



Der Robespierre der Musik

Ohne Zweifel wäre die Musikgeschichte nach 1945 ohne **Pierre Boulez** anders verlaufen. Als Komponist und Dirigent wurde er schon früh zu einer prägenden Figur, die dem Musikleben Strenge und Objektivität auferlegte. Noch heute ist er aktiv – und das, obwohl er am 26. März 90 Jahre alt wird.



Wir sind eine Generation, die völlig von Boulez geprägt wurde“, bekannte Simon Rattle einmal und sprach damit für viele seiner Dirigentenkollegen. Denn das Bild des Maestros als einem Pultmagier und Orchesterbeschwörer hat Boulez rabiat gewandelt. Unspektakulärer, schnörkelloser und ökonomischer als er dirigierte wohl bis dahin niemand – sieht man vielleicht von der abgefeimten Lakonie eines Richard Strauss ab, der beim Dirigieren schon

einmal demonstrativ die Taschenuhr hervorziehen konnte. Niemand hat das expressive Moment der traditionellen Schlagtechnik so konsequent aus seinem Bewegungsrepertoire getilgt wie Pierre Boulez. Wenn er vor dem Orchester steht, verraten weder seine Körpersprache, noch seine Mimik etwas über den Ausdruck der Musik. Unvorstellbar, dass er seine Arme in wallender Bewegung über dem Kopf rotieren ließe oder seinen Körper leidenschaftlich im Takt der Musik wiegen würde. Einen Taktstock verschmäht er, weil er ihn nicht braucht und weil er ihm als Machtinstrument suspekt ist. Der Stab sei ihm immer ein wenig vorgekommen wie ein Schwert, erklärte er einmal in einem Interview. Doch man muss sich die beredte Sprache dieser Hände anschauen, wie sie in formvollendeter Sparsamkeit kleine, präzise Figuren in die Luft malen. Die klassische Arbeitsteilung der Dirigenten Hände in die taktschlagende Rechte und die phrasierende Linke hat Boulez durch ein Vokabular abstrakt anmutender Handzeichen ersetzt.

Hinter der abgezirkelten Choreographie seiner in verblüffender Unabhängigkeit voneinander gedankentanzenden Hände vermutet man ein kühl kalkulierendes Superhirn. Und tatsächlich: Hat man einmal beobachtet, wie Boulez gleichzeitig mit der Rechten einen Fünfer- und mit der Linken einen Dreiertakt schlagen kann oder mit welcher rasiermesserscharfen Treffsicherheit er noch aus dem dichtesten Stimmengewirr einen falschen Ton, eine rhythmische Ungenauigkeit herauszuhören in der Lage ist, dann weiß man, dass er ein solches besitzt. Und doch klingen durchaus nicht alle seine Interpretationen so konsequent strukturklar, gar unsinnlich analytisch, wie man es ihnen gemeinhin nachsagt. Als Boulez etwa im Wechsel mit Daniel Barenboim einen kompletten Mahler-Zyklus aufführte – mit der Berliner Staatskapelle, 2007 in Berlin, 2009 in der New Yorker Carnegie Hall –, da staunte man nicht schlecht. Die vorgefassten Erwartungen über charakteristische Unterschiede zwischen den beiden befreundeten Dirigenten wurden in diesen Konzerten widerlegt. Der vermeintliche „Emotionalist“ Barenboim durchleuchtete den Mahler’schen Kosmos auf das Präziseste und ließ den unsentimentalen Avantgardisten zu Wort kommen. Boulez dagegen, das analytische Genie, entfesselte Mahlers Orchesterpolyphonie zu überwältigenden, schier wuchernden Klanggebilden. Ausgesehen hatte das ganz anders:



Nur der Musik verpflichtet: Präzise und kaltblütig wie ein Uhrwerk etablierte Pierre Boulez als Dirigent das Gegenstück zum ausdruckschwüngen Pultmagier.

Während man bei Barenboim bisweilen bangte, ob ihn der Furor dirigentischer Leidenschaft im nächsten Moment vom Podest reißen würde, stand Boulez wie festgewachsen vor seinem Pult und sortierte selbst die Klangmassen der „Symphonie der Tausend“ mit der ungerührten Miene eines Buchhalters.

Mit den üblichen Gegensatz-Konstruktionen – Klang versus Struktur, Sensualismus versus Konstruktivismus, Intuition versus Analyse – kommt man weder dem Dirigenten, noch dem Komponisten, noch dem Theoretiker Boulez nahe. Er bleibt ein Januskopf. „Robespierre Boulez“ nannte man ihn wegen seiner scharfen Polemiken, als in den 50er- und 60er-Jahren in Darmstadt die Grabenkämpfe um die „wahre“ Avantgarde tobten. Damals führte Boulez das Wort gemeinsam mit zwei anderen zornigen jungen Männern: Luigi Nono und

Karlheinz Stockhausen. „Schönberg est mort“, hatte Boulez 1951 verkündet, die neuen Götter hießen Anton Webern und Olivier Messiaen, bei dem Boulez studiert hatte. Kompositorische Konsequenz lautete die Devise, man strebte nach der totalen Determination aller musikalischen „Parameter“ einer Komposition, ordnete also nicht bloß, wie in Schönbergs Zwölftonmethode, die Tonhöhe, sondern auch Dauer, Dynamik, Klangfarbe und Artikulation in Reihen. Es ging ein Riss durch die Neue-Musik-Szene. Es standen sich nicht länger nur die Anhänger der Tradition und die Verfechter der Moderne als rivalisierende Lager gegenüber. Vielmehr spaltete sich auch die Community der zeitgenössischen Komponisten in eine selbst ernannte Avantgarde, die sich theoretisch brillant zu legitimieren verstand, und jene Abtrünnigen, die sich, wie Hans Werner Henze oder später György Ligeti, dem Diktat des musikalischen Fortschritts nicht unterordnen konnten oder wollten. Boulez, Nono und Stockhausen gaben den Ton an und entschieden darüber, welche Musik fortschrittlich und welche reaktionär sei. Ein Komponist wie Henze, der Boulez damals vorkam wie „ein lackierter Friseur“, flüchtete vor den Konflikten ins arkadische Italien, nicht ohne Boulez seinerseits aus der Ferne als kleinbürgerlichen „Geschmackspächter“ und „Bierkutschenpolemiker“ zu beschimpfen. Auslöser war die Uraufführung von Henzes „Nachtstücke und Arien“ 1957 in Donaueschingen gewesen, die Boulez, Stockhausen und Nono nach wenigen Takten türknallend verlassen hatten.

Was für Zeiten. Bei aller Skepsis gegenüber ästhetischen Dogmen kann man heute fast ein wenig nostalgisch auf den furiosen Ernst zurückblicken, mit dem man in den Zentren der Neuen Musik damals um die Hoheit von Kompositionstechniken und den Wahrheitsanspruch musikalischer Werke rang, gegen vermeintliche „Feinde“ anrannte – und sich dabei natürlich auch in mancher Sackgasse verirrte. Wer würde dem zeitgenössischen Komponieren in unseren post-postmodernen Zeiten noch eine solche gesellschaftliche Relevanz zusprechen? Wo werden ästhetische Debatten heute noch mit einer solchen Hitzigkeit und Dringlichkeit geführt? Denn natürlich ist die Darmstädter Schule nicht jener ideologisch homogene Monolith gewesen, als der sie uns rückblickend erscheint. Um das zu erkennen, muss man sich nur einmal vergegenwärtigen, wie unterschiedlich Boulez, Nono und Stockhausen schon in jener Zeit komponiert haben. Und waren sich die Protagonisten des Serialismus schon untereinander keineswegs immer einig, so wirkten die Widersprüche als produktiver Zweifel auch innerhalb des Komponierens jedes einzelnen von ihnen weiter.



Pierre Boulez möchte sein Wissen weitergeben. Bei der Lucerne Festival Academy unterrichtet er den Dirigentennachwuchs.

The Complete Columbia Album Collection

Diese CBS-Aufnahmen stammen aus den Jahren 1966 bis 1986 und zeigen Boulez auf der Höhe seiner Dirigentenlaufbahn: den Chefdirigenten des BBC Symphony Orchestra und des New York Philharmonic Orchestra, den musikalischen Revolutionär auf dem Grünen Hügel. Mit seinen legendär gewordenen Debussy-Einspielungen setzte Boulez Maßstäbe. Seine Interpretationen sind an radikaler Textverbindlichkeit und dem Ideal einer schnörkellosen Fasslichkeit orientiert, lassen zugleich jedoch erkennen, wie stark Boulez Musik aus dem Klang heraus begreift. Dieser wird indes nicht als sensualistisches Oberflächenphänomen aufgefasst, sondern als strukturell bedeutsames, formbildendes Moment begriffen. Skrjabin, Strawinsky und Bartók musiziert Boulez aus dem gleichen Geist. Von seinem unpathetisch-duftigen, von französischer „clarté“ erhellten Zugriff profitieren auch die Werke von Paul Dukas, Albert Roussel und Hector Berlioz, wobei auch Boulez' Faible für Nebenwerke erkennbar wird. Für Berlioz' „Lélio“ etwa konnte sich zu dieser Zeit kaum jemand erwärmen. Die Aufnahme mit dem London



Symphony Orchestra aus dem Jahr 1967 lässt Boulez' Mentor, den Schauspieler Jean-Louis Barrault, als fabelhaften Sprecher auftreten. Eine Rarität ist auch Wagners geistliche Kantate „Das Liebesmahl der Apostel“, ein Stück für Männerchor und Orchester. Scurril mutet heute die Aufnahme der fünften Sinfonie von Beethoven an, 1968 mit dem New Philharmonia Orchestra aufgenommen, die, in äußerst zerdehnten Tempi, ganz auf die Ableitungslogik der thematischen Arbeit fokussiert ist – und darüber nicht nur falsches Pathos, sondern überhaupt jeden expressiven Impuls zu eliminieren scheint. Anderes, etwa das Klavierkonzert für die linke Hand von Maurice Ravel mit Philippe Entremont als Pianisten, gelingt wieder in mitreißender Intensität.

Pierre Boulez – The Complete Columbia Album Collection; Werke von Schönberg, Bartók, Messiaen, Strawinsky, Boulez, Mahler, Wagner u. a.; Jessye Norman, Yvonne Minton, Elisabeth Söderström, Pinchas Zukerman, Daniel Barenboim, BBC Singers, BBC Symphony Orchestra, London Symphony Orchestra, Orchestre de l'Opera National de Paris u. a. (1966-1994); Sony 67 CD 0888430133327

Boulez, der ehemalige Mathematikstudent, Sohn eines Ingenieurs und Besitzers einer Stahlfabrik, studierte ab 1942 bei Olivier Messiaen in Paris und machte sich bei René Leibowitz mit der Zwölftonmethode vertraut. Am rigidesten hat er die seriellen Verfahren in seinem unmittelbar nach der Donaueschinger Uraufführung zurückgezogenen Orchesterwerk „Polyphonie X“ und den „Structures I“ für zwei Klaviere angewandt, die auf der Reihe aus Messiaens Modellkomposition „Mode de valeurs et d'intensité“ basierten. Doch die schematische Starre hat ihn nicht befriedigt. Er suchte nach einer Synthese der scheinbaren Gegensätze. Er erfand eine Musiksprache, in der sich die konstruktive Strenge der deutsch-österreichischen Tradition mit einem Moment klanglicher und melodischer Freiheit verband, wie es für die französische Musik, allen voran für Debussy, jenen Meister einer Formgestaltung aus dem Klang, charakteristisch ist. Über Messiaen lernte Boulez auch die Vielfalt der außereuropäischen Musik kennen, die sich in den oft exotisch anmutenden Instrumentalfarben und im rhythmischen Raffinement seiner Kompositionen niederschlug.

Im Gesangszyklus „Le Marteau sans Maître“ nach Gedichten des Surrealisten René Char löst sich die serielle Strenge zu duftig-klang sinnlichen Bizarrieries, zu einer präzise strukturierten Phantastik, die den Ausdrucksimpuls von Schönbergs „Pierrot lunaire“ weiterzudenken scheint. Die Uraufführung dieses Werks verschaffte Boulez 1955 den Durchbruch als Komponist. Ab 1960 treibt ihn die formgenerierende Erforschung des Klangs zu schier überbordend komplexen und zugleich schwebend vieldeutigen musikalischen Labyrinthen, wie das

Boulez würde sich hüten, ein Werk für die eigenen Ausdrucksbedürfnisse zu missbrauchen

immer wieder überarbeitete „Pli selon pli“ nach Gedichten von Stéphane Mallarmé. Das Prinzip, eine Komposition nicht als zielgerichtete Entwicklung, sondern als vielfältig vernetzte Mehrschichtigkeit aufzufassen, die sich „Falte auf Falte“ ausbreitet, wie in Mallarmés Texten, durchzieht seitdem das gesamte Œuvre. Alles korrespondiert unterschwellig miteinander. Die erste „Improvisation“ von „Pli selon pli“ greift auf Spuren der frühen Klavierstücke „Notations“ zurück, die Boulez in den 80er-Jahren wiederum zu Orchesterstücken umkomponiert hat. Aus den „Eclats“ von 1965 werden fünf Jahre später die „Eclats multiples“, das Orchesterwerk „Répons“ von 1981 wird bis 1984 sukzessive erweitert. Boulez selber hat seine Vorliebe dafür, „immer wieder das gleiche Material zu verwenden, ohne dass die Zusammenhänge offensichtlich werden“, mit Proust in Verbindung gebracht. „Ich schreibe nur selten Stücke“, sagte er, „von denen ich sagen kann: ‚Gut, das ist fertig‘. Stattdessen vertraue ich der organischen Entwicklung.“

Von deutscher Seelenmalerei, von musikalischen Botschaften und expressionistischem Pathos ist diese Auffassung des „Organischen“ meilenweit entfernt. Ein Komponist wie der 50 Jahre jüngere Jörg Widmann, der bei Henze studiert hat und also in einer gänzlich anderen Tradition verankert ist, erinnert sich daran, wie faszinierend die Boulez'sche Poesie klingender Strukturen auf ihn als 15-Jähriger gewirkt haben: „Diese Klangfarben! Diese Freiheit!“ Etwas Unnahbares steckt freilich auch in dieser formvollendeten Eleganz, so wie sich auch der Mensch Boulez nie entblößen würde, sich entzieht. Oder wie der Dirigent Boulez sich davor hütet, ein Werk

Boulez 20th Century

Sein Kernrepertoire hat Boulez im Wesentlichen zweimal, manches sogar dreimal eingespielt. Zunächst für Columbia und um die 20 Jahre später noch einmal für die Deutsche Grammophon. Was Boulez' eigenes Œuvre angeht, ist die DG-Edition naturgemäß umfangreicher und enthält neben den frühen Hauptwerken wie „Le Marteau sans Maître“ und „Pli selon Pli“ auch die wichtigen späteren Kompositionen „Répons“, „Dialogues de l'ombre double“, „Sur Incise“ und „Anthèmes“. Insgesamt ist es erstaunlich, wie wenig sich Boulez' Interpretationen über die Jahrzehnte hinweg verändert haben. Bisweilen scheinen Furor und analytische Rabiathheit mancher früheren Aufnahme später etwas zurückgenommen. So etwa in den Ravel-Einspielungen, den Strawinsky-Aufnahmen oder auch in Edgar Varèses „Arcana“, das nun wesentlich weicher, gedämpfter klingt. Mit Ravel konnte Boulez in späteren Jahren ebenso wenig anfangen wie zuvor: Diese Musik braucht mehr Exzentrik, ja Exzess, als es dem Boulez'schen Temperament entspricht. Deutlich wird wieder einmal, wie unideologisch der Komponist Boulez als Dirigent auf das 20. Jahrhundert blickt. Neben einem Schwerpunkt auf den Komponisten der Wiener Schule sowie auf Strawinsky, Debussy, Bartók, Messiaen und Ligeti, präsentiert die Box auch Musik von Karol Szymanowski und Harrison Birtwistle.

Pierre Boulez – 20th Century Edition; Werke von Bartók, Berg, Boulez, Schönberg, Strawinsky, Webern u. a.; Krystian Zimerman, Teresa Stratas, Pierre-Laurent Aimard, Gidon Kremer, Christine Schäfer, Chicago Symphony Orchestra, Berliner Philharmoniker, Ensemble Intercontemporain u. a.; DG/Universal 44 CD 00028947942610

DVD-Edition

Pierre Boulez – Emotion & Analysis; Werke von Mahler, Bruckner, Strawinsky, de Falla, Boulez, Berg, Debussy; Dokumentationen von Frank Scheffer, Andy Sommer, Paul Smaczny, Günter Atteln u. a.; Diana Damrau, Petra Lang, Maria João Pires, Daniel Barenboim, Staatskapelle Berlin, Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, Orchestre de Paris, Chicago Symphony Orchestra; Euroarts/Naxos 10 DVD 880242610089

In Vorbereitung

Pierre Boulez – The Complete Erato Recordings; Werke von Boulez, Strawinsky, Schönberg, Messiaen, Carter, Berio, Ligeti, Xenakis u. a.; Orchestre National de France, Chicago Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra u. a.; Erato/Warner 14 CD 0825646190485
Diese Box erscheint am 27. Februar.



für die eigenen Ausdrucksbedürfnisse zu missbrauchen. Eher sieht er es als seine Aufgabe an, sie zur Diskussion zu stellen. Überhaupt ist Boulez zum Dirigieren zunächst nur aus der puren Notwendigkeit gekommen. Als Leiter der Bühnenmusik bei der Schauspieltruppe von Madeleine Renaud und Jean-Louis Barrault – eine Angelegenheit des Brot-erwerbs – leitete er ab 1953 die „Concerts du Petit-Marigny“, aus der wenig später die „Domaine musical“ hervorging, das erste ständige Forum für Neue Musik in Paris.

Wie viele große Dirigenten ist Boulez ein Autodidakt – einer freilich, der die gesamte Branche revolutioniert hat durch seinen gleichermaßen akribischen und furiosen Zugriff auf die Werke, durch die Reformierung der Programme und des Repertoires und durch die sachlich-nüchterne Allüre, die das Ideal des glamourösen Pultstars hinwegfegte. Seine internationale dirigentische Karriere, hinter der das kompositorische Schaffen ab den 80er-Jahren allmählich zurückzutreten begann, nahm ihren Lauf, nachdem Boulez 1957 beim Kölner Rundfunkorchester für Hermann Scherchen einsprang, der vor den Schwierigkeiten von Boulez' „Le Visage nuptial“ die Segel gestrichen hatte. Seine Laufbahn führte ihn von Baden-Baden, wohin er 1959 übergesiedelt war und wo er ein Jahr später als Chefdirigent das SWF-Orchester übernahm, zu leitenden Positionen nach Cleveland, London, New York und Bayreuth. Monierten die vom Charismatiker Leonard Bernstein geprägten New Yorker Philharmoniker in den 70er-Jahren noch, Boulez würde sie anschauen wie eine Maschine, so hat Boulez später seine einst rigide vertretene Ansicht, der Dirigent dürfe sich absolut keine interpretatorische Freiheit erlauben, modifiziert. Ablesbar wird seine Erkenntnis, dass Struktur und Phrasierung zwei Parameter sind, die sich in der musikalischen Praxis nicht voneinander trennen lassen, am Vergleich älterer Einspielungen von Hauptwerken seines auf Bartók, Strawinsky, Debussy, Ravel und die Komponisten der Zweiten Wiener Schule konzentrierten Kernrepertoires mit Neuaufnahmen dieser Werke ab den 90er-Jahren. Manche Uraltaufnahme, die zu ihrer Zeit unbestritten aufklärerischen Wert hatte, mutet heute in ihrer unerbittlich anti-expressionistischen Konsequenz beinahe skurril an: etwa die betont unorganisch phrasierte, in rasenden Tempi heruntertaktierte Einspielung von Ravels „Ma Mère L'Oye“ oder sein messerscharf konturiertes und beinahe aggressiv voranzhetzendes „La Valse“, in dem jegliche Triebbasis des Walzers gleichsam wegwitrioliert erscheint.

Wagners „Parsifal“ hat Boulez ab 1966 in Bayreuth, dann noch einmal ab 2004 spektakulär von Gralsschwulst, Erlöserpathos und Leidensmystik befreit. Eher orientierte er sich an Debussys Ideal, Wagners letztes Bühnenwerk müsse klingen wie ein Kirchenfenster, durch das Licht ströme. Statt in teuto-





Zornige junge Männer: Luigi Nono, Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen (v. l. n. r.) bildeten in den 50er-Jahren das unduldsame Dreigestirn der Avantgarde.

nischen Seelentiefen zu wühlen und mit jedem Motiv und in jeder neuen harmonischen Wendung obskuren Hintersinn und lastende Bedeutungstiefe zu beschwören, entdeckte Boulez Farbe, Linearität, sinfonischen Fluss, ja Eleganz in dieser Partitur.

Die „Domaine Musical“ war der Auftakt einer Reihe von Gründungen, mit denen Boulez der Neuen Musik einen institutionell verankerten Platz im Pariser Musikleben eroberte – und sich selbst den mächtigen Einflussreichtum der wichtigsten Musikerfigur in Frankreich. An Boulez, so berichten französische Kompositionsstudenten und junge Komponisten, komme keiner vorbei. 1977 eröffnete das „Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique“, kurz IRCAM, im Centre Pompidou seine Türen, 1995 kam die Cité de la Musique hinzu, mit hochmodernem Konzertsaal und einem eigenen Klangkörper, dem Ensemble Intercontemporain. 2004 wurde die Lucerne Festival Academy unter Pierre Boulez' Leitung ins Leben gerufen, die junge Musiker aus aller Welt in Proben, Workshops und Seminaren zu Interpreten der Neuen Musik ausbildet.

Ohne Übertreibung kann man behaupten, dass die Musikgeschichte nach 1945 ohne Pierre Boulez anders verlaufen wäre. Pierre Boulez ist eine Instanz. Wie kein anderer prägt und dynamisiert er das Musikleben seit mehr als 60 Jahren. Und obwohl es in den letzten Jahren altersbedingt ein wenig ruhiger um ihn geworden ist, reicht sein Einfluss doch bis in die jüngste Gegenwart hinein. Dass im Januar in Paris der spektakuläre neue Konzertsaal von Jean Nouvel eröffnet werden konnte, ist nicht zuletzt sein Verdienst. Seit den 70er-Jahren hatte Boulez für dieses Projekt gekämpft. Es wird ihn schmerzen haben, dass er bei der Eröffnung nicht anwesend sein konnte. ■

Mehr zum Künstler

Frühere Beiträge über Pierre Boulez finden Sie in den FONO-FORUM-Ausgaben Mai 2011, April 2005, März 2000 sowie März 1995 in unserem Online-Archiv unter www.fonoforum.de.

KISSINGER SOMMER

19. JUNI – 19. JULI 2015



Cecilia Bartoli



Grigory Sokolov



Simone Kermes



Daniil Trifonov

16.05. Sonderkonzert
Timeless - Recital
mit David Garrett
S: Julien Quentin (Klavier)
Brahms

19.06. Eröffnungskonzert
Deutsches Symphonie-Orchester
Berlin
D: Andrey Boreyko
S: Sol Gabetta (Violoncello)
Saint-Saëns · Tschaikowsky

26.06. Sabine Meyer und
Waltraud Meier
Nationalphilharmonie Warschau
D: Jacek Kasprzyk
Strauss · Mozart · Brahms

27.06. Missa Solemnis
Tschechische Philharmonie
Philharmonischer Chor Prag
D: Jiří Bělohávek
Chorleiter: Lukáš Vaselek
S: Genia Kühmeier (Sopran)
Marianne Crebassa (Mezzosopran)
Arturo Chacón-Cruz (Tenor)
Daniel Kotlinski (Bassbariton)

28.06. Prager Virtuosenkonzert
Tschechische Philharmonie
D: James Gaffigan
S: Midori (Violine)
Dvořák · Schumann

01.07. Promskonzert
BBC Symphony Orchestra London
D: Sakari Oramo
S: Igor Levit (Klavier)
Grieg · Beethoven · Sibelius

02.07. Simone Kermes zwischen Barock,
Bernstein & Mackie Messer
Ensemble Metamorfosi
Andreas Schmidt (Bariton)
Brecht/Weill · Bernstein · Rossini u. a.

04.07. Violinsoirée mit Brahms
und Dvořák
Symphonieorchester des
Bayerischen Rundfunks
D: Andris Nelsons
S: Lisa Batiashvili (Violine)

05.07. Skandinavisches Sonntagskonzert
Copenhagen Philharmonic Orchestra
D: Lawrence Foster
S: Alisa Weilerstein (Violoncello)
Julian Jia -
Gewinner KlavierOlymp 2014
Dvořák · Mozart · Schumann

08.07. Festliche Operngala
Budapest Philharmonic Orchestra
D: Johan Arnell
S: Genia Kühmeier (Sopran)
Vessalina Kasarova (Mezzosopran)
Dmitry Korchak (Tenor)
Arien und Duette „Le Nozze di Figaro“,
„Don Giovanni“, „Die Zauberflöte“ u. a.

10.07. Gala Frank Peter Zimmermann
Bamberger Symphoniker -
Bayerische Staatsphilharmonie
D: Ádám Fischer
Mozart · Brahms

11.07. GalaAbend Cecilia Bartoli
„St. Petersburg“
I Barocchisti
D: Diego Fasolis

12.07. Notte italiana
Münchner Rundfunkorchester
D: Jacek Kasprzyk
S: Norma Fantini (Sopran)
Marianne Crebassa
(Mezzosopran)
Arturo Chacón-Cruz (Tenor)
Daniel Kotlinski (Bassbariton)
Arien und Duette aus „Tosca“,
„Aida“, „Werther“, „Carmen“ u. a.

14.07. Klavierabend Grigory Sokolov
Bach · Beethoven · Schubert

15.07. „From Russia with Love“
Orchester des Mariinsky Theaters
St. Petersburg
D: Valery Gergiev
S: Daniil Trifonov (Klavier)
Wagner · Chopin · Tschaikowsky

17.07. Tschaikowsky-Soirée
Konzerthausorchester Berlin
D: Christoph Eschenbach
S: Iskandar Widjaja (Violine)

Programm & Tickets

KISSINGER SOMMER

Ticket-Tel. 0971 8048-444

Mo - Fr 8:30 - 20 Uhr · Sa/So 10 - 14 Uhr

kissingen-ticket@badkissingen.de

kissingersommer@stadt.badkissingen.de

www.kissingersommer.de

