

**PIONIERE DER NEUEN
UND ALTEN WELT**

**Klassik am Sonntag /
Klassik am Sonntag Junior**

PIONIERS DER NEUEN UND ALTEN WELT

**Nikolaisaal Potsdam | Großer Saal und Foyer
Sonntag, 26. Oktober 2025 | 16.00 Uhr**

MITWIRKENDE

Markus Becker, Klavier

Brandenburger Symphoniker

Leitung: Andreas Spering

Moderation: Clemens Goldberg

Leitung »Klassik am Sonntag Junior«:

Henrike Wassermeyer

KLASSIK AM SONNTAG JUNIOR FÜR KINDER AB 8 JAHREN

Während der ersten Konzerthälfte treffen sich die Kinder im Foyer zu ihrer eigenen Musiksession. Gemeinsam mit Henrike Wassermeyer gehen sie dabei auf Tuchfühlung mit der Welt der Klassik und lernen spielerisch die Musik kennen, die sie nach der Pause dann gemeinsam mit den Erwachsenen im Großen Saal erleben.

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) **Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 107 (»Reformations-Sinfonie«)**

1. Andante – Allegro con fuoco
2. Allegro vivace
3. Andante
4. Choral »Ein' feste Burg ist unser Gott«. Andante con moto –
Allegro vivace – Allegro maestoso
– *ca. 30 min* –

Pause

Florence Price (1887-1953) **»Ethiopia's Shadow in America«**

1. Einleitung und Allegretto
2. Andante
3. Allegro
- *ca. 13 min* –

George Gershwin (1898-1937) **Concerto in F (Klavierkonzert F-Dur)**

1. Allegro
2. Adagio – Andante con moto
3. Allegro agitato
- *ca. 35 min* –

**Fotografieren, Bild- und Tonaufzeichnungen sind nicht gestattet.
Bitte schalten Sie vor dem Konzert Ihre Mobiltelefone aus.**

EINE MISSLUNGENE JUGENDSÜNDE? – MENDELSSOHN'S »REFORMATIONS-SINFONIE«



Felix Mendelssohn Bartholdy: Aquarell von James-Warren Childe (1830)

Felix Mendelssohn Bartholdy entstammte einer angesehenen jüdischen Familie mit großer humanistischer Tradition. Sein Großvater Moses Mendelssohn war einer der wichtigsten Philosophen der Aufklärung, gut befreundet mit Lessing und Vorbild für dessen Figur »Nathan der Weise«. Felix' Vater war aus rein pragmatischen Gründen zum evangelischen Christentum konvertiert. So wurden alle Geschwister christlich erzogen und mit sieben Jahren in einer Haustaufe protestantisch getauft. Zu seiner religiösen Haltung hat sich Men-

delsssohn nur einmal selbst geäußert: *»Wenn aber die Leute unter einem Frommen einen Pietisten verstehen, einen Solchen, der die Hände in den Schooß legt und von Gott erwartet, daß er für ihn arbeiten möge, [...] – ein solcher bin ich nicht geworden, Gott sei Dank, und hoff's auch nicht zu werden mein Leben lang.«* Zu dieser Haltung passt, dass Mendelssohn auch eine Sinfonie schrieb, die keine »reine« Kirchenmusik ist und die dennoch voll religiöser Musikelemente und protestantischen Gedankenguts steckt. Die »Reformationssinfonie« entstand 1830 zum 300. Jahrestag der »Confessio Augustana« (dieses von Martin Luthers Mitstreiter Philipp Melancthon formulierte protestantische Glaubensbekenntnis war 1530 beim Reichstag in Augsburg verlesen worden). Da die Jubiläumsfeierlichkeiten in den Wirren der französischen Juli-Revolution untergingen, kam die »Reformations-Sinfonie« erst Ende 1832 in der Berliner Singakademie erstmals auf die Bühne.

Diese Aufführung blieb die einzige zu Mendelssohns Lebzeiten, denn der empfand das Werk als eines der wenigen Misserfolge seines Schaffens und zog es aus dem Verkehr. Die Rezeptionsgeschichte hielt der

Sinfonie vor, dass sie zu kontrapunktisch sei und zu wenig schöne Melodien enthalte. Schärfster Kritiker der Sinfonie allerdings war Mendelssohn selbst, der in Briefen sein Werk als »*jugendliche Arbeit*« bezeichnete, die man »*dem Gefängnis in meinem Schrank nicht entzwischen lassen*« dürfe und die er lieber als jedes andere seiner Werke »*verbrennen*« wolle. Letztlich erschien die »Symphonie zur Feier der Kirchen-Revolution«, wie das Werk ursprünglich hieß, dennoch, wenn auch erst über 20 Jahre nach Mendelssohns Tod, und zwar als letzte in der Zählung seiner fünf Sinfonien und mit der verwirrend hohen Opuszahl 107. Dabei ist sie in Wahrheit seine zweite Sinfonie, mit der sich der 20-Jährige in Berlin als Komponist einen Namen machen wollte.

Religiöse Bezüge finden sich in der »Reformations-Sinfonie« vor allem in den Ecksätzen. So beginnt die ge-

tragene Einleitung des Kopfsatzes mit einem Fugato über das gregorianische *Magnificat* und steigert sich bis zum so genannten »Dresdner Amen«, einer liturgischen Formel, die später auch Richard Wagner als Gralsmotiv für seine Oper »Parsifal« verwendete. Diese Tonfolge, die in der (katholischen) Dresdner Hofkirche erfunden wurde, bestimmt auch den folgenden Hauptteil der Sinfonie. Der Kern des Werkes sind jedoch die finalen Variationen über den Luther-Choral »Ein' feste Burg ist unser Gott«, den Heinrich Heine einmal als »*Marseillaise der Reformation*« bezeichnet hat. Zunächst nur von einer Flöte gespielt, wird die Melodie sukzessive mit immer reicheren Akkorden und raffinierten Gegenstimmen angereichert, bevor sie sich am Ende in majestätisch langen Notenwerten ausbreitet und wie eine Hymne zum Sieg des Protestantismus triumphiert.

IM SCHATTEN DER RASSEN- TRENNUNG – FLORENCE PRICES »ETHIOPIA'S SHADOW IN AMERICA«



Florence Price (1940)

Florence Price gehört zu einer wachsenden Zahl produktiver afroamerikanischer Komponisten, deren Musik vom Klassikpublikum des 21. Jahrhunderts wiederentdeckt wird. In Little Rock (Arkansas) als Tochter einer Musiklehrerin und eines Zahnarztes geboren, wurde sie schon früh musikalisch gefördert. Mit vier oder fünf Jahren gab sie ihr erstes öffentliches Klavierkonzert, mit elf veröffentlichte sie ihre erste Komposition, und 1903 schloss sie die High School in Little Rock als Jahrgangsbeste ab. Obwohl Price schon früh ihr musikalisches Talent bewies, standen ihrer künstlerischen Entwicklung erhebliche Hindernisse im Wege. Um die Hürden der Rassentrennungsgesetze, die begrenz-

ten Möglichkeiten, die Schülern mit dunkler Hautfarbe im Süden zur Verfügung standen, zu überwinden, bewarb sie sich 1903 am renommierten New England Conservatory in Boston (bezeichnenderweise gab sie sich dabei als Mexikanerin aus, da sie davon ausging, dass ihre Hautfarbe eine Zulassung verhindern würde) und wurde angenommen. Nach nur drei Jahren Studium schloss sie ihr Studium in zwei Fächern – Orgel und Klavierpädagogik – mit Auszeichnung ab. Im Anschluss kehrte sie in den tiefen Süden zurück, um an der Atlanta University, der ersten historisch schwarzen Universität im Süden der Vereinigten Staaten, Musik zu unterrichten. Die Heirat führte zu einer Rückkehr nach Little Rock. In den folgenden zwanzig Jahren arbeitete sie hauptsächlich als Lehrerin in Arkansas, zog zwei Töchter groß und komponierte, wenn es ihre Zeit zuließ, kurze Klavierstücke für ihre Schüler. Doch die schreckliche Lynchjustiz an John Carter im Jahr 1927 und die darauf folgenden Gewalttaten in der Stadt zwangen die Familie, nach Norden zu ziehen. In Chicago fand Price schnell ein Netzwerk gleichgesinnter Musiker. Nach der Scheidung von ihrem Mann verdiente Price den Lebensunterhalt

für sich und ihre Kinder mit Orgelbegleitungen bei Stummfilmen und dem Schreiben von Werbemelodien, fand aber auch Zeit zum Komponieren von Songs, Klavierwerken und Übungsstücken.

Die Inspiration für ihre frühesten Orchesterwerke war ein nach dem Kaufhausmagnaten Rodman Wanamaker benannter Wettbewerb für schwarze Komponisten. Hierbei gewann ihre (erste) Sinfonie in e-Moll 1932 den Ersten Preis, und mit der Unterstützung einer der führenden schwarzen Musikerinnen Chicagos, Maude Roberts George, wurde das Stück im Juni 1933 als erstes sinfonisches Werk einer afroamerikanischen Frau durch ein großes amerikanisches Orchester, das Chicago Symphony Orchestra, uraufgeführt. Damit gelang Price der Durchbruch. Doch behinderte offene Diskriminierung gegenüber schwarzen Frauen auch Prices Karriere, und selbst relativ vorurteilsfreie weiße Verleger und Dirigenten fürchteten berufliche Nachteile, wenn sie Frauen mit dunkler Hautfarbe förderten. Zusammen genommen erschwerten diese Verhaltensweisen den Aufbau eines bleibenden Vermächtnisses – eine Hürde, mit der ihre weißen oder männlichen Zeitgenossen nicht konfrontiert waren. Tatsächlich blieben die meisten ihrer Kompositionen nach ihrem Tod (im Alter von nur 66 Jahren) unveröffentlicht und galten als verloren, bis sie 2009 in Prices altem Sommerhaus in Illi-

nois wiederentdeckt wurden. Unter diesen ordentlich sortierten, unveröffentlichten Partituren befand sich auch ihre Tondichtung – und wahrscheinlich ihr erstes Orchesterwerk – »Ethiopia's Shadow in America« (»Äthopiens Schatten in Amerika«). Und es ist anzunehmen, dass die Aufführung des Stücks durch das Sinfonieorchester der University of Arkansas im Jahr 2015 seine Uraufführung war.

Prices Musik hatte die unheimliche Gabe, den Geist afroamerikanischer Volksidiome einzufangen, ohne direkt aus einem bestimmten Lied oder einer bestimmten Melodie zu zitieren. Ein Großteil dieser Qualität entsprang rhythmischen Elementen, die, so Price, in allen Arten von Musik und allen Phasen echter Aktivitäten Schwarzer – ob Arbeit oder Spiel, Singen oder Beten – eine herausragende Bedeutung haben. Für Price war der Rhythmus »eine unwiderstehliche, vorwärtstreibende Kraft, die keine Unterbrechung duldet«. Im letzten Satz greift Price – wie etwa auch in ihren vier Sinfonien – Elemente des afroamerikanischen Juba-Tanzes auf, denn sie war fest entschlossen, ihre eigenen musikalischen Wurzeln in das klassische Repertoire zu integrieren; der Juba war ein Plantagentanz afroamerikanischer Sklaven mit lebhafter Körperperkussion (Sklaven war es generell verboten, Trommeln zu spielen, aus Angst, sie könnten in ihren Rhythmen geheime Botschaften

verschlüsseln). Während viele ihrer Kompositionen auf traditionelle afroamerikanische Themen zurückgehen, um Bilder im Zusammenhang mit der Erfahrung der Schwarzen hervorzurufen, basiert »Ethiopia's Shadow in America« auf einem besonders klaren »Programm«. Wie auch Werke bestimmter Persönlichkeiten der Harlem Renaissance wie von Will Marion Cook, William Grant Still und Duke Ellington zeichnet sie einen dreiteiligen his-

torischen Bogen, und die Untertitel der Sätze im Originalmanuskript skizzieren den Lebensweg so vieler Afrikaner, die gegen ihren Willen in die Vereinigten Staaten verschleppt und versklavt wurden:

»I. Die Ankunft der N... in Amerika, als sie zum ersten Mal als Sklaven hierhergebracht wurden.

II. Ihre Resignation und ihr Glaube.

III. Ihre Anpassung, eine Verschmelzung ihrer angebotenen und erworbenen Impulse.«

EIN EXPERIMENT AUS DEM KOMPONIERLABOR – GEORGE GERSHWINS »CONCERTO IN F«

Als George Gershwin im Alter von nur 38 Jahren starb, hinterließ er ein Vermächtnis, das als bahnbrechend in der amerikanischen klassischen Musiktradition gilt. Beginnend im Jahr 1919 mit »Swanee«, präsentierte Gershwin dem Publikum einen stetigen Strom unverwechselbarer amerikanischer Werke, in denen er ältere sinfonische Traditionen mit dem neueren, als »Jazz« bekannten Stil verschmolz. Vor allem hat er sich mit seiner »üblichen Arbeit« in der Welt der Musikalischen Komödie und der Operette einen Namen gemacht – populäre Gattungen, zu denen er zunächst häufig erfolgreiche Songs aus seiner Feder beisteu-

erte, bevor er schließlich die Musik zu ganzen Shows entwarf. So landete er etwa 1924 zusammen mit seinem Bruder Ira Gershwin mit dem Musical »Lady, be good!« einen Sensationserfolg am Broadway und brachte hiermit Evergreens wie »Fascinating Rhythm« und »The Man I love« hervor. Im selben Jahr hatte Gershwin in der Aeolian Hall – einem der Zentren »ernster« Musik – mit der Uraufführung der »Rhapsody in Blue« größtes Aufsehen erregt. Aber er liebte auch die traditionellen europäischen Stile, mit denen er aufgewachsen war. Er untertitelte »An American in Paris« (1928) als Tondichtung für Orches-



George Gershwin

ter und betrachtete »Porgy and Bess« (1935) als Oper. Trotz seines gigantischen Erfolgs in der Populärmusik – seine Lieder bildeten den Kern des »Great American Songbook« – hatte er seit langem ein Interesse an »ernster« Konzertmusik gepflegt. Zu seinen Kompositionen aus der Jugend- bzw. Studienzeit gehören ein Streichquartett und eine bescheidene Oper.

Vor diesem Hintergrund ist es weniger überraschend, dass der einflussreiche Dirigent des New York Symphony Orchestra, Walter Damrosch (der bereits 1885 den »Tannhäuser« an der Metropolitan Opera geleitet, sich einen Namen als Wagner-Dirigent gemacht und am Bau der Carnegie Hall großen Anteil hatte) von der Originalität der »Rhapsody in Blue« so beeindruckt war, dass er Gershwin fragte, ob er ein »richtiges« Konzert komponieren könne.

»Um ehrlich zu sein, habe ich versucht, ihn sozusagen vom Broadway zu entwöhnen, da ich das Gefühl hatte, dass er die Anlagen dazu hatte, etwas Seriöseres zu erarbeiten als die Broadway Shows von ihm erforderten oder ihm sogar erlaubten.« So wurde das Konzert auf Anregung von Damrosch von der New York Symphonic Society bei Gershwin in Auftrag gegeben. Motiviert, vielen Leuten zu beweisen, dass die »Rhapsody« keine Eintagsfliege war, begann dieser im Juli 1925 mit der Komposition seines bis dahin bedeutendsten und komplexesten Werkes. Während Gershwin bei der »Rhapsody« die Hilfe des Bandleaders Paul Whiteman und im Hinblick auf den Orchesterpart die des Arrangeurs Ferde Grofé in Anspruch genommen hatte, bestand Damrosch nun darauf, dass Gershwin das Konzert selbst orchestrierte – und sich auch an die klassische Form des Instrumentalkonzertes hielt. So machte sich Gershwin daran, zwischen seinen Verpflichtungen am Broadway klassische Konzerte zu studieren und lernte offenbar genug, um die Orchestrierung für das Konzert eigenhändig vorzunehmen. Das schließlich im Herbst fertiggestellte Werk fasste er in eine Gruppe von selbst auferlegten »Experimenten«, die seine Wege in die »seriöse« Musik öffnen sollten: »*Ich schrieb bisher nur drei ›Opera‹ – die ›Blue Monday Opera‹ [...], die ›Rhapsody in Blue‹ [...] und das ›Concerto*

[...]. *Ich habe diesen Werken viel Zeit gewidmet, aber sie spiegeln natürlich nicht meine übliche Arbeit wider. Sie sind Experimente – Laborarbeiten in amerikanischer Musik.*« (The Sunday Star, Washington, D. C., 29. November 1925)

Am 3. Dezember 1925 wurde das »Experiment« mit dem New York Symphony Orchestra unter der Leitung von Damrosch und Gershwin als Solist uraufgeführt und war sofort ein Erfolg – ungeachtet der üblichen Streitereien unter den konservativen Kritikern der damaligen Zeit darüber, wie ein Konzert mit »jazzigen« Elementen einzuordnen sei. Das Konzert verwendet die für den Jazz typischen Tonleiterstufen drei, fünf und sieben, man hört den gekonnten und natürlichen Einsatz von Synkopen, und der zweite Satz basiert auf der bekannten zwölftaktigen Struktur des Blues. Doch hatte es wenig zu tun mit dem »echten« Jazz im New York der 1920er Jahre (vor 1917 sprach man von »Jass«, was so viel bedeutet wie Energie, Durchsetzungsfähigkeit oder auch Potenz). Wenn überhaupt, war das Konzert eine Weiterentwicklung von Gershwins langjähriger Erfahrung und Vertrautheit mit der Musik der Tin Pan Alley-Ära (in dieser Straße befanden sich zwischen 1900 und 1930 die meisten US-amerikanischen Musikverlage) und des New Yorker Musiktheaters, hier und da gespickt mit einigen technischen Elementen der Jazzharmonie und

melodischen Verzerrung, untermauert durch den »Blues«-Rahmen und die Atmosphäre des zweiten Satzes. Während die »Rhapsody in Blue« noch für Paul Whitemans Jazz- und Tanzorchester komponiert war und dessen Arrangeur Ferde Grofé (Pianist und Arrangeur von Whiteman) eine speziell auf dieses Ensemble zugeschnittene Orchestrierung beige-steuert hatte, stellt das Concerto in F das erste Werk sinfonischen Ausmaßes dar, das Gershwin der Musikwelt präsentierte und bei dem er auch die Orchestrierung vollständig übernommen hatte. Er nutzt hier so wirkungsvolle Mittel sinfonischer Vereinheitlichung wie thematische Transformation und Zyklizität. Dabei schließt er sowohl an die Tradition klassischer Klavierkonzerte an wie er eine ganze Serie von motorischen Kompositionen für diese Besetzung vorwegzunehmen scheint, etwa die Werke von Bartók und Ravel. *»Dies ist die erste Komposition, in der ich eine strenge symphonische Form eingehalten habe. Ich glaube nicht, dass die von den alten Meistern entdeckten Formen übertroffen werden können, denn es existieren unvermeidbare Muster, denen Musik natürlicherweise folgt. Gleichzeitig habe ich mich bemüht, die Flexibilität zu bewahren, die die moderne Weiterentwicklung einfordert.*« (The Sunday Star, Washington, D. C., 11. Oktober 1925) So trifft es wohl zu, dass Gershwins Bruder und engster Mitarbeiter Ira

das Werk als »*das Mutigste, was er jemals getan hat*«, bezeichnete.

Ein wesentlicher Aspekt jener Weiterentwicklung, an der sich Gershwin beteiligen wollte, war die Integration des Jazz-Idioms in die klassische Musik. Doch stellte er klar, dass hiermit nicht »Jazz« als Gattung gemeint war: »*Das Wort ›Jazz‹ sollte nur für eine bestimmte Art von Tanzmusik verwendet werden. Das Wort ist für so viele verschiedene Dinge verwendet worden, dass es jegliche konkrete Bedeutung verloren hat. [...] Manche Leute gehen so weit, das Jazz-Etikett meinem Concerto in F anzuheften, in dem ich versucht habe, manche Jazzrhythmen zu verwenden und sie auf mehr oder weniger konventionelle symphonische Art auszuarbeiten.*« (George Gershwin: »Mr. Gershwin Replies to Mr. Kramer«, in: »Singing«, October 1926). Kurz vor dessen Premiere lieferte Gershwin eine kurze Beschreibung seines Werkes: »*Der erste Satz verwendet den Charleston-Rhythmus. Er ist*

schnell und pulsierend und steht für den jungen, enthusiastischen Geist des amerikanischen Lebens. Der Satz beginnt mit einem rhythmischen Motiv, das die Kesselpauken, unterstützt von anderem Schlagwerk, vorstellen, und mit einem Charleston-Motiv, das von den Hörnern, Klarinetten und Bratschen eingeführt wird. Das Hauptthema wird vom Fagott verkündet. Später führt das Klavier ein zweites Thema ein. Der zweite Satz hat eine poetische, nächtliche Atmosphäre, die als amerikanischer Blues bekannt geworden ist. Er steht hier in einer reineren Form als üblich. Der letzte Satz kehrt zum Stil des ersten zurück: Es ist eine Orgie aus Rhythmen, die heftig beginnt und diese Geschwindigkeit durchweg beibehält.« (New York Herald Tribune, 29. November 1925, zitiert aus Charles Schwartz' »Gershwin. His Life & Music«, New York 1973).

Christoph Guddorf

Herzlichen Dank für die Künstlersträuße

BLÜTENMEER

BLUMEN UND
TEXTILE ACCESSOIRES
Jana Vierke-Bonatz
Dortustraße 53 • 14467 Potsdam
Tel./Fax: 0331/2709781



MARKUS BECKER



Er ist ein Pianist für alle Formate: Seine Gesamteinspielung der Klavierwerke Max Regers gilt als »eine der seltenen wahrhaft großen Leistungen deutscher Pianistik der letzten fünfzig Jahre« (Fonorum); 2002 wurde sie mit einem Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet. Ein exzellentes internationales Presseecho fanden jüngst auch Markus Beckers Einspielungen ausgewählter Haydn-Sonaten. Darüber hinaus sorgt der Pianist mit dem »Freistil« seiner meisterhaften Jazz-Improvisationen für Furore – im Kraftfeld von Jazz, Avantgarde und Klassiker-Assoziationen.

Von früher Kindheit an hat Markus Becker am Klavier improvisiert. Sein musikalischer Horizont formte sich bei internationalen Tourneen mit dem Knabenchor Hannover,

bei Kammermusik, dem Spielen in Jazzbands und bei Auftritten als Bühnenmusiker. Neben dem Studium bei Karl-Heinz Kämmerling in Hannover erhielt er entscheidende künstlerische Impulse in der Zusammenarbeit mit Alfred Brendel. Nationale und internationale Preise stellten sich ein: So gewann er 1987 den Ersten Preis beim Internationalen Brahms-Wettbewerb in Hamburg. Regelmäßig ist Markus Becker bei den führenden Musikfestivals in Deutschland zu Gast. Er musiziert mit Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, den Rundfunksinfonieorchestern der deutschen Sendeanstalten sowie dem BBC Welsh Orchestra.

Intensive Kammermusiktätigkeit entfaltet er an der Seite von Künstlern wie Albrecht Mayer, Igor Levit und Alban Gerhardt. Markus Becker ist Professor für Klavier und Ensemblespiel an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover.

Zahlreiche Schallplattenpreise und Auszeichnungen würdigen sein vielfältiges künstlerisches Schaffen, darunter dreimal ein ECHO Klassik sowie 2019 ein OPUS Klassik für die Live-Aufnahme des Klavierkonzerts von Max Reger.

ANDREAS SPERING



Andreas Spering, seit Beginn der Saison 2023-24 Chefdirigent der Brandenburger Symphoniker, ist einer der führenden Spezialisten für historisch informierte Aufführungspraxis in Deutschland. Künstlerisch geprägt wurde er vom Studium bei Gerd Zacher in Essen und von Reinhard Goebels Ensemble Musica Antiqua Köln, dem er mehrere Jahre als Cembalist angehörte.

Als Konzertdirigent arbeitete er mit zahlreichen renommierten Orchestern im In- und Ausland, u.a. dem Gewandhausorchester Leipzig, Beethovenorchester Bonn, Gothenburg Symphony Orchestra, Brussels Philharmonic, Orchestra Gulbenkian, Lahti Symphony Orchestra, New Japan Philharmonic, Orquesta y Coro Nacionales de España und den Rundfunkorchestern in Hannover, Köln, Leipzig, Saarbrücken und München.

Opernproduktionen führten Andreas Spering u.a. nach Antwerpen, Essen, Göteborg, Hannover, Kopenhagen, Luxemburg, Sevilla und Strasbourg, wo er vor allem die großen Mozartopern wie auch Beethovens »Fidelio« und Webers »Freischütz« dirigierte. Beim Aix-en-Provence Festival gastierte er mit »Don Giovanni« und »La finta giardiniera«.

Andreas Sperings große Leidenschaft gehört der Wiener Klassik und hier besonders Joseph Haydn. So etablierte er als Künstlerischer Leiter der Brühler Schlosskonzerte das erste und einzige Haydn-Festival Deutschlands. Das Werk Händels hat in seiner Karriere ebenfalls einen bedeutenden Stellenwert: Er war viele Jahre lang Musikalischer Leiter der Händelfestspiele Karlsruhe, wo er zahlreiche Produktionen dirigierte. Auch bei den Händel-Festspielen Halle ist er ein gern gesehener Gast. Seine Diskographie umfasst etliche z.T. preisgekrönte Aufnahmen, darunter eine Einspielung von Haydns »Il ritorno di Tobia«, die den »Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik« erhielt. Zuletzt erschienen eine Mozart-CD mit der Klarinettistin Sabine Meyer und dem Kammerorchester Basel und eine Aufnahme mit Sibylle Mahni und den Brandenburger Symphonikern (Mozarts Hornkonzerte).

BRANDENBURGER SYMPHONIKER

Die Brandenburger Symphoniker, gegründet im Jahre 1810, gehören als ältester bestehender Klangkörper Brandenburgs zu den prägenden kulturellen Einrichtungen des Landes. Eine Vielzahl von bedeutenden Dirigenten hat das Brandenburger Traditionsorchester in den vergangenen Jahrzehnten begleitet. Nach Michael Helmuth, der das Orchester von 1999 bis 2015 erfolgreich leitete, war Peter Gülke von Beginn der Konzertsaison 2015/16 bis 2020 hier Chefdirigent. Mit ihm begann ein neues Kapitel im Schaffen des Orchesters des Brandenburger Theaters, das seit Herbst 2023 mit dem Chefdirigenten Andreas Sperring fortgeschrieben wird.

Gastspielreisen führten das Orchester in die Metropolen von Europa, Asien und Amerika. Sie gaben u.a. gefeierte Konzerte in Peking, Los Angeles, San Francisco, Madrid, Sofia, Kapstadt und Kyoto. Als Festivalorchester gastierten die Brandenburger Symphoniker beim Festival MúsicaMallorca und dem Opernfestival Kammeroper Schloss Rheinsberg.

Zahlreiche CD-Einspielungen, Rundfunk- und Fernsehproduktionen dokumentieren die vielseitige und erfolgreiche Arbeit des Orchesters. So zählt die gemeinsame Aufnahme mit dem weltbekannten indischen Violinisten und Komponisten Lakshmi-

narayana Subramaniam sogar zu den begehrtesten Aufnahmen Indiens. Im Oktober 2016 wurden die Brandenburger Symphoniker für eine Gemeinschaftsproduktion mit GE-NUIN und dem Deutschlandradio gewürdigt, für die die Saxofonistin Asya Fateyeva als Nachwuchskünstlerin des Jahres 2016 mit dem ECHO ausgezeichnet wurde.

Die Brandenburger Symphoniker engagieren sich für die Aufführung zeitgenössischer Orchestermusik im Rahmen des Komponistenwettbewerbs »Brandenburger Biennale« und sind bei der Ausbildung junger Musiker und Dirigenten langjähriges festes Partnerorchester der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« und der Universität der Künste in Berlin. Dabei werden die jungen Musiker unter Anleitung der erfahrenen Orchestermusiker mit den entscheidenden Aufgaben des Orchesteralltags vertraut gemacht.

Zudem stehen jährlich vielfältige Musikvermittlungsprojekte mit Kindern und Jugendlichen auf dem Spielplan der Brandenburger Symphoniker. Für sein Konzept zur stärkeren Bespielung des ländlichen Raumes (REACH) wurde das Orchester 2017 von der Bundesregierung für das Programm »Exzellente Orchesterlandschaft Deutschland« ausgewählt.

OPER ON AIR.

**IMMER SAMSTAGS,
20 UHR**

radio **3** rbb

CLEMENS GOLDBERG



Clemens Goldberg wurde mit 14 Jahren in die Celloklasse von Christoph Henkel an der Musikhochschule Freiburg aufgenommen. Danach studierte er Musikwissenschaft, Philosophie und Indologie in Freiburg, Basel, Paris und Heidelberg, wo er auch promovierte. Es folgten eine Gastprofessur an der State University of New York at Stony Brook und ein Forschungsstipendium in Paris sowie eine Gastprofessur an der UdK Berlin.

Seit 1989 lebt Goldberg in Berlin, wo er sich als Autor, Musikkritiker und (von 1993 bis September 2024) mit einer eigenen Radiosendung (heute rbbRadio3) einen Namen gemacht hat. Goldbergs Leidenschaft gilt dem Erklären von Musik, so u.a. im Nikolaisaal Potsdam sowie (seit 2017) im Museum Barberini Potsdam.

2003 gründete er die *Goldberg Stiftung*, die interdisziplinäre Forschung und besondere Konzertprojekte unterstützt. Goldberg ist Autor mehrerer musikwissenschaftlicher und philosophischer Bücher und zahlreicher Essays, die sich grundsätzlichen Fragen der Wahrnehmung und dem Verhältnis von Text und Musik widmen. Aus diesen Forschungen entstanden auch mehrere große künstlerische Produktionen, etwa *Et ecce terrae motus* (Antoine Brumel), *Tempus Fugit* (Johannes Ockeghem) und *Josquins Unsterblichkeit* die in Berlin und international aufgeführt und als Konzertfilme veröffentlicht wurden.

Er ist weiter auch als konzertierender Barockcellist und als Renaissance-Gambist tätig.

HENRIKE WASSERMEYER



Henrike Wassermeyer ist freischaffende Flötistin und Musikvermittlerin in Berlin. In der Kombination dieser beiden Berufe entwickelt sie Konzepte für Kinderkonzerte, steht als Performerin selbst auf der Bühne

und arbeitet als Moderatorin und Dozentin für Musikvermittlung an der Universität der Künste Berlin. Mit ihrem Musiktheaterstück für Kinder »Béla, der Liedersammler« gewann sie den 1. Preis im Wettbewerb »Musik und Vermittlung«. Es folgten Einladungen u.a. zu den Musikfestspielen Mecklenburg Vorpommern, dem Internationalen Klavierfestival Ruhr und der Glocke Bremen.

In verschiedenen Projekten und Formaten arbeitete sie u.a. mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, der Kammerakademie Potsdam, der Bürgersinfonie Berlin und den Musikfestspielen Sanssouci zusammen.

IMPRESSUM

Herausgeber

Nikolaisaal Potsdam
Konzert- und Veranstaltungshaus
der Landeshauptstadt Potsdam

Geschäftsführerin

Heike Bohmann

Programmheft

Redaktion

Astrid Weidauer

Gestaltung

www.maria-pfeiffer.de

Bildnachweis

Seite 3, 5 und 8: Archiv
Seite 11: Irene Zandel
Seite 12: Christian Palm
Seite 15: Stefan Maria Rother
Seite 16: Tobias Tanzyna
Seite 16: privat

