# **Programm**

# Richard Strauss (1864 - 1949):

Streichsextett aus der Oper "Capriccio" (1942)

# Arnold Schönberg (1874 – 1951):

Streichtrio op. 45 (1946)

## ---- PAUSE -----

## Graham Waterhouse (\*1962):

Epitaphium für Streichtrio, in memoriam W. R. W. (2007)

# Johannes Brahms (1833 - 1897):

Streichsextett G-Dur, op. 36 (1864/65)

- Allegro non troppo
- Scherzo. Allegro non troppo Presto giocoso
- Poco Adagio
- Poco Allegro

Denn Musizieren heißt:

immer wieder das Abenteuer mit dem Unbekannten bestehen. Musik ist immer Zukunftsmusik.

Eduard Steuermann zu Arnold Schönbergs 60. Geburtstag 1934

Die Anregung für seine letzte Oper "Capriccio" erhielt Richard Strauss von Stefan Zweig, der nach Hugo von Hofmannsthals Tod 1929 die Erwartungen in eine ähnlich ideale Zusammenarbeit mit dem Komponisten erfüllte. Zweig erwähnte in einem Brief an Strauss bereits im Jahr 1934 eine "leichte Komödie" des Abbate Casti: "Bezaubernd daran ist der Titel *Prima la musica, poi le parole Erst die Musik, und dann die Worte*, den man jedenfalls übernehmen sollte." Doch schon im Jahr 1935 nach der Premiere der Oper "Die schweigsame Frau", deren Libretto Zweig verfasst hatte, gab es Probleme mit den Nationalsozialisten. Der Jude Zweig sollte kein weiteres Libretto für Strauss verfassen dürfen, obwohl Strauss ihn darum bat. Capriccio wurde erst 1942 in München mit einem Libretto des Dirigenten und Intendanten der Münchner Oper Clemens Krauss unter dessen Leitung uraufgeführt. Diese Oper über die Oper wurde zum musikalischen Testament von Richard Strauss und zum Endpunkt einer ganzen Epoche, ein introvertiertes Werk in schrecklichen Zeiten. Das Streichsextett stellt quasi die Ouvertüre zur Oper dar: die Gäste der Gräfin lauschen in ihrem Schloss in der Nähe von Paris um das Jahr 1775 einer Uraufführung des Musikers Flamand.

**Arnold Schönberg** verließ Deutschland nach dem Ausschluß aus der preußischen Akademie der Künste schon im Mai 1933 und kam am 31. Oktober 1933 in New York an. Der Jude Schönberg, Begründer der "Zweiten Wiener Schule" und Erfinder der Zwölftontechnik passte nicht nur seiner jüdischen Herkunft wegen sondern auch mit seinen visionären künstlerischen Ideen nicht in das ästhetische Ideal des Nazi-Regimes von "Deutscher Kunst".

In Schönbergs Werk nimmt die Kammermusik einen bedeutenden Raum ein, eines seiner letzten Kammermusik-Werke ist das **Streichtrio op. 45** aus dem Jahr 1946. Er schrieb dieses Stück unter dem Eindruck eines lebensbedrohlichen Herzinfarkts im August 1946 und der darauffolgenden Genesung. Mit ihm kehrt er noch einmal zu jener Form gegliederter Einsätzigkeit zurück, die er schon in seinen frühen Werken ("Verklärte Nacht" op. 4, 1. Streichquartett op. 7) – wenn auch in einer ganz anderen Tonsprache – erprobt hatte. Das Streichtrio gliedert sich in fünf symmetrische Teile: Part 1 – 1st Episode – Part 2 – 2nd Episode – Part 3. Schönbergs Ideal einer ornamentfreien, "sprechenden" Musik hört man in diesem Werk in unübertrefflicher Vollendung. Von den Ausführenden fordert dieses Werk eine immense Virtuosität auf dem Instrument: Der ständige Wechsel der Spielarten (arco, pizzicato, con legno, flageolett, ponticello), die komplizierte rhythmische Struktur soll für den Hörer völlig selbstverständlich wirken, damit die Konzentration auf der musikalischen Aussage liegen kann.

"Eines Zusammenseins mit Schönberg bei uns ist in jenen Tagen gedacht und soll hier gedacht sein, bei dem er mir von seinem neuen, eben vollendeten Trio und den Lebenserfahrungen erzählte, die er in die Komposition hineingeheimnist habe, deren Niederschlag das Werk gewissermaßen sei. Er behauptete, er habe darin seine Krankheit und ärztliche Behandlung samt "male nurse" und allem übrigen dargestellt. Übrigens sei die Aufführung äußerst schwierig, ja fast unmöglich, oder nur für drei Spieler von Virtuosenrang möglich, dabei aber sehr dankbar vermöge außerordentlicher Klangwirkungen." (Thomas Mann: "Die Entstehung des Doktor Faustus", 1949)

Graham Waterhouse über sein Werk: "Epitaphium, ein knappes Werk von 76 Takten, wurde ursprünglich für die Trauerfeier von William Waterhouse (1931 - 2007) komponiert, blieb aber unaufgeführt. Das eröffnende archaische Thema erinnert an Gregorianischen Gesang. Die harmonische Sprache ist von "reinen" Intervallen geprägt (Quarte, Quinte, Oktave), die oft mit den leeren Saiten und natürlichen Flageoletten übereinstimmen. Später erscheinen einander überlagernde "Kadenz-Passagen" sowie Pizzicato-Episoden. Als verstecktes Zitat erscheint das Motiv "Requiescant in pace" aus Britten's War Requiem (in dessen Uraufführung William Waterhouse mitwirkte). Die Musik klingt aus mit einer sehr gedehnten Version des Eröffnungsthemas in der hohen Lage der Violine, begleitet von kreisenden Flageolett-Quinten und glockenartigen Pizzicati."

Johannes Brahms schrieb sein zweites Streichsextett op. 36 in den Jahren 1864/65. Sein damaliger Verleger Breitkopf und Härtel lehnte es aber für den Druck ab, vielleicht der Grund, dass Brahms sich in späteren Jahren mit dieser Kammermusik-Gattung nicht weiter beschäftigte. Wie auch das erste Sextett op. 18 ist dieses Werk mehr vom serenaden-divertimentohaften Tonfall bestimmt als andere Werke Brahms', die in derselben Zeit entstanden, wie z. B. das Horntrio op. 40 oder das Klavierquintett op. 34.

#### Arnold Schönberg: Brahms der Fortschrittliche

(...) Doch schließlich war es die Haltung der Zeit; diejenigen, die Wagner nicht mochten, hingen Brahms an und umgekehrt. Es gab viele, denen beide nicht lagen. Sie waren vielleicht die einzigen Unparteiischen. Nur wenige waren imstande die beiden gegensätzlichen Gestalten zu übersehen, während sie sich an den Schönheiten beider freuten.

Was 1883 eine unüberbrückbare Kluft schien, war 1897 kein Problem mehr. Die größten Musiker jener Zeit, Mahler, Strauss, Reger und viele andere, waren unter dem Eindruck beider Meister groß geworden. Sie alle spiegelten die geistigen, emotionalen, stilistischen und technischen Errungenschaften der vorausgegangenen Periode wider. Was damals ein Streitobjekt gewesen war, war zum Unterschied zwischen zwei Persönlichkeiten, zwei Ausdrucksstilen geschrumpft, nicht gegensätzlich genug, die Einbeziehung von Eigenschaften beider in ein Werk zu verhindern.

Form in der Musik dient dazu, Faßlichkeit durch Erinnerbarkeit zu bewirken. Ausgewogenheit, Regelmäßigkeit, Symmetrie, Unterteilung, Wiederholung, Einheit, rhythmische und harmonische Beziehungen und sogar Logik – keines dieser Elemente schafft Schönheit oder trägt auch nur zu ihr bei. Aber sie alle tragen bei zu einer Organisation, die die Darstellung des musikalischen Gedankens verständlich macht. Die Sprache, in der musikalische Gedanken durch Töne ausgedrückt werden, entspricht der Sprache, die Gefühle oder Gedanken durch Worte ausdrückt, insofern, als ihr Wortschatz dem Intellekt, den sie anspricht, angemessen sein muß, und insofern, als die oben erwähnten Elemente ihrer Organisation funktionieren wie Reim, Rhythmus, Metrum und wie die Einteilung in Strophen, Sätze, Abschnitte, Kapitel etc. in Poesie oder Prosa.

Die mehr oder weniger vollständige Ausnützung der Möglichkeiten dieser Komponenten bestimmt den ästhetischen Wert und die Einordnung des Stils im Hinblick auf seine Popularität oder Tiefe.

Fortschritt in der Musik besteht in der Entwicklung von Darstellungsmethoden, die den gerade beschriebenen Bedingungen entsprechen. Es ist der Zweck dieses Aufsatzes zu beweisen, daß Brahms, der Klassizist, der Akademische, ein großer Neuerer, ja, tatsächlich ein großer Fortschrittler im Bereich der musikalischen Sprache war.

(...)

Aber es scheint mir, daß der Fortschritt, an dem, Brahms arbeitete, die Komponisten hätte anregen sollen, Musik für Erwachsene zu schreiben. Reife Menschen denken komplex, und je höher ihre Intelligenz ist, umso größer ist die Anzahl der Komplexeinheiten, mit denen sie vertraut sind. Es ist unbegreiflich, daß Komponisten als "ernste Musik" bezeichnen, was sie in veraltetem Stil mit einer Weitschweifigkeit schreiben, die dem Inhalt nicht angemessen ist – indem sie drei- bis siebenmal wiederholen, was man sofort versteht. Warum sollte es in der Musik nicht möglich sein, in ganzen Komplexen in gedrängter Form zu sagen, was in den vorausgegangenen Epochen zuerst mehrmals mit geringen Variationen gesagt werden mußte, ehe es ausgeführt werden konnte? Ist es nicht so, als ob ein Schriftsteller, der von "jemandem, der in einem Haus am Fluß wohnt", erzählen wollte, zuerst erklären müßte, was ein Haus sei, wofür und aus welchem Material es gemacht sei, und danach der Fluß in der gleichen Weise?

Manche Menschen sprechen von der "sterbenden Romantik" der Musik. Glauben sie wirklich, Komponieren von Musik, Spielen mit Tönen sei etwas Realistisches, oder was? Oder ist es nicht vielmehr so, daß die Romantik zugunsten sinnloser Weitschweifigkeit abtreten muß?

Große Kunst muß zu Präzision und Kürze fortschreiten. Sie setzt den beweglichen Geist eines gebildeten Hörers voraus, der in einem einzigen Denkakt bei jedem Begriff alle Assoziationen, die zu einem Komplex gehören, einschließt. Dies gibt einem Musiker die Möglichkeit, für die geistige Oberschicht zu schreiben, indem er nicht nur tut, was Grammatik und Idiom erfordern, sondern indem er in anderer Hinsicht jedem Satz die ganze Bedeutungsschwere einer Maxime, eines Sprichworts, eines Aphorismus gibt. Das sollte musikalische Prosa sein – eine direkte und unumwundene Darstellung von Gedanken ohne jegliches Flickwerk, ohne Beiwerk und leere Wiederholungen.

(...)

(aus Arnold Schönberg: Style and Idea, New York 1950)

#### Helmut Lachenmann: Über Schönberg

Respekt vor seiner Musik hat sich Schönberg für uns heute vor allem durch seine frühen Ausbrüche aus dem Tonalen, von der *Kammersymphonie* op. 9 bis zur *Erwartung* und zum *Pierrot lunaire* gesichert: durch die Werke also, welche ursprünglich neben Wut und Aufregung vor allem eine besondere Art Angst hervorgerufen haben, Angst vor einer Rücksichtslosigkeit, die vor keiner Tabu-Verletzung zurückzuschrecken schien. Gegenüber dem Zwölfton-Schaffen hingegen weiß sich solch emotionales Verhalten fehl am Platz. An seine Stelle ist heute eine besondere Art Verlegenheit getreten, Produkt jenes typischen Mißverständnisses, welches in der Kunst keine unaufgelösten Widersprüche duldet, sie notfalls ignorieren möchte, und sich an das klammert, was als mit sich selbst Identisches zur Identifikation einlädt, und sei es als Neo- oder Anti-Kunst.

Die Musik Strawinskys entsprach in ihrer Oberfläche solchen Erwartungen, auf andere Weise auch diejenige Hindemiths und Bartóks, selbst das Schaffen Bergs und Weberns fand in diesem Sinn vorläufige Wege der Vermittlung, von den akustischen Dekors einer etablierten Avantgarde ganz zu schweigen.

Die Zwölftonmusik Schönbergs klingt wie Erbrochenes für diejenigen, welche Stimmigkeit des Materials in ein neues Musikdenken hinüberretten wollen. Sie vollzieht mit gebrochenem Rückgrat altgediente philharmonische Rituale und provoziert so im Hörer ästhetische Schizophrenie. Traditionelle Formen, tonal orientierte Gestik, musikantische Emphase, durch Zwölfton-Regeln verspannt und entkräftet: »Hier kann man sie noch erblicken, feingeschrotet und in Stücken«. Gerade als so verkrüppelte und entstellte lädt diese Musik immer noch zur Verbrüderung ein. Solche Provokation, das Ernsteste und Zynischste seit der *Achten* Mahlers, ist nicht erträglich. Die Gesellschaft, außerstande, dieser trostlosen Musik und ihrem Wahrheitsanspruch standzuhalten, hat schon ihre Techniken, sich ihr zu entziehen: Wahrheit langweilt, damit sie nicht beunruhigt. Kunst für unsere Gesellschaft ist Medium von Identifikation. Widersprüche sollen nicht begriffen, sondern rezensiert werden.

Man hat im ästhetischen Bereich das Umdenken lange genug versucht, und zwar vergeblich, und man zieht nun das alte beliebte Spiel der Selbstbestätigung durch Kunst an neuem Material auf. Musik möchte ihre ursprünglichen bürgerlich-idealistischen Positionen vergessen. In Schönbergs Musik aber bleibt die Forderung nach Schönheit, Größe und Wahrheit gerade als gescheiterte peinlich fratzenhaft bestehen. Das Ausweichen des Musikdenkens heute vor solchen Kriterien, die Flucht der Gesellschaft vor dieser Fratze, in welcher sie sich wiedererkennt, ist dabei, sich zu rächen. Der ästhetische Genuß, in einer pluralistischen Gesellschaft von seinen historischen Auflagen scheinbar entlastet und aus sich selbst heraus neu bestimmt, profitiert zunächst noch von dem Moment des Antithetischen, dann aber löst er sich, nutzlos, überflüssig, in nichts auf. Geist, als virtuose Anlage des menschlichen Bewußtseins, muß sich, um nicht geistlos zu werden, eben doch in die Gefahr gesellschaftlicher Verbindlichkeiten begeben. Die Stagnation des Komponierens heute ist die Folge einer geistigen Atropie durch bequemes Verharren in ästhetizistischen Scheinproblemen und durch Ausweichen in vordergründige Scheinkonflikte. Für ein Gesellschaftsbewußtsein, welches so mit dem alten Kunstbegriff jongliert, um zu vertuschen, daß er ihm im Grunde überflüssig geworden ist, ist Schönberg tot.

Tote aber leben länger. Das Angebot der Musik Schönbergs, ihre aktuelle Neubestimmung des Schönheitsbegriffs, liegt genau dort, wo die Kunst nochmals ihren bürgerlichen Wahrheitsanspruch beim Wort nimmt. Von der Faszination des erkalteten und erkaltenden tonalen Materials bleibt dabei nichts übrig als zum Selbstzweck geronnene satztechnische Anstrengung. Phantasie, Vitalität, Expressivität, Mut zum Schockierenden: Schönberg hat das einst mehr bewiesen als alle anderen. Sie waren ihm nie Tugenden um ihrer selbst willen. So hat er sie nun rücksichtslos temperiert und entschärft. Neuen Kategorien des Materials hat er zugleich den Zutritt verstellt. Die Klangfarbenmelodie blieb ein futuristisches Gedankenspiel, nichts weiter.

Jene verabsolutierte satztechnische Anstrengung aber bedeutet mehr, als zum Manierismus erstarrte zwölftönige Frustration. Sie weiß um ihren Widerspruch und fordert eine charakterliche Anstrengung des Hörens: nicht masochistische Toleranz oder gescheites Stirnrunzeln, sondern das reflektierte Ausharren im Widerspruch.

Denn gerade auf diesen ausgehaltenen Widerspruch gründet sich, sozusagen als dessen Kehrseite. ein Erlebnis totaler Durchsichtigkeit des klingenden Stoffs, wie es nirgends als nur im Zwölftonwerk Schönbergs möglich ist. Strukturelle Transparenz war ein altes unerreichbares, weil widersprüchliches, Ziel der Komponisten. In der Polyphonie Bachs noch am ehesten erfahrbar, war sie auch dort gefährdet durch die vertikale Integration in die Formeln der Generalbaß-Harmonik, die für öffentliche Ordnung und harmonische Stimmigkeit sorgte. Solche tonale Ordnung kündigt Schönberg, ohne ihre Elemente zu verleugnen, mit jedem einzelnen Ton von neuem auf. Das expressive Resultat ist Trostlosigkeit, das strukturelle Resultat ist verdächtig klare Durchhörbarkeit eines sonst in harmonisch gewärmter Schummrigkeit vertrauten Satzgefüges; ein Material, wohlbekannt und fremd zugleich: der Leichnam der Trösterin Musica als Aufforderung, erwachsen zu werden, los zu kommen von Trost. Trostlose Musik als Absage an Wehleidigkeit. Musik als Abbild dessen was ist, durch Scheitern an dem, was sein soll: Das ist der dialektische Realismus, in welchem Schönberg sie uns vorstellt.

Mehr als dem Hörer kann Schönberg auch dem Komponisten von heute nicht bedeuten. Was soll man noch von ihm lernen?

Was er an Material und Methode erschlossen hat, hat er zugleich wieder verschlossen; es bleibt stilistisch und expressiv an sein Idiom gebunden. Die Komplexität seiner Kompositionstechnik ist in ihrer Manieriertheit zugleich ihre Armut. Daran sich anlehnen, wie er selbst es an Brahms, Mozart, Bach und Beethoven tat, könnte nur sinnentleerte Verdinglichung bedeuten. Neuen ästhetischen Welten, zu deren Erschließung er moralische Kräfte allenthalben bei Schülern und Zeitgenossen mobilisiert hat, gehört seine Musik nicht an. So hat er für Komponisten augenscheinlich die Aktualität und Patina eines Klassikers. Von Klassikern zu lernen, ist ohnehin eine Kunst für sich. Leichter ist es, sie als Tote zurecht zu verehren, als in sich vollendete und für uns ungenügende Erscheinungen. Bei Schönberg allerdings bleibt auch dann noch ein Widerhaken, der uns wurmt: Ein Kriterium des Scheiterns, um das wir ihn bemitleiden, oder ihn beneiden.

(Beitrag für den Südwestfunk Baden-Baden zum 100. Geburtstag Arnold Schönbergs, gesendet am 13. September 1974)

# Ausgewählte CDs und Bücher zum Konzert finden Sie in den Wochen vor und nach dem Konzert bei





Veranstalter: **contrapunctum** gemeinnützigeUG (haftungsbeschränkt) mit Unterstützung durch die Landsberg-Ammersee Bank eG und die Stadt Landsberg am Lech Clément Courtin, in Lille / Frankreich geboren, begann im Alter von acht Jahren mit dem Geigenspiel. Von 1995 bis 1997 studierte er in Paris bei Suzanne Gessner. Anschließend wurde Clément Courtin in die Klasse von Igor Oistrach in Brüssel aufgenommen, wo er nach acht Jahren Studium im Jahr 2005 seine Ausbildung mit dem Erhalt des Master-Diploms beendete. 1997 bis 2002 war Courtin Konzertmeister des Amadeus-Kammerorchesters in Frankreich, mit dem er auch solistisch in zahlreichen Ländern wie Norwegen. China und Japan gastierte. Nachdem Clément Courtin bereits 2004 Stipendiat in der Orchesterakademie der Münchner Philharmoniker geworden war, gehört er nunmehr seit 2006 zu den festen Mitgliedern der zweiten Violinen. Neben seiner Orchestertätigkeit wirkt Clément Courtin in zahlreichen Kammermusikprojekten mit und hat im Jahr 2008 u. a. das Violinkonzert von Tschaikowsky mit dem Siemens-Orchester im Münchner Herkulessaal gespielt.

Florian Eutermoser studierte an der Musikhochschule München bei Gottfried Schneider und Ernö Sebestyen, sowie am College-Conservatory of Music in Cincinnati und beim Aspen Music Festival bei Kurt Sassmannshaus und Dorothy Delay. Kammermusikstudien bei renommierten Ensembles. wie z.B. Tokyo String Quartet, Lasalle Quartet und Artis Quartett Wien vervollständigten seine Ausbildung. In der Spielzeit 2007/2008 war er für die Münchner Philharmoniker tätig und ist seit Jahren regelmäßiger Gast beim Münchner Rundfunkorchester. Er ist seit September 2008 Mitglied des Staatstheaters am Gärtnerplatz. Darüber hinaus ist er Mitglied im Orchester der Klang-Verwaltung und der Baverischen Kammerphilharmonie.

Rainhard Lutter begann seine musikalische Laufbahn bei den Regensburger Domspatzen und im Bayerischen Landesjugendorchester.

Er studierte Viola bei Franz Beyer, Hariolf Schlichtig und Roland Metzger. Dem Orchester des Staatstheaters am Gärtnerplatz gehört er seit 1996 an. Seit 2002 ist er Mitglied im Bayreuther Festspielorchester.

Konstantin Sellheim, der bereits im Alter von sechs Jahren Violine spielte, war zunächst Schüler von Atila Aydintan an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. 1996 führte ihn dann sein Viola-Studium zu Volker Worlitzsch von der NDR-Radiophilharmonie Hannover, 1999 zu Hartmut Rohde von der Universität der Künste Berlin und 2004 zu Wilfried Strehle von den Berliner Philharmonikern. 2005 setzte er seine Studien bei Nobuko Imai in Amsterdam fort. Konstantin Sellheim ist Preisträger und Gewinner zahlreicher Wettbewerbe, so z. B. des Internationalen Brahms-Wettbewerbs Pörtschach 2002 und des Internationalen Rostal-Wettbewerbs Berlin 2004. Er gastierte u. a. bei den Berliner Philharmonikern sowie bei internationalen Festivals wie den Mahler-Wochen Toblach, den Berliner und Wiener Festwochen. Solistisch trat Konstantin Sellheim bereits früh mit den Hamburger Symphonikern auf; Konzertreisen führten ihn durch Europa, in die USA und nach Japan, 2004 wurde er Mitglied der Staatskapelle Berlin, seit 2006 ist er Bratscher bei den Münchner Philharmonikern, Darüber hinaus wirkt Konstantin Sellheim als Lehrbeauftragter an der Universität der Künste Berlin und ist Mitglied und Gründer mehrerer Kammermusikensembles, des Duo Sellheim und des Tertis Viola Ensembles.

Tilbert Weigel wurde in Ulm geboren, wo er seinen ersten Violinunterricht erhielt, und war dann Schüler von Jorge Sutil in München. Er studierte an der Musikhochschule München Violine bei Yuko Inagaki-Nothas und Kurt Guntner und Viola bei Hariolf Schlichtig. Tilbert Weigel ist Mitglied im Bach-Collegium Stuttgart unter der Leitung von Helmuth Rilling. Von 1998 - 2009 spielte er im Orchester des Staatstheaters am Gärtnerplatz, seit 2009 ist er als Bratschist im Münchner Rundfunkorchester des Baverischen Rundfunks tätig.

Franz Lichtenstern wurde 1972 in Landsberg am Lech geboren und studierte Violoncello an den Musikhochschulen in Lübeck und München. Weiterhin prägte ihn besonders das Kammermusikstudium bei Walter Levin, dem Primarius des Lasalle-Quartetts. 1996 erhielt Franz Lichtenstern den Kulturförderpreis der Stadt Landsberg am Lech. Neben seiner Tätigkeit im Orchester des Staatstheaters am Gärtnerplatz in München, dem er seit 1997 angehört, gibt er Solo- und Kammerkonzerte, vor allem im Münchner Raum, aber auch in Frankreich, Brasilien und auf der MS Deutschland. Im Jahr 2008 rief er mit dem Vuillaume-Cello-Ensemble die "Arnstädter Cellotage" in Thüringen ins Leben, seit 2009 veranstaltet er mit der "Kammermusik im Bibliothekssaal" eine Kammermusikreihe in seiner Heimatstadt Landsberg am Lech.

Graham Waterhouse stammt aus einer Londoner Musikerfamilie und lebt seit 1992 in München. Seine musikalische Ausbildung erhielt er an der Cambridge University und an den Musikhochschulen in Essen und Köln. Sein kompositorisches Schaffen umfasst vor allem Kammermusikwerke sowie Instrumentalkonzerte, darunter Auftragswerke für das Orchestre de Chambre de Lausanne, das Orquesta Sinfonica del Estado de Mexico, die International Double Reed Society, den Münchener Tonkünstlerverband, die Münchener Biennale, die Park Lane Group, London, Als "composer in residence" ist er bei Kammermusikkursen in England und Deutschland tätig – für die Saison 2000/2001 auch bei den "Solisten der Kammerphilharmonie Berlin". 2006 war er "Artiste en residence" in Albertville, Frankreich, und 2008 "Musician By-Fellow" am Churchill College in Cambridge (UK). Als Cellist tritt er als Solist und als Kammermusiker in verschiedenen Ensembles auf. Außerdem hat er mit dem Frankfurter Ensemble Modern, mit MusikFabrik NRW und dem oh ton Ensemble, Oldenburg, gespielt. In Mexico-City, Nizhnij-Nowgorod, Weimar, Baden-Baden, Idstein und Cambridge war er Solist seines eigenen "Cello Concerto" op. 27. Im Januar 2010 war er Solist in der Uraufführung seines "Concerto da Camera" in der Allerheiligen-Hofkirche in München. CDs mit den Werken von Graham Waterhouse sind bei den Labels Cybele und Meridian erschienen, wobei auf der letzteren Musik für Streichorchester, gespielt vom English Chamber Orchestra, enthalten ist. Viele seiner Werke sind inzwischen von Verlagen in Leipzig. Frankfurt und München gedruckt worden; einige wurden von Radiostationen - wie von der BBC, vom Schweizerischen Rundfunk vom Saarländischen Rundfunk und vom Bayerischen Rundfunk - gesendet.

## Hauptsponsor der KAMMERMUSIK IM BIBLIOTHEKSSAAL:



... aus der Region • in der Region • für die Region ...

Nächstes Konzert:

KAMMERMUSIK IM BIBLIOTHEKSSAAL Sonntag 15. Mai 2011, 18 Uhr

FRANZ SCHUBERT I

OKTETT

Karl Kolbinger: Oktett

Franz Schubert: Oktett F-Dur D 803

Felix und Nazli Giglberger, Violinen; Dorothea Galler, Viola; Franz Lichtenstern, Violoncello; Yasuhide Hirose, Kontrabaß; Uta Sasgen, Flöte; Irene Draxinger, Oboe; Birgit Götz, Michael Meinel, Klarinette; Johannes Overbeck, Cornelius Rinderle, Fagott; Barbara Vogler, Horn; Karl Kolbinger, Leitung.

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

SONNTAG 27. MÄRZ 2011, 18 UHR

# PRIMA LA MUSICA

CLÉMENT COURTIN, VIOLINE
FLORIAN EUTERMOSER, VIOLINE
RAINHARD LUTTER, VIOLA
KONSTANTIN SELLHEIM, VIOLA
TILBERT WEIGEL, VIOLA
FRANZ LICHTENSTERN, VIOLONCELLO
GRAHAM WATERHOUSE, VIOLONCELLO

EINTRITT 15€ / 8€ (ERMÄSSIGT)
WWW.KAMMERMUSIK-LANDSBERG.DE