

SINFONIE ORCHESTER DES KIT

16. Juli 2022
Konzerthaus Karlsruhe



ELEGY FOR BRAHMS

Gefördert durch die
Stadt Karlsruhe



Den Spaß an der Musik teilen?

KA nn ich.

Zu einer hohen Lebensqualität gehören sauberes Trinkwasser und günstige, klimaschonende Energie. Wir sind froh, unseren Teil zu einem guten Leben in unserer Region beitragen zu können. Deshalb fördern wir Kultur, Sport und Soziales in Karlsruhe. Wir wünschen viel Spaß beim Konzert des Sinfonieorchesters.

www.stadtwerke-karlsruhe.de



**Stadtwerke
Karlsruhe**

Besser versorgt, weiter gedacht.

Programm

Charles Hubert Hastings Parry

1848-1918

Elegy for Brahms

1897

Johannes Brahms

1833-1897

Konzert für Violine und Orchester

D-Dur op. 77

1878

I. Allegro non troppo

II. Adagio

III. Allegro giocoso, ma non troppo vivace

— Pause —

Alexander Zemlinsky

1871-1942

Sinfonie Nr. 2 B-Dur

1897

I. Sostenuto – Allegro.

Schnell, mit Feuer und Kraft

II. Nicht zu schnell (*scherzando*)

III. Adagio

IV. Moderato

Sinfonieorchester des KIT

Tobias Drewelius

Spieldauer ca. 90 Minuten

*Bitte beachten Sie die Regelungen bzgl.
der Corona-Situation. Danke.*

Grußwort des Orchestervorstands



Liebe Freundinnen und Freunde des Sinfonieorchesters des KIT,

Sommer ... dieses wunderschöne Wort führt zu Gedanken an warme Sonnentage, strahlendes Licht, tiefblauen Himmel, an Berge, sanfte und steile Hänge, kühle Bergseen, die Reise in den Urlaub. Wie mag Johannes Brahms, dem unser Konzert heute gewidmet ist, seine Zeit im Sommer am Wörthersee empfunden haben, als er dort an seinem Violinkonzert arbeitete? Brahms, der mit seiner lyrischen Intensität, mit wunderbar warmen Klängen, als Neuerer in seiner Zeit, kommende Generationen inspiriert hat und heute „einer der bedeutendsten Komponisten“ genannt wird. Wir freuen uns sehr, mit Felicitas Schiffner im heutigen Konzert gemeinsam das „Sommerkonzert“ von Brahms spielen zu können.

Sommer in Karlsruhe, das bedeutet dieses Jahr Musik an fast jeder Straßenecke, Konzerte und Kulturveranstaltungen jeden Abend, eine zunehmende Anzahl von Konzertbesuchern, nach Jahren fast leerer Säle und Bühnen, aber noch immer vorsichtig und zurückhaltend. Auch wenn über dem dunkle Schatten schweben, in kleinen Momenten des Glücks und der Verbundenheit in der Musik verschwinden für kurze Zeit die Gedanken an Inzidenzen und kriegsrische Auseinandersetzungen.

Wir sind überaus glücklich, wieder im Konzerthaus in voller Besetzung spielen zu können. Auch dieses mal bedanken wir uns sehr herzlich beim Studierendenwerk Karlsruhe für den großen Probensaal, den vielen Helfern in den Proben und der Konzertvorbereitung, und unserem Dirigenten Tobias Drewelius für seine motivierende und intensive Probenarbeit. In einer aktuellen Studie der Frankfurt University of Applied Sciences, an der wir teilgenommen haben, wird deutlich, dass kulturelle Angebote an Hochschulen einen wichtigen Beitrag zur Persönlichkeitsentwicklung der Studierenden leisten. Die große Anzahl der Neubewerbungen dieses Jahr

bestätigt uns, dass wir als Sinfonieorchester des KIT auch in dieser Hinsicht den richtigen Weg eingeschlagen haben.

Genießen Sie heute mit uns die Musik von Parry, Brahms und Zemlinsky, wir wünschen Ihnen Momente des Glücks in diesem Sommer!

Mit besten Wünschen,

Hans Richter
Vorstand Sinfonieorchester des KIT

Unterstützung bei der Beschaffung von Musikinstrumenten

Musikinstrumente sind die Basis unserer musikalischen Arbeit.

Das Sinfonieorchester des KIT hat einen Bestand an Instrumenten, insb. Leihinstrumente für Studierende (Geigen, Cello, Kontrabass, Kontrafagott, ...) sowie für große oder moderne Werke spezifische Schlaginstrumente (Pauken, Trommeln, Xylophon, Tamtam, ...)

Ein Teil unserer Instrumente ist überholungsbedürftig, zudem möchten wir gerne weitere Instrumente beschaffen, z.B. ein Orchester-Glockenspiel.

Wir würden uns sehr freuen, wenn Sie uns hierbei finanziell unterstützen möchten, gerne können auch Spendenbescheinigungen ausgestellt werden:

IBAN: DE 67 6605 0101 0108 2146 85

BIC: KARSDE66XXX

Sparkasse Karlsruhe

Verwendungszweck: „Spende Sinfonieorchester des KIT, Name, Adresse“

(Ihr Name und Ihre Adresse sind notwendig, falls Sie eine Spendenbescheinigung wünschen)

Elegy for Brahms

Um die Bedeutung zu ermessen, die Johannes Brahms im deutsch-österreichischen Musikleben der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts genoss, lohnt zunächst ein Blick in die schriftlichen Hinterlassenschaften dieser Zeit. Insbesondere Briefe und Zeitungsartikel geben einen Eindruck von der Heftigkeit der musikästhetischen Debatte, welche nicht nur in Fachkreisen, sondern auch in der musikinteressierten Öffentlichkeit geführt worden sein muss: auf der einen Seite das Lager der „Brahmsianer“, die den gebürtigen Hamburger und späteren Wahl-Wiener als würdigen Nachfolger der Musiktradition im Sinne Beethovens feierten, auf der anderen Seite die „Wagnerianer“ oder „Neudeutschen“, die sich neben Wagner vor allem um Franz Liszt scharten, sich als progressiv verstanden und Brahms' angeblichen Konservatismus als einfallslos und rückwärtsgewandt ablehnten.

So teilte Wagner-Anhänger Hugo Wolf im Wiener *Salonblatt* aus: „Etwas, wie die neue Cello-Sonate von Herrn Dr. Johannes Brahms aufzuschreiben drucken, aufführen zu lassen ... und von solchem Wahnsinn nicht angesteckt werden, ist keine Kleinigkeit mehr [...] Will aber Herr Dr. Johannes Brahms seine Anbeter mit diesem neuesten Werke mystifizieren, will er sich über ihre hirnlose Veneration lustig machen, dann freilich ist es etwas anderes und wir bewundern in Herrn Brahms den größten Foppmeister dieses Jahrhunderts und aller künftigen Jahrtausende.“ Friedrich Nietzsche kommentiert im Anhang seines Buchs *Der Fall Wagner*: „Die sympathie die Brahms unleugbar hier und da einflösst [...] war mir lange ein Rätsel: bis ich endlich, durch einen Zufall beinahe, dahinter kam, dass er auf einen bestimmten Typus von Menschen wirkt. Er

hat die Melancholie des Unvermögens; er schafft nicht aus der Fülle, er dürstet nach der Fülle.“

Auf der anderen Seite rezensierte Brahms-Verehrer und Kritikerpabst Eduard Hanslick: „Seither besitzen wir nun auch Richard Wagners *Tristan, Nibelungenring* und seine Lehre von der „unendlichen Melodie“, d.h. die zum Princip erhobene Formlosigkeit, die systematisierte Nicht-Musik, das auf 5 Notenlinien verschriebene melodische Nervenfieber.“ Und der Direktor des Kölner Konservatoriums, Ferdinand Hiller, ließ wissen: „Das tollste Attentat auf Kunst, Geschmack, Musik und Poesie, welches je dagewesen, ist die Keilerei in den *Meistersingern*.“ Schließlich attestiert Psychiater Theodor Puschmann dem Komponisten in *Richard Wagner, eine psychiatrische Studie* dann folgerichtig „geistige[n] Zerrissenheit und psychische[n] Entartung“.

Der hier entstehende Eindruck zweier unvereinbarer Parteien ist aber in seiner Absolutheit nicht richtig. Zum einen gab es diejenigen, die sich keiner der beiden anschließen wollten – Schriftsteller George Bernard Shaw verriß mit großer Freude sowohl Wagner als auch Brahms, Pjotr Iljitsch Tschaikowsky notierte sowohl über Brahms „Es ärgert mich, dass diese aufgeblasene Mittelmäßigkeit als Genius gefeiert wird“ als auch über Wagner „Die Auftürmung der kompliziertesten und ausgetüfteltsten Harmonien, die Farblosigkeit des Gesanges auf der Bühne, die unendlich langen Monologe und Dialoge, das Dunkel des Zuschauerraums, die Abwesenheit jeglicher Poesie, jeglichen Interesses der Handlung – alles das hat meine



Hubert Parry, portraitiert auf einem
Zigarettenbildchen (1914)

Nerven bis zum letzten Grade ermüdet.“ (Der berühmte Hanslick konterte wenige Jahre später mit: „Tschaikowskys Violin-Concert bringt uns zum erstenmal auf die schauerliche Idee ob es nicht auch Musikstücke geben könne die man stinken hört.“)

Zum anderen gab es die diejenigen, die sich ebenfalls weder als Brahmsianer noch als

Wagnerianer verstanden, aber aus der Musik beider Komponisten Inspiration für ihre eigenen Werke gewannen. Zu dieser Fraktion gehört zweifelsohne **Charles Hubert Hastings Parry**. Als er mit 18 Jahren als jüngster Absolvent aller Zeiten (neben seiner schulischen Ausbildung am renommierten *Eton College*) in Oxford den *Bachelor of Music* errang, drängte ihn sein konservatives Elternhaus dennoch zunächst auf eine Karriere in der Versicherungsbranche. Diese verlief einigermaßen erfolglos, doch neben seinem Broterwerb bildete sich der junge Parry auf eigene Faust musikalisch fort, zunächst beim in London ansässigen Komponisten William Sterndale Bennett. Über den Geiger Joseph Joachim versuchte er, Unterricht bei Johannes Brahms zu nehmen, was leider an der mangelnden Verfügbarkeit Brahms' scheiterte.

So wandte er sich 1873 dem Pianisten Edward Dannreuther zu, der ihn in die Musik Richard Wagners einführte. Noch im gleichen Jahr wurde er Mitglied im Wagner-Verband, traf den Komponisten drei Jahre später in Bayreuth und 1877 wieder beim Wagner-Fest in London – die Tonsprache seiner Werke dieser Zeit lässt Wagners Einfluss deutlich spüren. Dennoch verlor Parry nicht die große Bewunderung für Bach, Beethoven, Mendelssohn und Brahms, die er in den Jahren zuvor gewonnen hatte, und entwickelte aus dem Studium ihrer Werke seinen eigenen Stil.

1875 bekam er von George Grove die Gelegenheit, an seiner monumentalen Enzyklopädie *Dictionary of Music and Musicians* als Assistent mitzuarbeiten. Daraus entstanden nicht weniger als 123 Artikel (die unter anderem für den Autodidakten Edward

Elgar am Beginn seiner Karriere von großem Wert waren) und außerdem seine Berufung als Professor für Komposition und Musikgeschichte an das Royal College of Music.

Mit seiner Karriere als Komponist ging es von dortan steil bergauf. Kollege Charles Villiers Stanford bezeichnete ihn als „den größten englischen Komponisten seit Purcell“, zu seinen Schülern zählten unter anderem Ralph Vaughan Williams, Gustav Holst und Frank Bridge.

Zu seiner erstaunlich großen Zahl veröffentlichter Werke (bedenkt man seine Verpflichtungen als Lehrer, Musikwissenschaftler und später noch Direktor des Royal College) gehören unter anderem fünf Sinfonien, die Ode *Blest Pair of Sirens*, die Oratorien *Judith* und *Job*, zahlreiche Lieder und Chorwerke.

1897 starb Johannes Brahms, das Royal College plante ein Gedenkkonzert zu seinen Ehren, und Parry machte sich an die Komposition der *Elegy for Brahms*. Allerdings hatte er sich mit der Arbeit übernommen (gleichzeitig war noch ein *Magnificat* für ein Festival zu schreiben), und so blieb die Partitur kurz vor der Vervollständigung liegen, ohne gespielt worden zu sein.

Im Oktober 1918 infizierte sich Parry mit der Spanischen Grippe und starb kurze Zeit später. Stanford entdeckte *Elegy for Brahms* in den Manuskripten des Komponisten, änderte einige Details und führte das Werk schließlich mit 21-jähriger Verspätung auf – zur Gedenkfeier für Hubert Parry selbst. Danach verschwand es in der Versenkung und wurde erst 1978 für die letzte Plattenaufnahme des legendären Dirigenten Adrian Boult wieder zum Klingen gebracht. Der erste musikwissenschaftliche Artikel über die Komposition erschien am 8. April 2022 in *Music and Letters*: „Refiguring the Poetic Elegy in

Music: The Rhetoric of Mourning in Parry’s *Elegy For Brahms*“ von Michael Allis. In Deutschland war Parrys Widmung an den bewunderten Brahms unseres Wissens noch nie zu hören – das möchten wir heute ändern.

Parry selber setzte sich sein Denkmal zwei Jahre vor seinem Tod allerdings selber: mit der Hymne *Jerusalem*, die neben Edward Elgars *Land of Hope and Glory* als eine der inoffiziellen Nationalhymnen des vereinigten Königreichs gilt und traditionell jedes Jahr in der *Last Night of the Proms* vor und von einem Millionenpublikum gesungen wird.

Als **Johannes Brahms** 1878 mit den Arbeiten an seinem Violinkonzert begann, war ihm erst kürzlich ein persönlich wichtiger Durchbruch gelungen: 1876 war seine erste Sinfonie in Karlsruhe uraufgeführt worden, gleich darauf arbeitete er in Baden-Baden an der zweiten, welche 1877 dann direkt in Wien Premiere hatte.

Schon seit 1872 lebte Brahms in der Donaustadt, dem zu dieser Zeit vielleicht neben Paris wichtigsten musikalischen Zentrum Europas, und bestritt seinen Lebensunterhalt vor allem als Pianist und Leiter des *Wiener Singvereins*. Vom Klavier her kommend hatte er wenig Erfahrung mit der Violine als Soloinstrument (seine erste Violinsonate schrieb er erst unmittelbar nach dem Violinkonzert) und bat so einen guten Freund, den Geiger Joseph Joachim um Rat bei der Gestaltung der Solostimme, vor allem in Bezug auf die technische Realisierbarkeit.

Brahms zog sich zum Komponieren nach Pörttschach am Wörthersee zurück und schickte Joachim regelmäßig seine Entwürfe, worauf dieser mit Verbesserungsvorschlägen



Dr. Johannes Brahms.

C. BRASCH, Hofphotograph

Leipzigerstr. 9, BERLIN W.

Johannes Brahms (1889)



DIE ANKUNFT BRAHMS' IM HIMMEL

Brahms' Ankunft im Himmel, Schattenbild von Otto Böhler

antwortete – von denen einige wenige tatsächlich Eingang in das finale Werk fanden.

Die Uraufführung spielte Joseph Joachim am Neujahrstag 1879 in Leipzig, direkt davor Beethovens Violinkonzert, um mit einem „etablierten“ Werk das Publikum zu locken. Brahms gefiel die Kombination nicht sonderlich: „Viel D-Dur und wenig sonst im Programm.“

Trotzdem wurde das neue Konzert vom Publikum enthusiastisch gefeiert. Weniger enthusiastisch zeigten sich anfangs allerdings Dirigenten und Geiger: gleich mehreren Musikern wird das Zitat zugeschrieben, Brahms' Violinkonzert sei weniger für als viel mehr „gegen die Geige“ komponiert; der polnische Virtuose Henryk Wienawski nannte es „unspielbar“, während sein spanischer Kollege Pablo de Sarasate sich weigerte „[untätig] auf der Bühne zu stehen, während im Adagio die Oboe die einzige Melodie des Stückes spielt“.

In der Tat stellt das Konzert den/die Solist*in vor erhebliche Hürden: es ist technisch immens schwer, viele Doppelgriffe sind sehr weit und unbequem, allein der erste Satz ist mit einer Dauer von guten 20 Minuten eine konditionelle Herausforderung. Noch dazu sind – im Kontrast zu vielen anderen Konzerten dieser Zeit – die virtuoson Finessen nicht darauf ausgelegt, dem Publikum mit großer Brillanz die Fähigkeiten des/der Geiger*in zu demonstrieren, vielmehr scheint das Solo oft in das Orchester integriert zu sein und mit ihm in vielfältigerweise zu interagieren, manchmal geradezu um die Oberhand zu ringen.

Scheinen einige Aspekte des Werks an der Oberfläche konservativ (um diesen Vorwurf der Wagnerianer-Partei aufzugreifen), stellt sich beim näheren Hinhören heraus, dass

„konservativ“ offenbar nur drei Dinge meint: das Aufgreifen der „klassischen“ Gattung „Solokonzert“, eine „klassische“ Instrumentation, welche nicht auf starke Durchmischung von Streicher- und Bläserklängen setzt, und der Verzicht auf eine oft chromatisch aufgeladene Stimmführung mit stark ins Dissonante erweiterter Harmonik, wie sie spätestens seit *Tristan und Isolde* charakteristisch für die Bühnenwerke Wagners ist.

Fast alles andere ist in diesem Konzert dagegen überhaupt nicht konservativ: die große, sinfonische Form des ersten Satzes, die oft polyrhythmischen, komplexen Texturen, welche zwischen Violine und Orchester entstehen, das Verschieben der Taktschwerpunkte und die dadurch entstehende metrische Instabilität (ein Brahms'sches „feature“, welches Parry extensiv in seinen Werken nutzt), die weitgreifende Polyphonie innerhalb der Violinstimme selber, ein vollkommen unkonventioneller Schluss ...

Mochten die Anhänger von Klangfarbenrausch und Gesamtkunstwerk diese mutigen Schritte einer musikalischen Entwicklung auch nicht sehen (wollen), so fand eine Generation später die Zweite Wiener Schule den Mut, an Brahms anzuknüpfen, seine Strenge, Materialökonomie und zwingende Entwicklungsarbeit genau so fortzuführen wie seine Geschmeidigkeit und Flexibilität in Metrik und Form. Und damit in ihrer eigenen Art „zu beweisen, daß Brahms, der Klassizist, der Akademiker, ein großer Neuerer, ja tatsächlich ein großer Fortschrittler im Bereich der musikalischen Sprache war.“

Für Brahms bedeutete Fortschritt aber nicht das Hintersichlassen von Traditionen, sondern ganz im Gegenteil, sich an ihnen im besten Sinne

„abzuarbeiten“ und im Zuge dessen Wege zu finden, sie mit neuem Leben zu füllen und zu erweitern. Das erfuhr auch der junge Komponist **Alexander Zemlinsky** bei einer Privatstunde in Johannes Brahms' Wiener Wohnung: er hatte ihm sein neuestes Werk, zwei Sätze für Streichquintett, mitgebracht; Brahms indessen konfrontierte ihn sofort mit den Streichquintetten Mozarts als unerreichte Musterbeispiele, um ihn auf Schwächen in der eigenen formalen Disposition hinzuweisen.

Trotzdem schätzte der berühmte Komponist den jungen Kollegen sehr: „Sieht überall Talent heraus“ ließ er lakonisch vernehmen, und empfahl Zemlinskys Klarinettenrio op. 3 sogleich seinem Verleger Simrock zur Drucklegung. Zemlinsky wiederum erinnerte sich: „Ich kannte die meisten Werke von Brahms gründlich und war wie besessen von dieser Musik.“

Auch ihn machte das aber nicht zum exklusiven Brahmsianer, und in der musikalischen Metropole nahm er eine Vielzahl an musikalischen Einflüssen auf. Seine heute zu hörende *Zweite Sinfonie B-Dur* (zählt man das Fragment einer e-Moll-Sinfonie mit, ist es seine dritte), die er 1897 im Alter von 25 Jahren schrieb, zwingt er durch ein enges Netz an motivisch-thematischen Beziehungen innerhalb der Sätze und auch über das ganze Werk greifend in sinfonische Form: So wird das Einleitungsthema am Ende zur Apotheose des Finales, das Hauptmotiv des ersten Satzes wird in Gegenrichtung das Hauptmotiv des zweiten Satzes, und alle Motive sind (nach B-Dur transponiert) aus den Tonbuchstaben seines Vornamens gebildet: **A – D – E (AlExAnDEr)**.

Die musikalische Sprache indes nimmt deutliche

Anleihen an ganz unterschiedliche Vorbilder: Das Scherzo erinnert mit seinem knappen Motiv, der fast penetranten Wiederholung, der Wucht der stampfenden forte-Passagen und dem länderhaften Trio an entsprechende Scherzi aus den Sinfonien Anton Bruckners; der langsame Satz lässt mit seinem beginnenden Bläserchoral, der mediantischen Harmonik und der pentatonischen Melodik das Largo aus Antonín Dvořáks berühmter 9. Sinfonie aufleben; das Finale schließlich beginnt beinahe genau wie das aus Brahms' 4. Sinfonie, und auch die sehr ungewöhnliche Form einer Passacaglia über einer wiederholten Basslinie, welches Brahms für sein Finale benutzt, ist die Grundlage von Zemlinskys Schlusssatz.

Den jungen Komponisten hier als Epigonen abzustempeln, wäre aber all zu leicht. Zemlinsky war ein Suchender, der vieles gefunden hatte: Fremdes, das er sich zueigen machte, Eigenes, mit dem er das Fremde originell würzte und in neuem Licht erscheinen ließ. Insbesondere sein ambitionierter und verführerischer Umgang mit Harmonik und die Freude am Experiment mit verschiedenen musikalischen Charakteren, die mal sanft ineinander übergehen, mal schroff aufeinandertreffen, machen die Sinfonie zu einer lohnenden Entdeckung.

Auch die zeitgenössische Kritik sah das so: „[...] bei Zemlinsky treffen wir Brahms an, in der schönere Gesangsgruppe des ersten Satzes, vor allem in der Schluß-Passacaglia seiner Sinfonie. Aber wie ist dieser junge Künstler bei weitem das stärkste, blendenste, kosmopolitischste musikalische Talent der jungen Wiener Musiker über seinen Meister Herr geworden! Wie hat er alle modernen



Alexander Zemlinsky (Aufnahmedatum unbekannt)

Musikelemente verdaut und aus ihnen seine Nahrung gezogen! Er ist eine der glücklichsten musikalischen Naturen, die ich kenne. Durchaus nobel, frei in der Herrschaft über das Orchester, welches er prachtvoll zum Klingen brint. Von neueren Kompositionen hat mich kein in ein solches Erstaunen gesetzt [...].“

Die „glückliche musikalische Natur“ machte dann auch in nur wenigen Jahren eine verblüffende weitere Entwicklung durch, die ihn schon knapp nach 1900 an die Grenzen des damals musikalisch Denkbaren brachte. Seine farbenprächtige und Klang bis in die letzten Nuancen auskostende Musik fand in Hofoperndirektor Gustav Mahler einen ihrer größten Förderer; unter anderem Arnold Schönberg fand umgekehrt in Alexander Zemlinsky einen inspirierenden Lehrer (den man wiederum in Schönbergs früheren Werken wie *Pelleas und Melisande* oder den *Gurreliedern* hören kann).

Dass auch schon in der B-Dur-Sinfonie kein unfreiwilliger Nachahmer am Werk war, sondern die allzu ohrenfälligen Anklänge an musikalische Größen möglicherweise mit Bedacht und Augenzwinkern gesetzt wurden, zeigt folgendes Detail: Zemlinsky reichte seine Sinfonie im Wettbewerb für den von Brahms gestifteten Beethoven-Preis ein (welchen er mit ihr auch prompt gewann). Um die Anonymität der Kandidaten zu gewahren, musste jedem eingereichten Werk quasi als „Codewort“ ein Motto vorangestellt werden. Über Zemlinskys Titelseite kann man in schwarzer Tinte also lesen:

*Wer Preise erkennt
und Preise stellt
der will am End auch,
daß man ihm gefällt.*

R. Wagner – Die Meistersinger, 3. Akt

Tobias Drewelius



Johannes Brahms, Konzert für Violine und Orchester, erster Satz
Autograph mit Ergänzungen und Korrekturen von Brahms' eigener Hand

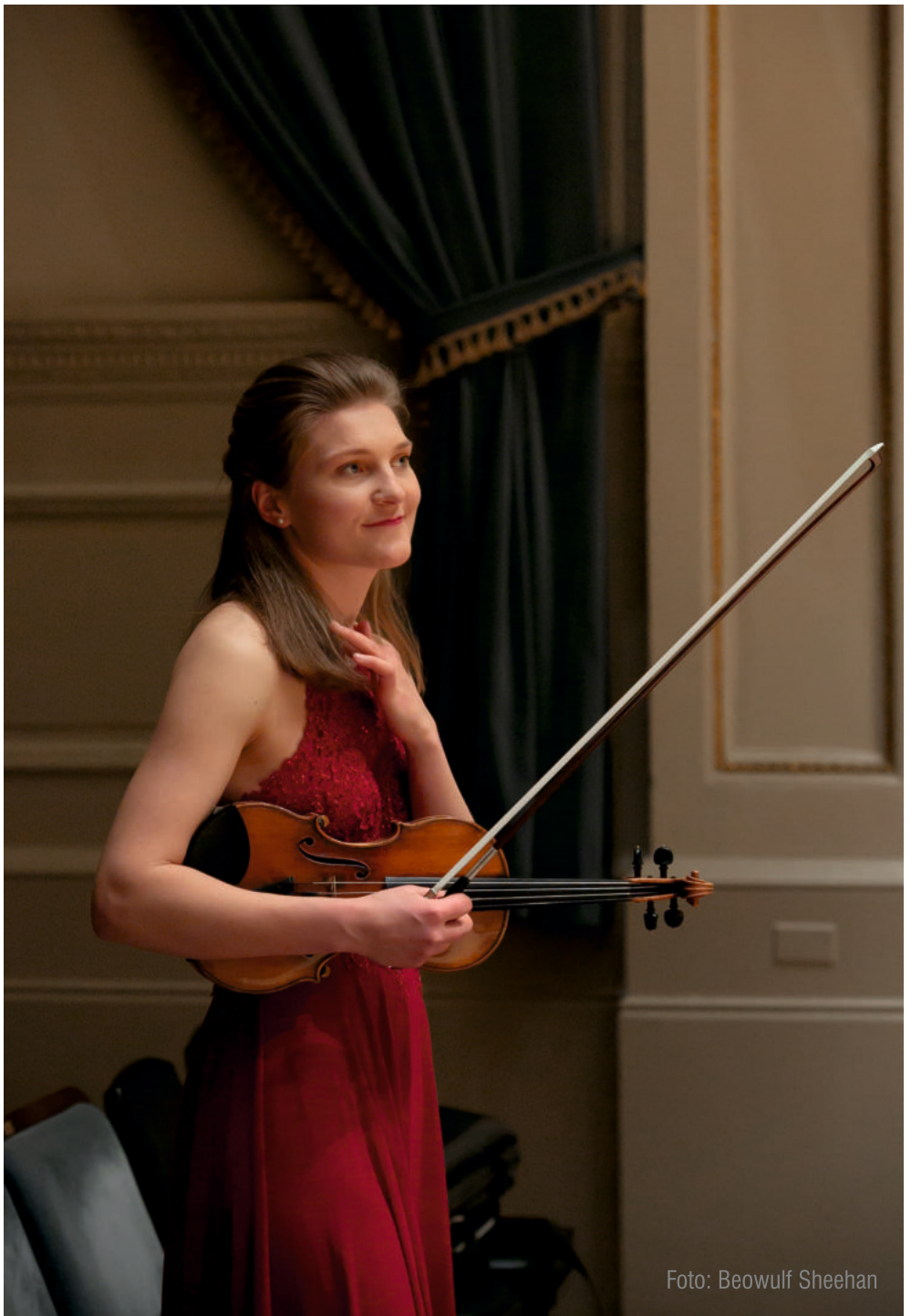


Foto: Beowulf Sheehan

Felicitas Schiffner hat sich in den vergangenen Jahren durch solistische wie kammermusikalische Konzertengagements als eine herausragende Virtuosin gezeigt. Sie debütierte bereits mit renommierten Orchestern wie dem HR-Sinfonieorchester, dem Göttinger Symphonieorchester, der Philharmonie Baden-Baden und dem Harbin Symphony Orchestra.

Felicitas Schiffner hat in Festivals wie dem Schleswig-Holstein Musik Festival, dem "Kronberg Academy Festival", dem Internationalen Festival der Akademie "Klassische Musik" Tscheljabinsk in Russland und dem "Matsumoto Festival" in Japan ihr Publikum begeistert und debütierte bereits in führenden Konzertsälen, wie zuletzt 2022 in der Carnegie Weill Recital Hall in New York. International gefragt, ist sie in Ländern wie Japan, China, USA, Dänemark, Frankreich, Italien, Russland, Finnland und Rumänien aufgetreten.

Auch das gemeinsame kammermusikalische Musizieren ist Felicitas Schiffners Leidenschaft. Sie tritt regelmäßig in kammermusikalischen Konzertreihen auf und ist zudem Mitglied in Akademien wie der „Seiji Ozawa Academy“ und der „Villa Musica“. Ihre Kammermusikpartner waren unter anderen Künstler wie Nils Mönkemeyer, William Young, Thomas Hoppe, Suyoen Kim und Julien Szulman. Ein festes kammermusikalisches Duo bildet Felicitas dazu mit ihrem Bruder Constantin Schiffner, welcher als Pianist und Dirigent tätig ist.

Felicitas Schiffner, 1997 in Lübeck geboren, wuchs in einem musikliebenden Umfeld auf und erhielt ihren ersten Geigenunterricht im Alter von 4 Jahren von ihrer Mutter. Nach weiterer Ausbildung bei Vladislav und Denis Goldfeld, studierte sie zunächst bei Erik Schumann in Frankfurt am Main und gegenwärtig bei Donald Weilerstein am New England Conservatory in

Boston, USA. Wertvolle musikalische Impulse erhielt Felicitas Schiffner auch in Meisterkursen bei Vadim Gluzman, Zhakar Bron, Saschko Gawriloff und Krzysztof Wągrzyn.

Felicitas Schiffner ist Preisträgerin mehrerer internationaler Wettbewerbe, darunter dem "Washington International Competition for Strings", den "Schoenfeld International String Competition" in Harbin (China) und den "International Rubinstein Competition for Strings". Zuletzt wurde sie Preisträgerin des EMCM Junior Career Prize und wird seitdem von Thomastik Infeld Vienna als „Young Artist“ gefördert.

Als Preisträgerin des Wettbewerbs des Deutschen Musikinstrumentenfonds in der Deutschen Stiftung Musikleben spielt Felicitas Schiffner eine Violine von Jean Baptiste Vuillaume, Paris 1863, eine treuhänderische Eingabe in den Fonds aus Hamburger Familienbesitz.





Sinfonieorchester des KIT im Frühjahr 2020

Das Sinfonieorchester des KIT

Violine I

Stefanie Dehnen (SF)
Beatrice Hummel
Bertram Botsch
Christian Sieg
Hans Richter
Ines Lung
Izel Kilinc
Johanna Fegert
Jonathan Hofer
Lisa Grün
Lukas Rößler
Nina Nesper
Richard Aures
Susannah König
Uta Müller-Klemm

Viola

Harris Kaufmann (SF)
Anika Bayer
Bernhard Stauß
Bettina Lübbe
Charline Klar
Florian Eberhardt
Joshua Heiß
Karolin Unger
Katrín Bouyer
Laura Riedel
Milo Heiß
Sebastian Moll

Kontrabass

Jonathan Mohl (SF)
Benno Meier
Carla Meiertoberend
Jonathan Fichtmüller
Simeon Schrape
Valentin Böckstiegel

Violine II

Clara Schuler (SF)
Andrea Fischer
Benjamin Weng
Clemens Gaberdiel
Darius Kammawie
Hannah Park
Helene Lauppe
Julia Heil
Lea Habitzreither
Lena Schenek
Malte Hennig
Marie Leber
Miriam Bentke
Nikolai Sturm
Olivia Braho
Paula Himmelsbach
Regina Dresen
Sibylle Haßler
Simon Leube

Violoncello

Johannes Pommerening (SF)
Adrian Kohlund
Clemens Dautermann
Daniela Grandjean
Ellinor von der Forst
Fabian Poggenhans
Florian Reuter
Georg Ulmer
Gotami Heller
Henriette Kissling
Jürgen Weippert

Dirigent

Tobias Drewelius

Querflöte

Anda Gjini
Carmen Monzer
Philipp Pohl
Nicole Röhrig

Oboe/ Engl. Horn

Elisabeth Frost
Katharina Küpfer
Shalom Palkhivala

Klarinette

Andreas Fleck
Laura Obrecht
Luca Dennig
Nicole Dantrimont
Walburga Wilms-Grabe

Fagott

Jonas Klamroth
Jonathan Henkenhaf
Laura Dieringer

Horn

Antonius Durban
Bennet Hörmann
Friederike Jahn
Jan Stehle
Jule Bender

Trompete

Michael Gerstenmeyer
Sebastian Graf

Posaune

Jan Hartmann
Julian Garhöfer
Matthias Ammann

Tuba

Patrick Chirilus-Bruckner

Schlagwerk

Andreas Tangemann



**SINFONIE
ORCHESTER**
DES
KIT

ZUKÜNFTIGE KONZERTTERMINE

18.02.2023 | Konzerthaus Karlsruhe

15.07.2023 | Konzert am KIT

15.10.2023 | KIT Science Week

Das Orchester bedankt sich herzlich bei all denjenigen, die mit vielen ehrenamtlichen Einzelleistungen zu einem erfolgreichen Konzertabend beigetragen haben.

Sicherheit und Wohlbefinden aller Konzertbesucher und des Orchesters haben für uns oberste Priorität! Daher bitte wir Sie herzlich, die für das Konzert geltenden Regelungen unbedingt einzuhalten und den Hinweisen der Saalordner Folge zu leisten.



JOHANNES BRAHMS

Impressum und Redaktion

Sinfonieorchester des KIT
Hans Richter
Tel. 0173 5662105
E-Mail: info@sinfonieorchester.kit.edu

www.sinfonieorchester.kit.edu
www.facebook.com/kitsinf
www.twitter.com/kitsinf

Layout und Design

Nina Nesper

