

**Kammermusik des
Konzerthausorchesters Berlin**

Freitag 27.05.2022

20.00 Uhr · Kleiner Saal

ANDREAS FINSTERBUSCH *Violine*

ANDREAS FELDMANN *Violine*

PEI-YI WU *Viola*

FRIEDEMANN LUDWIG *Violoncello*

CHRISTINE KESSLER *Cembalo*

MICHAELA KUNTZ *Oboe*

NADINE RESATSCH *Englischhorn*

SABINE KASELOW *Baritonoboe*

FRANZISKA HAUSSIG *Fagott*

*„Bach arbeitete mit den
zwölf Tönen manchmal
auf solche Weise, daß man
geneigt sein könnte, ihn als
den ersten Zwölftonkom-
ponisten zu bezeichnen.“*

ARNOLD SCHÖNBERG, 1945

PROGRAMM

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) Sonate für Viola da Gamba (Violoncello) und obligates Cembalo g-Moll BWV 1029

VIVACE – ADAGIO – ALLEGRO

„Die Kunst der Fuge“ BWV 1080 (I)

Vier einfache Fugen

CONTRAPUNCTUS I	À 4	(THEMA IN DER GRUNDGESTALT)
CONTRAPUNCTUS II	À 4	(THEMA IN DER GRUNDGESTALT)
CONTRAPUNCTUS III	À 4	(THEMA IN DER UMKEHRUNG)
CONTRAPUNCTUS IV	À 4	(THEMA IN DER UMKEHRUNG)

Drei Gegenfugen (Umkehrungsfugen)

CONTRAPUNCTUS V	À 4	(THEMA IN BEIDEN GESTALTEN)
CONTRAPUNCTUS VI	À 4	IN STILE FRANCESE (THEMA UND UMKEHRUNG ZUSÄTZLICH IN RHYTHMISCHER VERKLEINERUNG)
CONTRAPUNCTUS VII	À 4	PER AUGMENTATIONEM ET DIMINUTIONEM (GLEICHZEITIGE DURCHFÜHRUNG VON THEMA UND UMKEHRUNG IN VERKLEINERUNG UND VERGRÖSSERUNG)

Zwei zweistimmige Kanons

CANONE ALL' OTTAVA	À 2
CANONE ALLA DUODECIMA	À 2 (IN CONTRAPUNCTO ALLA QUINTA)

TECHNOLOGIEPARTNER



Mobiltelefon ausgeschaltet? Vielen Dank! Cell phone turned off? Thank you!
Wir machen darauf aufmerksam, dass Ton- und / oder Bildaufnahmen unserer Auf-
führungen durch jede Art elektronischer Geräte strikt untersagt sind. Zuwiderhand-
lungen sind nach dem Urheberrechtsgesetz strafbar.

Vier mehrthematische Fugen

CONTRAPUNCTUS VIII À 3 (TRIPELFUGE)
CONTRAPUNCTUS IX À 4 (DOPPELFUGE)
CONTRAPUNCTUS X À 4 (DOPPELFUGE)
CONTRAPUNCTUS XI À 4 (TRIPELFUGE)

PAUSE

„Die Kunst der Fuge“ BWV 1080 (II)

Zwei Gruppen von je zwei Spiegelfugen

CONTRAPUNCTUS XIIA À 4
CONTRAPUNCTUS XIIIB À 4 (SPIEGELUNG VON XIIA)
CONTRAPUNCTUS XIII A À 3
CONTRAPUNCTUS XIIIB À 3 (SPIEGELUNG VON XIII A)

Zwei zweistimmige Kanons

CANONE ALLA DECIMA À 2 (IN CONTRAPUNTO ALLA TERZA)
CANONE PER AUGMENTATIONEM IN MOTU CONTRARIO À 2
(SPIEGEL- UND VERGRÖSSERUNGSKANON)

Finale: Tripel- bzw. Quadrupelfuge

CONTRAPUNCTUS XIV À 4 (FRAGMENT,
VON BACH NUR ALS TRIPELFUGE AUSGEFÜHRT)

„Vor deinen Thron tret ich hiermit“ – Choralsatz à 4 BWV 668

Bachs „Kunst der Fuge“ – ein Werk voller Rätsel?

Lange Zeit galt Bachs „Kunst der Fuge“, die uns nur in unvollständiger Gestalt überliefert ist, als der letzte kompositorische Wille ihres Schöpfers, als dessen Schwanengesang, dessen Vollendung ihm durch ein grausames Schicksal verwehrt blieb. „NB Ueber dieser Fuge, wo der Name BACH im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben“, wird Carl Philipp Emanuel Bach bei der Durchsicht der nachgelassenen Papiere seines Vaters auf das Manuskript setzen an der Stelle, wo die Handschrift Bachs abbricht, und damit die Rezeption dieses Werkes für zwei Jahrhunderte prägen und lenken.



Doch die Rätsel um dieses Werk gehen noch weiter: Sowohl die autographe Handschrift Bachs als auch der Erstdruck, dessen Beginn Bach noch begleiten und überwachen konnte, der nach seinem Tod am 28.7.1750 von seinen Söhnen zum Ende geführt wurde, zeichnen die Fugen in Partiturnotation

auf und verzichten auf eine instrumentale Zuweisung: Sollte Bach seine „Kunst der Fuge“ als abstraktes Lehrwerk, über alle Klangverdinglichung erhaben, gedacht haben? Auch der Titel einer „Kunst der Fuge“ könnte diese Vermutung durchaus erhärten – doch bereits diese Überschrift, unter der das Werk schließlich unsterblich wurde, ist nicht gesichert, denn auf der Titelseite des Autographs findet er sich von fremder Hand hinzugesetzt ...

KURZ NOTIERT

„Joh. Sebast. Bachs so genannte Kunst der Fuge, ein praktisches und prächtiges Werk von 70 Kupfern in Folio, wird alle französische und welsche Fugenmacher dereinst in Erstaunen setzen, dafern sie es nur recht einsehen und wohl verstehen, will nicht sagen, spielen können. Wie wäre es denn, wenn ein jeder Aus- und Einländer an diese Seltenheit einen Louis d'or wagte? Deutschland ist und bleibt doch gewiß das wahre Orgel- und Fugenland.“ (Johann Mattheson, „Philologisches Tresenspiel“, Hamburg 1752)

Diese vielfach weitergesponnenen Vermutungen über Sinn, Zweck und Gestalt dieses vermeintlich letzten Bach-Werkes sind durch die Bach-Forschung der letzten Jahrzehnte weitgehend widerlegt und korrigiert worden.

Datierung und Zweckbestimmung

Handschriftenuntersuchungen anhand der zahlreichen erhaltenen und häufig auch exakt datierbaren Leipziger Bach-Autographen haben die Erarbeitung einer genaueren Chronologie des Bachschen Spätwerkes ermöglicht. (Eine besondere Aufmerksamkeit verdient eine augenfällige Veränderung der Züge der Bachschen Schreib- und Notenschrift innerhalb von sechs Wochen im August/September 1748, die auf eine akute Verschlechterung von Bachs Gesundheitszustand dringend schließen lässt – seit dieser Zeit wirken die

Bachschen Schriftzüge geradezu unbeholfen.) Aufgrund dieser Forschungsergebnisse ist eine Datierung der Kompositionsarbeit an dem Fugenwerk auf die frühen 1740er Jahre möglich – die „Kunst der Fuge“ ist also mitnichten als Bachs „Schwanengesang“ anzusehen! Der ersten Arbeitsphase (um 1742) gehören die Contrapuncti I bis IX (mit Ausnahme des nachkomponierten Contrapunctus IV), einer zweiten Arbeitsphase bis 1746 die Contrapuncti X und XI sowie die Spiegelfugen nebst ihrer Einrichtung für zwei Cembali an, die (abgebrochene) Handschrift der Schlussfuge kann dagegen erst um 1748/49 entstanden sein.

Bachs letzter kompositorischer Wille ist die große Messe in h-Moll BWV 232, deren Fertigstellung unter Verwendung neutextierter Arien und Chorsätze aus früheren Werken ihn in den Jahren 1748/9 beschäftigte (deren späte Teile Credo, Sanctus/Benedictus und Agnus Dei durchweg in der durch Alter und Krankheit geprägten Spätschrift aufgezeichnet sind) – mit diesem seinem Opus ultimum und optimum legte Bach ein stilistisches Kompendium des damaligen Kirchenstils als sein künstlerisches Testament vor.

Bach und die Mizlersche Societät

1747 war Bach als 14. Mitglied in die von seinem Schüler Lorenz Mizler (1711-1778) gegründete „Societät der musicalischen Wissenschaften“ aufgenommen worden, was ihn (bis zu seinem 65. Lebensjahre) zur jährlichen Lieferung einer kompositorischen Mitgliedsgabe im Sinne der Gesellschaft verpflichtete. (Da der Name BACH nach dem Zahlenalphabet aufgeschlüsselt als Summe die Zahl 14 ergibt, erscheint es als durchaus wahrscheinlich, dass der Meister seinen Eintritt in diese Societät um ein paar Jahre verzögerte ...) Als Eintrittsgabe lieferte Bach 1747 die „Canonischen Verände-

rungen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch“ BWV 769, die Gabe für das folgende Jahr legte Bach bereits zur Michaelismesse 1747 vor – den Erstdruck des „Musicalischen Opfers“, enthaltend zwei Klavierfugen, mehrere Kanons sowie eine Triosonate über ein von Friedrich II. aufgegebenes Thema, über das der alte Bach bereits in Potsdam vor dem König zu improvisieren hatte. Für 1749 fehlt eine Bachsche Leistung für die Societät, doch betrieb Bach seit den letzten Wochen des Jahres 1749 energisch die Drucklegung der „Kunst der Fuge“, die somit wohl seine Jahres- und Abschlussgabe für die Societät sein sollte.

Die posthume Publikation der „Kunst der Fuge“

Über der Drucklegung der „Kunst der Fuge“ verstarb Bach, er konnte lediglich die ersten Korrekturen noch überwachen. Seine Söhne, in keiner Weise in die Absichten ihres Vaters eingewiesen und mit seinen Zielen vertraut, setzten die Drucklegung des Werkes fort. So bietet der Originaldruck in seinen beiden Auflagen 1751 und 1752 (in der 2. Auflage zum besseren Absatz mit einem Vorwort von Friedrich Wilhelm Marpurg versehen) gerade im zweiten Teil ein durchaus verworrenes Bild. Die von den Redakteuren gewählte Reihenfolge der Fugensätze und Kanons lässt Einfühlung in die zyklische Absicht des Werkes vermissen, Alternativ-Fassungen bzw. Spielvarianten (z. B. Bachs Arrangements der dreistimmigen Spiegelfugen für zwei Cembali – mit jeweils einer frei hinzugesetzten vierten Stimme) wurden als vollgültige Fugensätze dem Werk einverleibt. Der Originaldruck präsentiert sich dem heutigen Beschauer als das Werk eiliger, liebloser und inkompetenter Redaktion.

Im Übrigen war die Publikation der „Kunst der Fuge“ ein wirtschaftliches Fiasko – nachdem bis 1756 kaum mehr als

30 Exemplare abgesetzt waren, verkaufte Carl Philipp Emanuel Bach die Kupferplatten, von denen die Druckbögen abgezogen worden waren, um ihren Metallwert.

Trost für die „Freunde der Bachschen Muse“

Die großartige Schlussfuge wurde in ihrer unvollendeten Gestalt abgedruckt, an den Schluss setzte man, gleichsam als Trost für die „Freunde der Bachschen Muse“, die vierstimmige Choralbearbeitung über „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ BWV 668, deren Endredaktion unter dem auf die gleiche Melodie zu singenden Text „Vor deinen Thron tret' ich hiermit“ wahrscheinlich Bachs letzte musikalische Arbeit darstellt, mit der er sich innerlich rüstete, dem Ewigen gegenüberzutreten. Zwar wussten auch die Redakteure von 1750/51, dass dieser Orgelchoral in keinem Zusammenhang zum Werkzyklus der „Kunst der Fuge“ steht, doch glaubte man damit, den Käufer des opulenten Werkes für dessen unvollendet abbrechende Gestalt angemessen entschädigt zu haben:

„Nachricht. Der selige Herr Verfasser dieses Werkes wurde durch seine Augenkrankheit und den kurz darauf erfolgten Tod ausser Stande gesetzt, die letzte Fuge, wo er sich bey Anbringung des dritten Satzes namentlich zu erkennen giebet, zu Ende zu bringen; man hat daher die Freunde seiner Muse durch Mittheilung des am Ende beygefügtten vierstimmig ausgearbeiteten Kirchenchorals, den der selige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegreif in die Feder dictiret hat, schadlos halten wollen.“

Die Schlussfuge – unvollendet oder nicht?

Dem Dirigenten und Musikwissenschaftler Erich Bergel, der 1980 und 1985 eine grundlegende Studie über Bachs „Kunst der Fuge“ veröffentlichte, gebührt das Verdienst, wohl als erster auf diesen Umstand hingewiesen zu haben, daß die „Kunst der Fuge“ zur Drucklegung möglicherweise bereits vollendet vorlag. Bergels These stützt sich auf den Reinschriftcharakter des Autographs dieser Fuge, der – Bachs übliche Arbeitsweise vorausgesetzt – stets eine korrekturreiche Konzeptnotierung voraussetzt. Die den Nachlass ihres Vaters sichtenden Bach-Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel hätten demnach den Reinschriftcharakter des Autographs der Schlussfuge nicht wahrgenommen, und es ist nicht auszuschließen, dass die eifrigen Ordner und Sachwalter des Bachschen Nachlasses die vollständige Partitur dieser herrlichen Fuge zusammen mit anderen als nutzlos erachteten Manuskripten und Notizen achtlos wegwarfen.

In Bachs Handschrift liegt die Schlussfuge bis zum Stadium einer Tripelfuge vor: Drei Themen werden aufgestellt, jedes für sich fugisch beantwortet, dann wird die Beantwortung der Fugenthemen kombiniert. Als drittes Thema schließlich erscheint - im Bachschen Œuvre erstmals in so offener Form – das bekannte B-A-C-H-Motiv, womit der Komponist sein Werk gleichsam in Großbuchstaben signiert. (Im Contrapunctus XI war die B-A-C-H-Gestalt bereits in einem Nebengedanken versteckt gewesen ...) Die Komplettierung des Werkes zur Quadrupelfuge – Schüler und Nachrufe berichten von dieser von Bach geäußerten Absicht – liegt von Bachs Hand nicht vor, der Einsatz des Hauptthemas der „Kunst der Fuge“ in dieser Schlussfuge muss ergänzend gedacht werden. Die meisten der bis heute bekannten und zur Aufführung ge-

langten Ergänzungen dieser Fuge (erste Versuche bereits bei Johann Mattheson und Justin Heinrich Knecht, aus dem 20. Jahrhundert zum Beispiel von Ferruccio Busoni, Hugo Riemann, Helmut Walcha, Lionel Rogg oder Erich Bergel) beziehen folgerichtig das den Zyklus eröffnende Hauptthema als viertes Thema in die Fuge mit ein.

Zyklischer Aufbau und Reihenfolge der Einzelsätze

Ebenso wie die Gestalt der Schlussfuge bedarf auch die Reihenfolge der Einzelsätze im Originaldruck einer kritischen Überprüfung, haben sich doch die Bach-Söhne nicht gerade als kompetente Vollstrecker des väterlichen Willens ausgezeichnet.

Das Werk beginnt mit vier einfachen Fugen, wobei die ersten beiden das Thema in der Urgestalt bearbeiten, die beiden folgenden in der Umkehrung. In den folgenden Gegenfugen steigert Bach die kompositorische Komplexität stetig: Thema und Umkehrung werden gleichzeitig beantwortet, treten außerdem nach und nach sowohl in der rhythmischen Verkleinerung (Diminution) als auch in der Vergrößerung (Augmentation) auf. In den Doppel- und Tripelfugen müssen sich das Thema und seine Umkehrungsgestalt gegen neuerfundene Gegenthemen behaupten. Im zweiten Teil führt Bach in vier Kanons die Fugengestalt zum Extrem: Auf die Zweistimmigkeit beschränkt, unterwirft sich Bach dem Zwang der identischen Beantwortung einer Stimme durch die andere. Die vier Kanons bilden einen kleinen Zyklus für sich – vom geradlinigen Oktavkanon bis hin zum gespiegelten Augmentationskanon! Darauf folgen zwei Paare von Spiegelfugen – jede Fuge erklingt in zwei Versionen (Urgestalt und Spiegelgestalt). Den grandiosen Schlusspunkt setzt Bach schließlich

mit der als Quadrupelfuge die Werkidee zusammenfassenden Fuge, die er mit dem B-A-C-H-Motiv signiert, vielleicht durchaus im Sinne Martin Luthers: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders. Gott helfe mir. Amen.“

Notation und klangliche Realisierung

Solange man Bachs grandiosen Fugenzyklus – aufgrund der unbezeichneten Partitur – als ein abstraktes Lehrwerk ansah, waren verschiedensten klanglichen Einrichtungen vom Klaviersolo bis hin zum opulent besetzten Sinfonieorchester der nachwagnerschen Ära Tür und Tor geöffnet. (Bereits die erste nachweisbare vollständige Aufführung der „Kunst der Fuge“ – Karl Straube dirigierte am 26.6.1927 in der Leipziger Thomaskirche das Gewandhausorchester – präsentierte das Werk in einer Bearbeitung, nämlich in der Orchestrierung von Wolfgang Graeser.) Zahlreiche dieser Arrangements sind von großer Werktreue sowie von klanglichem Ideenreichtum geprägt, Bachs Fugenwerk erlebte mitunter auch durchaus originelle und unkonventionelle klangliche Lösungen (bis hin zu Synthesizer oder Saxophonquartett).

Doch eine sorgfältige Betrachtung der Herkunft der in den Originalquellen verwendeten Partiturnotation lässt auch Bachs klangliche Absichten zutage treten: Seit dem 16./17. Jahrhundert pflegte man polyphone Tastenmusik häufig in Partitur zu notieren – der optischen Verdeutlichung der Stimmführung willen. Samuel Scheidts 1624 veröffentlichtes Klavierbuch „Tabulatura nova“ oder Girolamo Frescobaldis 1635 erschienene Orgelmessen-Sammlung „Fiori musicali“ sind ebenso in Partitur gedruckt wie die Erstausgabe des sechsstimmigen Ricercars aus Bachs „Musicalisches Opfer“, deren autographe Erstfassung sich dagegen noch des zweizeiligen Klaviersystems bedient – Bachs „Kunst der Fuge“ ist

also ein Clavierwerk im weitesten Sinne, spielbar auf allen Tasteninstrumenten von den Kielinstrumenten (Cembalo, Spinett) über das Clavichord bis hin zu Orgelinstrumenten!

Vor Gottes Angesicht

Die Redaktion des Orgelchorals „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ BWV 668 ist wahrscheinlich Johann Sebastian Bachs letzte musikalische Arbeit überhaupt: Im Wissen um den nahen Tod setzte Bach als Überschrift über dieses Werk das auf die gleiche Melodie gesungene Sterbelied „Vor deinen Thron tret' ich hiermit“, sich damit innerlich auf seinen Heimgang rüstend:

(1.) Vor deinen Thron tret ich hiermit, / O Gott, mit inniglicher Bitt: / Ach, kehr dein liebeich Angesicht / Von mir blutarmen Sünder nicht.

(4.) Beschere mir ein selig End; / Nimm meine Seel in deine Händ, / daß ich dich schau dort ewiglich. / Ja, Amen, ja, erhöre mich!

Bodo von Hodenberg (1604-1650)

Bach gestaltete diese Choralbearbeitung nach motettischer Art: Der Cantus firmus im Sopran wird zeilenweise in den übrigen drei Stimmen vorimitiert und dabei gleichzeitig mit seiner Umkehrung konfrontiert. In der Choralweise verbarg Bach überdies noch seinen Namenszug - addiert man die Anzahl der Töne der (leicht verzierten) ersten Zeile nach dem Zahlenalphabet, so erhält man als Summe die Zahl 14 (B = 2, A = 1, C = 3, H = 8, zusammen 14), die Summe aller vier Zeilen ergibt dann den Namenszug „J.S.BACH“.

Zur klanglichen Einrichtung der heutigen Aufführung

Im heutigen Konzert erklingt Bachs großartiger Fugenzyklus in einer vielfarbigem Einrichtung mit einem Quartett von Streichinstrumenten, einem weiteren Quartett von drei Oboen und Fagott und schließlich Cembalo, wobei die vier Kanons nicht als Gruppe, sondern als „Scharnier“ zwischen den Werkteilen erklingen. Einzelne Sätze erklingen in reinem Streicher- bzw. Bläserklang, andere im „Tutti“, in anderen Fugen wiederum changieren die Klangfarben. Die beiden dreistimmigen Spiegelfugen werden in gemischter Besetzung vorgetragen.

„Ich halte es für überflüssig, das besondere Verdienst des Herrn Bach beschreiben zu wollen, weil er nicht allein in Deutschland, sondern auch in unserem ganzen Italien sehr bekannt und bewundert ist, nur sage ich, daß ich es für schwierig halte, einen Lehrer zu finden, der ihn übertrifft, weil er sich heutzutage mit Recht rühmen kann, einer der ersten zu sein, die es in Europa gibt.“

P. GIAMBATTISTA MARTINI AN G. B. PAULI IN FULDA, BOLOGNA 1750

Konzertante Overture: Die Sonate für Viola da Gamba (Violoncello) und obligates Cembalo g-Moll

Auch die Sonate für Viola da Gamba und obligates Cembalo g-Moll gehört nicht in den Werkzusammenhang der „Kunst der Fuge“, sondern wurde in das heutige Programm als konzertante Overture aufgenommen.

Während die Sammlung der sechs Solo-Suiten für Violoncello BWV 1007-1012 offenbar als eine Fortsetzung der sechs Solo-Sonaten und -Partiten für Violine konzipiert war, nehmen die drei Sonaten für Viola da Gamba und obligates Cembalo – ungeachtet ihres hohen künstlerischen Ranges – im Bachschen Kammermusikwerk doch eine Sonderstellung ein. Offenkundig sind die drei Gambensonaten Bearbeitungen von Werken für andere kammermusikalische Besetzungen, die Bach später (dies wahrscheinlich sogar erst in Leipzig) vornahm. Möglicherweise gab die Anwesenheit eines kompetenten Musizierpartners und der Wunsch nach einem wirkungsvollen gemeinsamen Repertoire, das auch den Cembalisten aus der dienenden Continuo-Rolle zu solistischen Ehren erhebt, den konkreten Anlass für diese Bearbeitungen.

Durch die Umgestaltung von ursprünglich als Triosonaten-sätze für zwei Melodiestimmen in gleicher Lage und Basso continuo konzipierten Werken für die Besetzung Gambe und obligates Cembalo griff Bach in doppelter Weise in den Notentext ein: Die fehlende Continuo-Aussetzung verstärkte die Ebene des Stimmlich-Horizontalen gegenüber dem Akkordisch-Vertikalen, und das klangliche Gleichgewicht der drei Stimmen wurde durch die Oktavtransposition einer ursprünglichen Diskantstimme in die Alt- bzw. Tenorlage der Gambe merklich verschoben.

Die Sonate g-Moll BWV 1029 ist nach Art des modernen italienischen Concerto dreisätzig angelegt, auch lassen die beiden Ecksätze den Aufriss des Konzertsatzes mit der Abfolge relativ stabiler (Tutti-)Ritornelle und freier modulierender Solo-Abschnitte erkennen. Im Aufbau, in der Gestaltung der Themen und deren motivischer Fortspinnung zeigt sich eine große Nähe dieses Werkes zu mehreren Sätzen der „Brandenburgischen Konzerte“ und anderer erhaltener Konzertkom-

positionen Bachs. Dem – zum Glück in keiner Weise hermetisch abgeschlossenen – Kosmos der „Kunst der Fuge“ wird somit noch eine wichtige Farbe des konzertanten Musizierens hinzugefügt, der dem Hörer zusätzlich zu dem 90 Minuten währenden Erkenntnisgewinn noch einen zusätzlichen Lustgewinn vermittelt.



DOPPELT FREUDE SCHENKEN

Machen Sie sich oder Ihren Liebsten mit einer Patenschaft für einen Stuhl im Großen Saal des Konzerthauses eine besondere Freude!

**ZUKUNFT
KONZERTHAUS
BERLIN**

Mit Ihrer Stuhlpatschaft unterstützen Sie die Nachwuchsförderung des Konzerthauses Berlin. Infos unter Tel. 030 · 20 30 9 2344 oder konzerthaus.de/zukunft-konzerthaus-ev

Im Porträt

ANDREAS FINSTERBUSCH

ist Konzertmeister der Zweiten Violinen des Konzerthausorchesters Berlin. Er wurde in Döbeln geboren, war in Kindheit und Jugend Mitglied im Dresdner Kreuzchor und studierte in Dresden und in Leipzig. Bevor er 1988 ins Konzerthausorchester eintrat, war er Erster Konzertmeister der Staatskapelle Weimar und Primarius im Weimarer Streichquartett. Er lehrte an der Musikhochschule in Weimar und an der Berliner Hochschule für Musik Hanns Eisler. Am Konzerthaus spielt er außerdem im Finsterbusch Trio.

ANDREAS FELDMANN

wurde in Fulda geboren und absolvierte sein Studium an der Universität der Künste Berlin. Seit 2018 ist er Mitglied im Konzerthausorchester Berlin und spielt außerdem im Konzerthaus Kammerorchester. Als Preisträger zahlreicher Wettbewerbe spielte er solistisch mit Orchestern wie den Göttinger Symphonikern, der Thüringischen Philharmonie oder der Philharmonie Südwestfalen und tritt regelmäßig kammermusikalisch bei großen Festivals auf. Andreas Feldmann ist Mitglied des aktuellen Orchestervorstands und im Vorstand des Konzerthaus Kammerorchesters.

PEI-YI WU

wurde in Taiwan geboren und studierte in Taipei sowie an der Berliner Universität der Künste bei Ulrich Knörzer und in Detmold bei Diemut Poppen. Seit 2009 ist sie Mitglied des Konzerthausorchesters Berlin, außerdem spielt sie im Konzerthaus Kammerorchester. In ihrer Heimat Taiwan gewann

sie nationale Wettbewerbe und war Stipendiatin der Yamaha-Stiftung. Als Solistin trat sie unter anderem im Brahmsaal des Musikvereins in Wien und mit einem Solo-Recital im Musikinstrumenten-Museum Berlin auf.

FRIEDEMANN LUDWIG

studierte in seiner Heimatstadt Dresden sowie in Leipzig. Der Solo-Cellist ist seit 1988 Mitglied des heutigen Konzerthausorchesters Berlin, außerdem Gründungsmitglied des Berliner Streichsextetts. Er musiziert und unterrichtet auf Festivals (Aigues-Vives en Musiques, Harleshäuser Sommerkurse, Kammermusiktage Ahrenshoop, Oldenburger Promenade, Schloss Rheinsberg) und lehrt an der Akademie des Konzerthausorchesters. Sein Instrument ist ein Jean Baptiste Vuillaume-Cello von 1840.

CHRISTINE KESSLER

begann ihre musikalische Laufbahn als Pianistin. Nach dem Konzertexamen bei Renate Schorler an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin spezialisierte sie sich auf das Cembalo an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden bei Raphael Alpermann und Ludger Remy. Ihre Konzerttätigkeit umfasst neben solistischen Auftritten auch das Continuo-Spiel in kammermusikalischen Ensembles und Orchestern. Vielfältige Erfahrungen sammelte sie auch auf dem Gebiet der Barockoper. Mit einigen Kammermusikensembles widmet sie sich auch speziell der Musik des 20. Jahrhunderts auf historischen Instrumenten.

MICHAELA KUNTZ

wurde in Landshut geboren und studierte in München bei Günter Passin. Bevor sie 1999 als Solo-Oboistin ins Konzerthausorchester Berlin eintrat, war sie Oboistin im Deutschen

Symphonie-Orchester. Außerdem spielt sie im Konzerthaus Kammerorchester. Michaela Kuntz war Stipendiatin der Stiftung „Villa Musica“ und musizierte im Schleswig-Holstein Festival Orchestra. Als Solistin konzertierte sie unter anderem mit dem Ensemble Clemente, den Münchener Bachsolisten und dem Erzgebirgischen Orchester Aue.

NADINE RESATSCH

wurde in Bamberg geboren und studierte in Würzburg und Köln sowie in der Meisterklasse von Günter Passin. Seit 2007 ist sie Solo-Englischhornistin des Konzerthausorchesters Berlin. Sie war Stipendiatin der Stiftung „Villa Musica“. Mit ihrem Trio Colorit hat sie das preisgekrönte Kinderhörspiel „Ratze-Fatze-Rüdiger“ produziert.

SABINE KASELOW

studierte an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig bei Burkhard Glaetzner. Orchesterengagements führten sie als Solo-Oboistin unter anderem an die Mecklenburgische Staatskapelle Schwerin. Sie lehrte Oboe und Englischhorn an der Hochschule für Musik und Theater Rostock, an der UdK, am Musikgymnasium „Carl Philipp Emanuel Bach“ und an der Schostakowitsch-Musikschule Berlin-Lichtenberg. Als Aushilfe arbeitet sie an den großen Berliner Orchestern und spielt im Norddeutschen Kammerorchester Concerto Celestino und im Faboi Doppelrohrquartett Berlin, außerdem in den Ensembles Preußens Hofmusik und Kammerakademie Potsdam. 2011 war sie an der Entwicklung einer Bassoboe der Firma „Gebr. Mönning“ Markneukirchen beteiligt. Inzwischen entstanden zwei Porträt-CDs für dieses ungewöhnliche Instrument.

FRANZISKA HAUSSIG

wurde in Dresden geboren und studierte in Berlin an der Musikhochschule Hanns Eisler sowie in Würzburg. Bevor sie 2005 ins Konzerthausorchester Berlin eintrat, war sie eine Spielzeit an der Hamburgischen Staatsoper angestellt. Sie spielt auch im Konzerthaus Kammerorchester und ist Mitglied des aktuellen Personalrats.



mein
KONZERTHAUS



**JETZT
MITGLIED WERDEN!**

konzerthaus.de/mein-konzerthaus

Entdecken Sie Ihren persönlichen Mitgliederbereich: Speichern und Teilen von Merklisten, Erinnerungsfunktion, Aktionsangebote u. v. m.

Vorankündigung

Sonntag, 26.06.2022

11.00 Uhr · Kleiner Saal

SÖREN LINKE *Trompete*

TATJANA BLOME *Klavier*

Arthur Honegger Intrada für Trompete und Klavier

Bohuslav Martinů Sonatine für Trompete und Klavier

Walter Braunfels Vier Bagatellen für Klavier aus op. 5

George Enescu „Légende“ für Trompete und Klavier

Paul Hindemith Sonate für Trompete und Klavier

Carl Höhne „Slawische Fantasie“ für Trompete und Klavier

Eugène Bozza Caprice für Trompete und Klavier

HINWEISE ZUR PANDEMIE

Es besteht keine Maskenpflicht mehr während Ihres Konzertbesuchs. Selbstverständlich überlassen wir es Ihnen, während Ihres Aufenthalts weiterhin eine Maske zu tragen, wenn Sie sich damit wohler fühlen. Aus gegenseitiger Rücksichtnahme möchten wir Sie bitten, bei Wartesituationen im Haus wie gewohnt auf ausreichend Abstand untereinander zu achten.



NUTZEN SIE UNSER KOSTENLOSES WLAN FÜR ALLE BESUCHER.

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Konzerthaus Berlin, Intendant Prof. Dr. Sebastian Nordmann · **TEXT** Dr. Dietmar Hiller · **REDAKTION** Dr. Dietmar Hiller, Tanja-Maria Martens · **ABBILDUNGEN** Archiv Konzerthaus Berlin · **SATZ UND REINZEICHNUNG** www.graphiccenter.de · **HERSTELLUNG** Reiher Grafikdesign & Druck · Gedruckt auf Recyclingpapier · **PREIS** 2,30 €
www.konzerthaus.de