

Yefim Bronfman

Dienstag

26. Februar 2019

20:00



Bitte beachten Sie:

Ihr Husten stört Besucher und Künstler. Wir halten daher für Sie an den Garderoben Ricola-Kräuterbonbons bereit.

Sollten Sie elektronische Geräte, insbesondere Mobiltelefone, bei sich haben: Bitte schalten Sie diese unbedingt zur Vermeidung akustischer Störungen aus.

Wir bitten um Ihr Verständnis, dass Bild- und Tonaufnahmen aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet sind.

Wenn Sie einmal zu spät zum Konzert kommen sollten, bitten wir Sie um Verständnis, dass wir Sie nicht sofort einlassen können. Wir bemühen uns, Ihnen so schnell wie möglich Zugang zum Konzertsaal zu gewähren. Ihre Plätze können Sie spätestens in der Pause einnehmen.

Bitte warten Sie den Schlussapplaus ab, bevor Sie den Konzertsaal verlassen. Es ist eine schöne und respektvolle Geste gegenüber den Künstlern und den anderen Gästen.

Mit dem Kauf der Eintrittskarte erklären Sie sich damit einverstanden, dass Ihr Bild möglicherweise im Fernsehen oder in anderen Medien ausgestrahlt oder veröffentlicht wird.

Yefim Bronfman *Klavier*

Dienstag
26. Februar 2019
20:00

Pause gegen 20:55

Ende gegen 21:50

PROGRAMM

Claude Debussy 1862–1918

Suite bergamasque L 75 (1890, rev. 1905)

für Klavier

Prélude

Menuet

Clair de lune

Passepied

Robert Schumann 1810–1856

Humoreske B-Dur op. 20 (1838/39)

für Klavier

Pause

Franz Schubert 1797–1828

Sonate für Klavier c-Moll D 958 (1828)

Allegro

Adagio

Menuetto. Allegro – Trio

Allegro

Neue Wege

Klaviermusik von Schubert, Schumann und Debussy

1810 schrieb E.T.A. Hoffmann in seiner legendären Rezension der fünften Sinfonie Beethovens: »Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, [...] in der er alle durch Begriffe bestimmbare Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben.« Diese neue, romantische Musikauffassung, mit der ein bis dahin unbekannter poetischer, metaphysischer Wesenszug in die Instrumentalmusik einzog, revolutionierte die Musikgeschichte insofern, als dass nun das künstlerische Ich, seine Emotionen und sein Verlangen, etwas Einmaliges und nicht Wiederholbares zu schaffen, in den Mittelpunkt traten. Die Instrumentalmusik »will nicht mehr eine einfache Zusammenstellung von Tönen sein, sondern eine poetische Sprache, die vielleicht mehr als die Poesie selbst geeignet ist, alles das auszudrücken, was unseren altgewohnten Horizont erweitert, alles das, was sich der trockenen Zergliederung entzieht, was sich in den unzugänglichen Tiefen unstillbarer Sehnsucht, unendlicher Ahnungen bewegt«, schrieb der junge Franz Liszt einmal. Diese allgemeine Tendenz hatte zur Folge, dass die überlieferten Formmodelle und musikalischen Denkmuster nicht mehr genügten. Die Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten führte zu Grenzauflösungen, zu neuen formalen Konzepten und Mischformen. Kurz: Eine nicht zu bändigende Experimentierfreude setzte ein.

Auch für die Klaviermusik hieß das, neue Konzepte zu entwickeln. So wurde etwa die Sonate – die bis dahin ausdrucksstärkste, bedeutendste Form für Tasteninstrumente – mehr und mehr mit dem formal freien Fantasie-Stil amalgamiert. Vor diesem Hintergrund werden Robert Schumanns Worte aus dem Jahr 1839 verständlich, der schrieb: »Einzelne schöne Erscheinungen« der Gattung Klaviersonate »werden sicherlich hier und da zum Vorschein kommen und sind es schon; im übrigen aber, scheint es, hat die Form ihren Lebenskreis durchlaufen, und dies ist ja in der Ordnung der Dinge, und wir sollten nicht

jahrhundertlang dasselbe wiederholen und auch auf Neues bedacht sein. Also schreibe man Sonaten oder Phantasien (was liegt am Namen!), nur vergesse man dabei die Musik nicht, und das andere erlebte von eurem guten Genius.« Die Sonate verlor an Bedeutung, nur noch selten wählten Komponisten ihr beengendes formales Kleid. In der romantischen Klaviermusik setzte man auf kleinere, übersichtlichere, einsätzigere Formen. Und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann die Rückbesinnung auf vorklassische Modelle.

Das Rokoko lässt grüßen

Claude Debussys *Suite bergamasque*

»Votre âme est un paysage choisi«, heißt es im Gedicht *Clair de lune* von Paul Verlaine, »que vont charmants masques et bergamasques«: »Ihre Seele ist eine ganz eigene Landschaft / Wo reizende Maskierte und Bergamasken schreiten.« Das Gedicht des französischen Symbolisten hat den jungen Claude Debussy 1890 zu seinem Klavierzyklus mit dem geheimnisvollen Titel *Suite bergamasque* inspiriert. »Bergamasque« bezieht sich hier wohl nicht auf die Bewohner der italienischen Region Bergamo, sondern ist eher eine poetische Spielerei mit dem Wort »masques« (Masken). Dass sich Debussy auf Verlaine bezog, ist ziemlich sicher. Schließlich heißt das dritte Stück seiner viersätzigsten Suite dann auch ganz direkt *Clair de lune*. Zudem hat Debussy das Gedicht, das Verlaine 1869 in seinem Zyklus *Fêtes galantes* (Galante Feste) veröffentlichte, auch in einem Lied vertont.

Debussy nimmt im Titel aber auch Bezug aufs Barock: auf die Suite, die sich ab dem 17. Jahrhundert zu einer zentralen Gattung der Instrumentalmusik entwickelt hatte. Barocke Suiten weisen meist eine standardisierte Abfolge von Tänzen auf: Der Allemande folgt eine Courante, dann eine Sarabande und zum Schluss eine Gigue. Der Suite konnte ein Präludium vorangestellt werden, und oft wurden zwischen Sarabande und Gigue noch andere Tänze – oft paarweise – eingeschoben: Menuette, Bourrées, Passepieds oder Gavottes.

Debussys Rückgriff ist nicht willkürlich. Zunächst, weil sich auch Verlaine in seinem Gedichtzyklus auf alte Zeiten bezogen hatte, nämlich auf den Rokokomaler Antoine Watteau, der mit Vorliebe höfische Feierlichkeiten, Schäferstücke oder Szenen der Commedia dell'arte gemalt hatte. Außerdem kündigten sich in Frankreich neue Zeiten an: Spätestens ab der Jahrhundertwende suchten Komponisten als Gegenreaktion auf die überbordende Emotionalität der Spätromantik (und vor allem auf Richard Wagners Musikdramen) die Rückkehr zur Objektivität: Man suchte sein Heil in der Wiederbelebung vorromantischer Zustände, im sogenannten Neoklassizismus, der eigentlich vielmehr ein Neobarock war: Das schlug sich in der Vorliebe für kleinere Besetzungen nieder, in der verstärkten Verwendung kontrapunktischer Strukturen innerhalb einer transparenten Instrumentation, in einer einfacheren Harmonik sowie in der Verwendung barocker Modelle wie der Suite, Toccata, Passacaglia oder des Concerto grosso.

In diesem Sinne lag es nahe, dass sich Debussy, der 1890 noch am Anfang seiner Komponistenkarriere stand, nicht etwa der völlig aus der Mode gekommenen Klaviersonate zuwandte (deren Ende um 1860 besiegelt war). Zumal die Wurzeln des Neoklassizismus in Frankreich ausgerechnet im Kontext der Klaviermusik zu suchen sind: Man entdeckte in den 1890er Jahren die barocke Clavecinisten-Tradition wieder, was die Rehabilitation so berühmter Cembalo-Spieler und Komponisten wie François Couperin oder Jean-Philippe Rameau zur Folge hatte, die Debussy übrigens mehrfach als seine Vorbilder bezeichnet hat.

Für die *Suite bergamasque* bedeutete dies: In drei der vier Stücke greift Debussy auf barocke Modelle zurück: im einleitenden *Prélude*, im folgenden *Menuet* und im finalen *Passepied* (wobei er die Suite bis zur Drucklegung 1905 wohl mehrfach überarbeitet und Sätze ausgetauscht hat). Den Rückbezug hört man in barock anmutenden Spielfiguren, Verzierungen und Bewegungsmustern, in manchen archaischen, kirchentonartig wirkenden Wendungen, in polyphoner Mehrstimmigkeit oder Quintfallsequenzen. Ansonsten ist die Harmonik aber modern und offenbart bereits den späteren Klangmagier, den Impressionisten Debussy:

in farbigen Schichtklängen etwa, erweitert durch Sexten, Septimen, Nonen.

Und beinahe schon ganz in der impressionistischen Klangwelt angekommen ist die dritte Nummer des Zyklus: *Clair de lune* (Mondlicht), in dem Klangfarben als Eigenwert zum Einsatz kommen und die Rhythmik sich schon ein bisschen von der Metrik befreit. Schwebend ist der Anfang, verträumt, magisch und zart, rhythmisch unbestimmt, gedämpft, ohne den Grundton des herrschenden Des-Dur: eine Naturschilderung, fahles Mondlicht, manchmal verschattet von zarten Wolkenfetzen.

Himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt

Robert Schumanns Humoreske B-Dur op. 20

Wie viele andere Romantiker entdeckte auch Robert Schumann auf dem Klavier die kleine Form für sich: Kurze poetische Charakterstücke, in denen es nicht um eine prozessuale, logisch aufgebaute Form wie in der Sonate ging, sondern vielmehr um den Ausdruck charakteristischer Stimmungen. Er bündelte sie in Sammlungen oder als Zyklus. Zwar ist Schumanns *Humoreske* B-Dur op. 20 – begonnen im Frühjahr 1838 und im März 1839 abgeschlossen – ein ohne größere Zäsur durchkomponiertes Werk, das immerhin eine gute halbe Stunde Zeit in Anspruch nimmt. Aber die Vielfalt unterschiedlichster Themen, Stimmungen, Tempi, Charakteren und Texturen, die sich abschnittsweise krass kontrastierend aneinanderreihen, ist enorm: Melodiöses, Verträumtes geht über in Fröhliches oder dramatisch sich Steigerndes. Mal geht es »Einfach und zart« zu, mal »Mit einigem Pomp«. Deftige Galoppaden wechseln mit quecksilbrigem Webewerk, poetische Verinnerlichung weicht virtuosem Zugriff. Es herrschen Stimmungskontraste durchaus im Sinne von »Himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt«, denen Schumann offenbar während der Komposition auch tatsächlich ausgesetzt war.

So schreibt er am 11. März 1839 an Gattin Clara: »Die ganze Woche saß ich am Clavier und componirte und schrieb und lachte und weinte durcheinander; dies findest Du nun Alles schön abgemahlt in meinem Opus 20, d.[er] großen Humoreske, die auch schon gestochen wird«. Und seinem Freund Ernst Adolph Becker erklärte er am 7. August 1839: »Die Humoreske, denk ich, wird Dir gefallen; sie ist aber wenig lustig und vielleicht mein Melancholisches.«

Der Begriff »Humor« im Titel ist dementsprechend nicht im heutigen umgangssprachlichen Sinne zu verstehen. Der »romantische Humor«, schreibt der Musikwissenschaftler Ernst Hertrich, zielt »weniger auf Witz im modernen Sinn, sondern auf eine Darstellung der Brüchigkeit und Widersprüchlichkeit menschlicher Existenz: Wie in einem Kaleidoskop stellt Schumann unterschiedlichste Formelemente und Stimmungen nebeneinander.«

Schumann hatte da ein großes Vorbild: »Kennen Sie nicht Jean Paul, unseren großen Schriftsteller? Von diesem hab' ich mehr Contrapunkt gelernt als von meinem Musiklehrer.« In Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* (von 1804) fand Schumann eine ausführliche Behandlung des Humors – eine sehr anspruchsvolle, wie man sagen muss: »Der Humor, als das umgekehrt Erhabene«, schreibt Jean Paul, »vernichtet nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee.« Klingt nicht sehr gemütlich, und tatsächlich begriff Jean Paul Humor als eine »Höllenfahrt«, die dem Menschen die »Himmelfahrt« ermögliche: »Er gleicht dem Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch in dieser Richtung in den Himmel auffliegt. Dieser Gaukler trinkt, auf dem Kopfe tanzend, den Nektar hinaufwärts.«

Schumanns *Humoreske* entzieht sich jedenfalls jeglicher formalen Norm. Ein sehr ungewöhnliches Werk, das zwar thematische Binnen- und Querverbindungen aufweist und stets dem tonalen Kontext von B-Dur und g-Moll verbunden bleibt, aber ansonsten deutlich auf Überraschung und das freie Spiel mit unterschiedlichsten Satzcharakteren setzt. Und dies ganz im Sinne Jean Pauls: »Die überfließende Darstellung, sowohl durch die Bilder und Kontraste des Witzes als der Phantasie«,

so Jean Paul, »soll mit der Sinnlichkeit die Seele füllen.« Nicht um Vermittlung geht es dem Witz, sondern Gegensätzliches soll überraschend und hintergründig kombiniert werden, daraus ergeben sich neue Perspektiven und Einsichten. Eine solche Doppelnatur hatte Schumann bereits in seinen zwei Phantasiefiguren Eusebius und Florestan verwirklicht, die ihm als schriftstellerisches Sprachrohr dienten: Das schwärmerische, sensible, tief empfindende Naturell Eusebius' trifft mit Florestan auf seinen intellektuellen, kritischen, scharfsinnigen, bissig-ironischen Doppelgänger.

Geweitete Zeit

Franz Schuberts Klaviersonate c-Moll D 958

Zu Franz Schuberts Lebzeiten steckte die klassische Klaviersonate zwar bereits in der Krise, ihr viersätziges Konzept war aber noch vorherrschend. Für Schubert ist sie dementsprechend noch bedeutsame Ausdrucksform und ehrgeiziges Medium seines Selbstverständnisses als Komponist. Dem jungen Mann macht es zunächst aber noch arge Probleme, im Schatten Beethovens in dieser Gattung Neues, Eigenes zu schaffen. Schubert scheute sich offenbar mehr als andere Komponisten, seine Sonaten künstlerisch anzuerkennen, und bis 1825 ließ er sie – ob vollendet oder unfertig – allesamt in der Schublade liegen. Erst dann befindet er die eine oder andere der Veröffentlichung für würdig: die Sonaten a-Moll D 845, D-Dur D 850 und G-Dur D 894.

Schuberts Anspruch ist immens. Immer wieder wagt er Neuansätze, immer wieder verwirft er früher Entstandenes. Er eignete sich in seinen ersten Arbeiten die klassische Form an, suchte aber bereits nach neuen Lösungen. Er experimentiert, ist meist unzufrieden mit dem Ergebnis. 23 Klaviersonaten hat Schubert begonnen, aber nur zwölf zu Ende gebracht: darunter so bedeutende Werke wie die in seinem Todesjahr 1828 zwischen Mai und September entstandenen letzten drei Sonaten D 958 bis 960.

Die Sonate c-Moll D 958 interpretieren viele Exegeten als Schuberts Hommage an Beethoven, der im Jahr zuvor verstorben war. Schließlich steht sie in »pathetischem« c-Moll, der Lieblingstonart Beethovens. Und tatsächlich erinnert schon der Beginn mit seinen scharf rhythmisierten Akkorden sowohl an Beethovens finster auftrumpfende Einleitung der Grande Sonate Pathétique c-Moll op. 13 als auch an das Thema seiner c-Moll-Variationen WoO 80. Und auch im weiteren Verlauf der viersätzigen Sonate D 958 blitzt immer wieder Beethoveneskes auf – in bestimmten Bewegungsmustern, Harmoniefolgen, melodischen Wendungen und im langsamen Satz dann auch ganz konkret: als kurzes Zitat des *Adagio*-Satzes der c-Moll-Sonate op. 10,1.

Aber viel wichtiger ist: Schubert geht es vor allem um Ausdrucksmomente in der Musik, die durch die Harmonik hergestellt werden. Bizarre Modulationen in weit entfernte Tonarten überraschen ständig das Ohr. Die klassische Hierarchie der Tonarten mit ihrer Tonika-Dominant-Spannung ersetzt Schubert durch neue werkimmanente Kombinationen, die Subdominante sowie chromatische Fortschreitungen haben an Bedeutung gewonnen. Und: Schubert lässt sich viel Zeit, Klangräume wachsen zu lassen. Das ist neu. Seine Themen spinnen sich scheinbar endlos fort, wuchern. Das betrifft sowohl das erste Thema des Kopfsatzes, das sich in seiner Vielgliedrigkeit eher wie eine Einleitung geriert und dann mit neuem thematischen Material weiter gesponnen wird, als auch das lyrische, kontrastierende zweite Thema in Es-Dur, das moduliert, sich ausbreitet, sich zunächst in homophoner, ruhiger Satzweise bewegt und dann durch triolische Begleitung beschleunigt wird. Das alles bietet genügend Material, um sich in der Durchführung zu entfalten, aber die krassen Gegensätze zwischen den beiden Themen werden dort nicht angegangen und gemildert, stattdessen mündet die Durchführung in merkwürdige chromatische Skalen, irrlichtert, um dann abrupt in die Reprise zu führen.

Dem zweiten Satz (*Adagio*) in As-Dur liegt eine übersichtliche A-B-A'-B'-A''-Form zugrunde. Aber diese lapidare Form aus zwei kontrastierenden Themenkomplexen und ihren Variationen bietet Möglichkeiten expressiver Weitung ohne Grenzen. Introvertierter, reflektierender Schmerz (A) wird hier kontrastiert

mit extrovertierten Steigerungen, chromatischen Modulationen, erschreckenden Sforzandi (B).

Kontraste prägen auch den kurzen dritten Satz, überschrieben mit *Menuetto* (in c-Moll) und *Trio* (in As-Dur). Doch sein Geist hat mit dem alten, behäbigen Tanzsatz nichts mehr zu tun. Es entspricht eher einem Scherzo: gibt sich mal fließend, mal zögerlich stockend, mal setzt es robuste Akzente, während das Trio eine freundliche, tänzerische Stimmung verbreitet.

Das Finale ist kein ausgelassener Kehraus-Satz, zwar ein Sonaten-Rondo in scheinbar fröhlichem $\frac{6}{8}$ -Takt, aber eben in c-Moll, einer Tonart, die jegliche gute Laune schnell ins Gegenteil verkehren kann. Prägend ist der zunächst zart-neckische, dann aber immer unerbittlicher auftretende Galopp-Rhythmus des Hauptthemas, das schon bald zu modulieren beginnt, sich fort und fort spinnt, seinen Charakter wandelt, sich mal verdüstert, dann wieder aufhellt bis zum C-Dur. Plötzlich wird es gestoppt durch einen auftrumpfenden Gedanken, es folgt ein lyrisches Thema, das sich ausbreitet und dann durchführungsartige Zustände auslöst, in denen der Galopp-Rhythmus in krassesten Modulationen seine ganze wilde Kraft entfaltet. Auch in der Reprise bleibt die Grundstimmung düster, die Gestik oft verzweifelt und melancholisch.

Der Pianist Claudio Arrau hat das Finale einmal treffend als »Geisterreigen« bezeichnet, in dem das doppelgesichtige Galopp-Thema »immer und immer« wiederkehre, »als hätte Schubert mit ganz besonderem Nachdruck« auf die »schreckliche Unausweichlichkeit« des Todes hinweisen wollen. Arrau war sich sicher, dass sich der 31-jährige Komponist seiner tödlichen Krankheit voll bewusst gewesen ist.

Verena Großkreutz

Yefim Bronfman

Yefim Bronfman wurde in Taschkent in der Sowjetunion geboren. 1973 emigrierte er mit seiner Familie nach Israel. Hier studierte er bei Arie Vardi an der Rubin Academy of Music in Tel Aviv. Später setzte er seine Studien in den USA an der Juilliard School, der Marlboro School of Music und am Curtis Institute of Music bei Rudolf Firkusny, Leon Fleisher und Rudolf Serkin fort. Seit Juli 1989 ist er US-amerikanischer Staatsbürger. Heute gilt er weltweit als einer der bedeutendsten Pianisten unserer Zeit.



Anlässlich des 80. Geburtstags von Yuri Temirkanov begleitete Yefim Bronfman zum Auftakt der Saison 2018/2019 die St. Petersburger Philharmoniker auf Europa-Tournee. Im Anschluss reiste er nach Amsterdam und Skandinavien für Konzerte mit dem Königlichen Concertgebouworchester Amsterdam. Im weiteren Verlauf dieser Spielzeit war bzw. ist er in Europa mit den Wiener Philharmonikern unterwegs, u. a. auch im Mai erneut in der Kölner Philharmonie, und mit Orchesterkonzerten in Paris (Orchestre National de France), London (London Philharmonic), Köln (WDR Sinfonieorchester), Rom (Accademia Nazionale di Santa Cecilia) und Berlin (Berliner Philharmoniker). In den USA folgt er Wiedereinladungen zu den Orchestern in Cleveland, New York, Los Angeles, Houston, St. Louis, Cincinnati, San Francisco und Dallas. Soloprogramme spielt er u. a. in der New Yorker Carnegie Hall, in Berkeley, Stanford, Aspen, Madrid, Genf, Bordeaux, Köln, Leipzig, München, Berlin, Neapel und Rom. Im Frühjahr 2019 geht er gemeinsam mit der Mezzosopranistin Magdalena Kožená auf Tournee.

Ein enges, inzwischen schon über 30 Jahre währendes Verhältnis verbindet Yefim Bronfman mit dem Israel Philharmonic Orchestra und Zubin Mehta. Im Rahmen der US-Tournee des Orchesters im Herbst 2017 spielte er Konzerte in Los Angeles und in der Carnegie Hall. Im Anschluss trat er mit dem Sinfonieorchester

des Bayerischen Rundfunks und Mariss Jansons in München, London und Wien auf. Auch mit diesen Partnern pflegt er eine langjährige Zusammenarbeit. Darüber hinaus war er wiederholt zu Gast bei den Orchestern in New York, Cleveland, Los Angeles, Philadelphia, Pittsburgh, Washington, Indianapolis und Toronto. Im Frühjahr 2018 war er in mehreren Konzerten mit den Wiener Philharmonikern unter Andrés Orozco-Estrada zu erleben, wobei das Orchester ihn anlässlich seines 60. Geburtstags mit einem besonderen Programm ehrte. In Europa folgte er außerdem einer Einladung der Berliner Philharmoniker, war mit dem Gewandhausorchester Leipzig unter Andris Nelsons auf Tournee und spielte Soloabende in Deutschland, Frankreich, Belgien und Großbritannien. Eine Tournee nach Asien mit dem London Symphony Orchestra unter Gianandrea Noseda beschloss die vergangene Spielzeit.

Yefim Bronfman arbeitet regelmäßig mit namhaften Dirigenten wie Daniel Barenboim, Herbert Blomstedt, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi, Gustavo Dudamel, Valéry Gergiev, Alan Gilbert, Mariss Jansons, Vladimir Jurowski, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin, Sir Simon Rattle, Esa-Pekka Salonen, Franz Welser-Möst und David Zinman. Als leidenschaftlicher Kammermusiker hat er mit Pinchas Zukerman, Martha Argerich, Magdalena Kožená, Anne-Sophie Mutter, Emmanuel Pahud und vielen anderen musiziert. Er ist häufiger Gast bei den großen Musikfestivals in Europa und den USA und hat zahlreiche Soloabende in den führenden Konzerthäusern weltweit gegeben, einschließlich seines gefeierten Debüts in der Carnegie Hall im Jahr 1989. 1991 spielte er gemeinsam mit Isaac Stern eine Reihe von Konzerten in Russland, sie stellten seine ersten öffentlichen Auftritte dort seit seiner Emigration nach Israel im Alter von 15 Jahren dar. Im gleichen Jahr erhielt er den Avery Fisher Prize, eine der höchsten Auszeichnungen für amerikanische Musiker. 2010 wurde er mit dem Jean Gimbel Lane Prize der Northwestern University geehrt. Yefim Bronfman wird weithin für seine Solo-CDs und seine Kammermusik- und Orchesteraufnahmen gerühmt. Sechs Mal war er bereits für einen Grammy Award nominiert, 1997 gewann er diesen renommierten Preis für seine Einspielung der

Bartók-Konzerte mit dem Los Angeles Philharmonic unter Esa-Pekka Salonen.

Sein umfangreicher Aufnahmekatalog umfasst Werke für zwei Klaviere von Rachmaninow und Brahms mit Emanuel Ax, sämtliche Klavierkonzerte von Prokofjew mit dem Israel Philharmonic Orchestra unter Zubin Mehta, eine CD mit Werken von Mozart und Schubert mit den Zukerman Chamber Players sowie den Soundtrack zu Disneys *Fantasia 2000*. Zu seinen jüngsten CD-Veröffentlichungen gehören die 2014 für einen Grammy nominierte Aufnahme von Magnus Lindbergs Klavierkonzert Nr. 2 mit dem New York Philharmonic unter Alan Gilbert, Tschaikowskys Klavierkonzert Nr. 1 mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Mariss Jansons, die Solo-CD *Perspectives* und die Einspielung aller Klavierkonzerte Beethovens, inklusive des Tripelkonzerts mit Gil Shaham und Truls Mørk, begleitet vom Tonhalle-Orchester Zürich unter David Zinman. Auf DVD erhältlich sind Beethovens fünftes Klavierkonzert mit dem Königlichen Concertgebouworchester Amsterdam unter Andris Nelsons, aufgenommen im Rahmen des Lucerne Festival 2011, ebenso wie ein Konzertmitschnitt von Rachmaninows drittem Klavierkonzert mit den Berliner Philharmonikern und Sir Simon Rattle. 2010 wurde seine Interpretation des zweiten Klavierkonzerts von Franz Liszt mit den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Franz Welser-Möst in Schönbrunn veröffentlicht. 2015 erschien eine Aufnahme der beiden Brahms-Konzerte mit dem Cleveland Orchestra unter Franz Welser-Möst. Ebenfalls im Jahr 2015 wurde Yefim Bronfman die Ehrendoktorwürde der Manhattan School of Music verliehen.

In der Kölner Philharmonie war Yefim Bronfman zuletzt im August 2018 zu Gast. Er wird am 24. Mai mit den Wiener Philharmonikern erneut bei uns zu hören sein.



Wir sorgen für Bewegung

Dr. Preis, Dr. Schroeder & Partner
Orthopädie & Sporttraumatologie

**WESTDEUTSCHES KNIE &
SCHULTER ZENTRUM**

KLINIK am RING
Hohenstauenring 28
50674 Köln
Tel. (0221) 9 24 24-220
ortho-klinik-am-ring.de



Meine Ärzte.
Meine Gesundheit.

WELCOME TO THE FAMILY

Egal ob Sie Klassik bevorzugen, Jazz oder Rock, egal ob Sie Anfänger sind, Fortgeschrittener oder Virtuose: Die „Family of Steinway-Designed Pianos“ mit den Marken ESSEX, BOSTON und STEINWAY & SONS bietet Ihnen Spielvergnügen für jeden Anspruch zu einem überzeugenden Preis-Leistungs-Verhältnis und in bewährter Steinway Qualität.

JETZT AUCH IN KÖLN: Besuchen Sie unser Geschäft am Hohenstaufenring No. 57A. Wir freuen uns auf Sie!

**KLAVIERE AB € 5.840,-
FLÜGEL AB € 14.670,-**



Steinway Retail Deutschland GmbH
Hohenstaufenring 57A • 50674 Köln
Telefon: 0221 272318-69
Mail: beratung@steinway-koeln.de
www.steinway-koeln.de



STEINWAY & SONS
KÖLN

Öffnungszeiten: Di.-Fr. 10.30–14.00 Uhr & 14.30–19.00 Uhr, Sa. 10.00–16.00 Uhr sowie nach Vereinbarung



C. BECHSTEIN

Centrum Köln



***Vom Einsteigerklavier bis zum
Konzertflügel – besuchen Sie das
C. Bechstein Centrum Köln!***



C. Bechstein Centrum Köln

In den Opern Passagen · Glockengasse 6 · 50667 Köln

Telefon: +49 (0)221 987 428 11

koeln@bechstein.de · bechstein-centren.de

Februar

MI
27
20:00

Cameron Carpenter *Orgel*

Werke von **Johann Sebastian Bach**
und **Howard Hanson**

Nachholtermin für das am 01.09.2018
ausgefallene Konzert.

Dieses Konzert wird auch live auf
philharmonie.tv übertragen. Der
Livestream wird unterstützt durch JTI.

Abo Orgel Plus 1

März

FR SO
01 - 03
20:00 20:00

Helge Schneider

Ordnung muss sein!

KölnMusik gemeinsam mit
meine supermaus gmbh

DO
07
20:00

Joanne Lunn *Sopran*
Lea Desandre *Sopran*
Lucile Richardot *Alt*
Emiliano Gonzalez Toro *Tenor*
Manuel Walsler *Bass*

Ensemble Pygmalion
Raphaël Pichon *Dirigent*

Johann Sebastian Bach
Messe h-Moll BWV 232

Abo Baroque ... Classique 5

FR
08
20:00

Bill Laurance *p*

Abo LANXESS Studenten-Abo

SA
09
17:00

Anu Komsı *Sopran*
Helena Rasker *Alt*

Ensemble Modern
Sir George Benjamin *Dirigent*

George Benjamin
Into the Little Hill
Lyrische Erzählung für Sopran,
Alt und 15 Spieler
konzertante Aufführung

Gefördert durch das
Kuratorium KölnMusik e.V.

SA
09
20:00

Ueli Wiget *Klavier*

Ensemble Modern Orchestra
Sir George Benjamin *Dirigent*

Pierre Boulez
Initiale

Olivier Messiaen
Sept Haïkai
für Klavier und kleines Orchester

Galina Ustwolskaja
Komposition Nr. 2 – Dies irae
für acht Kontrabässe, Holzwürfel und
Klavier

György Ligeti
Ramifications
für Streichorchester oder
zwölf Solostreicher

George Benjamin
Palimpsests
für Orchester

Gefördert durch das
Kuratorium KölnMusik e.V.

Abo LANXESS Studenten-Abo
Philharmonie für Einsteiger 3

SO
10
11:00

Die Schurken

Paris! Paris!
Konzert für Kinder ab 6

Gefördert durch das
Kuratorium KölnMusik e.V.

Abo Kinder-Abo 2

SO
10
16:00

Jean-Guihen Queyras *Violoncello*

Sinfonietta Rīga
Normunds Šnē *Dirigent*

Erkki-Sven Tüür
Lighthouse
für Streichorchester

Joseph Haydn
Sinfonie B-Dur Hob. I:98
»4. Londoner«

Rolf Wallin
Ground
für Violoncello und 15 Solostreicher

Joseph Haydn
Konzert für Violoncello und Orchester
C-Dur Hob. VIIb:1

Abo Sonntags um vier 5

SO
10
20:00

Pierre-Laurent Aimard *Klavier*

Chamber Orchestra of Europe

Joseph Haydn
Sinfonie C-Dur Hob. I:7
»Le Midi«

Wolfgang Amadeus Mozart
Konzert für Klavier und Orchester
B-Dur KV 450

Konzert für Klavier und Orchester
C-Dur KV 503

Elliott Carter
Epigrams
für Klavier, Violine und Violoncello

Abo Klassiker! 5

Kölner
Philharmonie



Valery Gergiev

Dirigent

Münchener Philharmoniker

Richard Wagner
Trauermarsch
aus: Götterdämmerung WWV 86D

Wolfgang Rihm
Transitus III

Dmitrij Schostakowitsch
Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 47

Foto: Florian Emanuel Schwarz



koelner-philharmonie.de
0221 280 280

köInticket.de Tickethotline! 0221-2801

Donnerstag
28.03.2019
20:00

Philharmonie-Hotline 0221 280 280

koelner-philharmonie.de

Informationen & Tickets zu allen Konzerten
in der Kölner Philharmonie!



Kulturpartner der Kölner Philharmonie

Herausgeber: KölnMusik GmbH
Louwrens Langevoort
Intendant der Kölner Philharmonie
und Geschäftsführer der
KölnMusik GmbH
Postfach 102163, 50461 Köln
koelner-philharmonie.de

Redaktion: Sebastian Loelgen
Corporate Design: hauser lacour
kommunikationsgestaltung GmbH
Textnachweis: Der Text von Verena Groß-
kreutz ist ein Originalbeitrag für dieses
Heft.
Fotonachweise: Yefim Bronfman © Dario
Acosta

Gesamtherstellung:  adHOC Printproduktion GmbH



**Kölner
Philharmonie**

Pierre-Laurent Aimard

Klavier und Leitung

Candida Thompson

Konzertmeisterin, Violine

Chamber Orchestra of Europe

Joseph Haydn

Sinfonie C-Dur Hob. I:7 »Le Midi«

Wolfgang Amadeus Mozart

Konzert für Klavier und
Orchester B-Dur KV 450

Konzert für Klavier und
Orchester C-Dur KV 503

Elliott Carter

Epigrams



Foto: Marco Bolognini



koelner-philharmonie.de
0221 280 280

köInticket.de Tickethotline: 0221-2801

**Sonntag
10.03.2019
20:00**