

**4. SINFONIE
KONZERT**

4. SINFONIE KONZERT

Nikolaisaal Potsdam | Großer Saal
Samstag, 6. Dezember 2025 | 19.30 Uhr

Konzerteinführung um 18.45 Uhr mit Michael Dühn

MITWIRKENDE

Tianwa Yang, Violine

Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt

Leitung: Karl-Heinz Steffens

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

PROGRAMM

Arthur Honegger (1892-1955)

»Pacific 231«

(Mouvement symphonique Nr. 1)

– ca. 7 min –

Ernest Chausson (1855-1899)

Poème Es-Dur op. 25 für Violine und Orchester

Lento e misterioso – Animato – Molto animato –

Poco lento – Poco meno lento – Allegro

– ca. 15 min –

Maurice Ravel (1875-1937)

Tzigane. Rhapsodie de concert für Violine und Orchester

– ca. 10 min –

Pause

Albert Roussel (1869-1937)

Sinfonie Nr. 3 g-Moll op. 42

1. Allegro vivo

2. Adagio molto – Più mosso – Adagio molto

3. Scherzo. Vivace

4. Rondo. Allegro con spirito

– ca. 25 min –

Maurice Ravel

Boléro

– ca. 13 min –

Herzlichen Dank für die Künstlerstraße

BLÜTENMEER

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



EIN CHORAL NIMMT FAHRT AUF – ARTHUR HONEGGERS *PACIFIC 231*



Arthur Honegger (1950)

In den 1920er Jahren arbeitete Arthur Honegger an drei kurzen Orchesterstücken, die er »Mouvements symphonique« nannte. In seiner Autobiografie *Ich bin Komponist* schildert er die Absicht hinter dem ersten Stück: »Um ehrlich zu sein, verfolgte ich in ›Pacific‹ ein sehr abstraktes und ziemlich ideales Konzept, indem ich den Eindruck einer mathematischen Beschleunigung des Rhythmus vermittelte, während sich der Satz selbst verlangsamte. Musikalisch habe ich einen großen figurierten Choral komponiert, der sich der Form nach an Johann Sebastian Bach anlehnt.«

Was ursprünglich den Titel »Mouvement symphonique Nr. 1« trug, erhielt nach seiner Fertigstellung

den programmatischeren Titel »Pacific 231«. Wer sich mit Lokomotiven auskennt, weiß vielleicht, dass Honegger damit Bezug nimmt auf die französische Bezeichnung jenes Schnellzuglokomotiven-Typs *Pacific* mit der Achsenfolge 2-3-1, also mit zwei Vorlaufrädern, drei Antriebsrädern und einem Nachlauftrad (das Titelblatt der autographen Partitur war sogar mit einer detaillierten Zeichnung der Lok versehen). Und so fügte Honegger der veröffentlichten Partitur folgende sachliche Beobachtung hinzu: »*Das leise Atmen der Maschine im Ruhezustand, ihre Anstrengung beim Anfahren, dann die zunehmende Geschwindigkeit, der Übergang von Stimmung zu Stimmung, während ein 300-Tonnen-Zug mit 120 Meilen pro Stunde durch die dunkle Nacht rast*«. Unter der Stabführung von Serge Koussevitzky erklang das Werk zum ersten Mal am 8. Mai 1924 in Paris. Sieben Minuten Musik, die dem 32jährigen Komponisten zu internationalem Ruhm verhalfen. Endlich sprach die Presse über ihn. Doch es ging hoch her: Die einen verrissen Honeggers Werk als lärmenden Wirrwarr, die anderen bejubelten es als Hohelied der Maschine.

Honegger war weithin als Eisenbahnliebhaber bekannt und bekanntete einmal: »*Ich habe Lokomotiven*

schon immer leidenschaftlich geliebt. Für mich sind sie Lebewesen, und ich liebe sie so, wie andere Frauen oder Pferde lieben.« Der gleichnamige preisgekrönte französische Film *Pacific 231* von Jean Mitry aus dem Jahr 1949 verwendete das Orchesterwerk als Soundtrack für eine Hommage an die Dampflokomotive und enthielt Nahaufnahmen von Antriebsrädern, Fahrwerken und Eisenbahnbetrieb, die meist bei hoher Geschwindigkeit aufgenommen und zur Musik geschnitten bzw. choreografiert wurden.

Nun wird »Zug-Musik« zwangsläufig bis zu einem gewissen Grad lautmalend empfunden. Das wohl beste Beispiel dafür ist Villa-Lobos' berühmter »Little Train of the Caipira« (aus den »Bachianas Brasileiras«). »Pacific 231« strebt nicht nach dieser Klasse, obwohl Honegger zu Beginn das kräftige Zischen des Dampfes, das durchdringende Protestieren der Lager und das Schleifen der Stahlräder beim Anfahren orchestriert. Doch nicht die Nachahmung von Geräuschen spielen eine Rolle, »sondern die Wiedergabe eines visuellen Eindrucks und eines physischen Wohlempfindens durch eine musikalische Konstruktion«, so der Komponist. Der Hauptgedanke besteht darin, die gewaltige Kraft eines riesigen Motors zu vermitteln. Einfach nur schneller zu werden reicht nicht aus: Es gibt zwar eine Beschleunigung, aber schnellere Noten sind zwangsläufig leichtere

Noten. Indem Honegger seine Themen nach und nach in kürzeren Notenwerten wieder einführt und sie über das bereits Vorhandene legt, minimiert er diesen »Gewichtsverlust«. Er verwendet – wie bei einem Choral – Kontrapunkte, die immer schneller werdende Gegenstimmen zu einem Cantus firmus (feststehender Gesang) bilden. Am Ende nimmt er ein Thema (auf Hörnern, dann Trompeten) in längeren und damit gewichtigeren Notenwerten wieder auf. Obwohl das Grundtempo nahezu konstant ist, ist der Eindruck einer kumulativen Dynamik – einer gewaltigen Masse, die an Geschwindigkeit gewinnt – grandios. Als der Koloss mit voller Wucht vorwärts prescht, bringen die Bremsen das Ungetüm in einer Reihe gewaltiger Akkorde, die nur noch Masse und keine Bewegung mehr sind, zu seinem widerwilligen Stillstand – was fast noch beeindruckender ist als die »Fahrt« selbst.

SINFONISCHE DICHTUNG STATT KONZERT – ERNEST CHAUSSONS *POÈME*

Bereits im Jahre 1893 plante Ernest Chausson, ein Solostück für den großen belgischen Geiger und Komponisten Eugène Ysaÿe zu schreiben. Der erwartete eigentlich ein »echtes« Violinkonzert. Chausson jedoch fühlte sich dem nicht gewachsen und schrieb im Juli 1893 an Ysaÿe: *»Ich weiß kaum, wo ich mit einem Konzert anfangen soll, das ist ein riesiges Unterfangen, eine teuflische Aufgabe. Aber ich kann mich mit einem kürzeren Werk begnügen. Es wird eine sehr freie Form haben, mit mehreren Passagen, in denen die Violine allein spielt.«* So landete die Idee vorerst in der Schublade, bevor sich Chausson im Frühjahr 1896 erneut ans Werk machte. Da Ysaÿe am kreativen Prozess teilhatte (insbesondere an der langen Kadenz zu Beginn sowie den Doppelgriffpassagen), nannte Chausson das ihm gewidmete Werk später »Mein-Dein Gedicht«. Nach der Uraufführung am 27. Dezember 1896 in den Concerts du Conservatoire in Nancy machte Ysaÿe detaillierte Änderungsvorschläge, die zwar Chaussons Zustimmung fanden, aber nicht in die 1898 in Leipzig gedruckte Orchesterpartitur aufgenommen wurden (Ysaÿes Sohn Théo veröffentlichte später posthum die überarbeitete Fassung).



Eugène Ysaÿe (1883)

Der mit dem 29. Juni 1896 datierte erste Entwurf der Komposition trägt auf dem Deckblatt die Überschrift »*Poème pour violon et orchestre*«, am linken oberen Rand der ersten Notenseite jedoch den eigentlichen Titel »*Le Chant de l'amour triomphant*« (»Das Lied der triumphierenden Liebe«). Dieser ist einer 1881 veröffentlichten Novelle des russischen Dichters Iwan Turgenjew entnommen, dessen fünfbandige französische Werkausgabe sich in Chaussons Bibliothek befand. Da im ausgearbeiteten Orchesterstück die Beziehung zur Novellen-Vorlage sehr vage bleibt und außerdem trotz der freien, fünfteiligen Anlage die Anlehnung an die Sonatenform (Exposition

eines Themenkontrastes, durchführungsartige Teile und eine Reprise, in der sich die Themen einander annähern) nicht von der Hand zu weisen ist, betitelte Chausson das Werk zuletzt schlicht mit »Poème«. Die Musik steht zweifellos für sich, doch wer sich Turgenjews Erzählung ins Gedächtnis holen möchte, findet sich im Italien des 16. Jahrhunderts wieder. Der Künstler Fabio erobert das Herz der schönen Valeria und heiratet sie. Völlig verzweifelt verlässt sein Gegenspieler, der Musiker Muzio, Ferrara. Einige Jahre später kehrt er zusammen mit einem malaiischen Diener und nur im Besitz einer Zaubergeige zurück. Als eines Nachts der Diener einen Trunk mit rätselhaften Kräften in Valerias Becher gegossen hat, spielt Muzio sein Liebeslied auf jener magischen Geige, in deren Hals eine Schlange eingeschnitzt ist. Während der folgenden Nächte träumt Valeria, diese Musik zu hören, und da sie nicht länger widerstehen kann, macht sie sich auf die Suche nach Muzio. Fabio, der seiner Frau gefolgt war, sticht dem Musiker einen Dolch ins Herz. Einige Zeit später – gerade als Fabio Valeria an der Orgel sitzend malt – kommt ihr »das Lied der triumphierenden Liebe« in den Sinn. Während sie es spielt, spürt sie, wie sich in ihr der Beginn eines neuen Lebens anbahnt ...

In seinem wirklichen Leben war Turgenjew leidenschaftlich verliebt in die Sängerin Pauline García-

Viardot, die er 1841 in Moskau kennengelernt hatte. Als sie nach Frankreich zurückgekehrt war, heiratete sie allerdings Louis Viardot, einen Autor und Direktor des Théâtre Italien in Paris. Daraufhin baute Turgenjew ein Haus neben dem der Viardots, besuchte seine Nachbarn nahezu jeden Tag und behandelte Paulines Kinder wie seine eigenen. Sie ihrerseits las und kritisierte seine Werke und förderte ihn durch ihre Beziehungen. Ihr genaues Verhältnis zueinander wurde nie wirklich geklärt. Waren sie Freunde oder Liebende? Betrachten wir Turgenjews Kurzgeschichte analog, tappen wir immer noch im Dunkeln. Paulines Tochter Marianne wiederum war einige Zeit mit Gabriel Fauré verlobt, löste die Verlobung jedoch und heiratete stattdessen einen anderen Komponisten (Alphonse Duvernoy). »Le Chant de l'amour triomphant« scheint diese Beziehungsgeflechte widerzuspiegeln, und es könnte sein, dass Chausson ursprünglich versuchte, sie in Musik umzusetzen. Es ist nicht bekannt, ob er Turgenew jemals persönlich begegnet ist, aber er empfing die Viardots in seinem Haus (auch ihn förderte Pauline) und kannte möglicherweise den ergreifenden, wenn auch dunklen halbautobiografischen Charakter der Erzählung. Es ist jedoch klar, dass es seine endgültige Absicht war, ein Werk ohne außer-musikalische Assoziationen zu schaffen.

Was Chausson jedoch aus Turgenjews Erzählung übernahm, war deren Gefühl von unruhiger Verträumtheit und die Art und Weise, wie Musik starke Emotionen her-

vorrufen kann. Auch wenn sie auf den ersten Blick improvisatorisch und impulsiv wirkt, in Wirklichkeit aber sorgfältig konstruiert ist.

EIN VIOLINSTÜCK FÜR VIRTUOSEN – MAURICE RAVELS *TZIGANE*

Es scheint, als wollte Maurice Ravel mit seiner Violin-Konzertrhapsodie »**Tzigane**« die Solo-Capricen Paganinis noch übertreffen, drängen sich doch in ihr so viele spieltechnischen Feinheiten in kürzester Zeit wie in keinem anderen Virtuosenstück für Geige. Allerdings lockt sie, anders als etwa die Bravourstücke Pablo de Sarasates, den Interpreten nicht mit eingängigen Melodien. Zumal sie den Ausdruck »zigeunerhafter« Improvisation dermaßen in ein formales Modell zwingt, dass er beinahe authentischer anmutet als in natura (auch wenn der Name auf französische Begriffe für Zigeuner wie »gitan«, »tsigane« oder »tzigane« zurückgeht, zielt es eher auf das Ungarn zugeordnete romantische Klischee wie etwa von Liszt und Brahms als auf reale Musik von Sinti oder Roma). So werden auch keine realen folkloristischen Melodien verwendet. Der Aufbau der »Tzigane« folgt dem Schema der »Ungarischen Rhapsodien« von Franz Liszt und kann grob in jene zwei kontrastierenden

Abschnitte des ungarischen Tanzes Csárdás unterteilt werden: Der kadenzartig-rezitativische, einleitende Teil für die Violine, »lassú« (langsam) genannt, könnte als deklamatorischer Monolog eines Zigeuners über sein Leben, seinen Kummer, seine Erinnerungen, Lebensumstände und Träume verstanden werden. Anschließend scheint der Hörer in jene Landschaft, die Ausgelassenheit und tänzerische Leidenschaft versetzt, in der die Zigeuner leben. Diese lose variierten, scheinbar freigestalteten schnelleren Abschnitte (»friss«: langsam) wirken wie unmittelbar vorgetragen, so dass die kompositorische Arbeit dem Hörer quasi verborgen bleibt. Ein ästhetischer Kunstgriff, dessen Entstehungsgeschichte schnell erzählt ist. Nach einem Konzert der ungarischen Violinistin Jelly d'Arányi, einer Großnichte der Violinlegende Joseph Joachim und Schülerin Béla Bartóks, bat der ebenfalls anwesende Ravel sie, für ihn über Zigeunerweisen zu improvisieren. Aus einem kurzen Vorspiel wurde eine



Die ungarische Geigerin Jelly d'Arányi

bis zum nächsten Morgen dauernde »Session«, die den Anstoß und das Versprechen zur Komposition der »Tzigane« gab, die er allerdings erst zwei Jahre später fertigstellte. Voller Bedenken schrieb Ravel vor der Uraufführung an die Geigerin: *»Einige Passagen könnten eine großartige Wirkung erzielen – vorausgesetzt sie sind spielbar, worüber ich mir nicht völlig sicher bin.«* Für Arányi waren sie es, zumal sie die Noten erst zwei Tage vor ihrem Konzert erhielt ... Ravels Bedenken erwiesen sich danach als hinfällig: Das Werk setzte sich schnell durch, auch wenn die Meinungen darüber von Beginn an geteilt waren. Das mag vielleicht auch an einigen Missverständnissen liegen, war Ravels Ziel doch einzig und allein, *»ein Violinstück für Virtuosen zu schreiben«* und nicht, ein Ungarn heraufzubeschwören, das er gar nicht kannte. *»Meine Tzigane ist nicht das für Budapest, was,*

unter meinen anderen Werken, La Valse für Wien und La Rhapsodie Espagnole für Spanien ist.« Ihre Urfassung sieht übrigens vor, dass die Violine von einem Flügel mit einer mechanischen Vorrichtung begleitet wird, einem so genannten Luthéal, welches dem Stück eine folkloristische Klangfarbe ähnlich der des ungarischen Hackbretts verlieh. Die orchestrierte Fassung ahmt diese Zymbalklänge mittels instrumentatorischer Effekte nach. Zudem bleibt der Klang des Orchesters stets transparent – die vielfältigen Klippen der Geigenstimme gehören schließlich in den Vordergrund gestellt ...

EIN SPÄTBERUFENER FINDET ZU SINFONISCHER REIFE – ALBERT ROUSSELS *SINFONIE NR. 3*



Albert Roussel (1923)

Albert Roussel wandte sich der Sinfonie, und überhaupt der Musik als Laufbahn, erst spät zu. Den ersten ernstzunehmenden Unterricht erhielt er von Eugène Gigout, der als Komponist konservativ, aber »sehr großzügig [und] frei von akademischen Vorurteilen« war, wie sich Roussel später äußerte. Wieviel Roussel tatsächlich von seinen Studien profitierte, ist unklar. Auch wenn sein Opus 1, eine Suite für Klavier mit dem Titel »Des heures passent« (1898), sich als wenig originell erweist, ließ er sich nicht entmutigen und schrieb sich 1898 in der neuen Schola Cantorum als Schüler ein; dort wurde unter der Leitung von Vincent d'Indy viel Wert auf Bach, Palestrina und andere Vertre-

ter strenger Form gelegt. Als Sinfoniker reüssierte er allerdings erst mit seinem dritten Versuch, den er aus Anlass des 50jährigen Jubiläums des Boston Symphony Orchestra entstand. »*Sie ist das Beste, das ich jemals geschrieben habe!*«, sagte er zu seiner zwischen August 1929 und März 1930 komponierten Sinfonie, bei deren von Serge Koussevitzky geleiteten Uraufführung am 24. Oktober 1930 in Boston er selbst anwesend war.

Der Anlageplan der Sinfonie ist klassisch: Auf das einführende Allegro vivo in Sonatenform folgt ein langsamer Satz (Adagio, mit einem fugalen Mittelteil), ein Scherzo (Vivace) und ein Finale (Allegro con spirito). Andererseits setzt Roussel ein Orchester Berliozscher Klangfärbung ein, mit Holzbläsern in dreifacher und Blech in vierfacher Ausführung sowie erweitertes Schlagwerk (darunter Tamtam, Celesta und zwei Harfen). Ein weiterer Reiz ist seine verdichtete Dramatik: Innerhalb der Spieldauer einer Mozart-Sinfonie des 18. Jahrhunderts findet sich die emotionale Intensität seiner romantischen Nachfolger des 19. Jahrhunderts. Dem Hörer wird von Anfang an klar, dass es sich hier nicht um eine Kleinigkeit handelt. Roussel führt eine synkopierte Melodie mit

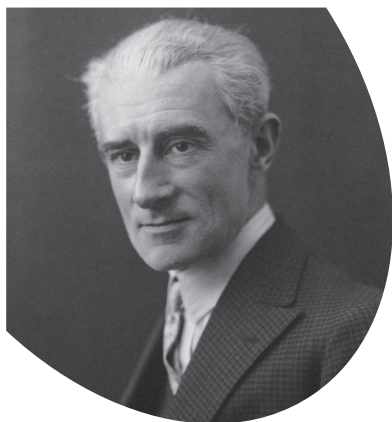
einer spröden Qualität ein, die an Strawinsky oder Prokofjew (ein Freund Roussels, der dieses Werk sehr bewunderte) erinnert. Schwelbende Passagen mit Solo-Holzbläsern wechseln sich mit dem ersten Motiv ab; der übertriebene Kontrast zwischen diesen beiden Extremen verstärkt die dramatische Wirkung – so dass der Höhepunkt selbst innerhalb seines kurzen Zeitrahmens stimmig wirkt. Der etwas ausladendere zweite Satz erinnert uns daran, dass Roussels Zeitgenossen die filmischen Techniken von Struktur, Charakter und Schauplatz erforschten: Er beginnt mit stimmungsvollen Holzbläsersoli, steigert sich zu einer mitreißenden Melodie, die wie geschaffen für ein Filmdrama ist, folgt einem Violinsolo zu einem lebhafteren Abschnitt und mündet schließlich in einem gewaltigen Höhepunkt. Das Scherzo spielt mit der

konventionellen Vorstellung eines Tanzes; Roussels Einsatz des Tamburins führt uns in den Süden und erinnert uns an die anhaltende französische Faszination für alles Spanische. Das Finale ist eine farbenprächtige Orchesterstudie. Roussel setzt die fleißigen Holzbläser ein, um das Spiel in Gang zu bringen, indem er zunächst die Streicher und dann die Blechbläser zu einem ausgelassenen, fröhlichen Spiel animiert. Der Satz ist mit »con spirito« überschrieben – eine treffende Beschreibung für einen Satz, der mit jugendlicher Beweglichkeit beginnt und sich seine Leichtigkeit bewahrt, selbst wenn er die Reife und Bedeutung gelebten Lebens erlangt. Oder wie Francis Poulenc es kommentierte: »*Es ist wunderbar, wie so viel Frühlingshaftes mit so viel Reife kombiniert werden kann.*«

WENN DIE ZEIT STILLSTEHT – MAURICE RAVELS *BOLÉRO*

Im »*Boléro*« durchdringen sich die Triebkräfte der Musik Maurice Ravel's in einzigartiger Weise. Mechanische Motorik verschmilzt hier mit ungezähmten Naturgewalten, die auch in »*La Valse*« oder »*Daphnis et Chloé*« ihrer Entladung entgegengehen. Allerdings geschieht dies beim »*Boléro*« mit der Präzision eines musikalischen

Uhrwerks, welches infolge einer unverhofften »Zeitverschiebung« (Modulation der Tonart) aus den Rädchen springt und am Schluss abrupt stillsteht. Das instrumentale Uhrwerk wird letztlich zusammengehalten von einem einzigen Instrument – der kleinen Trommel. Gibt es ein exponierteres und längeres Solo der Trommel in der



Maurice Ravel (1925)

Musikgeschichte als im »Boléro«? Im Grunde genommen sind es nur zwei sich geringfügig unterscheidende Takte, die die Trommel zu spielen hat, doch die haben es in sich. Beim ursprünglichen Boléro, einem spanischen Tanz, geben Kastagnetten den Rhythmus an, bei Ravel übernimmt diese Rolle die kleine Trommel: Sie bildet das hypnotische rhythmische »Parkett«, auf dem sich die arabisch-spanisch stilisierte Melodie ausbreitet. Über dem ostinaten (ständig wiederholten) Grundrhythmus und einer voranschreitenden schlichten Bass-Formel entfalten sich wiederum zwei ähnliche sechzehntaktige Melodie-Abschnitte, die wiederholt und sukzessive in ihrer Lautstärke und Klangfarbe variiert werden, bis dieses rhythmische wie melodische »Perpetuum mobile« durch den abrupten Tonartenwechsel zum Stehen kommt.

Ursprünglich hatte Ravel den »Boléro« übrigens als Ballettmusik entworfen. Den Plan, für ein von der berühmten Tänzerin Ida Rubinstein bei ihm in Auftrag gegebenes Ballettprojekt lediglich einige Stücke aus Isaac Albéniz' Klaviersuite »Iberia« zu instrumentieren, konnte er nicht realisieren, da die Erben Albéniz' die Bearbeitungsrechte an dessen Werken exklusiv dem Komponisten Enrique Fernández Arbós zusprachen. Ravel sah sich demnach kurzfristig gezwungen, ein eigenes, dem »spanischen« Thema verpflichtetes Werk zu orchestrieren. Und so könnte man den »Boléro« durchaus als eine Instrumentations-Studie über ein eigenes iberisches Thema betrachten. Vor diesem Hintergrund lässt sich vielleicht nachvollziehen, dass Ravel selbst sich ob des großen Erfolges seines »Experiments« völlig überrascht zeigte. Seinem Komponistenkollegen Arthur Honegger sagte er lapidar: *»Ich habe nur ein Meisterwerk gemacht, das ist der Boléro, leider enthält er keine Musik.«*

Christoph Guddorf

TIANWA YANG



Mit großer Souveränität und hinreißenden Interpretationen hat sich Tianwa Yang binnen kürzester Zeit einen Platz in der Riege der maßgeblichen Geigerinnen erspielt. Zeitgenössische Werke liegen ihr dabei ebenso am Herzen wie die »Klassiker« von Beethoven bis Prokofjew. Ihre tiefgründige Beschäftigung mit der Musik und ihr elektrisierendes Spiel wurde mit zahlreichen Preisen (zuletzt dem OPUS Klassik 2022 als »Instrumentalistin des Jahres«) ausgezeichnet.

Geboren und aufgewachsen in Peking, erhielt Tianwa Yang im Alter von vier Jahren ihren ersten Geigenunterricht und gewann anschließend zahlreiche Wettbewerbe. Als Zehnjährige wurde sie ins Musikonservatorium ihrer Heimatstadt aufgenommen. Mit 13 Jahren spielte sie als bisher jüngste Interpretin die 24 Capricen von Niccolò Paganini

auf CD ein. 2003 kam sie über ein Stipendium zum Kammermusikstudium nach Deutschland und legte damit den Grundstein für ihre internationale Karriere.

Als Solistin konzertierte Tianwa Yang mit vielen renommierten Orchestern, u.a. London Philharmonic Orchestra, BBC Philharmonic Orchestra, den Orchestern in Detroit, Baltimore, Seattle, Vancouver, dem Sydney Symphony Orchestra, New Zealand Symphony Orchestra, Hong Kong Philharmonic Orchestra und dem Singapore Symphony Orchestra.

Mit ihren Kammermusik- und Rezitalprogrammen spielt Tianwa Yang auf den wichtigen Podien weltweit sowie bei renommierten Festivals wie Lucerne Festival, Rheingau Musik Festival, Heidelberger Frühling, Festspiele Mecklenburg-Vorpommern u.a.

Im Rahmen ihrer langjährigen Zusammenarbeit mit dem Label Naxos entstanden bereits mehrere preisgekrönte Aufnahmen. Zuletzt erschien im Juni 2023 ihr Album mit Pianist Nicholas Rimmer mit Violinsonaten von George Antheil.

Neben ihrer Konzerttätigkeit unterrichtet Tianwa Yang seit 2015 an der Hochschule der Künste Bern und hat seit 2018 eine Professur an der Hochschule für Musik Würzburg inne.

KARL-HEINZ STEFFENS



Karl-Heinz Steffens, seit der Saison 2020/21 Chefdirigent und künstlerischer Berater des schwedischen Norrköping Symphony Orchestra, gilt sowohl in der Welt der Sinfonie als auch der Oper als Dirigent von großem Rang. Zu den jüngsten Höhepunkten zählen die Leitung seines Orchesters bei dessen Debütkonzerten im Amsterdamer Concertgebouw (August 2024) und in der Berliner Philharmonie (September 2025), wo er die vielbeachtete Weltpremiere von Marc Blitzsteins kubistischer Oper »Parabola and Circula« (1929/30) dirigierte. Regelmäßig ist Karl-Heinz Steffens bei renommierten Orchestern zu Gast, darunter das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, die Berliner Philharmoniker, das City of Birmingham Symphony Orchestra, Helsinki Philharmonic Orchestra, Toronto Symphony Orchestra und das Tonhalle-Orchester

Zürich sowie die Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Köln, Frankfurt, Hamburg, Hannover, Leipzig und Stuttgart.

Frühere Stationen seiner künstlerischen Karriere führten ihn als Musikdirektor u.a. zur Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz (mit der er – neben anderen Auszeichnungen – 2015 den ECHO als »Bestes Orchester« für die Aufnahme der Werke von Bernd Alois Zimmermann erhielt) und an die Staatsoper Prag. Darüber hinaus hat Steffens Aufführungen an der Mailänder Scala, der Berliner Staatsoper Unter den Linden und an der Norwegischen Nationaloper dirigiert.

Vor seiner Karriere als Dirigent war Karl-Heinz Steffens ein hochangesehener Solo-Klarinettist, der unterschiedlichste Orchesterpositionen bekleidete, die in den aufeinanderfolgenden Positionen des Soloklarinetten beim Bayerischen Rundfunk und den Berliner Philharmonikern gipfelten. Vor kurzem wurde er mit dem Bundesverdienstkreuz in Anerkennung seiner kulturellen Verdienste ausgezeichnet.

DAS BRANDENBURGISCHE STAATSORCHESTER FRANKFURT



Das Brandenburgische Staatsorchester Frankfurt (BSOF) ist das größte Sinfonieorchester Brandenburgs und dessen einziges A-Orchester. Es wurde vor 30 Jahren von der Landesregierung zum Staatsorchester erhoben. Seine Geschichte reicht bis ins Jahr 1842 zurück. Nach der Einheit Deutschlands etablierte es sich als ein weit über Brandenburg hinauswirkendes Sinfonieorchester. Dies spiegelt sich in der regen Gastspieltätigkeit wider, die dieses Orchester bisher zu Konzertreisen quer durch Deutschland und Europa, wiederholt nach Japan und nach China führte. In Potsdam, wo das BSOF unter anderem mit dem Nikolaisaal

kooperiert, ist es ebenso regelmäßig zu erleben wie bei den wichtigsten Klassikfestivals in Brandenburg. Dutzende, teils ausgezeichnete CD-Einspielungen und Rundfunkaufnahmen mit dem Deutschlandfunk und dem rbb unterstreichen die Qualität dieses Orchesters. Stars der Klassik-Szene sind regelmäßig Gast des BSOF, das u.a. mit Anastasia Kobekina, Simone Kermes, Sharon Kam, Ivo Pogorelich, Daniel Hope, Mstislaw Rostropowitsch, Katharine Mehrling, Martin Helmchen, Alban Gerhardt, Markus Stenz und den bekannten Schauspielern Martina Gedeck und Jörg Hartmann zusammenarbeiten durfte.

Seit 2019 lädt das BSOF zu jeder Spielzeit einen »Artist in Residence« ein. In der Saison 2025/26 ist es der ECHO KLASSIK-Preisträger Alexander Krichel. Das BSOF nimmt immer wieder Uraufführungen ins Programm auf. Dabei kooperiert es mit der Berliner Universität der Künste, der Berliner Musikhochschule »Hanns Eisler« und dem Forum Dirigieren.

Mehrfach ausgezeichnet wurde das BSOF für seine Education-Arbeit. Die Projekte mit Tausenden Kindern und Jugendlichen aus Brandenburg und Polen setzten bei der kulturellen Bildung und dem interkulturellen Dialog neue Maßstäbe. Dabei arbeitet das BSOF mit seinem Ehrendirigenten Howard Griffiths, der der Education-Arbeit wichtige

Impulse gab, eng zusammen. Zudem übernimmt das BSOF bei den Bayreuther Festspielen seit 2010 die musikalische Begleitung der von der Kritik gelobten Kinderopern und erprobt neue Mitmach-Formate.

Felix Mildenerberger, derzeit designierter Generalmusikdirektor des BSOF, wird ab der Saison 2026/27 das Amt des Chefdirigenten übernehmen. Er tritt die Nachfolge von Jörg-Peter Weigle an, der von September 2018 bis zum Ende der Spielzeit 2024/25 Chefdirigent des BSOF war und mit dem Orchester und verschiedenen Chören große chorsinfonische Projekte realisierte. Einige davon wurden auch für den Rundfunk und das Klassik-Label cpo produziert.

IMPRESSUM

Herausgeber

Nikolaisaal Potsdam
Konzert- und Veranstaltungshaus
der Landeshauptstadt Potsdam

Geschäftsführerin

Heike Bohmann

Prokuristin

Annette Rindfleisch

Programmdirektor

Michael Dühn

Dramaturgie | Presse

Astrid Weidauer

Musikkulturelle Bildung | Hörvermittlung

Daniella Strasfogel
Assistentin: Andrea Knöbel

Künstlerisches Betriebsbüro | Vermietungen

Axel Grünert

Projektmanagement

Anke Derfert

Marketing | Kommunikation

Genia Börner-Hoffmann

Digitale Medien

Anastasia Peters

Besucherservice

Ulrike Henning, Susann Menzfeld,
Gudrun Mentler, Martina Pfeiffer

Sekretariat | Buchhaltung

Zsuzsanna Amtmann

Technische Leitung

Knut Radowsky
Assistentin: Tabea Jungnickel

Veranstaltungsmeister

Ralf Knobloch

Haustechnik

Marcus Dölle

Programmheft

Redaktion

Astrid Weidauer

Gestaltung

www.maria-pfeiffer.de

Bildnachweis

Seite 3: wikimedia / Touring Club Italiano

Seiten 5, 8, 9 und 11: Archiv

Seite 12: Andrej Grilc

Seite 13: Juliana Falldin

Seite 14: Tobias Tanzyna

