



Samstag 24.6.2017
Max-Joseph-Saal der Münchner Residenz
20.00 Uhr

Sonntag 25.6.2017
Evangelische Akademie Tutzing
18.00 Uhr

6. Kammerkonzert mit Solisten des
Symphonieorchesters
des Bayerischen Rundfunks

16 / 17

HENRIK WIESE
Flöte
STEFAN SCHILLI
Oboe
TOBIAS VOGELMANN
Oboe
KILIAN HEROLD
Klarinette
HEINRICH TREYDTE
Klarinette
MARCO POSTINGHEL
Fagott
SUSANNE SONNTAG
Fagott
URSULA KEPSEK
Horn
FRANÇOIS BASTIAN
Horn
WIES DE BOEVÉ
Kontrabass
DOMINIQUE HORWITZ
Sprecher

ÜBERTRAGUNG DES KONZERTMITSCHNITTS AUS MÜNCHEN
Sonntag, 2. Juli 2017, ab 13.05 Uhr auf BR-KLASSIK

PROGRAMM

Wolfgang Amadé Mozart

»Ein Stück für ein Orgelwerk in einer Uhr« f-Moll, KV 594

Arrangiert für Harmoniemusik von Henrik Wiese

- Adagio – Allegro – Adagio

Wolfgang Amadé Mozart

»Ein Orgelstücke für eine Uhr« f-Moll, KV 608

Arrangiert für Harmoniemusik von Henrik Wiese

- Allegro – Andante – Allegro

Wolfgang Amadé Mozart

»Ein Andante für eine Walze in eine[r] kleine[n] Orgel« F-Dur, KV 616

Arrangiert für Harmoniemusik von Henrik Wiese

- Andante

Pause

Felix Mendelssohn Bartholdy

»Ein Sommernachtstraum«, Schauspielmusik, op. 61

Arrangiert für Bläsernonett und Kontrabass von Andreas N. Tarkmann

Mit Text-Intermezzi von Franzobel

- Intermezzo
- Auftritt der Handwerker
- Elfenmarsch
- Lied und Elfenchor »Ye spotted snakes«
- Rüpeltanz
- Scherzo
- Notturmo
- Hochzeitsmarsch
- Trauermarsch
- Finale »Tro' this house give glimm'ring light«

Orgelmusik »en miniature« – Die Flötenuhr

Adrienne Walder

Das Funktionsprinzip einer Flötenuhr ist ähnlich dem der bekannteren Spieluhr: Eine kleine, mit Stiften beschlagene Walze wird zur Umdrehung gebracht und löst dadurch Töne aus. Während die Walze der Spieluhr mit ihren Stiften Metallzungen anschlägt, öffnet jene der Flötenuhr kurzzeitig Ventile zu kleinen Orgelpfeifen, so dass aus kleinen Blasebälgen Luft hindurchströmen kann. Wie bei einer Kuckucksuhr ist dieser Mechanismus an ein Uhrwerk angeschlossen und wird regelmäßig ausgelöst – meist nach dem Schlag der vollen Stunde. Angetrieben wird das Flötenspiel vom selben Federwerk wie die Uhr.

Um in der Uhr einen möglichst großen Tonumfang unterzubringen, decken die Orgelpfeifen gewöhnlich nicht alle zwölf chromatischen Tonstufen einer Oktave ab, sondern beschränken sich auf das diatonische Material einer bestimmten Tonart, eventuell mit einigen zusätzlichen Leittönen für kurze Modulationen. Auf einer Walze finden bis zu acht Stücke Platz: Die Stifte für die verschiedenen Stücke sind leicht versetzt nebeneinander aufgeschlagen. Wird die Walze seitlich verschoben, erklingt eine andere Melodie. In der Regel dauert jedes Stück höchstens so lange wie eine Umdrehung der Walze – ein Patent für eine spiralförmig bestiftete Walze wurde zwar bereits 1738 vergeben, das Prinzip setzte sich allerdings nicht durch.

Flötenuhren wurden ab der Mitte des 18. Jahrhunderts zunächst überwiegend in der französischen Schweiz produziert. 1763 holte Friedrich der Große rund 20 Uhrmacher aus Genf und Neuchâtel nach Berlin, die sich in einer Manufaktur auf den Bau von Flötenuhren spezialisieren sollten. Ein weiteres Zentrum entstand in Wien, wo um 1800 nachweislich mindestens 20 Hersteller von Flötenuhren tätig waren. Als Statussymbol gutbürgerlicher Häuser, in Tisch- oder Standuhren eingebaut, spielten die kleinen Orgelwerke Arrangements populärer Melodien oder Originalkompositionen. Nicht zuletzt zeugen Flötenuhren heute von der Interpretationspraxis ihrer Zeit: Verzierungen, die im Notentext oftmals nicht ausgeschrieben stehen, mussten in die Walzen eingearbeitet werden, wo sie uns bis heute erhalten geblieben sind.

»Die Komposition könnte für den Ort nicht passender seyn«

Zu Wolfgang Amadé Mozarts Werken für Flötenuhren

Henrik Wiese

Entstehungszeit

1790/1791

Lebensdaten des Komponisten

27. Januar 1756 in Salzburg – 5. Dezember 1791 in Wien

Geburtsdatum des Bearbeiters

22. Juli 1971 in Wien

Die Blütezeit der Flötenuhren war zwischen 1750 und 1850. Viele große Meister des 18. Jahrhunderts haben für diese Musikautomaten komponiert, darunter Händel, W. F. Bach, C. Ph. E. Bach, Haydn, Mozart und Beethoven. Mozarts Beziehung zur Flötenuhr war jedoch keine Liebe auf den ersten Blick, so schreibt er am 3. Oktober 1790 aus Frankfurt an seine Frau:

»Liebstes, bestes Herzens=Weibchen! –

Nun bin ich getröstet und vergnügt. Erstens weil ich Nachricht von Dir meine Liebe erhalten, wornach ich mich so sehnte; zweitens durch die beruhigende Auskunft in Betreff meiner Affairen [= Geschäfte] – ich habe mir so fest vorgenommen, gleich das *Adagio* für den Uhrmacher zu schreiben, dann meinem lieben Weibchen etwelche Ducaten in die Hände zu spielen; that es auch – war aber, weil es eine mir sehr verhaßte Arbeit ist, so unglücklich, es nicht zu Ende bringen zu können – ich schreibe alle Tage daran – muß aber immer aussetzen, weil es mich *ennuirt* [= langweilt] – und gewis, wenn es nicht einer so wichtigen Ursache willen geschähe, würde ich es sicher ganz bleiben lassen – so hoffe ich aber doch es so nach und nach zu erzwingen; – ja, wenn es eine große Uhr wäre und das Ding wie eine Orgel lautete, da würde es mich freuen; so aber besteht das Werk aus lauter kleinen Pfeifchen, welche hoch und mir zu kindisch lauten. – «

Vom erwähnten »*Adagio* für den Uhrmacher« ist nichts weiter bekannt. Es fehlt auch in Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis, so dass man wohl davon ausgehen muss, dass Mozart es nie vollendet hat. Bis zu seinem Tod komponierte er jedoch noch drei Werke für Flötenuhren, nämlich *Ein Stück für ein Orgelwerk in einer Uhr* KV 594 (Dezember 1790), *Ein Orgelstücke für eine Uhr* KV 608 (3. März 1791) und *Ein Andante für eine Walze in eine[r] kleine[n] Orgel* KV 616 (4. Mai 1791).

Die ersten beiden Werke wird Mozart sicherlich für das Laudon-Mausoleum vorgesehen haben. Gideon Ernst Freiherr von Laudon (auch Loudon) war ein bedeutender österreichischer Feldherr, der im Juli 1790 verstorben war und den der Wachsbossierer (Wachsbildhauer) Joseph Müller (alias Joseph Graf von Deym) mit einer prächtigen Gedenkstätte ehrte. In einer Parterre-Wohnung in der Himmelpfortgasse hatte er »einen auf blauen Säulen ruhenden Tempel« errichten lassen, »dessen Kapitäl und architektonische Zierathen fein vergoldet sind« (*Kurze Beschreibung der kaiserl.königl. privilegirten, durch den Herrn Hofstatuarius Müller errichteten Kunstgalerie*, Wien 1797). Mittig davor lag in einem gläsernen Sarg die lebensgroße Wachsfigur Laudons aufgebahrt. Drumherum scharten sich Statuen des Schutzgeistes von Österreich, des Kriegsgottes Mars und der trauernden, kleinen Türkin Teka, die der Feldmarschall 1789 aus Belgrad mit sich brachte, nachdem sie von den abziehenden türkischen Truppen versehentlich zurückgelassen worden war,

und die er in der Folge als Pflögetochter annahm. Über dem Sarg befand sich die Flötenuhr, die »mit Schlag jeder Stunde [...] eine Trauer Musique hören« ließ, und zwar »alle Woche eine andere« (*Wiener Zeitung* vom 26. März 1791). Zur Eröffnung des Mausoleums am 23. März 1791 erklang eine Komposition von Mozart. Zu diesem Zeitpunkt hatte er bereits die Flötenuhrstücke KV 594 und 608 vollendet. Welches von beiden bei der Eröffnung zu hören war, bleibt leider Spekulation.

Bemerkenswert an diesen Stücken ist die Tonart f-Moll, in der beide beginnen und schließen. Mozart hat sie selten verwendet. Nur zehn Sätze in seinem gesamten Œuvre stehen in f-Moll. Fehlende Resonanzen leerer Saiten auf Streichinstrumenten und vermehrter Gebrauch von Gabelgriffen auf historischen Holzblasinstrumenten geben dieser Tonart einen matten Klang. Der große Mozart-Forscher Alfred Einstein umriss den Charakter dieser Tonart in seiner Mozart-Biographie folgendermaßen: »Wenn, in den *Nozze [Figaros Hochzeit]*, Barbarina ihre verlorene Nadel sucht, so gibt schon die Wahl der Tonart der winzigen Cavatina ihre Komik: f-moll, die Tonart dunkelgefärbter Pathetik, angewandt auf ein Nichts, den Kummer eines naiven – wenn auch nicht mehr allzu naiven – Mädchens.« In den zwei übrigen langsamen Vokalsätzen, die Mozart in f-Moll schrieb, wird diese übersteigerte Trauer des Individuums ebenfalls thematisiert, nämlich im *Lied von der Trennung* KV 519 (»Die Engel Gottes weinen, wo Liebende sich trennen«) und im Kanon *Nascoso è il mio sol* KV 557 (»Verdeckt ist meine Sonne, / und ich stehe hier allein, / geweinet meinen Schmerz, / dass ich bald sterbe.«). Ihr gegenüber steht die gemeinschaftliche (Staats-)Trauer von c-Moll, wie man sie etwa in der *Maurerischen Trauermusik* KV 477 oder später in großen Trauermärschen anderer Komponisten findet (z. B. in Beethovens *Eroica* oder Wagners *Götterdämmerung*). Ein solches c-Moll wäre für den Generalissimus Laudon – dessen Büste übrigens auch in der Walhalla zu finden ist – wohl zu erwarten gewesen, doch auf diesen scheint sich das f-Moll-*Adagio* am Anfang und Schluss der Walze KV 594 wohl nicht zu beziehen. Eher passt diese pathetische Tonart zum Ort der Trauer, zum Mausoleum mit der trauernden Türkin Teka am Fußende des gläsernen Sarges.

Im Gegensatz dazu könnte Mozart mit der Walze KV 608 auf den Strategen Laudon direkt Bezug genommen haben. Der Feldherr wird bisweilen mit Degen oder (zusammengerolltem) Schlachtenplan dargestellt. Diese beiden Attribute könnte Mozart in Musik umgesetzt haben. Das Anfangsmotiv der Walze KV 608 ließe sich mit einem Fechtkampf assoziieren, wobei die punktierten Rhythmen den Beinaktionen, die unerwarteten Dissonanzen am Taktanfang den Klingenschlägen entsprechen.

Laudons strategisches Geschick könnte wiederum in den beiden Fugen sein Abbild gefunden haben. Planvolles Handeln sind für den Krieg wie für die Fuge von großer Wichtigkeit. Und der lateinische Begriff »dux« [»Führer«, »Feldherr«] bildet bekanntlich eine Brücke zwischen Kriegskunst und Musik, weil »Dux« ja auch den ersten Themeneinsatz in der Fuge bezeichnet. Aus diesem Blickwinkel betrachtet, fährt Mozart in den beiden vierstimmigen Fugen von KV 608 allerlei schweres musikalisches Geschütz auf. In der ersten Fuge wird das Thema nach der ersten Durchführung enggeführt (die zweite Stimme setzt ein, bevor die erste fertig ist), dann folgt ein kurzes musikalisches Gemetzel: Der Themenkopf wird abgespalten und verkleinert (eine Stimme spielt doppelt so schnell). Und schließlich wird das Thema umgekehrt (alle aufwärts gerichteten Intervalle werden abwärts gespielt und andersherum) und enggeführt. Am Ende dieser ersten Fuge gewinnt das verfeindete fis-Moll – eine von f-Moll im Quintenzirkel besonders weit entfernte Tonart – die Oberhand.

In der zweiten Fuge ringt der »Dux« mit einem Kontrasubjekt aus 16tel-Noten. Um den Gegner zu verwirren, wird das Fugenthema gleichzeitig umgekehrt, verkleinert und enggeführt. Fehlte nur noch, dass Mozart diesen kunstvollen Wirren eine Krone aufgesetzt hätte, indem er das Thema im Krebs, also von hinten beginnend (bairisch-österreichisch »arschling[s]«), hätte erklingen lassen. Doch das verbot sich aus Pietätsgründen. Am Ende ein Sieg in Moll: Der Feind wird in die Flucht geschlagen – der Schluss des Kontrasubjekts erscheint in der Umkehrung –, aber es sind auch Tote zu beklagen.

Die in Musik gesetzten Attribute von Degen und Schlachtenplan umrahmen einen kurzen Variationensatz, dessen Deutung weniger greifbar ist. Die Tonart As-Dur, mit nur sieben Sätzen noch seltener bei Mozart als f-Moll, hat im Kontext der Walze KV 608 etwas friedvoll Entrücktes. Ist es die Hoffnung auf Frieden? Oder gar die Verklärung des Feldherrn?

Das Laudon-Mausoleum wurde nach nur wenigen Monaten im Sommer 1791 von der Himmelpfortgasse an den Stock-im-Eisen-Platz verlegt und mit einer dort befindlichen anderen Sammlung des Wachsbossierers und Hofstatuarius' Joseph Müller zusammengeführt. Die Ausstellung wurde außerdem um einige Wachsfiguren erweitert. Ein Zimmer in dieser erneuerten »Kunstgalerie« nannte sich Zimmer der Grazien. In einer anonymen, historischen Beschreibung von 1801 heißt es: »Die Thüre geht auf – und Du befindest Dich in einem allerliebsten Kabinette, in dem alabasterne Vasen ein dämmerndes ungewisses Licht verbreiten, das dem Auge so wohl thut, und die Formen in täuschende Halbschatten hüllt. Eine herrliche Flötenmusik, die der Hauch der Liebe zu beseelen scheint, ertönt, ohne daß Du weißt, woher die Zaubertöne kommen. Es ist ein Adagio des unvergeßlichen Mozart. Auf einem niedlichen Ruhebette mit Umhängen von durchsichtigen Musselin, die durch Rosenguirlanden emporgeschürzt sind, liegt ein schlafendes schönes Weib, ebenfalls im leichten durchsichtigen Gewande« (*Neuestes Sittengemälde von Wien*, 1801). Eine andere Beschreibung führt weiter aus: »Während das Aug und die Phantasie hier beschäftigt sind; so beginnt die entzückendeste Musik, und der Zuschauer wird dadurch eben so gut als durch die Kunstwerke unterhalten. Die Komposition könnte für den Ort nicht passender seyn, und die reinste Harmonie erhält sich durch das Ganze ununterbrochen. Flöten und ein Fortepiano spielen bald abwechselnd allein, bald zusammen; bald mischen sie beyde ihre unverfälschten Töne mit andern musikalischen Instrumenten, und stellen ein volles Konzert dar« (*Kurze Beschreibung der kaiserl.königl. privilegirten, durch den Herrn Hofstatuarius Müller errichteten Kunstgalerie*, 1797). Ob beide Betrachter dieselbe Musik gehört haben, lässt sich leider nicht mehr feststellen. Vielleicht war es das *Andante* in F-Dur KV 616, das Mozart bis zum 4. Mai 1791 vollendet hatte. Im Vergleich zu Mozarts anderen beiden Flötenuhr-Stücken ist das *Andante für eine Walze in eine[r] kleine[n] Orgel* tatsächlich für ein etwas kleineres Instrument mit nur 34 verschiedenen Tönen und einem Tonumfang von ›f‹ bis ›f'''‹ gesetzt. Das Autograph des *Andantes* gibt keinerlei Hinweise auf etwaige Registrierungen der Flötenuhr. Möglicherweise kamen auch bei den anderen beiden Walzen KV 594 und 608 verschiedene Register zum Einsatz.

Die Bearbeitung für Bläserensemble orientiert sich an der klassischen Harmoniemusik-Formation mit paarweisen Oboen, Klarinetten, Fagotten und Hörnern. Der Tonvorrat und Tonumfang des historischen Instrumentariums wurde respektiert. Für das *Andante* war wegen des hohen Registers auch eine Flöte vonnöten. Der Ensembleklang wurde im Vergleich zu den Flötenuhren in die unteren Register erweitert. Hin und wieder wurden Stimmen ergänzt, die sich aus dem musikalischen Kontext ergeben, aber technisch auf einer Flötenuhr nicht realisierbar sind. Das betrifft vor allem Pedaltöne.

Elfen, Rüpel und bunte Schlangen

Zu Felix Mendelssohn Bartholdys *Ein Sommernachtstraum* in einer Bearbeitung von Andreas N. Tarkmann

Jörg Handstein

Entstehungszeit

Schauspielmusik: 1843

Bearbeitung: 1994

Uraufführung

Schauspielmusik: 14. Oktober 1843 in Potsdam

Bearbeitung: Mai 1995 durch die Bläuersolisten der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen

Lebensdaten des Komponisten

3. Februar 1809 in Hamburg – 4. November 1847 in Leipzig

Geburtsdatum des Bearbeiters

1. Mai 1956 in Hannover

Es sind nur vier einfache Bläserakkorde, aber sie haben eine magische Wirkung. Ein kleiner Dreh an der Harmonik macht die simple Kadenz zur Zauberformel: Die Akkorde malen einen Klangraum in die Luft, von den lichten Höhen der Flöten bis in die Tiefen des Horns, ein Portal öffnet sich, und man betritt das farbenschimmernde Dunkel des Märchenwaldes. *Ein Sommernachtstraum* kann beginnen. Schon diese Einleitung ist ein Geniestreich des 17-jährigen Felix Mendelssohn Bartholdy, und die ganze Ouvertüre zu Shakespeares märchenhafter Komödie wurde sehr bald zu einem Lieblingsstück des Publikums. Die im Sommer 1826 entstandene Ouvertüre war von Beginn an für die konzertante Aufführung bestimmt, eines der ersten Beispiele für literarisch inspirierte Orchestermusik, »eine gränzenlose Kühnheit«, wie es Mendelssohn selbst empfand. Aber nach der begeisternden Lektüre von Wilhelm Schlegels Übersetzung drängte die Musik einfach aus ihm heraus.

Die Handlung von Shakespeares *Sommernachtstraum* zusammenzufassen, gehört zu den schwereren Übungen – sie verläuft auf vier Ebenen gleichzeitig: Da planen Theseus, der Herzog von Athen, und die Amazonenkönigin Hippolyta ihre Hochzeit; Oberon und Titania, die Herrscher über das Elfenreich, liefern sich einen Ehekrach; die Liebesverhältnisse von zwei jungen Paaren (Hermia und Lysander, Helena und Demetrius) geraten durcheinander. Unterdessen proben Handwerker eine unfreiwillig komische Tragödie (*Pyramus und Thisbe*). Erst die Mischung macht es: Aus den kunstvoll verknüpften Handlungssträngen wird ein traumgleiches Gewebe. Der verzauberte Wald bringt alles zusammen. Shakespeare mischte auch Gattungen, Stile, literarische Quellen bunt durcheinander, Realität und Phantasie, Hohes und Niederes, Ernst und Komik. Für die Anhänger des klassischen Theaters war diese Mischung ein Gräuel, aber die Romantiker liebten sie, wohl weil sie ihrer Vorstellung von einer »Universalpoesie« entgegenkam. Außerdem sahen sie im Märchen die Ursprünge künstlerischer Phantasie überhaupt. Da Mendelssohn in Berlin aufwuchs, einem Zentrum der literarischen Romantik, hat er sicher von diesen Ideen gehört. Als Klassizist stellte er sich jedoch die Aufgabe, die ganze disparate Welt in einem ordentlichen Sonatensatz einzufangen.

Dass der berühmten Konzertouvertüre noch eine Fortsetzung folgte, eine echte und umfassende Schauspielmusik, ist dem Preußenkönig Friedrich Wilhelm IV. zu verdanken. Eng verbunden mit der romantischen Bewegung, war er selbst eine ausgeprägte Künstlernatur. Das bezeugen nicht nur seine architektonischen Visionen, sondern auch sein früher Roman *Die Königin von Borneo*, in dem sich märchenhafte Phantasie und empirische Lebenswelt seltsam vermengen. Als er 1840 den Thron bestieg, holte er sogleich Ludwig Tieck an seinen Hof, einen der Stammväter der Romantik, der eine wichtige Rolle für die Vermittlung Shakespeares gespielt hat. Inzwischen hatte sich Tieck als Regisseur einen Namen gemacht, und in Berlin sollte er helfen, ein innovatives, wirkmächtiges Konzept von Theater im Geist des antiken Dramas zu verwirklichen. Friedrich Wilhelm wünschte sich Mendelssohn als eine Art »Hauskomponist«, und 1841 ernannte er ihn zum »Königlich Preußischen Kapellmeister«. Ein erster Erfolg mit *Antigone*, zu der Mendelssohn bereits die Schauspielmusik beigetragen hatte, bewog den König, mit Shakespeare etwas Ähnliches zu versuchen. Während der *Sommernachtstraum* sonst in allen möglichen Bearbeitungen aufgeführt wurde, schwebte Tieck eine möglichst authentische Inszenierung vor, mit einem, wie er glaubte, »altenglischen« Bühnenaufbau. Über hundert Mitwirkende, darunter Musiker, Tänzer, Kinder und ein Hund, waren an der aufwendigen Produktion beteiligt. Die Musik sollte vor allem dem Märchenhaften zur Wirkung verhelfen. Das war ja Mendelssohn mit seiner Ouvertüre bereits gelungen, und seine Schauspielmusik erwies sich ab der Premiere im Oktober 1843 als so erfolgreich, dass sie Tiecks Inszenierung des *Sommernachtstraums* durch das ganze 19. Jahrhundert am Leben erhielt.

Mendelssohn hat vor allem so ge-nannte »Zwischenaktmusiken« komponiert. Sie sollen Umbaupausen überbrücken und die Stimmung für den nächsten Akt setzen. Das *Scherzo* im quirligen 3/8-Takt z. B. bereitet den Auftritt der Elfen vor, die sich hier als höchst launische Gesellschaft präsentieren. Die scheinbar so anmutigen Naturgeister sind nicht immer freundlich gesinnt – das lässt die dunklere Tonart g-Moll mit einigen subtil drohenden Tönen durchblicken: Über die Ouvertüre hinaus erfährt die Elfenmusik so eine bemerkenswerte Vertiefung. Das nach dem zweiten Akt erklingende *Intermezzo*, ebenfalls in Moll, beschreibt Hermias fieberhafte und angstvolle Suche nach Lysander: »Dich muss ich, oder meinen Tod ereilen.« Aus einem knappen, kreisläufigen

Kernmotiv hervorgetrieben, entwickelt sich eine unruhige, in flackernden Farben instrumentierte Musik, die in ihrer fieberhaft erregten Melodik an Robert Schumann erinnert. So also sieht das Nervenkostüm der Liebenden im *Sommernachtstraum* aus! Dann aber platzen gleich – und bereits ziemlich rüpelhaft – die Handwerker herein. Deren gemächliche bis knurrig dudelnde Volkstümlichkeit bewirkt natürlich einen krassen musikalischen Stilbruch. Die schreiend komische Liebesszene zwischen dem eselsköpfigen Zettel und Titania wird ironischerweise von dem stillen *Notturmo* eingeleitet. Es beschwört den innersten Bezirk des Dramas, die Sphäre von Wald, Nacht, Schlaf und Traum. Die Hörner-Romantik lässt die Poesie Eichendorffs anklingen. Der Mittelteil gibt dem Stimmungsbild noch feinere Nuancen, die die zarte Gefühlswelt der (echten) Liebenden illustrieren. Der leichtfüßig getrippelte *Elfenmarsch*, umflattert von Wechselnoten und flammender Chromatik, führt in eine phantastische Klangwelt; der berühmte *Hochzeitsmarsch* setzt dagegen einen bewussten Kontrast, ein Abbild der realen, höfischen Welt, in der Theseus und Hippolyta heiraten. Mit dem fast militärischen Gepränge konnte sich ein preußischer König natürlich gut identifizieren (obwohl Friedrich Wilhelm IV. eher friedlich war)! Neben den Zwischenaktmusiken hat Mendelssohn auch die von der Handlung erforderte Musik sorgfältig auskomponiert. Da ist etwa das Lied »Ye spotted snakes« (»Bunte Schlangen, zweigezüngt«), mit dem die Feen Titania in den Schlaf singen. Das eklige Getier ist mittels Schauerballaden-Ton in a-Moll und zischelnden Trillern sehr schön eingefangen; das lichte A-Dur des melodischen Refrains malt dagegen die mondbeschienene, Geborgenheit schenkende Wiege der Natur. Am Schluss zieht eine ganz kleine dunkle Wolke über die Szene, Andeutung des noch folgenden Dramas ... Das *Finale* bringt schließlich (mit Rückgriff auf die Ouvertüre) das allerletzte Bild zum Klingen: Die glücklich versöhnten und verheirateten Menschen schlafen in ihrem Haus, behütet und gesegnet von den tanzenden Elfen. Es kehrt Friede ein, begleitet von der völlig utopischen Mahnung, die Menschen mögen »nimmer schänden die Natur mit Feindes Händen«. Die magischen Akkorde des Anfangs beenden die Musik: Alles war eben nur ein Traum.

Der *Sommernachtstraum* »in Harmonie«

Abgesehen vom allgegenwärtigen *Hochzeitsmarsch* und zwei, drei anderen Nummern ist Mendelssohns Schauspielmusik, insbesondere das *Lied* und *Finale*, selten zu hören. Der Stuttgarter Komponist Andreas N. Tarkmann hat in seiner Bearbeitung alle Nummern berücksichtigt (bis auf die im Konzertbetrieb ohnehin nicht aufführbaren Melodramen). 1994 im Auftrag der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen entstanden, reiht sich Tarkmanns *Sommernachtstraum* in sein generelles Vorhaben, das schmale Repertoire für Bläserensembles mit anspruchsvoller und publikumswirksamer Literatur zu bereichern. Inzwischen hat sich, bis hin zu ganzen Opern, ein enormer Corpus an Werken angesammelt, und Tarkmann ist als Arrangeur eine Instanz im klassischen Musikleben. Die mit einem ECHO Klassik preisgekrönte Bearbeitung des *Sommernachtstraums* ist bereits selbst ein viel gespielter »Klassiker«. Die Besetzung beruht auf dem klassischen Bläseroktett (plus Flöte und Kontrabass), einer so genannten »Harmoniemusik«, für die bereits zu Mozarts Zeiten Opern und Orchesterwerke arrangiert wurden. Das überließ man zumeist Spezialisten. Selbst Mozart, der es mit der *Entführung* versucht hatte, bekannte, »wie schwer es ist so was auf die Harmonie zu setzen – daß es den blaßinstrumenten eigen ist, und doch dabey nichts von der Wirkung verloren geht«. Tarkmann knüpft also an eine historische, noch im 19. Jahrhundert übliche Praxis an. In diesem Fall lag die Harmoniemusik natürlich besonders nahe, da die Bläser bereits in Mendelssohns Originalpartitur eine wesentliche Rolle spielen. Nur die Ouvertüre mit den elfengleich dahinhuschenden Violinen im Hauptthema lässt sich, so gibt Tarkmann zu, kaum adäquat umsetzen. Um die Schauspielmusik in eine auch rein musikalisch tragende Dramaturgie zu bringen, bediente er sich »einiger Kunstgriffe«, wie etwa der Umstellung der Nummernfolge: Mit dem *Intermezzo* wird der Hörer gleich mitten in das dramatische Treiben versetzt, die folgenden Nummern knüpfen assoziativ und kontrastierend an, und auch die Tonartenfolge baut mit am dramaturgischen Spannungsbogen (was nicht heißt, dass die Nummernfolge für die Aufführung zwingend vorgeschrieben wäre). Wenn auch Tarkmann den Anspruch erhebt, das Arrangement müsse möglichst »unbearbeitet« klingen, wird der Kenner des Originals doch einige reizvolle Unterschiede bemerken. Die ursprünglichen Begleitmuster der Streicher bekommen (wie gleich im *Intermezzo* hörbar) neue, kräftige Farben, die Klanggruppen mehr Konturenschärfe, mehr kammermusikalische Präsenz. Der *Rüpelanz* mit dem eselhaften »I-

ah« klingt roher und authentischer, der Mittelteil des *Notturmo* noch zauberischer. Eine besondere Herausforderung für die Klarinetten ist die im *Finale* herbeizitierte Elfenmusik der Ouvertüre – weniger körperlos, aber in wirbelnden, kräftigeren Farben.

BIOGRAPHIEN

Henrik Wiese

Henrik Wiese wurde 1971 in Wien geboren und wuchs in Hamburg auf. Seine musikalische Ausbildung erhielt er bei Ingrid Koch-Dörnbrak in Hamburg und Paul Meisen in München. Außerdem absolvierte er ein Studium der Indogermanistik, Allgemeinen Sprachwissenschaft und Musikwissenschaft in München. Wettbewerbserfolge, u. a. beim Deutschen Musikwettbewerb (1995), im japanischen Kobe (1997) und im dänischen Odense (1998) sowie beim ARD-Wettbewerb in München (2000), begleiteten seine Laufbahn. Nach ersten Orchestererfahrungen als Substitut bei den Münchner Philharmonikern war er von 1995 bis 2006 Solo-Flötist im Bayerischen Staatsorchester, 2006 wechselte er in derselben Position zum Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks – mit beiden Orchestern trat er auch solistisch auf. Weitere Solo-Engagements führten ihn u. a. zum Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, zur NDR Radiophilharmonie Hannover und zum Münchener Kammerorchester. Henrik Wiese ist auch regelmäßig auf der Traversflöte zu erleben, u. a. im Barockensemble L'Accademia Giocosa, und widmet sich neben der künstlerischen Arbeit intensiv pädagogischen, wissenschaftlichen und editorischen Aufgaben. Dabei gilt sein Interesse vor allem Mozart, dem Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger und dem Leipziger Gewandhaus-Kapellmeister Carl Reinecke. Zuletzt erschienen Neuauflagen von Mozarts *Hafner-Symphonie* KV 385, dem Hornkonzert Es-Dur KV 495 sowie der g-Moll-Symphonie KV 550 bei Breitkopf & Härtel. Derzeit arbeitet Henrik Wiese an seiner Dissertation über Mozart. Er hat zahlreiche CDs veröffentlicht, u. a. die Weltersteinspielung der sieben Klavierkonzerte von Mozart in der Bearbeitung für Klavier, Flöte, Violine und Violoncello von Johann Nepomuk Hummel.

Stefan Schilli

Stefan Schilli studierte an den Musikhochschulen in Trossingen und Karlsruhe, bevor er 1991 Solo-Oboist im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks wurde. 1996 gewann er den Internationalen Musikwettbewerb Prager Frühling sowie den ARD-Musikwettbewerb in München, nachdem er zuvor schon 1993 den Deutschen Musikwettbewerb für sich entscheiden konnte. Stefan Schilli zählt zu den führenden Oboisten seiner Generation und gastiert auf allen großen Konzertbühnen der Welt. Sein Debüt in der Berliner Philharmonie feierte er mit dem Oboenkonzert von Richard Strauss, begleitet vom Deutschen Symphonie-Orchester Berlin. Als Solist musiziert er mit so namhaften Dirigenten wie Mariss Jansons, Reinhard Goebel, Christopher Hogwood, Franz Welser-Möst und Dennis Russell-Davies. Gastspielreisen führen ihn u. a. regelmäßig nach Südostasien, in die USA, nach Russland oder zu renommierten Festspielen in Edinburgh, Bath oder zum Festival Pablo Casals in Südfrankreich. 2014 trat er im Concertgebouw Amsterdam mit Oboenkonzerten von Bach auf. Neben seiner Professur an der Universität Mozarteum in Salzburg, die er seit 2004 innehat, ist Stefan Schilli ständiger Gastdozent an bedeutenden Instituten wie der Escuela de Música Reina Sofía in Madrid, der Sibelius-Akademie in Helsinki oder der McGill University in Montréal. Zahlreiche CD- und Fernsehaufnahmen dokumentieren sein breitgefächertes Schaffen, darunter Einspielungen der Oboenkonzerte von Strauss, Martinů und Bernd Alois Zimmermann mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Mariss Jansons. Seit vielen Jahren widmet sich Stefan Schilli dem Musizieren auf historischen Oboeninstrumenten und ist Gründungsmitglied des Barockensembles L'Accademia Giocosa.

Tobias Vogelmann

Tobias Vogelmann wurde 1973 in Heilbronn geboren. Nach erstem Klavierunterricht begann er das Oboenspiel im Alter von 13 Jahren bei Hans-Martin Sauter. Weiteren Unterricht erhielt er von Zoltán Magyárosy an der Jugendmusikschule Schwäbisch Hall. Nach dem Abitur begann Tobias Vogelmann mit dem Oboenstudium bei Thomas Indermühle an der Musikhochschule Karlsruhe. Parallel dazu belegte er Meisterkurse bei Maurice Bourgue, Jacques Tys, Ingo Goritzki und Günther Passin. Nach dem Orchesterdiplom, das er mit Auszeichnung bestand, setzte er seine Studien bei François Leleux am Richard-Strauss-Konservatorium in München fort. Tobias Vogelmann wurde mehrfach beim Wettbewerb »Jugend musiziert« ausgezeichnet und gewann 1998 den Ersten Preis beim Internationalen Musikwettbewerb »Pacem in Terris« in Bayreuth. 1999 wurde er Stipendiat der Stiftung »Villa Musica« in Mainz und trat im selben Jahr in die Münchener Orchesterakademie ein. Seit September 2000 ist Tobias Vogelmann festes Mitglied des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks.

Kilian Herold

Kilian Herold erhielt seine musikalische Ausbildung in Berlin bei François Benda, in Chicago bei John Yeh und Larry Combs sowie in Hannover bei Johannes Peitz. Während seiner Studienzeit war er Stipendiat des Cusanuswerks und des Deutschen Musikrats. 2004 trat er im Alter von 23 Jahren der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen bei, als deren Solo-Klarinettist er bei den hochgelobten Beethoven- und Schumann-Zyklen unter Paavo Järvi mitwirkte. Von 2011 bis 2016 war Kilian Herold Solo-Klarinettist des SWR Sinfonieorchesters Baden-Baden und Freiburg. Bis heute ist er außerdem ein gern gesehener Gast bei den Berliner Philharmonikern, beim BR-Symphonieorchester, beim WDR Sinfonieorchester und bei der Staatskapelle Dresden. Dabei arbeitete er mit Dirigenten wie Daniel Harding, Trevor Pinnock, François-Xavier Roth, Christoph Eschenbach, Herbert Blomstedt und David Zinman zusammen. Als Solist und Kammermusiker war Kilian Herold beim Rheingau Musik Festival, beim Schleswig-Holstein Musik Festival und bei den Brahmstagen Baden-Baden zu erleben, ferner in vielen europäischen Ländern, in Indien, Südamerika, China und Japan. Mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, dem Istanbul State Symphony Orchestra und dem SWR Sinfonieorchester führte er die Klarinettenkonzerte von Mozart, Weber und Nielsen auf. Gemeinsam mit dem Pianisten Amir Katz gab er eine vielbeachtete CD mit Werken von Brahms und Zeitgenossen heraus; erst kürzlich erschien das Album *More Nonsense* mit Kammermusik des ungarischen Komponisten Mátyás Seiber. Im April 2016 wurde Kilian Herold als jüngster deutscher Klarinettenprofessor an die Hochschule für Musik Freiburg berufen. Zudem ist er Künstlerischer Leiter der neu gegründeten Internationalen Klarinettentage Staufeu.

Heinrich Treydte

Heinrich Treydte wurde 1981 in Lutherstadt Eisleben geboren und erhielt seinen ersten Klarinettenunterricht im Alter von neun Jahren an der Musikschule Beckum-Warendorf. Nach dem Abitur nahm er sein Musikstudium an der Musikhochschule Lübeck bei Reiner Wehle auf, das er 2008 mit Diplomen in den Fachrichtungen Musikpädagogik und Künstlerische Ausbildung abschloss. Während seines Studiums wurde er als Stipendiat in die Studienstiftung des deutschen Volkes aufgenommen und war Mitglied der Jungen Deutschen Philharmonie. Von 2008 bis 2010 setzte er seine Ausbildung im Rahmen eines Aufbaustudiums bei Norbert Kaiser an der Musikhochschule Stuttgart fort. Parallel dazu führte ihn ein erstes Engagement als Bassklarinetttist an das Theater Magdeburg, bevor er 2009 an die Oper Frankfurt wechselte. Seit Januar 2011 ist Heinrich Treydte Bassklarinetttist und Zweiter Klarinetttist im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

Marco Postinghel

Der aus Bozen stammende Fagottist absolvierte seine musikalische Ausbildung zunächst in seiner Heimatstadt bei Romano Santi, später in Hannover bei Klaus Thunemann. Nach einer dreijährigen Lehrtätigkeit am Conservatorio Benedetto Marcello in Venedig vervollkommnete er sein Spiel in der Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker. Vielfach preisgekrönt bei internationalen Wettbewerben, führte ihn seine Konzerttätigkeit anschließend quer durch Europa, die USA, Japan, Korea und Südamerika. Als Solist trat er mit Dirigenten wie Carlo Maria Giulini, Wolfgang Sawallisch, Lorin Maazel, Semyon Bychkov, Kent Nagano und Franz Welser-Möst auf. Nach vier Jahren als Solo-Fagottist beim Orchestre de Paris übernahm er 1994 dieselbe Position im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Marco Postinghel beschäftigt sich neben dem klassischen Repertoire mit der barocken Literatur auf historischem Instrumentarium und konzertiert mit Ensembles wie Concerto Italiano, den English Baroque Soloists, I Barocchisti und Musica Saeculorum. Der Fagottist tritt auch mit Orchestern auf, die sich vorrangig der zeitgenössischen Musik widmen, so u. a. mit dem Ensemble Ricerca Nuova und dem Ensemble Modern, ebenso mit Kammerorchestern wie dem Chamber Orchestra of Europe oder dem Mahler Chamber Orchestra. Marco Postinghel ist Professor am Mozarteum in Salzburg, unterrichtet an der Mahler-Akademie in Ferrara und Bozen sowie an der Scuola di musica di Fiesole und ist Holzbläserdozent beim Gustav Mahler Jugendorchester. Er leitet Meisterkurse für Fagott und Kammermusik weltweit. Auch als Jury-Mitglied bei internationalen Wettbewerben ist Marco Postinghel in Erscheinung getreten, so z. B. beim ARD-Musikwettbewerb in München.

Susanne Sonntag

Susanne Sonntag, geboren in Hamburg, erhielt ihren ersten Fagottunterricht im Alter von 13 Jahren bei Rolf Ruthof und war später Jungstudentin bei Thomas Starke an der Musikhochschule Lübeck. Nach dem Abitur 1994 setzte sie ihre Studien bei Klaus Thunemann und Frank Forst in Hannover und an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin fort. Während ihrer Ausbildung gewann sie mehrere Bundespreise bei »Jugend musiziert« und wirkte in verschiedenen Orchestern mit, u. a. im Albert-Schweitzer-Jugendorchester, im Bundesjugendorchester und in der Jungen Deutschen Philharmonie. Nebenbei widmete sich Susanne Sonntag intensiv der Kammermusik. Nach ihrem Studium, das sie mit der Note »sehr gut« abschloss, wurde sie in die Orchesterakademie der Staatskapelle Berlin aufgenommen. Außerdem besuchte sie Meisterkurse bei Ingo Goritzki, Sabine Meyer, Mathias Baier, Sergio Azzolini und Thomas Keller. Es folgten Engagements u. a. bei der Staatskapelle Berlin, bei der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, beim Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, beim ORF Radio-Symphonieorchester Wien und beim NDR Sinfonieorchester. Von 2001 bis 2007 war Susanne Sonntag Fagottistin und Kontrafagottistin im Konzerthausorchester Berlin. Seit August 2007 ist sie Mitglied des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks.

Ursula Kepser

Ursula Kepser, geboren in Kleve am Niederrhein, erhielt ihren ersten Hornunterricht im Alter von 13 Jahren. Mit 17 wurde sie Jungstudentin bei Marie-Luise Neunecker an der Musikhochschule Köln. Erste Bestätigung für ihr künstlerisches Können erhielt sie mit einem Zweiten Preis beim Bundeswettbewerb »Jugend musiziert«, zugleich erprobte sie sich im Bundesjugendorchester und in der Jungen Deutschen Philharmonie im Orchesterspiel. Meisterkurse bei Erich Penzel und Peter Damm rundeten ihre Ausbildung ab. Nach einem einjährigen Aushilfsengagement im Philharmonischen Orchester Essen kam sie als 22-Jährige zum Radio-Sinfonieorchester Frankfurt, wo sie sieben Jahre Mitglied war. Daneben hatte sie einen Lehrauftrag an der Musikhochschule Frankfurt inne. 1996 wechselte Ursula Kepser zum Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und übernahm hier die Position der Dritten Hornistin. Neben ihrer Orchestertätigkeit widmet sich die Künstlerin intensiv der Kammermusik, u. a. in enger Zusammenarbeit mit dem Linos Ensemble. Ihre Konzerttätigkeit führte sie nach Süd-Ost-Asien, durch Deutschland, Österreich und Spanien.

François Bastian

François Bastian wurde 1987 im französischen Forbach geboren. Mit dem Hornspiel begann er im Alter von sieben Jahren, nachdem er bereits zwei Jahre lang Schlagzeugunterricht erhalten hatte. 2003 wurde er Jungstudent an der Musikhochschule Mannheim bei Peter Arnold, ein Jahr später an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main bei Sibylle Mahni-Haas. Nach dem Abitur in Frankreich absolvierte er sein Studium an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin in der Klasse von Marie-Luise Neunecker. Ein Zweiter Preis beim Internationalen Hornwettbewerb in Glottertal 2003 und ein Bundespreis bei »Jugend musiziert« 2004 bestätigten sein Können. François Bastian spielte in verschiedenen Orchestern und Kammermusikensembles, wie dem Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, dem Bayerischen Staatsorchester, dem Münchener Kammerorchester und der Cappella Andrea Barca unter der Leitung von András Schiff. Außerdem ist er Mitglied des Blechbläserensembles World Brass. Von November 2007 bis März 2009 studierte François Bastian an der Akademie des Sinfonieorchesters des Bayerischen Rundfunks, seit April 2009 ist er als Zweiter Hornist festes Orchestermitglied.

Wies de Boevé

Wies de Boevé wurde 1987 in Belgien geboren und begann dort sein Kontrabass-Studium bei Lode Leire und Maurice Aerts. Anschließend studierte er in Zürich bei Duncan McTier und Frank Sanderell. 2010 wurde er Stipendiat der Orchesterakademie der Berliner Philharmoniker, wo er Instrumentalunterricht bei den Solo-Kontrabassisten Janne Saksala und Esko Laine nahm und wertvolle Orchestererfahrung sammelte. Sein Solistendiplom an der Musikhochschule Luzern bei Božo Paradžik absolvierte er mit Bestnote und schloss anschließend sein Studium an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin bei Matthew McDonald mit dem Konzertexamen ab. Wies de Boevé ist Preisträger zahlreicher Wettbewerbe wie des Internationalen Instrumentalwettbewerbs Markneukirchen, des Scottish International Double Bass Competition in Glasgow, des Solo-Wettbewerbs BASS2010 in Berlin und des Rahn Musikpreises in Zürich. Im März 2015 gewann er den Preis des Deutschen Musikwettbewerbs – als erster Kontrabassist in der mehr als 40-jährigen Geschichte dieses Wettbewerbs. Im September 2016 wurde er außerdem mit dem Ersten Preis des ARD-Musikwettbewerbs ausgezeichnet. Als gefragter Kammermusiker ist Wies de Boevé bei vielen Musikfestivals zu Gast und unterrichtet als Kontrabass-Dozent die Musiker des European Union Youth Orchestra und der Jungen Deutschen Philharmonie. Er spielte in vielen renommierten Orchestern, u. a. im Concertgebouworkest Amsterdam, im Tonhalle-Orchester Zürich, im Finnischen Radio-Sinfonieorchester Helsinki, im WDR Sinfonieorchester Köln und an der Staatsoper Berlin. Seit Anfang 2015 ist er Stellvertretender Solo-Kontrabassist im Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

Dominique Horwitz

Dominique Horwitz wurde 1957 in Paris geboren und zog als 14-Jähriger mit seiner Familie nach Berlin. Mit 19 Jahren stand er zum ersten Mal für das Fernsehen vor der Kamera, und nur wenig später gab er sein erfolgreiches Filmdebüt. Es folgten Engagements als Schauspieler an namhaften deutschsprachigen Bühnen. Mit der Hauptrolle in Joseph Vilsmaiers *Stalingrad* wurde er 1993 einem breiteren Publikum bekannt; seither ist Dominique Horwitz vermehrt in Film- und Fernsehproduktionen zu sehen, der Bühne aber gleichermaßen treu geblieben. Seine Musikalität macht ihn zu einem gefragten Künstler des musikalisch-literarischen Genres. So gehören Werke wie Beethovens *Egmont*, Mendelssohns *Sommernachtstraum*, aber auch das neue Werk Ahab, eine »sinfonische Bühnenparabel« nach *Moby Dick* von Herman Melville von Libor Šíma, zu seinem Repertoire. Auf CD erschienen sind u. a. Melodramen von Mendelssohn mit dem MDR Sinfonieorchester sowie Strawinskys *Geschichte vom Soldaten* mit Solisten der Berliner Philharmoniker. An der Komischen Oper Berlin war Dominique Horwitz mehrfach in Operetten zu erleben, zuletzt als Pampylus in *Die Perlen der Cleopatra* von Oscar Straus. Zudem folgte er Einladungen zum Lucerne Festival, zum Schleswig-Holstein Musik Festival und zum Rheingau Musik

Festival. Zu seinen bisherigen musikalischen Partnern zählen Daniel Barenboim, Valery Gergiev, Christoph Eschenbach und Isabelle Faust. 1984 präsentierte er erstmals einen Abend mit Chansons von Jacques Brel, denen er seit seiner Kindheit verbunden ist. *Horwitz singt Brel* stieß ringsum auf Begeisterung, erst kürzlich stellte er das Programm zum ersten Mal im Goldenen Saal des Wiener Musikvereins vor. 2002 wurde Dominique Horwitz für seinen Chanson-Abend mit dem Mephisto-Preis ausgezeichnet.

IMPRESSUM

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

MARISS JANSONS

Chefdirigent

NIKOLAUS PONT

Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

Telefon: (089) 59 00 34 111

PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK

Publikationen Symphonieorchester

und Chor des Bayerischen Rundfunks

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)

Dr. Vera Baur, Adrienne Walder

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz, München

TEXTNACHWEIS

Henrik Wiese und Jörg Handstein: Originalbeiträge für dieses Heft; Flötenuhr: Adrienne Walder; Biographien: Adrienne Walder (Herold, Horwitz), Archiv des Bayerischen Rundfunks (Wiese, Schilli, Vogelmann, Treydte, Postinghel, Sonntag, Kepser, Bastian, Boevé).

AUFFÜHRUNGSMATERIALIEN

© 2016 Henrik Wiese (Mozart); © Cecilia Music Concept GmbH Verlag Köln (Mendelssohn / Tarkmann).

br-so.de

fb.com/BRSO

twitter.com/BRSO

instagram.com/BRSOchestra