

KAMMERMUSIK IM
präsentiert von der VR-Bank Landsberg-Ammersee
BIBLIOTHEKSSAAL
DES AGRARBILDUNGSZENTRUMS LANDSBERG AM LECH

SONNTAG 05. OKTOBER 2014, 18 UHR

NEUE WELT

ANTONÍN DVOŘÁK UND ARNOLD SCHÖNBERG

KATJA LÄMMERMANN, BIRGIT SEIFART, VIOLINE
GISELA STERFF, VIOLA
FRANZ LICHTENSTERN, VIOLONCELLO
TOMOKO NISHIKAWA, KLAVIER
THÉRÈSE WINCENT, SOPRAN

Programm

Antonín Dvořák (1841 – 1904):

Klaviertrio f-moll op. 65 (1883)

- Allegro, ma non troppo
- Allegretto grazioso
- Poco adagio
- Allegro con brio

– Pause –

Arnold Schönberg (1874 – 1951):

Streichquartett Nr. 2 fis-moll op. 10 (1908)

- Mäßig
- Sehr rasch
- *Litanei* – Langsam
- *Entrückung* – Sehr langsam

Der vierte Satz, ‚Entrückung‘, beginnt mit einer Einleitung, die die Abreise von der Erde zu einem anderen Planeten beschreibt. Der visionäre Dichter berichtet hier von Erscheinungen, die vielleicht bald bestätigt werden. In dieser Einleitung wurde versucht, die Befreiung von der Gravitation darzustellen – das Passieren durch die Wolken in zunehmend dünnere Luft, das Vergessen aller Sorgen des Erdenlebens.

Schönberg: Bemerkungen zu den vier Streichquartetten

Ich pflege auf die Frage, warum ich nicht mehr so schreibe, wie zur Zeit der Verklärten Nacht, die Antwort zu geben: das tue ich ja, aber ich kann nichts dafür, dass die Leute es noch nicht erkennen. Nun bei einigen Werken, bei welchen ich so gefragt wurde, wie z. B. bei meinem II. Streichquartett (nebenbei bemerkt, war bei der Uraufführung der größte Skandal, den ich überhaupt erlebt habe) beginnt man das ja jetzt schon zu erkennen und mir zu verzeihen, dass ich zwar noch immer so schön wie früher, aber schon weit besser komponiere als damals. Aber ich kann und mag es natürlich niemandem verargen, der trotzdem noch kein vollkommenes Vertrauen zu fassen vermag.

Arnold Schönberg 1928

Von **Antonín Dvořáks Klaviertrio f-moll op. 65** ist oft gesagt worden, es sprengt die Grenzen des eigentlich „Kammermusikalischen“. Sicher ist es das dramatischste der Dvořákschen Klaviertrios, und der bekennnishaft Ton des ganzen Werkes, dessen Trauer, Trotz und Innigkeit jeden zugänglichen Hörer unmittelbar berühren, läßt keinen Zweifel daran zu, dass hier ein innerster Bezirk der Seele des Komponisten zum Klingen gebracht wurde.

Man hat die Einzigartigkeit dieses Trios auf jene seelische Erschütterung zurückgeführt, dem es seine Entstehung verdanken soll - den Tod der Mutter (15. Dezember 1882). So schlüssig diese Mutmaßung auch erscheint, sollte man doch nicht übersehen, dass es nie der Anlaß ist, der das Werk schafft. Und in diesem konkreten Falle haben wir einigen Grund, neben der Trauer des verwaisten Sohnes auch den Trotz des in seinem höchsten Streben von vielen unverständenen Künstlers zu hören.

Schon die sich in allen Teilen des Werkes unüberhörbar manifestierende Intensität der dramatischen Geste setzt das f-moll-Trio in enge Beziehung zu Dvořáks Opernschaffen.

Das Ringen um die Oper – oder wenigstens die Sehnsucht nach ihr – ist eine fast schon tragisch zu nennende Konstante der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Seit Beethovens schwerem und langwierigem Kampf um die endgültige Gestalt seines Fidelio waren die meisten der großen Komponisten des Jahrhunderts mit ihren Opern und Opernprojekten gescheitert – Schubert, Schumann, Mendelssohn und Brahms. Andererseits blieben die Triumphtoren der Opernbühne – von Rossini und Donizetti über Verdi und Wagner bis hin zu Gounod und Bizet – in ihrem Wirken fast immer auch nur auf die Oper beschränkt; ein Werk wie etwa Verdis Streichquartett (1872/73) bleibt eine exotische Einzelerscheinung. Dieses Phänomen scheint auf den ersten Blick nahezu legen, dass die „erhabene“ Welt der Kammermusik und die „populäre“ Welt der Oper in dieser Phase der Musikgeschichte – und in unübersehbarem Gegensatz zu den Zeitaltern Mozarts und später Brittnens – einander abstoßen und ausschließen.

Wie grundfalsch eine solche vereinfachende Beurteilung wäre, läßt sich am besten an der Entwicklung der slawischen Musikkulturen zeigen, wo wir gleich bei Smetana ein Musterbeispiel für Gleichgewichtung und -wertigkeit

des Opern- und Kammermusikschaffens vorfinden. Doch wohl nirgendwo ist diese Möglichkeit so überzeugend und eindrucksvoll realisiert worden wie im Lebenswerk der beiden befreundeten (und fast gleichaltrigen) Komponisten Tschaikowsky und Dvořák. Dass es beide auf je ein rundes Dutzend vollendeter Opern gebracht haben, ist zwar nur eine ganz äußerliche und zufällige Übereinstimmung, zeigt aber immerhin, wie lebenswichtig ihnen dieses Ausdrucksmittel gewesen sein muß. Weit bemerkenswerter ist jedoch, dass zwischen dem Opern- und dem Kammermusikstil dieser beiden Meister nicht nur kein Widerspruch besteht, sondern hier diese im 19. Jahrhundert scheinbar so antagonistischen Schaffenssphären einander auf die glücklichste Weise befruchten. Die Innigkeit dieser Wechselwirkung erscheint in den beiden zeitlich benachbarten Klaviertrios der zwei Meister - Tschaikowskys op. 50 (1882) und Dvořáks op.65 (1883) - ganz besonders stark ausgeprägt. Beide Werke können Sie in dieser Saison der Kammermusik im Bibliothekssaal hören, das Klaviertrio von Tschaikowsky am 8. Februar 2015.

Am 8. Oktober 1882 wurde in Prag Dvořáks Oper *Dimitrij* op. 64 uraufgeführt. Die Arbeit an diesem Werk war im Frühling 1881 im Hinblick auf die für September geplante Eröffnung des langersehnten Nationaltheaters begonnen worden. Während der fieberhaft vorangetriebenen Abschlußarbeiten hatte schließlich am 12. August ein Brand das Theater bis auf die Grundmauern zerstört – das Ergebnis von dreizehn Jahren Bauarbeit und noch viel weiter zurückreichenden Träumen war innerhalb weniger Stunden vernichtet. Die trotz der durch den Brand bedingten Verzögerungen schließlich doch noch unter größtem Zeitdruck fertiggestellte Partitur ist ohne Zweifel der erste Höhepunkt in Dvořáks Opernschaffen – und die Premiere auf der Ausweibühne des „Neuen Tschechischen Theaters“ wurde ein großer Triumph für den Komponisten. Aber Eduard Hanslick, der berühmte Musikkritiker, berichtete seinen Wiener Lesern in einer väterlich wohlwollenden Kritik von „ermüdenden Längen“ und den Schwächen des Librettos, in dem er Einzelnes sogar „empörend und unnötig“ fand. Dvořáks Verleger Fritz Simrock, der auch unter den Premierengästen war, stieß in das gleiche Horn und der schulmeisterliche Ton seines Briefes an den Komponisten hat mehr als nur einen Anflug nationalistischer Überheblichkeit:

Kürzungen allein werden dem ‚Demetrius‘ nicht helfen! Es müssen 3 anstatt 4 Akte werden und die ganze Szene im 4. Akt muß anders gestaltet und umkomponiert werden. Die Ermordung der Xenia muß durchaus fortfallen, überhaupt ist diese ganze Szene weder motiviert, noch in ihren daraus entstehenden Folgen irgendwie logisch oder vernünftig! Wenn Sie nach Wien gehen und sich mit Hanslick tagelang über die Änderungen verständigen und seinem Rate folgen, so tun Sie ein gutes Werk im Interesse Ihrer Oper, die so, wie sie jetzt ist, für deutsche Ansprüche nicht genügt. Sie lassen sich zu sehr durch die Freude Ihrer böhmischen Brüder beeinflussen, lieber Freund! Aber bedenken Sie, daß das alles nur Äußerlichkeiten sind und daß nur Deutschland Ihnen geholfen hat und auch nur weiter helfen kann und wird.

Dvořák, dessen Bescheidenheit und Demut den Leser seines Briefwechsels immer wieder in Erstaunen versetzt, war durchaus bereit, sich „mit Hanslick tagelang über die Änderungen“ zu unterhalten, und dass er es nicht gleich bei der nächsten sich bietenden Gelegenheit, nämlich der Wiener Erstaufführung der 6. Symphonie am 18. Februar 1883, tun konnte, führt uns wieder zum f-moll-Trio zurück; denn als Hanslick sich auch im Namen Simrocks besorgt nach dem Grunde für Dvořáks Fernbleiben erkundigt, antwortet ihm dieser:

*... daß Freund Simrock in Wien war und mir nicht ein Wort darüber schrieb! Der böse Mensch! Wie gerne wäre ich bei der Aufführung gewesen!
Ich bin Gott sei Dank gesund, froh und munter, und arbeite fleißig an einem neuen Trio, und das dürfte auch der einzige Grund sein, warum ich nicht kam ...*

Simrock wird in den nächsten Tagen und Wochen mit ungewöhnlicher Genauigkeit über den Fortschritt der Arbeit am Trio unterrichtet. Selbst für Dvořák war das Schaffensfieber, das ihn bei der Niederschrift des Trios erfaßt hatte, fast schon beängstigend:

Seit 8 Wochen schreibe ich nur an einem neuen Trio, welches meine ganze Zeit so in Anspruch nimmt, daß ich kaum etwas anderes denken und fühlen kann...

an Max Schütz, 28. März 1883

Auch die weitere Geschichte des Opus 65 ist eng mit den Schicksalen der Oper *Dimitrij* verwoben: Fast zur selben Zeit, als Dvořák ergeben und vertrauensvoll die von Hanslick gewünschten Änderungen an der Oper vornimmt, macht er sich, und zwar ganz aus eigenem Antrieb, an eine gründliche Überarbeitung des neuen Trios. Die Korrekturen, Abänderungen, Kürzungen und Retuschen, die Dvořák hier vornahm, sind so weitgehend, dass kaum ein Takt des Werkes davon unberührt blieb. Der dramaturgisch gravierendste Eingriff war dabei die Umreihung der beiden Mittelsätze, wodurch das vor dem Allegretto komponierte und in der Urfassung an zweiter Stelle stehende Adagio zum dritten Satz wurde. Erst in dieser gestrafften und geschliffenen Fassung stellte Dvořák das Werk der Öffentlichkeit vor.

In den Jahren der Komposition des *Dimitrij* und des f-moll-Trios hatte sich die Beziehung zwischen Johannes Brahms und Dvořák bedeutend vertieft, und aus dem Verhältnis Gönner-Protégé, das den Beginn ihrer Bekanntschaft bestimmt hatte, war inzwischen eine wirkliche Künstlerfreundschaft herangereift. Zu Silvester 1882 hatte Simrock auf Dvořáks Ersuchen diesem die Partituren der eben erschienenen Brahms'schen Opera 87 (Klaviertrio C-Dur), 88 (Streichquintett F-Dur) und 89 (Gesang der Parzen) zugesandt. Daß Brahms' C-Dur-Trio nicht ohne Wirkung auf das Dvořáksche Opus 65 geblieben ist, wurde schon oft konstatiert. Bemerkenswert ist an diesem naheliegenden Umstand aber vor allem eines: Dass diese Wirkung nur bestärkende und ermutigende Anregung blieb, daß Dvořák also auch nicht einen Takt lang Gefahr läuft, nachahmender „Epigone“ zu werden.

Nur ein ebenbürtiger, seiner Möglichkeiten und Eigenart sicherer Meister durfte es wagen, sich in so mächtige und zwingende Nähe zu begeben, ohne sich selbst zu verlieren.

Mein Zweites Streichquartett rief bei seiner Wiener Uraufführung im Dezember 1908 einen Tumult hervor, der weder vorher noch nachher von einem ähnlichen Ereignis übertroffen werden konnte. Wenn es auch ein paar persönliche Feinde gab, welche die Gelegenheit nutzten, um mich zu ärgern - was heute mittlerweile belegt ist - muß ich doch zugeben, daß dieser Aufruhr nicht auf den Haß meiner Feinde zurückzuführen war, sondern der natürlichen Reaktion eines konservativ erzogenen Publikums auf neuartige Musik entsprang. Erstaunlicherweise wurde der erste Satz ohne weitere Reaktionen - weder dafür noch dagegen - aufgenommen. Nach den ersten Takten des zweiten Satzes jedoch begann ein größerer Teil des Publikums zu lachen und hörte auch bis zum dritten („Litanei“, in Form von Variationen), und vierten Satz („Entrückung“) nicht mehr auf, die Aufführung zu stören. Es war für das Rosé-Quartett und die Sängerin, die großartige Marie Gutheil-Schoder, äußerst unangenehm. Aber am Ende des vierten Satzes passierte etwas ungewöhnliches. Nachdem die Sängerin aufhört, kommt eine lange Coda, die vom Streichquartett alleine gespielt wird. Während, wie bereits erwähnt, das Publikum nicht einmal die Sängerin respektierte, wurde diese Coda ohne weitere Zwischenfälle aufgenommen. Vielleicht haben sogar meine Feinde und Gegner an dieser Stelle etwas gefühlt.

Arnold Schönberg, Begleittext zur Privataufnahme mit dem Kolisch Quartett, Los Angeles 1936/37

Die Jahre 1907 und 1908 waren für **Arnold Schönberg** eine Zeit der Wende, künstlerisch wie privat. Seine Frau Mathilde begann 1907 ein Verhältnis mit dem 24jährigen Maler Richard Gerstl, mit dem ihr Mann damals in engem künstlerischem Kontakt stand. Schönberg und Gerstl waren in ihren male- rischen Versuchen Geistesverwandte, doch während sich der Komponist „in seiner Tätigkeit als Maler von den Realitäten des Lebens bis zur völligen Isolierung ablenkte“ (Stuckenschmidt), begann Gerstl ein leidenschaftliches Verhältnis mit der Frau des Freundes. Die Liaison gipfelte in der dramatischen Flucht des Liebespaares im Sommer 1908. In diesen Monaten schrieb Schönberg die tief depressiven Sätze Nr. 3 und 4 seines fis-Moll-Quartetts. Die Fürsorge für ihre beiden kleinen Kinder trieb schließlich Mathilde Schönberg noch einmal (vorübergehend) in die Arme ihres Mannes zurück, während sich Gerstl am 4. November 1908, nach dem endgültigen Bruch mit dem Ehepaar Schönberg, das Leben nahm.

Die Musik des epochalen **zweiten Streichquartetts op. 10** werden strenge Schönberg-Apologeten nicht mit diesen biographischen Umständen in Verbindung bringen wollen. Der Biograph Stuckenschmidt freilich legte nahe, einen Zusammenhang zu sehen: Schönberg sei Ende 1907 in eine „Situation des inneren Aufruhrs und der seelischen Beunruhigung geraten, deren Spuren wir in seinem Werk nachsuchen können“.

Zwei Momente des fis-Moll-Quartetts bezeichnen Schönbergs innere Erregung: zum einen die Erweiterung der Harmonik durch freieren, rücksichtsloseren Dissonanzgebrauch, zum anderen die Hinzufügung einer Sopranstimme zu den vier Streichern im dritten und vierten Satz.

Die Vertonung zweier Gedichte von Stephan George nimmt vor dem biographischen Hintergrund symbolische Bedeutung an: *Töte das Sehnen, schließe die Wunde! Nimm mir die Liebe, gib mir dein Glück!* heißt es im dritten Satz *Litanei*, der wie ein Abschied Schönbergs von seiner zerbrochenen Ehe wirkt. Im vierten Satz folgt seine berühmte Vision ferner Welten mit dem mottoartigen Beginn *Ich fühle Luft von anderem Planeten*.

Was die Komplikationen seines fis-Moll-Quartetts betraf, gab sich Schönberg keinen Illusionen hin. Er wusste, dass er das „Vertrauen“ seiner Hörer mit dem harmonischen Verlauf des Quartetts strapazierte, denn weite Teile der Sätze sind nicht mehr eindeutig tonartlichen Zentren zuzuordnen: „Schon im ersten und zweiten Satz kommen Stellen vor, in denen die unabhängige Bewegung der einzelnen Stimmen keine Rücksicht darauf nimmt, ob deren Zusammentreffen in anerkannten Harmonien erfolgt. Dabei ist hier, wie auch im dritten und vierten Satz, eine Tonart an allen Kreuzwegen der formalen Konstruktion deutlich erkennbar ausgedrückt. Doch konnte die überwältigende Vielheit dissonanter Klänge nicht länger durch gelegentliche Anbringung von solchen tonalen Akkorden ... ausbalanciert werden.“ Mit anderen Worten: die Einzelstimmen bahnen sich durch eine Fülle chromatischer Motive ihren Weg ohne Rücksicht auf traditionelle harmonische Verläufe.

Die Form ist dagegen die traditionell viersätzliche des klassischen Streichquartetts: Kopfsatz in Sonatenform, Scherzo mit Trio, Thema mit Variationen (*Litanei*) und Finale (*Entrückung*). In den knappen Formen dieser vier Sätze überwand Schönberg die monumentale Einsätzigkeit seiner Frühwerke: „In diesem Werk trennte ich mich von der einsätzigen Form. Es war eines der ersten Symptome, daß die Periode der weit ausgedehnten Formen, die von Beethovens cis-Moll-Quartett eingeleitet worden war, vorbei war. Eine neue Entwicklung strebte stattdessen nach weit knapperen Formen: nach Inhalt und Umfang, auch im Ausdruck. Die zyklische Form kehrte in den vier Sätzen von op. 10 zurück“.

Der Kopfsatz in Sonatenform beginnt mit einem eindeutigen fis-Moll-Thema, dessen rhythmisch-melodische Kontur für den Satz bestimmend bleibt. Aber schon der chromatische Nachsatz des Themas mit seinen für den Stil der Jahrhundertwende typischen Ausdrucksvorhalten führt die Harmonie auf schwer deutbare Nebengleise. Der walzerartige Seitensatz, Durchführung und Reprise erweitern den Tonraum vollends ins Unbestimmte.

Das Scherzo, das an zweiter Stelle steht, hat Stuckenschmidt als „skurrilen Ausdruck“ für Schönbergs innere Krise gedeutet: „Er beginnt als sehr rasche, motorische Bewegung über dem Cello-Orgelpunkt D. Ein verbissener Scherzo-Charakter fällt auf; das ostinate D im Baß kehrt wieder. Zwischen Strecken freier Tonalität erscheinen paradoxe Dreiklänge, bald Dur, bald Moll. Dann setzt ein Trio im langsameren Dreivierteltakt ein. In der zweiten Geige ertönt das populäre Lied ‘Ach, Du lieber Augustin’, das in ein paar Varianten durchgeführt wird. Im Cello kreist eine Baßstimme um die entfernten Tonalitäten d und as, bis eine monotone Quintfallfigur die Töne h-e-e und a-d-d banal wiederholt. Man braucht nicht viel Phantasie, um sich die Textworte ‘alles ist hin’ dazu zu denken. Dabei mag für Schönberg nicht nur der Zusammenbruch einer familiären Situation, sondern auch der einer musikalischen Überlieferung als Impuls gewirkt haben.“

Mit den beiden letzten, um eine Singstimme erweiterten Sätzen griff Schönberg eine Zeittendenz auf, die durch Mahlers Sinfonien einerseits, durch Kammermusikwerke mit Singstimme andererseits vorgezeichnet war. Komponisten der Jahrhundertwende versuchten, die Instrumentalmusik „zur Sprache zu bringen“, im Wortausdruck der Singstimme zu überhöhen. In der Kammermusik bezog sich dies vor allem auf Texte aus dem Bereich der Elegie oder Totenklage. Daran knüpfte auch Schönberg mit den beiden Gedichte von Stefan George aus dessen 1907 erschienenen Gedichtsammlung *Der siebente Ring* an, die den Sätzen *Litanei* und *Entrückung* zugrunde liegen. Sie enthalten bedeutungsschwere Metaphern für Transzendenz und Übergang im menschlichen Leben. Rein formal handelt es sich bei *Litanei* um ein Thema mit Variationen, bei *Entrückung* um ein Adagio in dreiteiliger Form.

Stefan George (1868 – 1933):

Litanei

Tief ist die trauer, die mich umdüstert,
Ein tret ich wieder, Herr! in dein haus...

Lang war die reise, matt sind die glieder,
Leer sind die schreine, voll nur die qual.

Durstende zunge darbt nach dem weine.
Hart war gestritten, starr ist mein arm.

Gönne die ruhe schwankenden schritten,
Hungrigem gaume bröckle dein brot!

Schwach ist mein atem rufend dem traume,
Hohl sind die hände, fiebernd der mund.

Leih deine kühle, lösche die brände,
Tilge das hoffen, sende das licht!

Gluten im herzen lodern noch offen,
Innerst im grunde wacht noch ein schrei...

Töte das sehnen, schliesse die wunde!
Nimm mir die liebe, gib mir dein glück!

Entrückung

Ich fühle luft von anderem planeten.
Mir blassen durch das dunkel die gesichter
Die freundlich eben noch sich zu mir drehen.

Und bäum und wege die ich liebte fahlen
Dass ich sie kaum mehr kenne und du lichter
Geliebter schatten – rufer meiner qualen –

Bist nun erloschen ganz in tiefern gluten
Um nach dem taumel streitenden getobes
Mit einem frommen schauer anzumuten.

Ich löse mich in tönen, kreisend, webend,
Ungründigen danks und unbenamten lobes
Dem grossen atem wunschlos mich ergebend.

Mich überfährt ein ungestümes wehen
Im rausch der weihe wo inbrünstige schreie
In staub geworfner beterrinnen flehen:

Dann seh ich wie sich duftige nebel lüpfen
In einer sonnerfüllten klaren freie
Die nur umfängt auf fernsten bergeschlüpfen.

Der boden schüttert weiss und weich wie molke.
Ich steige über schluchten ungeheuer,
Ich fühle wie ich über letzter wolke

In einem meer kristallinen glanzes schwimme –
Ich bin ein funke nur vom heiligen feuer
Ich bin ein dröhnen nur der heiligen stimme.

Katja Lämmermann erhielt mit drei Jahren ersten Geigenunterricht nach der Suzuki-Methode. Studium bei Ana Chumachenko an der Münchner Musikhochschule, anschließend bei Miriam Fried an der Indiana University und Donald Weilerstein am New England Conservatory Boston, 2006 Konzertexamen bei Ulf Wallin an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin. Zahlreiche Preise und Auszeichnungen u. a. Wettbewerb Leopold Mozart, Viotti Valsecia, Wettbewerb des deutschen Instrumentenfonds. Preisträgerin beim 54. Musikwettbewerb der ARD in der Kategorie Violine Solo.

Solistische Auftritte u.a. mit dem Münchner Kammerorchester, der Südwestdeutschen Philharmonie, Camerata Salzburg und dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Kammermusikalische Auftritte u.a. mit Wolfgang Sawallisch, Lorin Maazel, Frans Helmerson. In der „Rising-Stars“-Saison 2002/2003 Debut Recitals u.a. in der Philharmonie Köln, Concertgebouw Amsterdam, Concert Hall Athen, Symphony Hall Birmingham, Palais des Beaux-Arts Brüssel, Wigmore Hall London, Konserthus Stockholm, Mozarteum Salzburg, Konzerthaus Wien und Carnegie Hall New York.

Von 2007 bis 2011 war sie stellvertretende Konzertmeisterin beim Deutschen Sinfonieorchester Berlin, seit 2011 ist Katja Lämmermann erste Konzertmeisterin des Orchesters des Staatstheaters am Gärtnerplatz.

Birgit Seifart wurde in Kapstadt, Südafrika geboren. Mit 18 Jahren wurde sie Preisträgerin des weltweiten ABRSM Stipendiums. Dies ermöglichte ihr, das Bachelor-Studium für Kammermusik in England zu absolvieren. Dort nahm sie unter anderem an Meisterkursen des Endellion, Belcea, Keller, Silbelius, Sorrell, New Zealand, Artis und Heine Quartetts teil, und hatte bei Thomas Riebl, Christian Altenburger, Joshua Bell und Alberto Lysy Unterricht. Das darauf folgende Diplom in Zürich bestand sie mit Auszeichnung. Als passionierte Orchestermusikerin hat Birgit Seifart in vielen Orchestern als Akademistin mitgewirkt, unter anderem im Liverpool Philharmonic Orchestra, an der Zürcher Oper, dem Berner Sinfonieorchester und der Staatskapelle Berlin. Sie spielte außerdem im DSO Berlin, Konzerthaus Orchester Berlin und im NDR Sinfonieorchester Hamburg und war Mitglied des Gustav Mahler Jugendorchesters. Seit 2012 ist Birgit Seifart Mitglied des Orchesters des Staatstheaters am Gärtnerplatz.

Gisela Sterff, gebürtige Münchnerin, studierte an der Staatlichen Hochschule für Musik bei Fritz Ruf und besuchte nach dem Examen die Meisterklasse. Von 1980-82 war Gisela Sterff Mitglied der Düsseldorfer Symphoniker/Deutsche Oper am Rhein. Seit 1982 ist sie Solobratschistin des Orchesters des Staatstheaters am Gärtnerplatz.

Franz Lichtenstern wurde in Landsberg am Lech geboren und studierte Violoncello an den Musikhochschulen in Lübeck und München. Weiterhin prägte ihn besonders das Kammermusikstudium bei Walter Levin. Er erhielt 1996 den Kulturförderpreis der Stadt Landsberg. 1997 wurde er Mitglied im Orchester des Staatstheaters am Gärtnerplatz in München. Seit 2009 veranstaltet er die *Kammermusik im Bibliothekssaal* in seiner Heimatstadt Landsberg am Lech und seit 2011 zusammen mit Joshua Rifkin den *Bach: Sommer* in Arnstadt in Thüringen.

Tomoko Nishikawa ist in Tokyo geboren und lebt seit 1983 in Deutschland. Ihr Klavierstudium absolvierte sie bei Ludwig Hoffmann und Margarita Höhenrieder an der Hochschule für Musik in München mit Meisterklassenabschluss, Kammermusikstudium als zweites Hauptfach. Sie besuchte Meisterkurse bei Rudolf Buchbinder, Arne Torger und Bengt Forsberg.

Sie ist Preisträgerin in Solo- und Kammermusikwettbewerben, u.a. ersten und Sonderpreis beim internationalen Kammermusikwettbewerb „Citta di Finale Ligure“ in Italien. 1996 wurde Tomoko Nishikawa ins Förderprogramm des Vereins *Yehudi Menuhin Live Music Now* aufgenommen, in dem sie heute ehrenamtlich in der Organisation tätig ist. Tomoko Nishikawa wirkt in vielen Konzerten und Rundfunkaufnahmen als Solistin und Kammermusikerin mit. Seit 1995 hat sie einen Lehrauftrag als Korrepetitorin an der Hochschule für Musik und Theater München, von 2002 bis 2007 zusätzlich einen weiteren Lehrauftrag an der Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg. Sie ist auch bei internationalen Meisterkursen und Wettbewerben eine gefragte Pianistin.

Die schwedische Sopranistin **Thérèse Wincent** wuchs in England auf und studierte am Royal College of Music in London bei Graziella Sciutti und Neil Mackie. Sie besuchte Meisterkurse bei Emma Kirkby, Nicolai Gedda, Thomas Hampson, Sarah Walker und Philip Langridge und gewann zahlreiche Gesangspreise sowie das Exhibitioner Scholarship. Sie wurde ausgewählt, eine Liveaufnahme in Gegenwart von Königin Elizabeth II. zu gestalten, zu der eigens komponierte Musik für unbegleiteten Sologesang in Auftrag gegeben wurde. Nach ihrem Londoner Gesangsabschluss führte sie ihr Studium des Operngesangs an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien fort. Thérèse Wincent gab ihr europäisches Operndebüt an der Kammeroper Wien, in Gian Carlo Menottis Opern *Die alte Jungfer und der Dieb* und *Das Medium*, die der Komponist selbst inszenierte. Es folgten Engagements an der Volksoper, dem Schönbrunner Schlosstheater sowie am Theater an der Wien. 2003 wurde sie festes Ensemblemitglied des Staatstheaters am Gärtnerplatz in München.

Ihr Opernrepertoire umfasst die Titelrolle in Grigori Frids *Anne Frank*, Pamina in *Die Zauberflöte*, Musette in *La Bohème*, Anna Reich in *Die Lustigen Weiber von Windsor*, Gretel in Hänsel und Gretel, Echo in Ariadne von Naxos, Marie in *Der Waffenschmied*, Sophie in *Werther*, Der Fuchs in *Das schlaue Füchlein*, Flora in Britten's *The Turn of the Screw*, Die Schwester in *Der Protagonist* von Kurt Weill, Christa in *Die Sache Makropoulos* und Magdalena in der zeitgenössischen Oper *Joseph Süß* von Detlef Glanert. 2013/14 sang sie die Partie der Lisa in der Uraufführung der Oper *Böse Geister* von Adriana Hölszky am Nationaltheater Mannheim.

Konzertauftritte führten Thérèse Wincent an viele Orte in Europa, Skandinavien und den USA, nach China und Japan. Über das gängige Konzertrepertoire hinaus war sie mit zeitgenössischen Werken von Karin Rehnqvist, Peter Maxwell-Davies, Colin Seemarks, Markus Zahnhausen, Paul Hertel und Rudi Spring zu hören. Sie ist regelmäßige Gast-solistin beim Ensemble Zeitsprung in München.

Stefan George (*12. Juli 1868 in Budesheim bei Bingen – †4. Dezember 1933 in Minusio bei Locarno), Sohn eines Weingutbesitzers und Gastwirts, besuchte das Darmstädter Gymnasium und studierte kurze Zeit Literaturwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte in Berlin. Danach widmete er sein ganzes Leben ausschließlich der Dichtung. George führte ein unstetes Reiseleben und wohnte bei Freunden, die er aus Altersgenossen, später aus der jüngeren Generation auswählte und systematisch um sich scharte.

George propagierte das aus dem französischen Symbolismus (Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Charles Baudelaire) übernommene Kunstideal des „l'art pour l'art“. Hatte George anfangs nur die Erneuerung der Literatur angestrebt, so weitete er später diesen Anspruch auf die Kultur, die Gesellschaft, den Staat und sogar die Religion aus und praktizierte sein elitäres Herrschaftskonzept im Kreis der Freunde und Jünger („George-Kreis“).

Georges Dichtertum war durch ein homoerotisches Moment geprägt, wie es exemplarisch in seiner Begegnung mit dem Knaben Maximilian Kronberger (1888-1904) zum Ausdruck kam, den George nach seinem frühen Tod in antiker Tradition zum Gott „Maximin“ erhob (im Gedichtbuch „Der siebente Ring“ 1907).

Über die 1892 gegründeten „Blätter für die Kunst“, die bis 1919 in zwölf Folgen erschienen, und das zwischen 1910 und 1912 publizierte „Jahrbuch für die geistige Bewegung“ gewann George großen Einfluss auf die deutsche Geisteswissenschaft. Trotz einer gewissen Nähe zu konservativ-völkischen Gedanken ließ sich George nicht von den Propagandisten des Dritten Reiches vereinnahmen. Seinem elitären Ideal war jegliche Massenorganisation zuwider.

Herzlichen Dank für die Unterstützung der Konzerte in der Saison 2014/15 an



Hauptsponsor seit 2009



für die Leihgabe des Bösendorfer-Flügels.



für die Klavierstimmungen und Pflege des Flügels.

Veranstalter: contrapunctum gemeinnützige UG (haftungsbeschränkt) www.contrapunctum.de

Das nächste Konzert: Sonntag 30. November 2014, 18 Uhr

FLUSSABWÄRTS – SCHUBERT VII

Wolfgang A. Mozart: Klaviertrio G-Dur KV 496

Zoltan Kodály: Duo für Violine und Violoncello op. 7

Franz Schubert: Klaviertrio B-Dur D 898

Lena Neudauer, Violine

Jakob Spahn, Violoncello

Nicholas Rimmer, Klavier