

DEBUSSY
**Rhapsodie für
Saxophon und
Orchester**

SCHUBERT
**Sinfonie Nr. 7
»Die Unvollendete«**

GRIEG
**Peer-Gynt-Suiten
Nr. 1&2**



concentus alius
HOMOPHILHARMONISCHES ORCHESTER BERLIN

Programm
13. & 16. Juni 2024
Emmaus-Kirche
Berlin-Kreuzberg

Benefizkonzerte
für Hospizdienst
TAUWERK e.V.



**concentus alius –
Homophilharmonisches
Orchester Berlin e.V.**

Mitglied im Landesverband
Berlin-Brandenburgischer
Liebhaberorchester (LBBL)
und im Bundesverband
Amateurmusik Sinfonie- und
Kammerorchester (BDLO)

Partner von Kulturleben Berlin
www.kulturleben-berlin.de

Organisation: Michael Knoch
Tel.: (030) 824 01 08

Texte: Dr. Dr. Daniele G. Daude,
Jochen Greiner, Regine Schultz-Greiner,
Tim Herbert, Michael Knoch

Redaktion & Redigat: Michael Knoch,
Steffi Pätz, Benedict Weskott

Satz & Layout: roenisch.graphics

concentus alius 

CLAUDE DEBUSSY

1862–1918

**Rapsodie pour
orchestre
et saxophone**

alto Mib L 98 (1901–1911)

Solist: Adrien Liebermann

FRANZ SCHUBERT

1797–1828

**Sinfonie Nr. 7 in h-Moll
»Die Unvollendete«**

op. posth. D 759 (1822)

Allegro moderato

Andante con moto

EDVARD GRIEG

1843–1907

Peer-Gynt-Suite Nr. 1

Morgenstimmung – *Allegretto pastorale*

Åses Tod – *Andante doloroso*

Anitras Tanz – *Tempo di Mazurka*

In der Halle des Bergkönigs –

Alla marcia e molto marcato

Peer-Gynt-Suite Nr. 2

Der Brautraub. Ingrid's Klage –

Allegro furioso – Andante doloroso

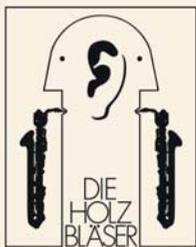
Arabischer Tanz – *Allegro vivace*

Peer Gynts Heimkehr. Stürmischer Abend

auf dem Meer – *Allegro agitato*

Solveigs Lied – *Andante – Allegretto*

tranquillamente



FLÖTE KLARINETTE OBOE FAGOTT SAXOPHON

Große Auswahl an
Instrumenten und Noten

Sämtliches Zubehör

Vermietung, An- und Verkauf

Generalüberholungen,
Umbau und Reparaturen
in unserer Fachwerkstatt



DIE HOLZBLÄSER

FACHGESCHÄFT FÜR
BLASINSTRUMENTE
FACHWERKSTATT

Trautenaustraße 24
10717 Berlin-Wilmersdorf

Telefon: 030 / 850 705 74-0
postbox@holzblaeser.com
www.holzblaeser.com

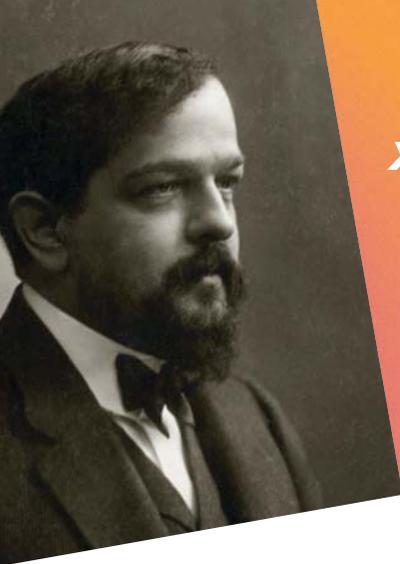
Claude Debussy
ca. 1908

DR. DR. DANIELE G. DAUDE

Mein Freund [...], Bayreuth ist kein guter Lehrer. Dort werden eh nur Septim-Akkorde gespielt. Biskra ist doch viel besser! Zumindestens lernen wir dort neue Kombinationen.¹

So lautet Claude Debussys Antwort an seinen alten Freund Pierre Louÿs, als dieser am 13. Juli 1894 verkündete, er reise doch lieber nach Biskra (Algerien) anstatt nach Bayreuth. Claude möge doch mitkommen und die Reise bezahlen. Bereits in seinen frühen Jahren zeigte Claude Debussy großes Interesse an nicht-europäischer Musik. Er besuchte mit Begeisterung die Pariser Weltausstellungen 1878, 1889 und 1900. Die Welt- bzw. Kolonialausstellungen sollten Frankreichs koloniales Imperium für die Bevölkerung „erlebbar“ zu machen. Neben der Ausstellung von Menschen, Kunstobjekten und weiteren „Shows“ waren auch Musikensembles u.a. aus Kongo, Kanaky (bekannt als Nouvelle-Calédonie),

¹ »Bayreuth est un mauvais enseignement et c'est un univers un peu borné par l'accord de septième; combien mieux Biskra doit nous apprendre des combinaisons nouvelles!« In Correspondences, 2005



»Rapsodie pour saxophone«

Claude Debussy

Algerien, Indochina (heute Vietnam, Laos, Kambodscha) zu hören. Gut dokumentiert sind Debussys wiederholte Besuche des javanischen Pavillons 1889, wo ihn die indonesischen Gamelan-Ensembles besonders und nachhaltig beeindruckten. Auch wenn Debussy bereits die sehr populäre nordafrikanische „musique arabo-andalouse“ kannte und in seine *Deux Arabesques* (1888–1891) einfließen ließ, waren die indonesischen Gamelan-Ensembles doch ein ästhetischer Schock für ihn.

Seine Faszination für Gamelan-Musik fasste er im Jahr 1913 schließlich wie folgt zusammen: »[...] die javanische Musik [gehört] Gesetzen des Kontrapunkts, die Palestrina wie ein Kinderspiel erscheinen lassen. Und wenn man sie unvoreingenommen mit europäischen Ohren hört, findet man einen perkussiven Charme, der einen zwingt, zuzugeben, dass unsere eigene Musik nicht viel mehr ist als eine barbarische Art von Lärm, die eher in einen Wanderzirkus passt.«² Debussy kam mit ihm vollkommen unbekanntem Melodien,

Harmonien, Rhythmen, Instrumenten und Gesängen in Berührung. Diese neuen Klänge ließ er sofort in seine Kompositionen einfließen, um sich zum einen von der tonalen Bipolarität (Tonika – Dominante) zu befreien und zum anderen, um Akkorde nicht mehr in ihrem funktionalen Rahmen, sondern wegen ihrer Farben und Effekte zu nutzen. So entstanden Debussys musikalische und ästhetische „Markenzeichen“.

Drei dieser Merkmale sind die Verwendung von Pentatonik und Ganztonleitern, von liegendflächigen Klängen (am Klavier wie am Orchester) abwechselnd oder parallel laufend mit kurzen nervös-melismatischen Motiven sowie die Imitation nicht-europäischer Instrumente und Rhythmen, wie zum Beispiel des Klangs von Bronze-Gongs und Metallophonen aus Java, des algerischen Perkussionsinstruments Adufe wie auch Rhythmen vom asiatischen und afrikanischen Kontinent.

Außerdem zitierte Debussy gerne wertgeschätzte Kolleg*innen: In seiner Rhapsodie versteckte er beispielsweise ein Zitat von Strawinsky. →

² Lesure, Francois: »Le goût«. In *Écrits sur la musique*, 278. Übersetzung Dr. Daniele G. Daude



ELISE BOYER HALL ODER »LA DAME AU SAXOPHONE«

Die Entstehungsgeschichte von Debussys Rhapsodie für Saxophon erstreckt sich – voller Wendungen und Unterbrechungen – über 18 Jahre von 1901 bis 1919, also bis nach Debussys Tod im Jahr 1918. Debussy nannte das Solostück zunächst *Rapsodie arabe*, *Rapsodie orientale*, *Rapsodie mauresque* und schließlich *Rapsodie pour saxophone obligé*. Im Jahr 1901 beauftragte die US-Amerikanische Saxophonistin Elise Boyer Hall (1853–1924) den Komponisten mit einem Konzert für das relativ neue Instrument. Hall spielte erst seit drei Jahren Saxophon, als sie Charles Martin Loefflers *Divertissement espagnol* mit dem Boston Orchestral Club im Jahr 1901 uraufführte. Es folgten der *Choral varié* von Vincent D'Indy in Boston und 1904 in Paris dann Loefflers *Ballade carnavalesque*.

Elise Boyer Hall regte die Komposition von etwa 15 Werken für Saxophon an. Zu den beauftragten französischen Komponisten gehören neben Debussy auch André Caplet, Phillipe Gaubert, Vincent d'Indy und Florent Schmitt. Der belgische Bassklarinetist und Instrumentenbauer Adolph Sax (1814–1894) hatte sich das Saxophon zwischen 1846 und 1870 mehrfach patentieren lassen. Sax war mittlerweile in Paris etabliert, wo 1857 die erste Saxophon-

Klasse am Conservatoire eröffnet wurde und bald circa 130 Studierende zählte. Zunächst in Militärkapellen und Blasensembles eingesetzt, anerkannten Komponist*innen allmählich die interessanten Klangmöglichkeiten des neuen Instrumentes: Jean Baptist Singelée komponierte ab 1850 für Sopran, Alt, Tenor und Bariton-Saxophon. Georges Bizet fügte ein Saxophon-Solo in seine *L'Arlesienne-Suite Nr. 1* (1872) ein. Doch Musikgeschichte wird in den USA geschrieben, wo das Instrument Ende des 19. Jahrhundert ankam, nämlich von Komponist*innen und Saxophonist*innen wie Vi Redd, Sidney Bechet, Coleman Hawkins, Carlie Parker und John Coltrane.

Zwischen Debussy und dem Saxophon hingegen gestalteten sich die Anfänge nur zögerlich. 1902 war Debussy von der Komposition und der Produktion seiner Oper *Pelléas et Mélisande* komplett eingenommen.

Nach der Premiere fühlte er sich wie ausgelaugt: »je me sens pressé comme un citron«. Er hatte den 1901 bereits angenommenen und bezahlten Kompositionsauftrag von Elise Boyer Hall zwei Jahre lang schlicht ignoriert. Erst nach mehrfachem Nachhaken und Insistieren der Saxophonistin machte sich Debussy 1903 an die Arbeit, wobei sich seine Motivation in Grenzen hielt. Das neue Instrument beschreibt er als »ein Tier mit einfachem Rohrblatt, dessen Gewohnheiten mir noch immer verborgen sind.«³ Aus diesem Grund blieb Debussy im sicheren Bereich des Instruments und orientierte sich am Umfang einer Alt-Stimme.

3 »le saxophone est un animal à anche simple dont je connais mal les habitudes« In *Correspondences*, Juni 1903

Im Sommer 1903 soll Debussy den Klavierauszug seiner *Rapsodie orientale avec saxophone obligé* fertiggestellt haben. Der Komponist arbeitete bereits an *La Mer*, wodurch beide Werke einige Überlappungen und Ähnlichkeiten aufweisen. Debussy kam nicht mehr dazu, seine Rhapsodie zu orchestrieren. Stattdessen übernahm Roger-Ducasse die Orchestrierung nach dem überlieferten Particell und schuf dafür Stimmen für fünf zusätzliche Instrumente (Piccoloflöte, Tuba, Pauke, Triangel und Hängebecken).

Er verdoppelte viele der ursprünglichen Linien, indem er Holzbläser mit den hohen Streichern, Fagotte und Pauken zur Verstärkung des Basses und Hörner zur Auffüllung des mittleren Registers besetzte. Die *Rapsodie pour saxophone obligé* wurde nicht von der Auftraggeberin Elise Hall uraufgeführt, sondern erst nach dem Tod des Komponisten am 14. Mai 1919 von der Société des Concerts unter der Leitung von André Caplet in der Pariser Salle

Gaveau. Der Saxophonist war Yves Mayeur (Neffe von Louis Mayeur). Die Kritiken von *Le Monde musical* und *Le Courrier musical* waren voller Lob. Warum die Auftraggeberin Elise Hall nicht die Uraufführung spielte, mag viele Gründe haben, über die wir nur spekulieren können.

WARUM SCHRIEB DEBUSSY SEINE »RAPSDIE« OHNE H?

Mögliche Gründe dafür, dass Debussy seine *Rapsodie pour saxophone* ohne „h“ schrieb, könnten sein anfänglich komplettes Desinteresse an dem Auftrag von Elise Hall gewesen sein sowie seine Unkenntnis dessen, was eine Rhapsodie war. Laut Musiklexikon ist eine Rhapsodie ein »freies, meist kurzes Vokal- oder Instrumentalwerk, das verschiedene musikalische Gedanken aufgreift und lose miteinander verbindet. Die Rhapsodie ist im 19. Jahrhundert entstanden, wobei der Begriff ursprünglich vom →



**BLUMEN-
UND GARTENKUNST**
Tunger-Schnur GmbH
Alt-Moabit 21/22
10559 Berlin-Tiergarten
Tel. (030) 39 03 00 88

www.blumen-und-gartenkunst.de

griechischen Wort Rhapsode (= Wander-sänger, der Gedichte oder epische Dichtungen vortrug) abgeleitet wurde. Die Themen und Motive einer Rhapsodie stammen meist aus der Volksmusik (z. B. ungarische Rhapsodien von Franz Liszt).⁴

Vor den berühmten Rhapsodien von Duke Ellington (*Creole Rhapsodie*) oder Gershwin (*Rhapsody in Blue*) hatten bereits Brahms, Ravel, Dvořák, Liszt oder Enescu Rhapsodien komponiert, basierend auf slawischer, ungarischer, spanischer, rumänischer, Sinti- und Roma-Volksmusik und deren Tänzen. Was Debussy an der Form interessierte, war vor allem die Kürze und die Volksmusik. Im Jahr 1909 komponierte er eine zweite *Rhapsodie pour orchestre et clarinette principale en si b*, die er *Première Rhapsodie* nannte. Diesmal stimmt zwar die Rechtschreibung, aber nicht die Zahl, da seine *Première Rhapsodie* eigentlich seine zweite war.

WARUM KLINGT DEBUSSYS RAPSDIE SO JAZZY?

Die ersten zwanzig Takte führen einen für Debussy typischen harmonisch vieldeutigen Klangteppich ein, der sich zwischen E-Dur, cis-Moll und pentatonischen Klängen bewegt. Die zugrunde liegenden Pedaltöne „H“ und „A“ erzeugen den Eindruck von gleichzeitiger Stagnation und großer harmonischer Offenheit. Nach dieser Einleitung scheint sich die Musik in alle Richtungen entwickeln zu können. Wir möchten hier auf drei Elemente hinweisen.

Das erste Thema (Takt 3) umfasst vier Takte und besteht aus wenig, aber effizient eingesetztem Material: zwei absteigende Quartan, zwei aufsteigende Triolen, das Ganze unisono gespielt von den Streichern, und es ist noch nicht klar, wie es weitergeht. Debussys Orientalismen hingegen sind deutlich in ihrer Nachahmung von Instrumentalklängen, Rhythmen und Harmonien erkennbar.

Ein Beispiel ist das erste Saxophon-Solo, das melismatische Motive einführt, die dann von der Oboe und der Flöte übernommen werden. Diese melismatischen Linien erinnern an die Spielweise der algerischen Zurna. Eine parallele Passage zu dieser Imitation findet sich in *La Mer*⁵, deren Kompositionszeiträume sich teilweise überschneiden.

Ein weiteres Motiv wird mit dem *Allegretto scherzando* im 6/8-Takt (Takt 85) eingeführt. Die rhythmische Kombination aus „Siciliana“, Viertelpause und zwei Achtelnoten erinnert an die Spielweise und die tänzerischen Rhythmen der algerischen Adufe (Schlaginstrument der musique arabo-andalouse) und der Krakeb oder Qraqeb (Beckeninstrument der Gnawa-Musik in Senegal und Marokko). Das zweite Thema (Takt 146) ist doppelt so lang wie das erste und besteht aus zwei Teilen: einem rhythmischen Ostinato aus drei Achtelnoten und einer Duole. Die Melodie besteht aus zwei Teilen, die einerseits aus liegenden Tönen mit melismatischen Verzierungen und andererseits aus markierten auf- und absteigenden Hemiolien (drei zu zwei) bestehen, die den Eindruck eines Grooves vermitteln.

4 <https://www.musiklexikon.info/musiklexikon/rhapsodie>

5 Siehe: »Jeu de vagues« in *La Mer*, Takte 16–22 und Takte 14–20 in *Rapsodie*

Auf diese Weise schafft Debussy einen Kontrast zum ersten, ruhigen Thema und erzeugt den notwendigen „volkstümlichen Touch“, den eine Rhapsodie haben sollte. Innerhalb dieses Abschnitts gibt es einen ruhigeren Moment („plus lent“, Takt 170), in dem die Streichergruppen versetzt Pizzicati spielen, sodass ein grooviges Gefühl vermittelt wird.

Die beschriebenen Abwechslungen zwischen binärem und ternärem Metrum, die synkopischen Rhythmen, die harmonischen Mehrdeutigkeiten, die Melismen (Improvisationselemente), die Ostinati (Riffs), der Einsatz von Pentatonik- und Ganzton-Tonleiter sowie Tritonus (und der davon abgeleiteten Blue Note) sind alles Elemente, die unseren heutigen Ohren durchaus vertraut klingen. Die nord- und westafrikanischen Elemente sind nicht nur bei Debussy sehr beliebt gewesen. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts sind außereuropäische Musiksysteme in der europäischen Kunst-



Abb.:
Krakeb oder Qraqeb,
Beckeninstrument
der Gnawa-Musik
in Senegal und
Marokko

musik allgegenwärtig. Sie werden unter anderem dazu verwendet, das Tonssystem und das Metrum zu erweitern oder mit Klangfarben zu experimentieren. Debussy machte allerdings afrikanische (Algerien, Marokko, Senegal) und asiatische (Indonesien, „Indochine“) Einflüsse zu seinem Markenzeichen. Heute sind nord- und westafrikanische Einflüsse als rhythmische und harmonische Grundlage im Afroamerikanischen Jazz in New Orleans und im Bebop erkennbar, sodass Debussy für uns sehr jazzig klingt. 🎷



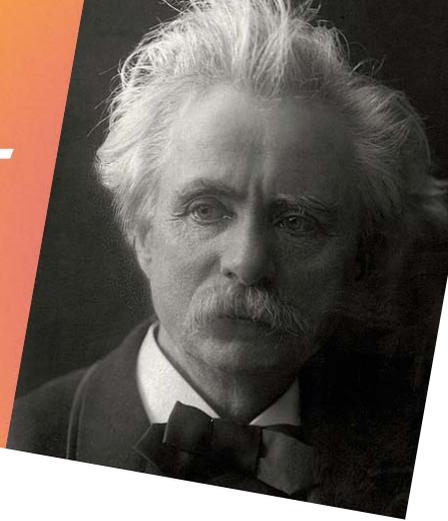
Thanatos Bestattung

Queere selbstbestimmte Abschiede

www.thanatos-berlin.de
0176 4365 3260

Peer-Gynt-Suiten

Edvard Grieg



JOCHEN GREINER &
REGINE SCHULTZ-GREINER

Die Musik von Grieg klingt wie ein in ein Seehundsfell eingewählter Mendelssohn!« So urteilte der berühmt-gefürchtete Wiener Kritiker Eduard Hanslick über Edvard Griegs Musik.

Offensichtlich war es zu Lebzeiten Griegs für die von Schumann, Mendelssohn und Brahms verwöhnten Ohren schwierig, die Musik aus Europas Norden zu akzeptieren. Grieg, der in Leipzig studiert hatte, schuf eine norwegische Nationalmusik, indem er Melodien und Rhythmen der norwegischen Volksmusik in seine Kompositionen integrierte.

Grieg war mit Henrik Ibsen, dem großen norwegischen Schriftsteller und Poeten, befreundet, daher lag es nahe, dass Ibsen Grieg bat, zu dem Schauspiel „Peer Gynt“ eine Musik zu schreiben.

Die Handlung ist kurz erzählt: Peer Gynt war ein Taugenichts aus problematischer Familie. Das Schicksal schickte ihn auf eine märchenhafte Reise durch die norwegischen Mythen und Sagen, durch verwunschene Landschaften: er begegnete Elfen und Trollen, den norwegischen Fabelwesen. Später gelangte er bis nach Marokko,

wo er Sklavenhandel betrieb und ein Abenteuerleben führte. Zurück in der Heimat, nach vieler Unbill, trifft er auf Solveig, die ihn aus allen Übeln befreit, und alles wird gut.

Griegs Schauspielmusik ist eines seiner berühmtesten Werke. Aus der umfangreichen Komposition stellte Grieg selbst für den Konzertgebrauch zwei Orchester-Suiten zusammen, die heute erklingen.

Griegs Musik ist voller wunderbarer Melodien: es gibt beeindruckende Naturschilderungen und dramatische Szenen aus Peer Gynts Reise. Grieg lässt uns die Abenteuer Peer Gynts musikalisch intensivst miterleben.

Die Musik ist so effektiv und eingängig, dass sie in der kommerziellen Musikverwertung extensiv benutzt wurde, in Filmmusik, Werbung und in der Popmusik.

Zum Schluss eine hübsche kleine Anekdote: Der berühmte Jazzpianist Oscar Peterson verjazzte einige Themen aus der Peer-Gynt-Suite. Daraufhin wurde der Verkauf der Schallplatte in Norwegen verboten – so heilig war Edvard Grieg den Norwegern.



TIM HERBERT

Um Franz Schuberts Sinfonie in h-Moll aus dem Jahre 1822 wie auch um sein Liebesleben ranken sich Legenden und Spekulationen. Vergewenwärtigen wir uns die überlieferten Lebensumstände von Schubert zur Zeit der Entstehung der sogenannten „Unvollendeten“.

Nachdem er 1818 bei der Familie des Grafen Johann Esterházy als Sing- und Klaviermeister auf deren Landsitz in Zseliz tätig war, kehrte er nach Wien zurück. Bei Franz von Schober, mit dem er seit 1816 befreundet war, konnte er nicht erneut unterkommen.

1814 hatte Schubert, damals 17-jährig, den Dichter Johann Mayrhofer kennen gelernt. Mit ihm teilte er sich nach seiner Rückkehr nach Wien von 1818 bis 1821 ein Zimmer, und sie dürften wohl auch eine enge Partner- und Arbeitsbeziehung geführt haben. Davon geht die Schubert-Forschung aufgrund zeitgenössischer Dokumente und Werkanalysen aus.

Nach Schuberts Tod (1828) machte Mayrhofer 1830 einen Selbstmordversuch, 1836 nahm er sich das Leben – aus welchem Grund, bleibt Spekulation.

Nach dem Auszug aus Mayerhofers Zimmer wohnte Schubert wieder bei Schober im Göttweiger Hof in der Spiegelgasse, wo er 1822 mit der Arbeit an der Sinfonie in h-Moll begann. Auch bei der Freundschaft mit Schober geht die Forschung davon aus, dass es sich um eine homosexuelle Beziehung gehandelt haben könnte – aber: man weiß es nicht genau.

Und schon sind wir bei dem hier besprochenen Werk, bei dem die Schubert-Forschung in vielerlei Hinsicht im Dunkeln tappt bzw. sich Behauptungen und Thesen gegenüberstellen.

Fakt ist, dass Schubert 1822 die ersten beiden Sätze der Sinfonie vollständig ausgearbeitet hat und einen dritten Satz, Scherzo (Allegro), skizzierte. Es gilt auch als gesichert, dass er im Herbst 1822 eine Auftragsarbeit erhielt und er deshalb die Arbeit an der „Unvollendeten“ unterbrach.

Andere sehen in der Übergabe der Halbpartitur an den Steiermärkischen Musikverein einen Beweis dafür, dass Schubert das Werk als vollendet betrachtete. Auch hier gilt: man weiß es nicht!

Ungeachtet aller Annahmen und Spekulationen: Gewiss ist, dass die h-Moll-Sinfonie von Franz Schubert bis heute als eines der bedeutendsten Werke der Musikgeschichte gilt.



Sinfonie Nr. 7 in h-Moll

Franz Schubert, seine Lieben und
die Unvollendete

CHRISTIANE SILBER

Dirigentin



Die vielseitig musikalisch engagierte Dirigentin Christiane Silber erhielt ihre dirigentische Ausbildung bei Jörg-Peter Weigle, Marek Janowski und Vladimir Jurowski.

Ihre dirigentische Laufbahn begann sie im Jahr 2010 mit dem *concentus alius*. 2011 wurde sie Assistentin und Vertreterin von Prof. Constantin Alex (Humboldt-Universität zu Berlin).

In dieser Zeit war sie ständige Dirigentin von Humboldts Studentischer Philharmonie, Humboldts Philharmonischem Chor für ein Semester und dem Symphonischen Orchesters der Humboldt-Universität Berlin. Darüber hinaus arbeitete sie mit den Jenaer Philharmonikern und dem Deutsch-Skandinavischen Jugendorchester. Seit 2014 leitet Christiane Silber neben dem *concentus alius* auch die *cappella academica* der Humboldt-Universität zu Berlin.

Mit dem neu gegründeten Philharmonischen Filmorchester Berlin führte sie von 2013 bis 2016 drei Konzerttourneen zum Jahreswechsel in China durch. 2016 gab sie ihr Debüt im Großen Haus des Staatstheaters in Schwerin

mit der Mecklenburgischen Staatskapelle Schwerin. 2018 assistierte sie der Dirigentin Ariane Matiakh an der Opéra national du Rhin in Strasbourg für die Neuproduktion von Jules Massenets *Werther*. Seit 2018 bis heute arbeitet sie regelmäßig mit dem Komponistinnenkollektiv *Track15* und dem Deutschen Filmorchester Babelsberg zusammen.

Im Jahr 2019 dirigierte Christiane Silber zum ersten Mal das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (RSB) – „ihr“ Orchester, in dem sie seit 2005 Vorspielerin der Bratschen ist. Im gleichen Jahr debütierte sie mit der Zuger Sinfonietta, leitete Aufnahmen mit dem Deutschen Filmorchester Babelsberg und dirigierte zum ersten Mal die Sächsische Bläserphilharmonie.

2020 engagierte das RSB sie erneut als Dirigentin, etwa für ein RBB-Radio-Livekonzert mit Benjamin Britzens *Sinfonietta op. 7*. Zudem war sie erstmals als Assistentin von Vladimir Jurowski für das Saisonabschlusskonzert tätig.

In der Spielzeit 2022/23 dirigierte Christiane Silber eine CD-Produktion für Deutschlandradio/Capriccio mit dem RSB sowie mehrere

Aufnahmen mit dem Filmorchester Babelsberg. 2023 war sie erstmalig als Assistentin von Karina Canellakis beim Netherlands Radio Philharmonic Orchestra für ein Konzert im Concertgebouw Amsterdam engagiert und wurde bereits für mehrere Folgeprojekte in der Spielzeit 2023/24 eingeladen.

Seit 2021 ist Christiane Silber Dozentin für Dirigieren an der Filmuniversität Babelsberg und seit 2022 Mitglied im Orchester der Bayreuther Festspiele.

www.christiane-silber.de

Der Berliner Saxophonist Adrien Liebermann stammt aus einer deutsch-französischen Musikerfamilie.

Seine musikalische Ausbildung erhielt er an der Universität der Künste Berlin, der HfM „Hanns Eisler“ und der HEAR in Strasbourg. Als Orchestersaxophonist gastiert Adrien regelmäßig u.a. bei den Berliner Philharmonikern, dem NDR-Elbphilharmonie-Orchester und an der Deutschen Oper Berlin. Als Solist war Adrien mit dem OjE Saõ Paulo, dem Sibelius-Orchester Berlin und dem OHJS zu hören.

Seine Konzerte führten ihn nach Brasilien, Frankreich, Island, Kroatien, in die Schweiz und in die USA. Immer auf der Suche, musikalische Grenzen zu sprengen, spielt er in verschiedenen Jazz- und Crossover-Formationen und ist Mitgründer der Metalband „Dekadanza“.

Adrien lehrt an mehreren Musikschulen in Berlin und vermittelt so seine Leidenschaft für Musik.

**ADRIEN
LIEBERMANN**
Saxophon



CONCENTUS ALIUS

& Gäste an
13./16. Juni '24



**als Gast*

Dirigat

Christiane Silber

Flöte & Piccolo

Michael Knoch
Elisabeth Bingel
Gregor Schneider

Oboe & Englischhorn

Takahiro Watanabe
Beatrice Szameitat

Klarinette

Martina Brettingham-Smith
Martin Ebelt

Fagott

Amit Das Gupta
Norbert Haisch

Waldhorn

Gala Grauel*
Noriko Fukutomi*
Victoria Tafferner
Regina Deschner

Trompete

Winfried Szameitat
Jens Bartoll

Posaune

Tilo Tritthart*

Heide Klinkhammer*
Jan Diller*

Tuba

Domingo Stephan

Pauken

Benjamin Wolfgarten*

Schlagwerk

Alexandra Alt*
Ben Müller*
Florian Herzler*
Matthias Bifolchi*

Harfe

Gabriele Namaschk*



stjowe geigenbau

neubau verkauf
reparatur vermietung
berlin-schöneberg stjowe.com



& kunst



Violine I

Susanne Kugler
Konzertmeisterin
Elena Breschkow
1. Pult
Corinne Holtz*
Courtney Chang
Doron Oberhand
Friedrich Hammer
Irene Bennecke
Miriam Rasch
Mokkapan Phongphit-
Schröder
Olha Havrylenko
Raphael Eendenich
Stefanie Pötz

Violine II

Thore Kuhnlein
Stimmführer
André Soares
1. Pult
Arlena Liggins
Benedict Weskott
Birgit Utz
Daniel Sohler
Daniele G. Daude
Lisa Hohmeier
Matthias Neureither
Moritz N. Wittschen
Ole Blümer
Stephan Schmidt
Tim Herbert
Zeyun Song

Viola

Kirsten Wittschen
Stimmführerin

Richard Harnisch
1. Pult
Christoph Menking
Harald Petzold
Jochen Greiner
Jürgen Gremmls
Lucien Clavier
Regine Schultz-Greiner

Violoncello

Pierre Aliche-Meynier
Stimmführer
Tyler Kreider
1. Pult (13.6.)
Gregory Koski
1. Pult (16.6.)

Claudia Hippel
Gordon Shishodia
Julian Bertram
Marko Božić
Sandra Lukaczewski-
Tidjani

Kontrabass

Matthias Morche
Stimmführer
Adrian Borden
Flora Eickmann
Julian Heigel



DANIEL KOGGE | YVES GATEAU
BERLIN

FEINE
STREICHINSTRUMENTE
& BOGEN

RESTAURIERUNG

WWW.KOGGE-GATEAU.DE

„concentus alius“ begeht ein Jubiläumsjahr zu seinem 25-jährigen Bestehen. Was bedeutet das für dich?

Wir freuen uns über unsere ... darf ich sagen „Erfolgsgeschichte“? Ja, bestimmt: 1999 brachte Michael Zachow nach einem Konzertbesuch beim London Gay Symphony Orchestra die Frage zurück nach Haus: Wieso haben wir so etwas – ein schwul-lesbisches Orchester – eigentlich nicht in Berlin? Seine Mitspieler im Cello-Quartett griffen das auf, einer schaltete eine Annonce in der Siegesssäule: „Schwule Musiker für Orchester-Gründung gesucht“ und mit etwa 15 Leuten sind wir gestartet: Zwei Flöten, eine Klarinette, ein Horn und ein Dutzend Streicher von Geige bis Cello. Die Mitspiel-Anfrage einer lesbischen Kontrabassistin hat uns dann sofort zu einem schwul-lesbischen Orchester gewandelt. Anfangs waren wir ein Kammerorchester und nannten uns auch so: *concentus alius – Homophilharmonisches Kammerorchester* Berlin. In den Folgejahren wuchsen wir kontinuierlich, so dass wir das „Kammer“ aus dem Namen gestrichen haben. Schon lange sind wir ein veritables Sinfonieorchester mit je zwei Stimmen im „Holz“, Blech bis runter zur Tuba und vielen Streichern. Und zu unserem 25-jährigen Jubelkonzert in der ausverkauften Philharmonie Ende Februar hatten wir uns dann nochmals vergrößert – um viele Gäste, die ganz begeistert waren, bei Mahlers 2. Sinfonie mitspielen zu dürfen. Hinzu kam ein riesiger Chor von über 200 Stimmen aus den queeren Chören Berlins und noch weiteren, alles gemäß unserer

Devise: Bei uns können alle mitmachen, die unter dem Label „lesbisch-queer-schwules Orchester“ spielen mögen – da sind wir tolerant! :-)

Wie ist dein persönlicher Bezug zum Thema Queerness?

Ich lebe seit meinem 20. Lebensjahr als schwuler Mann, seit 30 Jahren zusammen mit „meinem“ Mann.

Bei eurem Jubiläumskonzert im Februar konnte das wirklich begeisterte Publikum Gustav Mahlers opulente 2. Sinfonie, auch bekannt als „Auferstehungsinfonie“, erleben. Warum hattet ihr euch für genau diese Sinfonie entschieden?

2018 haben wir auf Einladung der queeren Chöre Berlins gemeinsam Carl Orffs „Carmina burana“ aufgeführt. Der UdK-Konzertsaal in der Fasanenstraße war komplett ausverkauft, gern wären sogar noch mehr Menschen gekommen. Nach diesem umjubelten Konzert war klar: Spätestens in drei Jahren tun wir uns wieder zusammen für das nächste große Chor-Orchester-Konzert. Daraus wurde erst mal nichts wegen der Corona-Maßnahmen ... Nun konnten wir unser Jubiläumsjahr zum Anlass nehmen, für ein großes gemeinsames Werk erneut auf die Chöre zuzugehen, eben Mahlers 2. Sinfonie, der im letzten Satz der Chor zusammen mit zwei Gesangssolistinnen sozusagen die Krone aufsetzt.

Warum denkst du, dass es heutzutage noch Orchester speziell für die queere Community geben muss? Separiert man sich dadurch nicht von nicht-queeren Personen?

Hm ... Wir spielen ja nicht „speziell für die queere Community“,



25 Jahre concentus alius

Interview mit Vorstand
Michael Knoch

Foto:
Jubiläumskonzert
des concentus
in der Philharmonie
Februar 2024

sondern für alle, die uns hören wollen. Es gibt uns also nicht „für die queere Community“, sondern „aus der queeren Community“ heraus. Natürlich freuen wir uns, wenn auch viele Menschen aus der Community in unserem Publikum sind – also nicht Separierung, sondern Vielfalt! Außerdem möchte ich erwähnen, dass schon seit vielen Jahren etliche „Nicht-Verzauberte“ bei uns mitspielen.

Wie wichtig stufst du die Rolle von Musik für queere Menschen ein?

Musik ist für alle wichtig, ganz gleich, welcher sexuellen (oder anderweitigen) Orientierung. Sie schafft auch für queere Menschen wichtige Bezugspunkte, also Identifikationsmöglichkeiten und Orte der Begegnung. Bei uns ist das Orchester selbst ein solcher Ort, und natürlich sind es auch die Konzerte. Wir verstehen uns gut, Freundschaften wurden geschlossen, Partnerschaften und Ehen: fünf Orchesterkinder gibt es mittlerweile! Das schafft Zusammenhalt und sozialen Anschluss für unsere queeren Mitglieder und alle weiteren, über Generationen, unter-

schiedliche Herkünfte und Hintergründe hinweg. Wir haben ein großes Altersspektrum von sicherlich 25 bis über 75 Jahren im Orchester – auch das ist besonders.

Ein Großteil der queeren Community identifiziert sich eher mit Pop-Musik von Lady Gaga und Britney Spears als mit klassischen Sinfonien. Wie möchtet ihr diese Personen für euer Genre überzeugen?

Wollen wir jemanden überzeugen? Ich weiß nicht... Sicherlich lieben viele Menschen Pop-Musik, aber es gibt doch auch den begeistertesten schwulen Opernbesucher, der keine Premiere auslässt. Wir haben jedenfalls ein treues, immer wieder begeistertes Publikum, das im Laufe der Jahre ständig angewachsen ist, so dass wir ja dazu übergehen mussten (und konnten), unser Konzert an zwei Tagen zu geben, denn die Emmaus-Kirche fasst längst nicht mehr alle, die kommen wollen. Das gibt uns die schöne Gelegenheit, unser Programm, an dem wir jeweils mehrere Monate geprobt haben, nicht nur einmal zu spielen, sondern ein zweites Mal erklingen zu lassen – auch zu unserer eigenen Freude.

Dank

Am Zustandekommen eines Konzerts sind viel mehr Menschen beteiligt als nur jene, die schließlich im Konzert auf der Bühne zu sehen sind und die zum Schluss den Applaus entgegennehmen dürfen. Neben dem eigentlichen Musizieren gibt es vieles zu koordinieren und reichlich Aufgaben zu erledigen, damit letztlich alles – hoffentlich ohne Pannen und Patzer – gelingt.

Deshalb wollen wir hier einigen für ihre oftmals ganz im Verborgenen stattfindende Zuarbeit und Unterstützung dieses immer wieder spannenden Unterfangens „Wir geben ein Konzert“ danken. Und wer hier fehlt, nehme uns das nicht übel, sondern reihe sich bitte ganz selbständig gedanklich mit ein in unsere Dankeschön-Liste:

Antje Rhodius, Barbara Kleppek, Charlotte Dittmar, Simone Hofmeister & Ulrich Bartels – Abendkasse & Einlass

»**Blumen und Gartenkunst**«
– seit Jahren Sponsor des „Triumphgemüses“

Benedict Weskott & Matthias Neureither – Presse

Benjamin Wolfgarten – Organisation des gesamten Schlagzeug-Apparats

Elena Breschkow – allzeit wachsames Organisationsfeedback

Ferdinand-Freiligrath-Schule
– Probensaal, jeden Mittwoch!

Flora Eickmann – Organisation der Teilchen beim Probenwochenende

Frank M. Rönisch – Grafik & Layout

Gregor Schneider – Finanzen & Druckbeauftragung

Holger Krause – Online-Ticketverkauf (Einrichtung & Service www.queer-music.de)

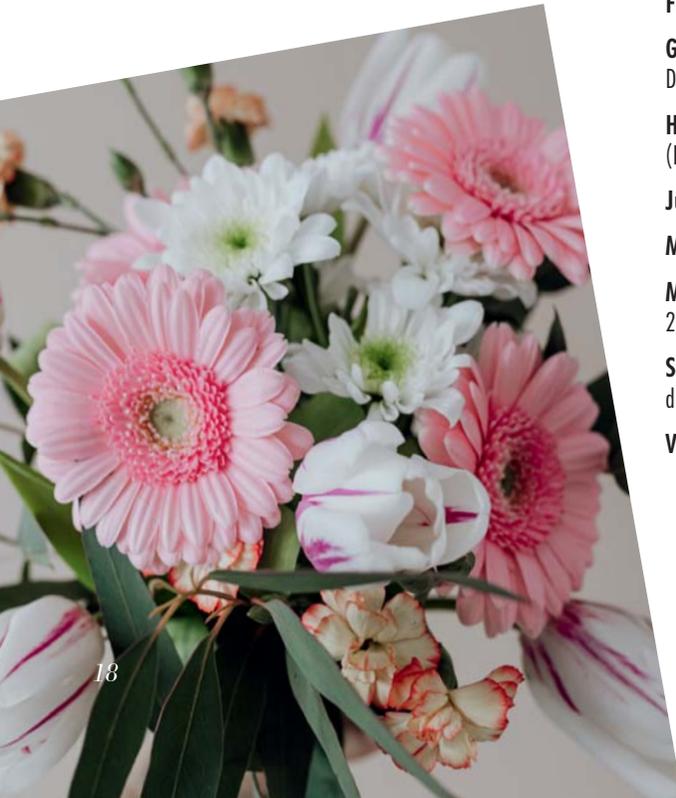
Jürgen Gremmels – Ticketvorverkauf

Martin Kögel – Registerprobe Holz

Michael Knoch – Orchestermanager seit 25 Jahren

Susanne Kugler – Christiane Silbers dirigierende Vertreterin bei der Probenarbeit

Victoria Tafferner – Social Media



Vorschau

CONCENTUS- WINTERKONZERTE

AMY BEACH

Klavier- Konzert

cis-Moll op. 45

Solistin: Lauma Skride

21. & 22. FEBRUAR '25

Fr. 20 Uhr/Sa. 16 Uhr

Emmaus-Kirche
Berlin-Kreuzberg

Änderungen vorbehalten

Bildnachweise:
S.5, Claude Debussy:
Félix Nadar
S.6, Elise Hall:
Eugène Pirou
S.9, Krakeb: TDBakker
S.10, Evard Grieg:
Karl Anderson
S.12, Christiane Silber:
Christian Bard
S.13, Adrien Liebermann:
Künstler
S.14, concentus alius/
C. Silber: Frank M. Rönisch
S.17: concentus alius/Chor:
Anderson Santos Silva
S.18: Karolina Grabowska

concentus alius 

25
JAHRE

concentus alius
HOMOPHILHARMONISCHES ORCHESTER BERLIN