

FEIERTAGSKONZERT
NEUJAHRSKONZERT:
VON SPANIEN ZU DEN ORKNEY-INSELN

Nikolaisaal Potsdam | Großer Saal
Donnerstag, 1. Januar 2009 | 17.00 Uhr

MITWIRKENDE

Fazil Say, Klavier

Gunther Haußknecht, Dudelsack

Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt

Leitung und Moderation: Howard Griffiths

PROGRAMM

Georges Bizet (1838-1875)

Les Toréadors

Aus: *Carmen-Suite* Nr. 1

Malcolm Arnold (1921-2006)

Tam O'Shanter-Ouvertüre op. 51

William Walton (1902-1983)

Swiss Yodelling Song

Aus: *Façade-Suite*

Leonard Bernstein (1918-1990)

Ouvertüre zu *Candide*

George Gershwin (1898-1937)

Rhapsody in Blue

PAUSE

Johann Strauß jr. (1825-1899)

Ouvertüre zu Die Fledermaus

Henry Wood (1869-1944)

Fantasia on British Sea Songs

Peter Maxwell Davies (*1934)

An Orkney Wedding, with Sunrise

Änderungen vorbehalten, Zugaben nicht ausgeschlossen!

VON SPANIEN ZU DEN ORKNEY-INSELN



Robert Burns (1759-1796)

Dort, wo vermeintlich heißblütige Südländerinnen den Männern den Kopf verdrehen, wo der Flamenco einem die Sinne raubt, wo die Stierkämpfer als wahre Helden gelten, im sonnigen Spanien, spielt *Carmen*. Ihr Komponist hat die Uraufführung, die ein Misserfolg war, nicht mehr erlebt. Die Oper eroberte jedoch rasch alle großen Bühnen und zog unzählige Bearbeitungen nach sich, darunter die *Carmen-Fantasie* für Violine und Orchester des spanischen Violinvirtuosen Pablo de Sarasate und Rodion Schtschedrins *Carmen-Suite* als Ballettmusik.

Bizets enger Freund und Studienkollege Ernest Guirauds, der Rezitative zu Bizets *Carmen* komponierte und die zweite *Arlésienne-Suite* von Bizet arrangierte,

war es höchstwahrscheinlich auch, der insgesamt zwölf Nummern der Oper in zwei Orchester-Suiten zusammenfasste. Die fehlenden Singstimmen hat er, wie es in solchen Fällen üblich war, durch Instrumente ersetzt. *Les Toréadors* ist der fünfte Satz der ersten Suite und zugleich Bestandteil des Préludes im ersten Akt der Oper. Der lebhaft Marsch der Stierkämpfer ist eine der bekanntesten Szenen aus *Carmen*.

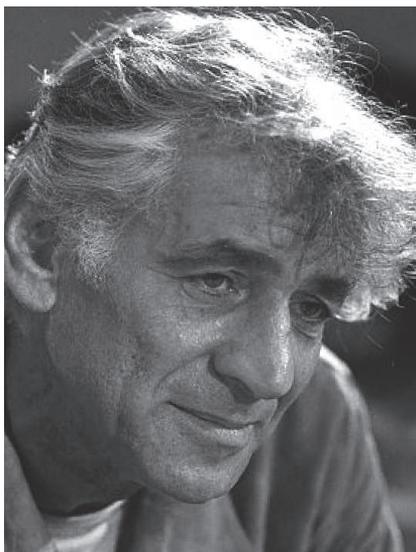
Heimatliche und weitaus kühlere Gefilde betritt hingegen die Lyrik des bedeutendsten schottischen Dichters des 18. Jahrhunderts, Robert Burns. Diese ist geprägt von der windzerklüfteten, oft einsamen und mystischen Landschaft Schottlands. Von Burns' Gedicht *Tam O'Shanter* ließ sich der britische Komponist Malcolm Arnold in seiner gleichnamigen Ouvertüre inspirieren, und dies ausdrücklich in der Absicht, den einen oder anderen Konzertgänger so zur Lektüre des großen schottischen Poeten zu bewegen. In der Nähe des Geburtshauses von Burns, welches heute als Museum dient, liegt die Alloway Kirk. Die kleine Kirche, die schon zu Burns' Lebzeiten eine Ruine war, ist der Schauplatz des Gedichtes *Tam O'Shanter*. Alle schottischen Dichter haben an dem Aberglauben ihres Volkes von ganzem Herzen teilgenommen. Burns, so könnte man einwenden, habe im *Tam O'Shanter* die Gespensterfurcht des Volks mit überlegenem Witz persifliert. Aber man weiß,

was man von solchem Witz zu halten hat: Er hält nur aus bei hellem Tage, bei Nacht gleicht er dem Pfeifen und Singen auf einsamem Waldeswege.

Auf dem Nachhauseweg von der Kneipe beobachtet der angetrunkene Farmer Tam O'Shanter durch das Kirchenfenster der Alloway Kirk angeblich einen wilden Tanz der Hexen, zu dem der Teufel auf dem Dudsack aufspielt. Die Hexen anzuschauen ist keine Freude für Tam, knochig, spindeldürr und alt. *»Doch Tam war keineswegs von Sinnen: Er sah ein hübsches Dirnlein drinnen.«* Der Zechbruder ist verückt von der Perle unter den hässlichen Weibern, verückt von ihrem kurzen Rock: *»Nun war's um Tams Verstand getan. Er schrie ihr: ‚Bravo Kurzhemd!‘ zu. Da – all der Glanz verlosch im Nu; kaum hatte sich Tam auf sein Pferd geschwungen, kam das Höllenheer gesprungen.«* Tam flieht auf seinem Pferd vor den wilden Schreien der Hexen. *»O Tam, zum Lohn für deine Taten wirst du bald in der Hölle braten«,* und hält auf die Bridge o'Doon zu, eine kleine Brücke, die in der Nähe der Kirche das braune Wasser des Doon überspannt, denn Hexen können nicht über Wasser gehen. Sein Pferd Grete läuft um Tod oder Leben, verfolgt von der wilden Hexenschar. *»Doch wilder noch war Gretes Mut, ein letzter Sprung – und Tam war frei; doch sie verlor den Schweif dabei: Die Hexe packt' ihn dicht am Rumpf und ließ der Grete kaum 'nen Stumpf.«* (Übersetzung nach Theodor Fontane)

Wie grandios »leichte« Musik sein kann, hat uns nicht nur die berühmte *Gaité Parisienne* von Jaques Offenbach bewiesen, sondern auch William Waltons *Façade*, eine Orchestersuite für Sprecher und Instrumente über Gedichte von Edith Sitwell. Die britische Schriftstellerin stammt aus einem gleichermaßen aristokratischen wie exzentrischen Elternhaus aus Yorkshire. Diese Extravaganz übertrug sich auch auf die Tochter, die später einmal angab, von den Plantagenets abzustammen. Ihr ungewöhnliches Auftreten – oft betont durch Brokat- oder Seidengewänder, goldene Turbane und jede Menge Ringe – provozierte fast noch mehr Kritik als ihre Dichtung. Sitwell untersuchte auch die Beziehungen zwischen Poesie und Musik, die sie 1923 in *Façade* beschrieb, einer Reihe abstrakter Gedichte, die dann von William Walton vertont wurden. Das Stück wurde so aufgeführt, dass der Sprecher hinter einem Vorhang stand, auf dem ein Gesicht abgebildet war, dessen Mund ein Loch im Vorhang bildete, durch den hindurch, mit Hilfe eines Megaphons, der Sprecher den Text rezitierte. Die Öffentlichkeit betrachtete derartige Auftritte entweder mit Amusement oder mit heftigen Tumulten, von der Kritik bekam sie allerdings auch positive Reaktionen.

Der 1902 geborene William Walton beherrscht wie einige seiner Landsleute die Instrumentierung ausgesprochen virtuos. Er weiß um diese Stärke und entwickelt



Leonard Bernstein (1918-1990)

eine Klangsprache, die wohl malerisch ist, aber anders als beispielsweise bei Holst keine programmatischen Züge kennt. Die *Façade*-Suite ist ein Frühwerk des damals bei den Geschwistern Sitwell studierenden Walton, der stilistisch munter um sich greift und folkloristische Motive in lyrischen Walzer-Melodien, Polka-Anklängen, Liedthemen bis hin zum stilisierten Tango verarbeitet. Hier verbindet sich unbeschwerter Leichtigkeit mit raffinierten musikalischen Details, die für kurzweilige Unterhaltung sorgen: Da flirten Bläser und Streicher miteinander, einzelne Solisten kokettieren in der Sprache des Broadway und das Schlagwerk, vor allem die Trommel, erinnert immer wie-

der daran, bei allem Spiel eine Haltung zu bewahren, wie man sie mit britischen Militärparaden assoziiert. Dass ihn auch alpenländische Folkloristik in den Bann gezogen hat, beweist die Vertonung des *Swiss Yodelling Song*.

Gewissermaßen auf französischen »Wurzeln« gewachsen ist Leonard Bernsteins Musical *Candide*, geht ihre Handlung doch zurück auf Voltaires 1759 veröffentlichten satirischen Roman *Candide oder Der Optimismus*, der eine der zentralen philosophischen Debatten, das Übel in der Welt, behandelt. Darin wird ein junger Mann namens Candide von seinem Hauslehrer Dr. Pangloss zu dem Glauben gebracht, dass »in dieser besten von allen möglichen Welten« alles zum Besten bestellt sei. Auf ausgedehnten Reisen mit seiner Geliebten entdeckt er jedoch, dass die Realität eine andere ist. Befreit von seinem Glauben an Ideale kehrt er in die Heimat zurück. Bernsteins Musical fängt den leichtfüßigen, grimmigen Humor Voltaires mit spritzigem, höchst musikalischem Witz und großer Originalität ein. Mit der Bezeichnung Musical tut man *Candide* eigentlich Unrecht, denn ein wirkliches Musical ist es nicht, vielmehr eine opernhafte Humoreske. Ihre Ouvertüre mit ihren gefühlvollen und scheinbar regelmäßigen Melodien ist von häufigen Wechseln des Metrums und plötzlichen dynamischen Unterschieden geprägt. Trotz ihres klaren, an der Sonatenhaupt-

satzform orientierten, formalen Aufbaus ist sie für den Hörer unvorhersehbar und dadurch, dem Werk Voltaires entsprechend, ironisch.

Die für Bernstein gerade in seinen sinfonischen Werken so typischen Elemente der Trauer, der Angst und des Klagens sind hier kaum zu finden. Stattdessen ist die Ouvertüre unbeschwert in ihrer Heiterkeit. Wie es sich für eine Ouvertüre gehört, stellt sie wesentliche Themen und Motive vor allem aus den Gesangsnummern der Oper vor. Die Sonatensatzform lässt dabei zwei Themen besonders hervorheben – ein schwingvolles, markantes Thema gleich zu Beginn, dem bald das etwas gedämpftere, lyrische zweite Thema folgt. Aus diesem entwickelt sich auch die erste Szene im Anschluss an die Ouvertüre. In der wechselhaften und farbigen Orchestrierung – die Ouvertüre ist das einzige Stück aus *Candide*, das Bernstein selbst instrumentierte – taucht aber auch noch so manch anderes Motiv auf. Doch ehe man sich versieht, ist der schwingvolle Wirbel der Ouvertüre auch schon wieder vorbei.

Seinen Ruhm begründet hat George Gershwin als Songschreiber für Musicals, Komödien und Revuen mit Liedern wie *Swanee*. Er strebte mit seinen Kompositionen Popularität und eine eigene musikalische Aussage, die Überwindung stilistischer Grenzen und die Herausbildung einer amerikanischen Kunstmusik, die

ihre Wurzeln verinnerlicht hat, an. Seinen Durchbruch in dem Genre der so genannten Ersten Musik erlangte er 1924 mit der *Rhapsody in Blue*. Paul Whiteman hatte ihn gebeten, für sein Jazzorchester ein symphonisches Werk zu schreiben. In der relativ freien Form der Rhapsodie entwarf Gershwin zunächst eine Fassung für zwei Klaviere, dreiteilig in der Anlage mit einem melodisch betonten Mittelteil und rhythmisch pointierten Eck-»Sätzen«. Diese Fassung enthält Bemerkungen zur Instrumentation, bei denen nicht die Instrumente, sondern die Namen der Solisten eingetragen sind. Whitemans Pianist und Arrangeur Ferde Grofé instrumentierte das Werk anscheinend mit Rücksicht auf die individuelle Stilistik, Stärken und Techniken der einzelnen Orchestermglieder.

Den berühmten Beginn der Rhapsodie hatte Gershwin ursprünglich übrigens als Triller mit einem rasch aufsteigenden, aus 17 Noten bestehenden Tonleiterlauf komponiert. Whitemans Klarinettist Ross Gorman spielte die letzte Hälfte der Skala während einer Probe als Glissando. Als Gershwin das hörte, entschloss er sich, diese Variante für die Partitur zu übernehmen.

Der breite, melodisch betonte Mittelteil wurde auf Anregung von Ira Gershwin, der aus Georges Skizzenbuch ein geeignetes Thema auswählte, in die Komposition aufgenommen. Die *blue notes*, der erniedrigte dritte und siebte Ton



George Gershwin (1898-1937)

der Tonleiter, die die charakteristischen Merkmale des Blues sind und dieser Musik die typische melancholische Moll-Färbung verleihen, prägen vor allem den Mittelteil und korrespondieren ebenso mit den ausgedehnten Solopassagen des Klaviers, die in ihrer Unmittelbarkeit wie improvisiert klingen. Auch der Titel des Werks bezieht sich auf die *blue notes* und zeigt Gershwins enge Beziehung zum Jazz und der volkstümlichen Kunstmusik der Schwarzen.

Die Uraufführung in der New Yorker Aeolian Hall selbst gestaltete Paul Whiteman und sein Palais Royal Orchestra. Die *Rhapsody in blue* sollte im Rahmen eines

Musikabends unter dem Titel *An Experiment in Modern Music* werden. Namhafte Musiker, darunter Strawinsky, Rachmaninow, Leopold Stokowski, Jascha Heifetz und Fritz Kreisler, Musikkritiker und Intellektuelle waren erschienen, um es sich anzuhören. 26 verschiedene Stücke wurden aufgeführt, darunter Edward Elgars *Pomp and Circumstance March No. 1* und heute kaum noch bekannte Kompositionen wie *True form of Jazz* und *Contrast: legitimate scoring vs. jazzing*. Die *Rhapsody in Blue* war das vorletzte Stück. Bis dahin war das Publikum schon äußerst unruhig, da viele Werke sehr ähnlich klangen und obendrein das Lüftungssystem der Aeolian Hall ausgefallen war. Heute gilt der Abend aufgrund der Premiere der hier besprochenen Komposition als legendär. Gershwin spielte den Klavierpart selbst. Da er keine ausnotierte Klavierpartitur besaß und Grofé ihm wegen des Zeitdrucks nur eine Bandpartitur mit den hingekritzelteten Worten »*Wait for nods*« (»*Warte, bis dir einer zunickt*«) aushändigen konnte, ist die Version der Uraufführung heute nicht mehr zu rekonstruieren.

Nun wollten die wenigsten Komponisten, auch nicht Gershwin, echten, spontan improvisierten Jazz schaffen. Vielmehr wichen sie von diesem Modell ab, um die geforderte stilistische Differenz zur Kunstmusik zu überwinden und damit der damaligen Kunstauffassung gerecht zu werden. Zudem lernte Gershwin den

Jazz in den 1920er-Jahren in New York wohl schon in der »verwässerten«, kommerzialisierten Form des *Sweet (süß, aber auch bequem, glatt)* kennen. Diese Stilrichtung vertrat neben Whiteman vor allem der heute fast vergessene Bandleader Guy Lombardo, der anstrebte, dem Jazz seine ursprüngliche »Härte«, »Rohheit« und »Unordnung« zu nehmen und ihn damit für ein gehobenes, vornehmlich weißes Hörerpublikum attraktiver zu machen. Dem entsprach der Kommentar im Programmheft zur Premiere der *Rhapsody in Blue* von Hugh C. Ernst:

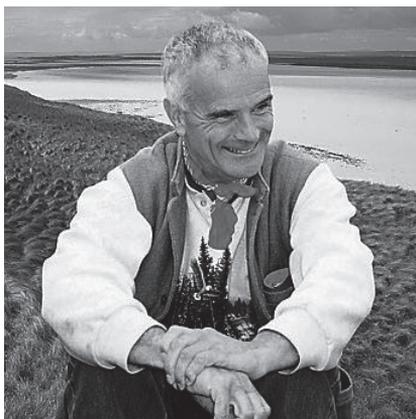
»Mr. Whiteman möchte mit Unterstützung seines Orchesters und seiner Helfer demonstrieren, welche enormen Fortschritte in der populären Musik seit den Tagen des dissonanten Jazz, der vor zehn Jahren teilweise aus dem Nichts auftauchte, bis zu der wirklich melodiosen Musik von heute zu verzeichnen sind.«

Die Ouvertüre zur Operette *Die Fledermaus* sei weit mehr als »nur ein Potpourri, ziemlich bequem gestückelt, ein Reigen dreier Themen... an der Glockenstelle simpel bis zur Kunstlosigkeit«, so der Musikschriftsteller Ernst Decsey, durchaus ein Verehrer von Johann Strauß. Strauß spielt hier mit seinen Themen und verändert sie auf unmerkliche Art durch winzigste Modifikationen in ihrem Charakter. Bei der unter der glänzenden Oberfläche verborgenen Vielschichtigkeit gilt es zu unterscheiden zwischen echtem und vor-

getäushtem Gefühl, ein Hauptthema der Fledermaus.

Symptomatisch sind schon die ersten beiden Takten, in denen Strauß ein Vorwärtsgen bei gleichzeitigem Langsamerwerden signalisiert, und zwar mit jenem Motiv, mit dem sich Eisenstein im dritten Akt wütend demaskiert: »Ja, ich bin's«. Steht es dort in As-Dur und ist mit der Dominante unterlegt, so eröffnet es die Ouvertüre in A-Dur auf der Tonika und gewinnt dadurch einen völlig anderen Ausdruckswert. Nur wenige Takte später offenbart es, nun als vollständiges Thema von der Oboe vorgetragen und nach a-moll gewendet, wiederum einen neuen Charakter.

Ähnlich Widersprüchliches offenbart das gleichfalls schon in der Ouvertüre aufscheinende Thema Rosalindes, mit dem sie ihren Gatten im ersten Akt tränenreich in seinen Arrest verabschiedet wird: »So muss allein ich bleiben acht Tage ohne dich, wie soll ich dir beschreiben mein Leid so fürchterlich?« Melancholisch und traurig kommt es daher, doch ehe man sich versieht, offenbart es durch winzige rhythmische Zuspitzungen gleichsam ein Kribbeln in den Fingerspitzen und gleitet unmerklich, zunächst pianissimo, in das vor Lebenslust sprühende »O je, o je, wie rührt mich dies«, das immer mehr Raum greift und die zuvor noch aufrecht erhaltene Fassade der von Schmerz zerrissenen Ehefrau langsam aber sicher zerbröckeln lässt. An Rosalindes unbändiger



Maxwell Davies (*1934)

Vorfreude auf einen Seitensprung mit Alfred lässt sich da nicht mehr zweifeln, und es ist vielleicht der unverstellteste und ehrlichste Moment in der *Fledermaus*, den Eisenstein und Adele unisono mit Rosalinde teilen, sehen sie doch vergleichbaren Freuden entgegen. Denn wirklich echt in dieser Operette ist nur die Sehnsucht nach Lebensfreude. Um sich dieser zu versichern, machen sich die Handelnden nicht nur permanent gegenseitig etwas vor, sondern auch sich selbst. Wie schnell aber dem Leben abgetrotzter Rausch in sein Gegenteil umschlagen kann, wird uns gleichfalls schon in der Ouvertüre vorgeführt.

Die eingangs erwähnte »simple Glockenstelle« steht eindrücklich dafür und wird dann zu Beginn des dritten Aktes in einem Melodram ausgeführt, das den Katzenjammer unnachahmlich veranschaulicht.

Zum Zeitpunkt des wohl berühmtesten Walzers der *Fledermaus*, jener, der in das »Dui-du« mündet, hat die Gesellschaft bereits einen vom Alkohol benebelten Zustand erreicht. Echt aber ist die Sentimentalität, mit der sich hier ein kollektives Harmoniebedürfnis ausbreitet, das – typisch wienerisch – gleichermaßen tiefe Sehnsucht und Melancholie zum Ausdruck bringt.

Von einer anderen Seligkeit als die des Walzers zeugt die *Fantasia on British Sea Songs*, die der Gründervater der Promenade Concerts, Sir Henry Wood, 1905 (zur Hundertjahrfeier der Schlacht von Trafalgar) komponierte. Seit 1920 ist sie fester Bestandteil eines nationalen Ereignisses: der berühmten Last Night of the Proms, welche alljährlich in der Londoner Royal Albert Hall zelebriert wird. In Henry Woods *Fantasia on British Sea Songs* taucht noch eine andere Melodie auf, die hierzulande als Adventslied *Tochter Zion* bekannt ist: Händels *See the conqu'ring hero comes* aus dem Oratorium *Judas Maccabäus*. Ursprünglich stammt es allerdings aus Händels Oratorium *Josua*, in dem der »Chor der Jünglinge« im dritten Akt zu den folgenden Worten des Librettisten Thomas Morell singt:

*See the conqu'ring hero comes,
Sound the trumpets, beat the drums,
Sports prepare, the Laurel bring,
Songs of triumph to him sing.*

Dieser Chor erwies sich so sehr als tauglich zur Heldenverehrung, dass Händel ihn nachträglich in das bereits ein Jahr vorher entstandene Oratorium *Judas Macabäus* einfügte, das in der Allegorie zu dem biblisch-apokryphen Heerführer dem Herzog William August von Cumberland zugeeignet ist und dessen vernichtenden Sieg über die schottischen Freiheitskämpfer in der Schlacht von Culloden am 16. April 1746 feiert. Seither gehört die Melodie ins feste Repertoire englischer patriotischer Gesänge und wird als eines der Hauptthemen in der *Fantasia on British Sea Songs* jährlich in der Last Night of the Proms aufgeführt.

Von einer anderen »Nacht« erzählt Peter Maxwell Davies' *An Orkney Wedding, with Sunrise*, ein Tongemälde einer schottischen Hochzeit auf Hoy, einer der

Orkney-Inseln. Programmatisch ausgelegt beschreibt es auf humorige Weise die ausgiebige Feier einer Hochzeit – die Nacht hindurch bis zum Sonnenaufgang. Anschaulich zeichnet der Komponist das Fest musikalisch nach: Die Ankunft der Gäste nach heftigem Unwetter, die Prozession, das Stimmen der Kapelle, das Tanzen der Hochzeitsgesellschaft unter zunehmendem Rausch, der nächtliche Heimweg quer über die Insel und schließlich der Sonnenaufgang.

Sollten sich in Teilen dieses Neujahrskonzert-Programms inhaltliche Parallelen zur selbst erlebten vergangenen Silvesternacht wiederfinden, sind diese rein zufällig und allein Ihrer Phantasie entsprungen... Prosit Neujahr!

Christoph Guddorf

Samstag, **7. Februar** 20.00 Uhr

BLACK & WHITE

NIKOLAI TOKAREW

Klavier

Preisträger

ECHO
KLASSIK
2008

kulturradio^{rbb}
92,4

POTSDAMER
Neueste & Nachrichten

Wir sind Potsdam.

NIKOLAISAAL
POTSDAM



Ob einfach himmlisch
oder glatt vergeigt
lesen Sie ganz klassisch
in den PNN.



Jetzt kennen lernen
unter **0331/23 76 -100**
oder **www.pnn.de**



Wir sind Potsdam.

FAZIL SAY



Geboren in Ankara, Türkei, studierte Fazil Say Klavier und Komposition am dortigen Staatlichen Konservatorium. Ein Stipendium ermöglichte es dem damals 17jährigen, für fünf Jahre in Düsseldorf mit David Levine am Robert-Schumann-Institut zu arbeiten. Von 1992 bis 1995 setzte er seine Studien in Berlin fort. Fazil Say ist regelmäßig Gast beim New York Philharmonic, dem Israel Philharmonic, Philadelphia Orchestra, Concertgebouw Orchestra, BBC Philharmonic, dem Orchestre National de France und anderen führenden Orchestern weltweit. Er spielte u.a. beim Lucerne Festival, beim Klavierfestival Ruhr, beim Verbier Festival, beim Montpellier Festival, bei den Salzburger Festspielen sowie in allen führenden Konzerthallen der Welt. Mit Maxim Vengerov ging er 2004 auf Tournee in Europa und den USA. 2006 gründete er zusammen mit der Geigerin Patricia Kopatchinskaja ein Duo. Außerdem ist er als versierter Jazz-Interpret bekannt.

Fazil Say ist gleichermaßen Komponist wie Pianist. 1991 hob er sein *Konzert für Klavier und Violine aus der Taufe*, gefolgt von seinem zweiten Klavierkonzert *Silk Road* 1996. Sein Oratorium *Nazim* wurde 2001 in Ankara uraufgeführt. Zahlreiche Kompositionen folgten: 2002 das *Klavierkonzert Nr. 3*, 2003 das Oratorium *Requiem für Metin Altiok* und 2005 das *Klavierkonzert Nr. 4*. Im selben Jahr komponierte Fazil Say außerdem seine erste Filmmusik, gefolgt von weiteren Soundtracks für türkische und japanische Filme. Das von der Stadt Wien in Auftrag gegebene Ballett *Patara* hatte seine Uraufführung 2006. Im Februar 2008 fand die Uraufführung seines Violinkonzertes *1001 Nights in the Harem* mit Patricia Kopatchinskaja in Luzern statt.

Fazil Says Diskographie umfasst u.a. Gershwin's *Rhapsody in Blue* mit dem New York Philharmonic unter Kurt Masur, ein Bach-Recital und ein spektakuläres Arrangement von Strawinskys *Le Sacre du Printemps* für vier Hände (eine Aufnahme, in der Say beide Parts spielt). Neben zahlreichen internationalen Auszeichnungen wurde diese Einspielung 2001 mit dem *Echo-Preis Klassik* und dem *Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik* ausgezeichnet. 2005 wurde eine CD mit Sonaten von Ludwig van Beethoven veröffentlicht, gefolgt von einer CD mit Haydn-Sonaten 2007. 2008 wurde Fazil Say von der EU zum Botschafter des interkulturellen Dialogs ernannt.

GUNTHER HAUSSKNECHT



Berlin, dem Philharmonischen Orchester Oslo, dem Sinfonischen Orchester Malmö, dem Philharmonischen Staatsorchester Bremen, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Budapest und der Dresdner Philharmonie. In dieser Spielzeit wird Gunther Haußknecht sein Debüt bei den Philharmonikern Hamburg geben.

Gunther Haußknecht erhielt bis 1989 seine musikalische Ausbildung von den Pipe Majors James MacGookin, Derek Watton, George Richmond, Michael Moore und Joseph Rafferty. Seit 1983 ist Gunther Haußknecht Lehrer an der Musikschule Berlin-Schöneberg. 1988 begann er außerdem den Aufbau einer Dudelsackkapelle, und bis heute beteiligt sich er sich an diversen schottischen, irischen und bretonischen Folkbands. Aktuell widmet sich Gunther Haußknecht der Wiederaufnahme des Zusammenspiels mit afrikanischer Musik, außerdem existiert auch ein Projekt mit arabischer Musik. Seit 1993 tritt er mit führenden Orchestern auf wie dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Rundfunk-Sinfonieorchester

BRANDENBURGISCHES STAATSORCHESTER FRANKFURT

Die Geschichte des Brandenburgischen Staatsorchesters Frankfurt reicht bis ins Jahr 1842 zurück. In seiner heutigen Gestalt existiert der Klangkörper seit 1971, als das Frankfurter Kulturorchester und das Orchester des Kleist-Theaters sich zum Philharmonischen Orchester Frankfurt (Oder) zusammenschlossen. Nach der Einheit Deutschlands etablierte es sich innerhalb weniger Jahre als ein weit über die Landesgrenzen Brandenburgs hinaus wirkendes Sinfonieorchester. Dies spiegelt sich in der regen Gastspiel-tätigkeit wider, die das Staatsorchester zu Konzertreisen durch zahlreiche Länder Europas und nach Japan führte. Mit seinen Konzerten in der Konzerthalle *Carl Philipp Emanuel Bach* und dem Kleist Forum sowie Veranstaltungen mit den Frankfurter Chören bildet das Brandenburgische Staatsorchester Frankfurt den musikalischen Dreh- und Angelpunkt der Oderstadt. Darüber hinaus gehört es mit seinen Gastspielen im Rahmen des Theater- und Orchesterverbundes in Potsdam und Brandenburg (Havel) sowie in anderen Städten des Landes zum prägenden Bestandteil des kulturellen Lebens im Land Brandenburg. Projekte mit osteuropäischen Nachbarländern bilden einen weiteren Schwerpunkt seiner Arbeit. Seit 1993 hat es durch zahlreiche und zum Teil prämierte CD-Ersteinspielungen auf sich aufmerksam gemacht. Neben den CD-Produktionen tragen Rundfunkmitschnitte des RBB und von DeutschlandRadio Ber-

lin zum außerordentlichen Renommee des Brandenburgischen Staatsorchesters Frankfurt bei. Im Laufe seiner Geschichte hat es mit Künstlern wie Sabine Meyer, Ivo Pogorelic, Daniel Hope und Mstislaw Rostropowitsch zusammengearbeitet. Daneben bietet es jungen Konzertsolisten die Möglichkeit mit einem professionellen und hoch motivierten Klangkörper aufzutreten. Seit Beginn der Saison 2007/08 ist der englische Dirigent Howard Griffiths der künstlerische Leiter des Brandenburgischen Staatsorchesters Frankfurt.

HOWARD GRIFFITHS



Howard Griffiths, der Chefdirigent des Brandenburgischen Staatsorchesters Frankfurt, absolvierte sein Studium am Royal College of Music in London. Seit 1981 lebt er in der Schweiz und ist seither weltweit als Gastdirigent mit renommierten Orchestern wie dem Royal Philharmonic Orchestra London, dem Orchestre National de France, dem Orchestra of the Age of Enlightenment, der Warschauer Philharmonie, dem SWR-Sinfonieorchester sowie dem English Chamber Orchestra und der Northern Sinfonia aufgetreten. Mit dem Collegium Novum Zürich, das auf zeitgenössische Musik spezialisiert ist, hat er die schweizerische Erstaufführung von Hans Werner Henzes *Requiem* in dessen Beisein geleitet.

Darüber hinaus hat Howard Griffiths auch mit anderen bedeutenden zeitgenössischen Komponistinnen und Komponisten wie Sofia Gubaidulina, Arvo Pärt und Mauricio Kagel eng zusammengearbeitet. Die Partnerschaft mit dem Zürcher Kammerorchester, dessen künstlerischer Leiter er von 1996 bis 2006 war, begann schon etliche Jahre davor. Unter seiner Leitung führte er dessen Tradition fort und etablierte es wieder im nationalen und internationalen Musikleben. Neben den Konzerten in der Schweiz gehörten dazu Tourneen in die USA, nach Fernost und in Europa. Die mehr als sechzig CD-Aufnahmen, die Howard Griffiths u. a. bei Warner, Universal, cpo, Sony und Koch mit Werken des Repertoires, aber auch mit zeitgenössischer Musik und wiederentdeckter Musik aus dem 18. und 19. Jahrhundert eingespielt hat, belegen sein breites künstlerisches Spektrum. Anfang 2006 wurde Howard Griffiths von Queen Elizabeth II. wegen seiner Verdienste um das Musikleben in der Schweiz zum *Member of the British Empire* ernannt.



k

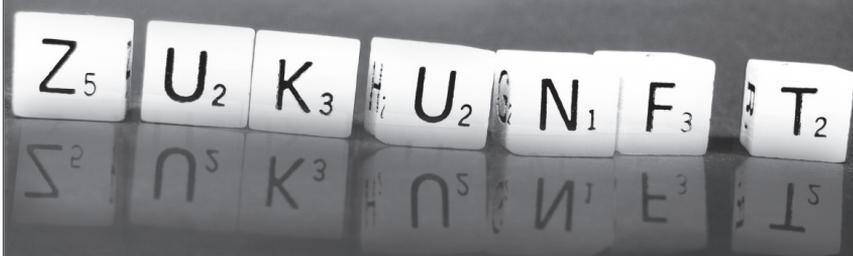
Hier spielt die Klassik.

92.4

kulturradio^{rbb}

**Wir wünschen unseren Besuchern und
Freunden ein friedliches, glückliches und
gesundes neues Jahr 2009!**

**Die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des
Nikolaisaals**



IMPRESSUM

Herausgeber

Konzert- und Veranstaltungshaus
Nikolaisaal Potsdam

Geschäftsführerin

Dr. Andrea Palent

Kaufmännische Leiterin

Gudrun Mentler

Dramaturgie | Presse

Astrid Weidauer

Marketing

Holger Kirsch

Künstlerisches Betriebsbüro

Anke Derfert (Chefdisponentin)
Sarah Kesting

Besucherservice

Martina Pfeiffer, Regina Thurner,
Christiane Großkopf, Michael Wiepen

Sekretariat | Buchhaltung

Jacqueline Wagenblast

Technische Leitung

Knut Radowsky

Veranstaltungsmeister

Ralf Knobloch

Hausmeister

Marcus Dölle

Programmheft

Redaktion

Astrid Weidauer

Bildnachweis

Archiv, Agentur

Gestaltung

Maria Pfeiffer