere Seitenthema, das durch seine vier Initialtöne in gleicher Tonhöhe dem Satz einen tänzerisch-drängenden Impetus verleiht. Welten scheinen die herrschaftlichen Militärfanfaren des Beginns von dem eher bäuerlich-derben Milieu des Seitenthemas zu trennen und doch vereinigen sich die beiden kontrastierenden Sphären im weiteren Verlauf ganz ungezwungen. Die Themen durchwandern nahezu alle Harmonien, werden verfremdet und variiert um am Schluss in einem alles überstrahlenden Finale in triumphierendem C-Dur zu kulminieren.



Schuberts Brille auf dem Autographen der
7.Symphonie (Kollage)

Rezeption: Nicht zuletzt durch die Initiative Robert Schumanns und Felix Mendelssohn-Bartholdys wurde die Siebte Sinfonie Schuberts lange Jahre nach seinem Tod als Meilenstein in der sinfonischen Entwicklung erkannt. Sie ist die erste *romantische* Sinfonie in der Musikgeschichte, eine wahrhaft neue Sinfonie *trotz* Beethoven und zugleich die erste bedeutende Sinfonie *nach* Beethoven. So berichtet Schumann über die Wiederentdeckung der Partitur in *Neue Zeitschrift für Musik* (1840):

„...Bei der Symphonie von Schubert, dem hellen, blühenden, romantischen Leben darin, taucht mir die Stadt [Wien] deutlicher als je wieder auf, wird es mir wieder recht klar, wie gerade in dieser Umgebung solche Werke geboren werden können. [...] Und diese himmlische Länge der Symphonie, wie ein

dicker Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul, der auch niemals endigen kann und aus den besten Gründen zwar, um auch den Leser hinterher nachschaffen zu lassen ...“ Dieses, oft verkürzt und nicht selten verfälscht wiedergegebene und daher oft als Kritik missverständene Zitat, weist auf den ästhetischen Ansatz Schuberts: Indem er auf eine fertige Lösung à la Beethoven verzichtet will er den Hörer dazu bewegen, die Musik innerlich weiter zu denken und selbst zu vollenden. Seine Symphonie ist quasi ein ins Unendliche verlängertes Kunstwerk.

rb



Julius-Stern-Trio

Das Julius-Stern-Trio

wurde 1996 von drei Jungstudenten des Julius-Stern-Instituts der Universität der Künste Berlin gegründet. Schon nach einem Jahr der Zusammenarbeit gewann das Trio den 1. Preis beim Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ in Leipzig; dazu kam der Klassikpreis des Westdeutschen Rundfunks (WDR) und der Stadt Münster. 1998 wurden die drei Musiker Preisträger des Kammermusikwettbewerbs der Berliner Hochschulen. Das Trio erhielt Unterricht von György Sebök und Menahem Pressler (Beaux Arts Trio), sowie von Niklas Schmidt (Trio Fontenay) und Georg Sava.

Die Musiker des Julius Stern Trios konzertierten unter anderem beim Schleswig-Holstein Musik Festival und beim Internationalen Festival Junges Prag und nahmen kürzlich Dvoraks Dumky-Trio für den Tschechischen Rundfunk auf. Sie führten Beethovens Tripelkonzert in der Berliner Philharmonie sowie im Konzerthaus Berlin u.a. mit den Berliner Symphonikern auf. Das Trio ist Preisträger des Internationalen Kammermusikwettbewerbs „Premio Vittorio Gui“ in Florenz (2004), des Felix Mendelssohn-Bartholdy-Wettbewerbs in Berlin (2005) und des Internationalen Kammermusikwettbewerbs „Trio di Trieste“ in Trieste (2005). Das Julius Stern Trio wird in der Klasse von Prof. Niklas Schmidt den Masterstudiengang Kammermusik an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg absolvieren.

Julia-Maria Kretz (Violine) wurde 1980 in Berlin geboren und erhielt Unterricht bei Prof. Marianne Boettcher, ab 1994 als Jungstudentin des Julius-Stern-Instituts. Nach dem Abitur begann sie das Violinstudium bei Prof. Thomas Brandis an der Universität der Künste Berlin und erhielt zusätzlich Unterricht bei Josef Suk in Prag. Sie konzertierte als Solistin mit Orchestern wie den Nürnberger Symphonikern, dem Staatsorchester Thessaloniki und dem Philharmonischen Orchester Bad Reichenhall, unter anderem im Herkulesaal München, Konzerthaus Berlin, Mozarteum Salzburg, Staatstheater Thessaloniki, in der Musik- und Kongresshalle Lübeck, Meistersingerhalle Nürnberg und der Musikhalle Hamburg. Julia-Maria Kretz spielt im Mahler Chamber Orchestra und ist Mitglied von Spectrum Concerts Berlin. Im Jahre 2000 wurde sie Stipendiatin der „Studienstiftung des deutschen Volkes“, sowie 2001 des „PE-Förderkreises für Studierende der Musik“. 2004 wurde ihr der Preis der Marie-Luise Imbusch-Stiftung verliehen. Sie ist im Übrigen eine Urenkelin von Antonin Dvořák.

Tobias Bloos (Violoncello), geboren 1976 in Hamburg, erhielt Cellounterricht bei Martin Löhr, ab 1994 an der Musikhochschule Hamburg bei Prof. Wolfgang Mehlhom. Seit Oktober 2002 studiert er an der Universität der Künste Berlin bei Prof. Wolfgang Boettcher. Er ist 1.Preisträger verschiedener Wettbewerbe wie „Jugend musiziert“, dem „Domenico Gabrielli“- Cellowettbewerb, dem Internationalen Kammermusikwettbewerb „Charles Hennen“ in Herleen (Niederlande), dem Internationalen Kammermusikwettbewerb in Caltanissetta (Italien) und erhielt den Eduard-Söring-Preis der Deutschen Stiftung Musikleben.

Tobias Bloos konzertierte u.a. bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, dem Schleswig-Holstein Musik Festival und dem Beethoven Marathon in Bonn. Als Solist trat er mit dem Orchester des Staatstheaters Kassel sowie der Baden-Badener Philharmonie auf. Ab 2004 ist er stellvertretender Solocellist der NDR-Radiophilharmonie Hannover.

Sabina Chukurova (Klavier) wurde 1981 in Duschanbe (Tadschikistan) geboren. Sie begann als Fünfjährige mit dem Klavierspiel und studierte 1990/91 in Moskau an der Zentralen Spezialmusikschule des Tschaikowsky - Konservatoriums, bevor sie 1992 nach Berlin kam. Dort erhielt sie Unterricht bei Prof. Georg Sava als Jungstudentin des Julius-Stern-Konservatoriums und studiert seit 2001 an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“, weiterhin bei Prof. Georg Sava.

Sie ist Preisträgerin des Concours International du Chateau de Courcillon, des Steinway Klavierwettbewerbs und des Internationalen Musikwettbewerbs „Pacem in Terris“ in Bayreuth. Neben Trio- und Soloabenden im In- und Ausland konzertierte sie als Solistin unter anderem mit den Berliner Symphonikern. Mit ihrer Schwester, ebenfalls Pianistin, gibt sie regelmäßig Konzerte.



SOMMERKONZERT

im Schloss Diedersdorf
am Sonntag, 01.07.07

16.00 Uhr

Edvard Grieg
(1843-1907)

Vier Stücke aus den Peer-Gynt-Suiten

Morgenstimmung - Åses Tod -
Anitras Tanz - Der Brautraub

Frangis Ali-Sade
(*1947)

Konzert für Marimba
und Streichorchester (2001)

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756 - 1791)

Sinfonie Nr. 40, g-Moll, KV550

Molto Allegro
Andante
Menuetto - Allegretto
Allegro assai

Akademisches Orchester Berlin e.V.

Leitung: Peter Aderhold

Solistin:

Marion Hafen, Marimbaphon

Das nächste Konzert des AOB und des Hanns Eisler Chores Berlin
findet statt am 11.11.07 um 16.00 Uhr im Sendesaal des RBB in der Masurenallee.
Infos unter www.aob-ev.de