

Veronika Eberle Isang Enders Igor Levit

Mittwoch
26. Dezember 2018
20:00

*Die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der KölnMusik
wünschen Ihnen frohe und glückliche Festtage!*



Bitte beachten Sie:

Ihr Husten stört Besucher und Künstler. Wir halten daher für Sie an den Garderoben Ricola-Kräuterbonbons bereit.

Sollten Sie elektronische Geräte, insbesondere Mobiltelefone, bei sich haben: Bitte schalten Sie diese unbedingt zur Vermeidung akustischer Störungen aus.

Wir bitten um Ihr Verständnis, dass Bild- und Tonaufnahmen aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet sind.

Wenn Sie einmal zu spät zum Konzert kommen sollten, bitten wir Sie um Verständnis, dass wir Sie nicht sofort einlassen können. Wir bemühen uns, Ihnen so schnell wie möglich Zugang zum Konzertsaal zu gewähren. Ihre Plätze können Sie spätestens in der Pause einnehmen.

Bitte warten Sie den Schlussapplaus ab, bevor Sie den Konzertsaal verlassen. Es ist eine schöne und respektvolle Geste gegenüber den Künstlern und den anderen Gästen.

Mit dem Kauf der Eintrittskarte erklären Sie sich damit einverstanden, dass Ihr Bild möglicherweise im Fernsehen oder in anderen Medien ausgestrahlt oder veröffentlicht wird.

Veronika Eberle *Violine*
Isang Enders *Violoncello*
Igor Levit *Klavier*

Mittwoch
26. Dezember 2018
20:00

Pause gegen 20:50

Ende gegen 22:00

PROGRAMM

Johann Sebastian Bach 1685–1750

Suite für Violoncello solo Nr. 5 c-Moll BWV 1011 (um 1720)

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Gavotte I

Gavotte II

Gigue

Ferruccio Busoni 1866–1924

Sonate für Violine und Klavier Nr. 2 e-Moll op. 36a (1898/1900?)

Langsam

Presto

Andante, più tosto grave

Andante con moto

Pause

Franz Schubert 1797–1828

Trio für Violine, Violoncello und Klavier Es-Dur op. 100 D 929
(1827)

Allegro

Andante con moto

Scherzando. Allegro moderato

Allegro moderato

Das Cello auf neuen Wegen – Johann Sebastian Bach: Suite für Violoncello solo Nr. 5 c-Moll BWV 1011

»Wenn ich Musik als meine Religion bezeichnen sollte, wären diese sechs Suiten die Bibel.« (Mischa Maisky)

Mit den Solosuiten für Violoncello betrat Johann Sebastian Bach musikalisches Neuland, diente doch das Cello zur damaligen Zeit praktisch ausschließlich als Verstärkung des begleitenden Generalbasses. Anders als bei den Partiten und Sonaten für Violine solo von 1720 ist die Entstehungszeit der Solosuiten für Cello nicht eindeutig zu bestimmen. Von 1717 bis 1723 hatte Bach den Posten als Kapellmeister am Hof des Fürsten Leopold in Köthen inne. Am Hof wirkten der renommierte Gambist Christian Ferdinand Abel sowie ein Cellist namens Christian Bernard Linigke, und es ist gut möglich, dass Bach die Suiten für einen von beiden schrieb. Im Gegensatz zu Bachs Solowerken für Violine gibt es bei den Cello-Suiten kein Autograph, aber einige Abschriften, an denen sich die Cellisten orientieren können: Die Abschrift, an der sich die meisten heutigen Ausgaben orientieren, ist jene von Bachs zweiter Frau Anna Magdalena Bach, die zwischen 1727 und 1731 für den Kammermusiker und Bach-Schüler Georg Heinrich Ludwig Schwanenberger angefertigt wurde und wohl auf einer verlorenen Reinschrift von Bach selbst basiert. Die drei übrigen entdeckten Abschriften enthalten zudem reichlich Verzierungen, zusätzliche Angaben zur Artikulation und Dynamik, die wohl nicht von Bach selbst stammen. Jeder Cellist, der sich mit den Suiten befasst, steht also vor der Aufgabe, in vielerlei Hinsicht persönlich zwischen den verschiedenen Versionen abwägen zu müssen.

Traditionell wendet Bach in den sechs Suiten die barocke Satzfolge der stilisierten Tänze Allemande, Courante, Sarabande und Gigue an, wobei er ihre Charaktere mitunter recht frei ausformt. Die ersten beiden Suiten sind durch Menuette ergänzt, die dritte und vierte durch Bourrées und die fünfte und sechste durch Gavotten. Allen Suiten sind Préludes vorangestellt, die

durch ihren Anspruch und improvisatorisch geprägten Charakter dem Interpreten große Entfaltungsmöglichkeiten bieten. Die virtuoson Suiten offenbaren deutlich, was Carl Philipp Emanuel in Bezug auf seinen Vater feststellte: »Er verstand die Möglichkeiten aller Geigeninstrumente vollkommen.« In den ersten drei Suiten erprobt Bach verschiedene Satzcharaktere und Effekte der Mehrstimmigkeit wie Doppelgriffe, Arpeggien und rasche Skalen. Ab der vierten Suite (in der für das Cello ungewöhnlichen Tonart Es-Dur) wird Bach auffallend experimentierfreudiger. Für die fünfte schreibt er die sogenannte Skordatur vor, das Verstimmen einer Saite (in diesem Fall der A-Saite) um einen Ganzton nach unten – eine Technik, die schon Heinrich Ignaz Franz Biber in seinen *Rosenkranzsonaten* anwandte.

Die fünfte Suite in c-Moll darf als die französischste aller sechs Suiten angesehen werden. Sie setzt sich nicht nur aus den französischen Varianten der Tänze zusammen – eine Allemande im punktierten Rhythmus, eine Courante im breit ausschwingenden 3/2-Takt (in allen anderen Suiten dominiert der schnelle italienische Typus der Corrente im Dreivierteltakt) und zuletzt eine Canarie (ein französischer Sondertypus der Gigue; der Tanz Canarios stammt ursprünglich von den Kanaren) –, sondern wird auch markant mit einer französischen Ouvertüre eingeleitet. Diese an die Opernouvertüren Lullys angelehnte Form zeigt sich hier – und das ist einzigartig unter den sechs Suiten – in ihrer zweiteiligen Variante: An einen langsamen, reich verzierten Eröffnungsteil im feierlich-punktierten Rhythmus schließt sich ein Fugato im schnellen Dreiertakt an, mit dem der Satz ohne Wiederholung des langsamen Teils und zuletzt mit einer ausdrucksvollen picardischen Terz, einer Schlusstransformierung von Moll nach Dur, schließt. Das Besondere an diesem längsten aller sechs Präludien ist, dass hier eine Form der Orchestermusik von einem einzigen Streichinstrument imitiert wird. Gleich zu Beginn der Ouvertüre suggerieren Akkordgriffe orchestrale Klangfülle. Im schnellen Teil werden die stimmliche Imitationen im »Orchester« durch unterschiedliche Lagen und melodische Umspielungen angedeutet. Die klangliche Fülle und latente Polyphonie bleiben mit einer Ausnahme – der Sarabande – in allen folgenden Sätzen erhalten. In der Courante findet sich zudem das Motiv B-A-C-H, das jedoch durch die Skordatur verschleiert wird: Die

geschriebenen Noten sind C-H-D-Cis und klingen durch die Stimmung einen Ganzton tiefer, B-A-C-H.

Das Herzstück der Suite ist die Sarabande. Durch die Vermeidung aller Mehrklänge äußert sich hier in freier und schlichter Weise so etwas wie Einsamkeit, Klage und Resignation. Für den britischen Cellisten und Autor Steven Isserlis scheint die Einsamkeit der Sarabande die dunkelsten Momente Christi am Kreuz zu schildern. Isserlis denkt noch einen Schritt weiter und empfindet die gesamten Cellosuiten als eine Geschichte, umschreibt sie gar als gefühlte »Mysterien«- oder »Rosenkranzsuiten«, welche drei Arten von »Rosenkranzgeheimnissen« repräsentieren: freudereich, schmerzhaft und glorreich. Demnach sei die fünfte Suite die dramatischste der sechs und spiritueller als Bachs zwei monumentalen Passions-Vertonungen am nächsten. Ihr gibt Isserlis die Bedeutung eines schmerzreichen Geheimnisses, der Leidensgeschichte Jesu.

Ein Wanderer zwischen den Welten – Ferruccio Busoni: Sonate für Violine und Klavier Nr. 2 e-Moll op. 36a

Bei wenigen Komponisten führte die Verschmelzung verschiedener musikalischer Einflüsse zu erstaunlicheren Ergebnissen als bei Ferruccio Dante Michelangelo Benvenuto Busoni (ein Name, der geradezu von elterlichen Ambitionen gespickt ist). 1866 als Sohn eines italienischen Klarinettenisten und einer deutschstämmigen Pianistin im toskanischen Empoli geboren, wurde er später weitgehend mit der deutschen Tradition, insbesondere nach dem Vorbild Bachs, Mozarts, Beethovens, Liszts und Brahms, in Berührung gebracht, wenn auch mit deutlich italienischen Einschlägen. Seine Mutter brachte ihm das Klavierspiel bei, und bald entfaltete sich seine musikalische Frühbegabung. Im Alter von sieben trat er in Trieste zum ersten Mal öffentlich auf, mit neun erstmals in Wien auf, wo die Familie hingezogen war und er begann, Komposition zu studieren. Mit zwölf dirigierte er ein eigenes Chorwerk in Graz, wo er seine Kompositionsstudien

abrundete, mit 15 machte er eine Konzertreise durch Italien und machte an der Philharmonischen Akademie in Bologna sein Diplom für Klavierspiel und Komposition. Seine Wanderjahre setzten sich fort: Von Leipzig, wo er Komposition bei Carl Reinecke studierte und Tschaikowsky, Mahler, Sinding, Grieg and Delius kennenlernte, ging es nach Helsinki, wo er ebenso Klavier lehrte (Sibelius zählte zu seinen Schülern) wie anschließend in Moskau. Dort gewann er 1890 für seine Erste Violinsonate op. 29, sein Konzertstück für Klavier und Orchester op. 31a und weitere Klavierkompositionen den Artur Rubinstein-Preis. Zudem nahm er eine Professur am New England Conservatory in Boston an. Zu seinen berühmtesten Schülern und Protégés zählten die Pianisten Egon Petri, Alexander Brailowsky, Dimitri Mitropoulos und Percy Grainger, sowie die Komponisten Kurt Weill und Edgar Varèse. 1894 siedelte er sich in Berlin an, das ihm – abgesehen von längeren Abwesenheiten – bis zum Lebensende Wahlheimat bleiben sollte. Nur die Jahre des Ersten Weltkrieges verbrachte er von 1915 an im freiwilligen Exil in Zürich, weil ihm der Gedanke unerträglich war, daß seine beiden »Vaterländer« Italien und Deutschland sich militärisch gegeneinander verstrickten.

Neben einer lebhaften Konzertkarriere, die ihn nach Ansicht vieler als den größten Pianisten seiner Zeit etablierte, und dem ihm wesentlich wichtigeren Komponieren war er ebenso als Herausgeber (besonders der Klavierwerke Bachs und Liszts), einflussreicher Essayist, Musikphilosoph und Theoretiker tätig. Er verfasste etwa der viel diskutierte Traktat *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907 erschienen, 1916 überarbeitet), die Vision einer zukünftigen freien Tonkunst, die alle Zwänge von Gattung, Form und Instrumentarium, von Notations- und Tonsystem abstreift. Dabei dringt er bis zur Skizzierung der »verfeinerten« Chromatik eines Sechsteltonsystems vor und sieht dem anbrechenden Zeitalter gänzlich stufenloser elektrischer Klangerzeugung euphorisch entgegen. Seine tatsächlich angewandten tonalen und harmonischen Innovationen (ohne die Tonalität zu verlassen) aber waren weder ausgesprochen klassizistisch oder konservativ noch demonstrativ modernistisch, sondern einem nachschöpferischen Zugang zur Musik der Vergangenheit verpflichtet. Seine Verehrung von Johann Sebastian Bach zeigt sich neben einer umfangreich kommentierten Herausgabe sämtlicher

Klavierwerke in zahlreichen Bearbeitungen und Erweiterungen Bachscher Werke. Diese Nachschöpfungen rechtfertigte er mit der Ansicht, dass für ihn der schöpferische Geist zwar unantastbar sei, nicht aber dessen Ausarbeitung. Der für Busoni von Anbeginn an wichtige Bereich der Stücke für Soloklavier zeigt darüber hinaus eine große Vielfalt. Die meisten kammermusikalischen Werke entstanden in den Jahren 1878–90, zwischen seinem zwölften und 24. Lebensjahr. Aus den späten 1870er Jahren datieren einige Werke mit Klarinette, während aus den 1880er Jahren drei Streichquartette und Stücke für Cello und Klavier stammen. Später hatte Busoni für die eigene Stilerkundung in seinen früheren Werken kaum noch gute Worte übrig und sah seine Komponistenexistenz erst mit der Zweiten Violinsonate (1898) beginnen, in der versuchte, gleichermaßen deutsche und italienische Einflüsse zu einem eigenen Stil zu vereinen. Das Stück fällt vielmehr in eine Zeit, die die Grundeinstellungen seines gesamten Künstlerlebens einschließlich seiner nahezu legendären Virtuosität in Frage stellte. Zehn Jahre später sollte er sagen: »Meinen eigenen Weg als Komponist fand ich erst mit der zweiten Violinsonate op. 36a, die ich unter Freunden auch mein Opus eins nenne.«

Der Einfluss Liszts ist in diesem Werk nicht zu überhören, in der weitreichenden Harmonik wie im Klaviersatz, der im Sinne des Originaltitels *Sonate für Klavier und Violine* dominiert. Die Violinstimme dagegen zeigt sich immer wieder von langen Belcanto-Linien geprägt. In der Verbindung zwischen diesen beiden Elementen liegt die Eigenart des Werkes begründet. Wie auch Liszts h-Moll-Klaviersonate ist sie in einen einzigen groß angelegten Satz gefasst, der in drei Abschnitte unterteilt ist (diese sind bezeichnenderweise mit deutschen und italienischen Überschriften und Anweisungen versehen): einen langsamen ersten Teil, ein zentrales Presto und ein ausgedehntes Andante mit vier Variationen, Fuge und Coda über Bachs Choral »Wie wohl ist mir«. Nach Ansicht des belgischen Musikwissenschaftlers Harry Halbreich reichen sich »die beiden großen Idole des Busonischen Denkens in jener Epoche – Bach und Liszt – in diesem Meisterwerk die Hand«. Sein deutscher Kollege Hugo Leichtentritt bezeichnet das Werk in seiner bereits 1916 erschienenen Biografie als eine Überleitung »in die zweite Epoche des Komponisten« und

beschreibt es so: »Während die Ausdrucksmittel noch nicht hinausgehen über dasjenige, was gegen 1900 üblich war, ist doch der Ausdruck selbst schon gesättigt von den Busoni eigentümlichen Zügen, einer Mischung von mystischen, phantastischen Ideen mit glänzendem romantischem Schwung. Die Gefühlswelt der Bachschen Orgelkompositionen und der letzten Beethovenschen Sonaten ist die Atmosphäre dieses Werkes.«

In den ersten, vorwiegend sanftmütigen Satz führt das Klavier ein, sogleich bestätigt von der Violine mit einem grübelnd-wehmütigen Thema. Das zweite Thema nimmt über einer wogenden Klavierphrase einen mehr rhapsodischen Charakter ein und zum impulsiven Mittelabschnitt hin entsprechend zu. Mit der wieder hergestellten Friedlichkeit des Beginns kehrt das erste Thema wieder und bringt den Satz ruhig, aber eindringlich zu seinem Ende. Nahtlos hebt der zweite Satz an, eine Tarantella, die durch ihre rasende Virtuosität – entwickelt aus dem Mittelteil des ersten Abschnitts – das Gegenstück zum ersten Satz bildet. Daran schließt sich unmittelbar die langsame, subtil und fast improvisatorisch anmutend auf Elemente der vorhergehenden Sätze anspielende Überleitung (*Andante piuttosto grave*) zum Thema (*Andante con moto*) des Variationensatzes an. Jener Choral »Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen« (BWV 517) ist aus dem zweiten *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* von 1725 übernommen – und zwar das vollständige, zweistimmig notierte Lied, das samt Wiederholung der ersten acht Takte immerhin 40 Takte umfasst. Gesang- und Bassstimme werden wenig verändert, aber den anderen Klangmöglichkeiten von Violine und Klavier angepasst. Die erste Variation (*Poco più andante*) ist fließend in ihrem Ausdruck, die zweite (*Alla marcia*) ist eine energische, marschartige Transformation und die dritte eine fortwährende Bewegung der Violine (*Lo stesso movimento*). Die vierte Variation (*Andante*) ist eine melancholische Moll-Studie, deren komplexe Stimmbehandlung und harmonische Finesse den reifen Stil des Komponisten vorwegnehmen. Die Variationen werden gekrönt von der darauf folgenden Fuge (*Tranquillo assai*), die ruhig beginnt, bald aber an Gesprächigkeit gewinnt, wenn die Musik neue emotionale Reserven beflügelt. Auf ihrem Höhepunkt steigt das Tempo in einer Atmosphäre zunehmend dramatisch-leidenschaftlicher Erregung (*Allegro deciso, un poco maestoso*). Wobei

der Höhepunkt jedoch weniger markant ist als ihr Übergang (*Più lento*) in eine Coda (*Più tranquillo, apoteotico*), die verklärend auf die Einleitung des Satzes zurückblickt – mit einer ausdrucksvollen Ruhe, die, mit einer Wendung nach E-Dur, gleichsam das Ende der Wanderung andeutet (*Adagio*).

Aufbruch in himmlische Dimensionen – Franz Schubert: Trio für Violine, Violoncello und Klavier Es-Dur op. 100 D 929

Das Klaviertrio in Es-Dur D 929 stellt nicht nur einen Gipfel seiner Gattung dar, sondern gehört zu den bedeutendsten Werken des Komponisten überhaupt. Im Gegensatz zu seinem Schwesterwerk, dem lyrischen und vorwiegend eine gesellig-verspielte Grundstimmung verbreitenden B-Dur-Trio D 898 schlägt das Es-Dur-Trio ernst-dramatische Töne an und erreicht fast sinfonische Ausmaße. Die Entstehungszeit im November 1827 – zur Zeit der *Winterreise* – mag seinen melodischen Duktus, die musikalischen Abstürze und die existentielle Spannung erklären, die uns an den Rand der Todeserfahrung bringen; dem steht die Erkenntnis der eigenen Tatenlosigkeit gegenüber, gefolgt von der Beschwörung einer transzendenten Erlösung. In diesem Trio zeichnet sich ein Seelenbild ab, in dem Schubert den romantischen Sinn für das Jenseitige mit einer Mischung seines eigenen erhabenen Lyrismus und des Bewusstseins seines bevorstehenden Todes zu vereinen wusste. »Dedicirt wird dieses Werk Niemandem außer jenen, die Gefallen daran finden«, schrieb Schubert selbstsicher dem Leipziger Verlag Probst, der das Trio anstelle des Mainzer Schott-Verlags publizierte. Den sehnsüchtig erwarteten Erstdruck des Trios hat er dann doch nicht mehr zu Gesicht bekommen – die Ausgabe traf erst Mitte Dezember 1828 in Wien ein, Schubert war bereits am 19. November gestorben. Uraufgeführt wurde das Werk aber glücklicherweise noch zu seinen Lebzeiten: am 26. Dezember 1827 in einer privaten Soiree des Schuppanzigh-Quartetts im damaligen Saal des Wiener Musikvereins.

Der erste Satz (*Allegro*) hat ein für Schubert ungewöhnlich knappes und energisches Hauptthema, das samt der klaren Kontraste zwischen forte und piano von Beethovenscher Energie und Impulsivität erfasst zu sein scheint. Während Beethoven sicherlich das dynamische Potential dieses Themas weiter ausgearbeitet hätte, teilt Schubert ihm eine untergeordnete Rolle zu. Stattdessen baut er den Satz hauptsächlich mit einer Figur aus, die erstmals im Cello-Solo wenig später auftaucht und bei der es sich um eine ausgeschmückte Fortsetzung dieses dialogischen Motivs handelt. Hinzu tritt ein schattenhaft-sanftes, aber beharrliches, aus leisen Tonrepetitionen bestehendes Seitenthema, das im Rhythmus gegen den Takt verschoben, im Klang von jenem untergründigen Beben durchzogen ist und die Nähe zur *Winterreise* vermuten lässt; eine Modulation lässt es im entfernten h-Moll erscheinen. Aus beiden Themen hörte Schumann einen »tiefen Zorn und wiederum überschwängliche Sehnsucht« heraus. Letztere prägt vor allem die Durchführung, die auf dem dritten, gesanglichen Thema des Satzes aufbaut und sich in großen Blöcken aus weit greifenden lyrischen Motivsequenzen ihren Weg bahnt – mit atemberaubenden Farb- und Harmoniekontrasten und einem Gefühl von Unendlichkeit. Zum Ende hin taucht in der Coda das eigentliche »zweite Thema« der fließenden Melodie mit wiederholten Noten und beständig wechselnder Tonalität ein drittes Mal auf, so dass die letzten drei Takte von einem Echo der anfänglichen Rhythmen geprägt sind.

Der zweite Satz in der verwandten Tonart c-Moll (*Andante con moto*), den Schumann als einen »Seufzer, der sich bis zur Herzensangst steigern möchte« beschrieb, beginnt mit zwei Takten eines düsteren, stoisch in Staccato-Akkorden pochenden Rhythmus im Klavier, die ein Cello-Solo vorbereiten, das der britische Musikwissenschaftler Maurice J. E. Brown als einen »threnodischen Marsch« bezeichnete. Die »Gefrorenen Tränen« der *Winterreise* sind hier nicht weit – zumal das klagende Thema tatsächlich auf ein Lied zurückgeht, nämlich auf das schwedische Volkslied »Se solen sjunker« (»Sieh' die Sonne untergehen«), das Schubert Anfang November 1827 in Wien im Hause der Schwestern Fröhlich, gesungen von dem schwedischen Tenor Isak Albert Berg, gehört hatte. Schuberts Bearbeitung dieses Liedes jedoch geht so weit, dass die Melodie nur als eine entfernte Anlehnung erklingt. Der

weite Melodiesprung – wesentlicher Bestandteil der organischen Struktur wie auch Ausdruckskraft – wird wenig später in das zweite Thema (in Es-Dur) transformiert, einer zunächst vom Cello aufgenommenen, beruhigend wiegenden Andeutung himmlischer Seligkeit. Überraschend erklingen neben der in langsamen Sätzen oft verwendeten verkürzten Durchführung in der Reprise zwei weitere »verarbeitende« Episoden. Die erste, mehrere entlegene Tonarten durchlaufende Verarbeitung lässt ab von der pulsierenden Trauer und lässt vielmehr eine in Tremoli erzitternde und dynamischen Wogen bewegte leidenschaftlich-gequälte Selbstvergessenheit spüren. Umso erschütternder wirkt in der kurzen Wiederholung des Eröffnungsthemas in der Coda der für einen atemberaubend kurzen Moment erfolgende Wechsel nach Dur, dem unmittelbar die hoffnungslose Rückkehr zum anfänglichen Moll folgt, bevor eine ausgedehnte choralartige Abschlussphrase sich letztlich still und leise mit dem Unabwendbaren abfindet.

Das *Scherzando* (*Allegro moderato*) wirkt nach dem düsteren Ausblick fast spielerisch gelöst, ländlich, tänzerisch, heiter und nimmt deshalb das Tempo eines Menuetts ein, wie der Komponist in seinem Brief an den Probst-Verlag angedeutet hatte. Dass es im Kanon zwischen Klavier und Streichern abläuft, zeugt von Schuberts spät erwachtem Interesse am Kontrapunkt-Studium, das er noch kurz vor seinem Tod bei Simon Sechter aufnahm. Bezug nehmend auf die kanonischen Menuette Mozarts und Haydns, schreibt er zunächst einen strengen Kanon, in dem die Streicher das Klavier um einen Takt versetzt imitieren. Im Scherzo wie im Trio bewegen sich sowohl die Harmonien als auch die Imitationen beim zweiten Abschnitt in entlegene Gefilde – im Scherzo zu einem Ländler in E-Dur, im bei Schubert sich sonst oft im träumerischen Klangspiel ergehenden Trio von einer bemerkenswerten Andeutung derb stampfender Füße und Kastagnetten im ersten Teil (in As-Dur) zu einem gedämpften, doch zugleich lebhaften Bauerntanz in b-Moll (hier erinnert Schubert unverkennbar an das Tonrepetitionsthema des ersten Satzes, verbunden mit einem tänzerischen Kontrapunkt der Violine zur rustikalen Melodie) und zurück.

Hinter dem Finale verbirgt sich eine Kontroverse, die den bitteren Ernst der oft zitierten Bemerkung von Schuberts »zu langen«

Werken offenbart. Schubert hat den überraschenden Rückzieher des Schott-Verlages wohl auf die ungewohnte Länge und Schwere (und damit schlechtere Verkäuflichkeit) des Werkes zurückgeführt und den letzten (und längsten) Satz um zwei jeweils 50-taktige Episoden in der Durchführung gekürzt; die Wiederholung der Exposition wurde ebenso gestrichen, jedoch vom Verleger und möglicherweise ohne Schuberts Wissen. Steht der letzte Satz in Schuberts Autograph noch vollständig da, wurde das Werk nach der Probstschen Erstausgabe auch in fast allen späteren Editionen in der gekürzten Fassung veröffentlicht. Und so liegt es sowohl im Auge des Betrachters als auch im Ohr des Hörenden, welche Version die »richtigen« Proportionen mit sich bringt und ob nur durch die Wiederholung die groß angelegte Sonatensatzform wirklich zur Geltung kommt.

Die beiden Themen des Finales kontrastieren in Tonart, Charakter und sogar ohne Tempowechsel (wie Schubert selbst forderte) in der Taktart: Das erste ist ein unbekümmerter Tanz in Dur und im $\frac{6}{8}$ -Takt, das zweite eine unruhig flackernde Melodie in Moll und im $\frac{2}{2}$ -Takt. Jedoch entpuppt sich der Satz als eine – selbst mit den Kürzungen des Komponisten – ausladende Sonatensatzform. Durch den Widerstreit der Themen und den permanenten Wechsel zwischen Zweier- und Dreiermetrum erhält der Satz einen Schwung, der vermeintliche »himmlische Längen« (die Schumann schon zu Schuberts großer C-Dur-Sinfonie bemerkte) gar nicht aufkommen lässt. Kurz vor Beginn der Durchführung gelingt Schubert ein genialer Wurf: Die melancholische Melodie des »schwedischen« Themas aus dem langsamen Satz wird in der entfernten Tonart h-Moll vom Cello aufgegriffen und gegen das Pizzicato der Violine und synkopierte, gebrochene Klavierfigurationen aus der Exposition gestellt. Auch in der Coda taucht es (ebenso im Cello) wieder auf, nun im triolischen Rhythmus und mit neuer Begleitung. Am Ende des Satzes wird die Melancholie dieser Stelle endlich durch einen triumphalen Dur-Schluss überwunden. Mit jenen inspirierten Rückblicken auf das eindringlichste Thema des Trios schafft Schubert zudem ein frühes Beispiel für die zyklische Form, die später von vielen Komponisten des 19. Jahrhunderts verwendet werden sollte.

Christoph Guddorf

Veronika Eberle

Violine

Veronika Eberle wurde in Donauwörth geboren und begann im Alter von sechs Jahren das Violinspiel. Bereits vier Jahre später wurde sie Jungstudentin am damaligen Richard-Strauss-Konservatorium in München, wo sie Unterricht von Olga Voitova erhielt. Nach einem privaten Studienjahr bei Christoph Poppen besuchte sie von 2001 bis 2012 die Hochschule für Musik und Theater München, wo sie bei Ana Chumachenco studierte.



Internationale Aufmerksamkeit erregte sie, als sie 2006 als 16-Jährige mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Sir Simon Rattle bei den Osterfestspielen Salzburg Ludwig van Beethovens Violinkonzert aufführte. Zu ihren wichtigsten Auftritten gehörten seither die Solopartien in Konzerten, u.a. mit dem London Symphony Orchestra unter Sir Simon Rattle und Bernard Haitink, dem Königlichen Concertgebouworchester Amsterdam unter Heinz Holliger, dem New York Philharmonic mit Alan Gilbert, dem Orchestre Symphonique de Montréal mit Kent Nagano, dem hr-Sinfonieorchester unter Paavo Järvi und Andris Nelsons oder den Bamberger Symphonikern unter Robin Ticciati und Jonathan Nott. Konzertante Höhepunkte in der jüngsten Vergangenheit waren ihre Debüts beim Philadelphia Orchestra, beim San Francisco Symphony Orchestra und beim Philharmonia Orchestra London. Darüber hinaus hat Veronika Eberle an der Hamburgischen Staatsoper in einer Neuinszenierung von Alban Bergs *Lulu* unter Kent Nagano Bergs Violinkonzert gespielt. Weiterhin hat sie als Artist in Residence ihre Zusammenarbeit mit der Kammerakademie Potsdam fortgesetzt.

In der laufenden Spielzeit ist Veronika Eberle Artist in Residence bei der Jenaer Philharmonie. In diesem Rahmen gibt sie dort nicht nur Konzerte, sondern auch Meisterkurse und wirkt an Musikvermittlungsprojekten mit. Höhepunkte dieser Saison sind u. a. ihre Debüts beim Atlanta Symphony Orchestra, beim

Ulster Orchestra in Nordirland, beim DR SymfoniOrkestret des dänischen Rundfunks, beim Swedish Radio Symphony Orchestra, beim Orchestre Philharmonique du Luxembourg, beim Tokyo Symphony Orchestra und beim Kansai Philharmonic Orchestra. Darüber hinaus geht sie mit dem Philharmonischen Staatsorchester Hamburg und Kent Nagano auf eine Spanientournee.

Veronika Eberle erhielt Unterstützung von der Nippon Music Foundation, vom Borletti-Buitoni Trust und von der Deutschen Stiftung Musikleben. Darüber hinaus wurde sie von der Jürgen Ponto Stiftung gefördert und von der Orpheum Stiftung zur Förderung Junger Solisten unterstützt. Sie war von 2010 bis 2012 in der Reihe »Junge Wilde« des Konzerthauses Dortmund vertreten und von 2011 bis 2013 »New Generation Artist« von BBC Radio 3.

Sie spielt die Stradivari »Dragonetti« aus dem Jahr 1700, die ihr von der Nippon Music Foundation zur Verfügung gestellt wird.

In der Kölner Philharmonie war Veronika Eberle zuletzt im November dieses Jahres zu Gast, als sie kurzfristig für Janine Jansen einsprang und mit dem Swedish Radio Symphony Orchestra unter Daniel Harding das Violinkonzert von Robert Schumann aufführte.

Isang Enders

Violoncello



1988 in eine deutsch-koreanische Musikerfamilie hineingeboren wurde Isang Enders bereits im Alter von 12 Jahren Jungstudent beim Cellisten Michael Sanderling. Im Laufe seines Studiums hatten die Musiker Gustav Rivinius, Truls Mørk und im Besonderen der Cellist Lynn Harrell großen Einfluss auf seine musikalische Entwicklung. Mit nur 20 Jahren wurde Isang Enders Solo-Cellist bei der Staatskapelle Dresden. Während seiner vier Jahre mit diesem Orchester gehörte er neben Tobias Niederschlag zu den Mitbegründern der Schostakowitsch Tage Gohrisch.

Isang Enders ist mit dem Londoner Philharmonia Orchestra im Southbank Centre aufgetreten und hat mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Seoul Philharmonic Orchestra, dem Stavanger Symfoniorkester und den Stuttgarter Philharmonikern zusammengearbeitet. Er spielte mit Dirigenten wie Myung-Whun Chung, Fabien Gabel, Christoph Eschenbach, Ilan Volkov, Pablo Heras-Casado, Eliahu Inbal, Zubin Mehta und Vasily Petrenko. Isang Enders führte Unsuk Chins Cellokonzert in Stavanger und Paris auf und spielte mit dem Seoul Philharmonic Orchestra die koreanische Erstaufführung des Konzerts von Henri Dutilleux. Konzertante Höhepunkte der laufenden Saison sind die Aufführung des Cello-Konzerts von Robert Schumann mit dem Orchestre Symphonique de Québec unter Fabien Gabel und Lutosławskis Konzert mit dem Philharmonischen Orchester Würzburg.

Als begeisterter Kammermusiker arbeitet er eng mit Igor Levit, Veronika Eberle und Martin Helmchen zusammen und absolvierte mit ihm ebenso wie mit Kit Armstrong oder Sunwook Kim ausgedehnte Tourneen. Darüber hinaus ist er auch Mitglied des Sitkovetsky Trio mit dem er in den berühmtesten Konzertsälen der Welt aufgetreten ist. Des Weiteren ist er häufig auf internationalen Kammermusikfestivals zu erleben, wie dem Heidelberger

Frühling, oder dem Marlboro Musik Festival. Seine Aufnahme der Cellosuiten von Johann Sebastian Bach waren ein großer Erfolg und wurden von der Kritik sehr gelobt. Isang Enders spielt ein Violoncello von Jean Baptiste Vuillaume (Paris,1840)

Bei uns war Isang Enders zuletzt im Dezember 2017 zu Gast

Igor Levit

Klavier

Geboren 1987 in Nischni Nowgorod, übersiedelte Igor Levit im Alter von acht Jahren mit seiner Familie nach Deutschland. Sein Studium an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover absolvierte er mit der höchsten Punktzahl in der Geschichte des Instituts. Zu seinen Lehrern gehörten Karl-Heinz Kämmerling, Matti Raekallio, Bernd Goetzke, Lajos Rovatkay und Hans Leygraf. Als jüngster Teilnehmer gewann Igor Levit 2005 beim Arthur Rubinstein International Piano Master Competition in Tel Aviv die Silbermedaille, den Sonderpreis für Kammermusik, den Publikumspreis und den Sonderpreis für die beste Aufführung des zeitgenössischen Pflichtstücks.



Kürzlich erschien das Album *Igor Levit, Life* mit Werken von Bach, Busoni, Bill Evans, Liszt, Wagner, Rzewski und Schumann. Mit dem Programm der CD ist Igor Levit in dieser Saison unter anderem in der Carnegie Hall in New York, bei den San Francisco Performances, beim Piano-Festival in Luzern, bei der Gulbenkian Stiftung in Lissabon und in der Philharmonie in Berlin zu hören. Weitere Recitals führen ihn nach Wien, Hamburg, München, Antwerpen, Lüttich und Dresden. Im Frühjahr 2019 gibt er seine Recital-Debüts in Paris und Tokyo, bevor er mit drei aufeinanderfolgenden Recital-Abenden in die Wigmore Hall in London zurückkehrt.

Nach seinen Debüts mit dem Chicago Symphony Orchestra beim Ravinia Festival und mit den Wiener Philharmonikern bei den Salzburger Festspielen im Sommer 2018 umfassen weitere Orchesterdebüts in der Saison 2018–19 seine Auftritte mit dem Orchestre de Paris, dem Orchestre National de France, der Filarmonica della Scala und dem Gewandhausorchester Leipzig.

Igor Levit konzertiert in der Saison erneut mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und dem Pittsburgh Symphony Orchestra. Darüber hinaus geht er mit den Wiener

Philharmonikern auf Tournee, die auch sein mit Spannung erwartetes New Yorker Orchesterdebüt in der Carnegie Hall einschließt. Zu den Höhepunkten vergangener Saisons zählen seine Debüts mit dem Königlichen Concertgebouworchester Amsterdam, dem Königlichen Philharmonischen Orchester Stockholm, den Berliner Philharmonikern, der Staatskapelle Dresden, dem Cleveland Orchestra sowie 2017 der Eröffnungsabend der BBC Proms mit dem BBC Symphony Orchestra und eine Asien-Tour mit dem Bayerischen Staatsorchester unter der Leitung von Kirill Petrenko.

Mit seiner Einspielung der fünf letzten Sonaten Beethovens gewann er den Newcomer-Preis des Jahres 2014 des *BBC Music Magazine* sowie den Young Artist Preis 2014 der Royal Philharmonic Society. In Zusammenarbeit mit dem Festival Heidelberger Frühling erschien Igor Levits Soloalbum mit Bachs Goldberg-Variationen, Beethovens Diabelli-Variationen und Rzewskis *The People United Will Never Be Defeated*. Dieses Album erhielt 2016 im Rahmen der Gramophone-Classical-Musikpreisverleihung den Instrumental-Preis sowie den Preis »Aufnahme des Jahres«. 2018 wurde Igor Levit mit dem Gilmore Artist Award und von der Royal Philharmonic Society als »Instrumentalist des Jahres 2018« ausgezeichnet. In seiner Wahlheimat Berlin spielt er auf einem Steinway D-Konzertflügel – eine Schenkung der Stiftung »Independent Opera at Sadler's Wells«.

In der Kölner Philharmonie war Igor Levit zuletzt erst im Oktober mit dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks zu Gast.



C. BECHSTEIN

Centrum Köln



*Vom Einsteigerklavier bis zum
Konzertflügel – besuchen Sie das
C. Bechstein Centrum Köln!*



C. Bechstein Centrum Köln

In den Opern Passagen · Glockengasse 6 · 50667 Köln

Telefon: +49 (0)221 987 428 11

koeln@bechstein.de · bechstein-centren.de

Dezember

FR / SA
28 / 29
20:00 / 20:00

Chilly Gonzales *p*

Chilly Gonzales – Solo Piano III
presented in Pianovision

Januar

DI
01
18:00
Neujahr

Pekka Kuusisto *Violine und Leitung*
Iiro Rantala *Klavier*

**Die Deutsche Kammer-
philharmonie Bremen**

Jean Sibelius

Zwei Humoresken für Violine
und Orchester op. 87

Joseph Haydn

Sinfonie D-Dur Hob. I:101 »Die Uhr«

Iiro Rantala

Anyone with a heart
Tears for Esbjörn
Freedom

George Gershwin / Ferde Grofé

Rhapsody in Blue
Fassung für Klavier und Orchester

MO
07
20:00

Ian Bostridge *Tenor*
Julius Drake *Klavier*

Lieder von **Gustav Mahler**,
Rudi Stephan, **George Butterworth**,
Kurt Weill und **Benjamin Britten**

Abo Liederabende 4

SO
13
20:00

Johannes Dunz *Tenor*
Vera-Lotte Böcker *Sopran*
Alma Sadé *Sopran*
Peter Renz *Tenor*
Nora Friedrichs *Sopran*
Emil Ławecki *Tenor*

**Chor und Orchester
der Komischen Oper Berlin**
Stefan Soltesz *Dirigent*
Gerd Wameling *Erzähler*

Paul Abraham

Viktoria und ihr Husar – Operette
in drei Akten und einem Vorspiel

Bühnenpraktische Rekonstruktion der
Musik von Henning Hagedorn und
Matthias Grimminger – Konzertante
Aufführung

Abo Divertimento 3

MI
16
20:00

Debüts in der Kölner Philharmonie

Alexander Gavrylyuk *Klavier*

Wolfgang Amadeus Mozart

Sonate für Klavier C-Dur KV 330 (300h)

Frédéric Chopin

Ballade Nr. 2 F-Dur/a-Moll op. 38
für Klavier – »La Gracieuse«

Franz Liszt

Après une lecture du Dante,
fantasia quasi sonata

Sergej Rachmaninow

10 Préludes op. 23 – Auszüge

13 Préludes op. 32 – Auszüge

Sonate für Klavier Nr. 7 B-Dur op. 83

19:00 Einführung in das Konzert
durch Christoph Vrtatz

Abo Piano 4



**Kölner
Philharmonie**

Neujahrskonzert

mit

Pekka Kuusisto *Violine und Leitung*

Iiro Rantala *Klavier*

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen



Werke von **Jean Sibelius**,
Joseph Haydn, **Iiro Rantala**
und **George Gershwin**



koelner-philharmonie.de
0221 280 280

kölnTicket.de Tickethotline: 0221-2801

Dienstag
01.01.2019
18:00

SO
20

15:00

Filmforum

PHILMUSIK – Filmmusik
und ihre Komponisten
Die Entdeckung der Unendlichkeit
(The Theory of Everything)
GB 2014, 123 Min., dt. Fassung
Regie: James Marsh, Musik: Jóhann
Jóhannsson, mit Eddie Redmayne,
Felicity Jones, Charlie Cox, Emily Watson
u. a.

SO
20

20:00

Wagner Lesarten

Shunske Sato *Violine*
Nils Mönkemeyer *Viola*

Concerto Köln
Kent Nagano *Dirigent*

Richard Wagner
Siegfried-Idyll E-Dur WWV 103
für Orchester

Niccolò Paganini
Konzert für Violine
und Orchester Nr. 4 d-Moll

Hector Berlioz
Harold in Italien op. 16 – Sinfonie in vier
Teilen mit obligater Viola

Abo Baroque ... Classique 3

MO
21

20:00

Leonidas Kavakos *Violine*
Yuja Wang *Klavier*

Wolfgang Amadeus Mozart
Sonate für Klavier und Violine
B-Dur KV 454

Sergej Prokofjew
Sonate für Violine und Klavier
Nr. 1 f-Moll op. 80

Béla Bartók
Rhapsodie für Violine und Klavier Nr. 1
Sz 86

Richard Strauss
Sonate für Violine und Klavier
Es-Dur op. 18 TrV 151

19:00 Einführung in das Konzert
durch Björn Woll

Abo Kammermusik 3

DI
22

20:00

Maurizio Pollini *Klavier*

Arnold Schönberg
Drei Klavierstücke op. 11
Sechs kleine Klavierstücke op. 19

Ludwig van Beethoven
Sonate für Klavier Nr. 8 c-Moll op. 13
»Grande Sonate pathétique«

Sonate für Klavier Nr. 29 B-Dur op. 106 –
»Große Sonate für das Hammerklavier«

Nachholtermin für das
am 10.09.2018 entfallene Konzert

MI
23

21:00

Round #2
Podium mit elektronischer Musik

Gemeinsam mit Thomas Meckel und
Tobias Thomas

Magdalena Kožená

Mezzosopran

Kölner
Philharmonie



Gabriel Fauré

Pelléas et Mélisande op. 80
Suite für Orchester

Hector Berlioz

Les Nuits d'été op. 7

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonie C-Dur KV 425
»Linzer Sinfonie«

Chamber Orchestra of Europe
Robin Ticciati *Dirigent*

Foto: Tracy Lowe



koelner-philharmonie.de
0221 280 280

köInticket.de Tickethotline: 0221-2801

17:00 Einführung in das Konzert
durch Oliver Binder

Sonntag
27.01.2019
18:00

Philharmonie-Hotline 0221 280 280

koelner-philharmonie.de

Informationen & Tickets zu allen Konzerten
in der Kölner Philharmonie!



Kulturpartner der Kölner Philharmonie

Herausgeber: KölnMusik GmbH
Louwrens Langevoort
Intendant der Kölner Philharmonie
und Geschäftsführer der
KölnMusik GmbH
Postfach 102163, 50461 Köln
koelner-philharmonie.de

Redaktion: Sebastian Loelgen
Corporate Design: hauser lacour
kommunikationsgestaltung GmbH
Textnachweis: Der Text von Christoph
Guddorf ist ein Originalbeitrag für dieses
Heft.
Fotonachweise: Veronika Eberle © Felix
Broede; Isang Enders © workroomk; Igor
Levit © Robbie Lawrence
Gesamtherstellung:  adHOC Printproduktion GmbH

Maurizio Pollini

Köln
Philharmonie



Ludwig van Beethoven

Sonate für Klavier Nr. 30 E-Dur op. 109

Sonate für Klavier Nr. 31 As-Dur op. 110

Sonate für Klavier Nr. 32 c-Moll op. 111



Foto: Matthias Baus



koelner-philharmonie.de
0221 280 280

köInticket.de Tickethotline:
0221-2801

22.01.2019
Dienstag
20:00