

GENIALE MUSIKER, GANZ FAMILIÄR

Baiba und Lauma Skride

Nikolaisaal Potsdam | Großer Saal
Samstag, 27. April 2013 | 20.00 Uhr

Baiba Skride, Violine

Lauma Skride, Klavier

PROGRAMM

Franz Schubert (1797-1828)

Sonate für Violine und Klavier g-Moll *D 408* op. posth. 137,3

1. Allegro giusto
2. Andante
3. Menuetto. Trio
4. Allegro moderato

Béla Bartók (1881-1945)

Rhapsodie für Violine und Klavier Nr. 2 *Sz 89*

PAUSE

Johannes Brahms (1833-1897)

Ungarische Tänze Nr. 1-21 WoO 1 für Violine und Klavier
(Fassung von Joseph Joachim) – Eine Auswahl:

- Ungarischer Tanz Nr. 2 d-Moll
- Ungarischer Tanz Nr. 7 F-Dur
- Ungarischer Tanz Nr. 14 d-Moll
- Ungarischer Tanz Nr. 17 fis-Moll
- Ungarischer Tanz Nr. 15 B-Dur

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonate für Klavier und Violine Nr. 9 A-Dur op. 47
(»Kreutzer-Sonate«)

1. Adagio sostenuto – Presto – Adagio
2. Andante con variazioni
3. Finale. Presto

VON KLEINEN SONATEN UND GROSSEN KÜNSTLERBEKANNTSCHAFTEN

Bereits im k. k. Stadtkonvikt in Wien gehörte **Franz Schubert** zu den herausragenden Geigen-Schülern. Dies wirkte sich auch auf seine kompositorischen Fähigkeiten aus und zog einen unverwechselbaren und beseelten Streichersatz nach sich. In jüngeren Jahren fällt besonders seine Vorliebe für das Streichquartett ins Auge, während er die Genres Violinsonate und Klaviertrio eher zurückhaltend bediente. Das mag daran liegen, dass er – anders als Mozart oder Beethoven – in Wien nicht als Klaviervirtuose in Erscheinung trat und sich die Gelegenheiten, eigene Duos oder Trios mit durchreisenden Geigern oder Cellisten zu schreiben und aufzuführen, nicht boten. Nicht zuletzt waren ihm bestimmte Gattungen dank der verehrten Meisterschaft eines Beethoven allzu heilig. Erst in seinen letzten drei Lebensjahren ließ er sich durch die Bekanntschaft mit dem Pianisten Carl Maria von Bocklet und dem Violinisten Josef Slawik zur Komposition zweier Duos und zweier Klaviertrios inspirieren. Dass er mit letzteren nahtlos an die großen Beethoven-Trios anknüpfte, anerkannte zuerst Schumann. Schuberts frühe Violinsonaten zeugen von einer stilistischen Phase, die man zu Recht als klassizistisch bezeichnet hat. Nach aufregenden frühromantischen Experimenten in seinen ersten Streichquartetten ging er in seiner Kammermusik um 1815 zu einem gemäßigten Stil über, der sich an klassische Vorbilder anlehnte. Im März und April 1816 schrieb er drei

Violinsonaten, die heute allgemein – entsprechend dem Titel des Erstdrucks – als »Sonatinen« gehandelt werden, obschon sie mit Musik für den Unterricht nichts zu tun haben. Schubert nannte jedes dieser Werke *Sonate pour le Pianoforte et Violon* und nummerierte sie durch, was für den formalen Anspruch und die zyklische Einheit spricht. Erst der Verlag Diabelli gab sie als »Sonatinen« heraus, um die Käufer darauf hinzuweisen, dass es sich nicht um »Grandes Sonates« im damaligen Sinne handele.

Mit ihrer knappen und klaren Form stilisieren sie den Violinsonaten-Typus Mozarts, mutet doch nicht nur die Melodik oft mozartisch an. Auch das gleichberechtigte Verhältnis zwischen beiden Instrumenten, die kantable Führung der Violine und der transparente Klaviersatz sind von jeder virtuosen Attitüde weit entfernt und orientieren sich am Dialog zwischen »Pianoforte et Violon«, wie ihn Mozart in seinen Sonaten *KV 376-380* verwirklicht hatte. Ebenso scheint es bemerkenswerte Parallelen zu den frühen Violinsonaten Beethovens (op. 12) zu geben, die – 20 Jahre vor Schubert – in vergleichbarer Weise an Mozarts Sonaten-Schaffen angeknüpft haben. Beethoven hat sie seinem damaligen Kompositionslehrer Antonio Salieri gewidmet – eben jenem Salieri, dessen Schüler auch Schubert während der Entstehung seiner Violinsonaten war! Allerdings ist es dem Heroenkult um Beethoven geschuldet, dass viele



Béla Bartók

von Schuberts Neuerungen gar nicht zur Kenntnis genommen wurden. Seine veränderte Auffassung vom klassischen Sonatensatz etwa, mit der er dem Kontrast der Tonarten eine neue Wirkung verlieh, indem Überleitungen von der anvisierten kontrastierenden Tonart ablenken oder statt zwei sogar drei Tonarten in der Themenaufstellung erscheinen. Aus den drei Sonatenwerken sticht die viersätzigste dritte Sonate in g-Moll *D 408* (op. Posth 137,3) heraus, offenbart sie doch mehr innere Geschlossenheit und insbesondere in den Rahmensätzen leidenschaftliche Empfindungen. Als einzige hat sie einen Kopfsatz im Dreiertakt, wobei die Uni-

soni (einstimmige Führung) von Violine und Klavier an Mozarts e-Moll-Sonate (KV 304) erinnern. Durch die rhythmische Prägnanz des Themas kommt es hier zu echter thematischer Arbeit. Eine Ahnung von spätem Schubert vermittelt das in die Durchführung (die Themenverarbeitung) eingefügte zarte Thema in Des-Dur (man vergleiche hierzu die Durchführung im ersten Satz der späten A-Dur-Klaviersonate). Das Andante hat die Form und den Charakter einer Romanze, während Menuett und Finale Schuberts populäre Seite offenbaren: Ersteres erinnert an seine *Deutschen Tänze*, letzteres an den Liederkomponisten, der hier zwei Themen auf schlichteste Art miteinander verknüpft. Klein, aber fein!

Béla Bartók war ein vielseitiger Mensch, dessen Erfahrungen als Forscher, Wissenschaftler, Pädagoge, Pianist, Kosmopolit und Naturliebhaber auch in seinen Kompositionen wiederhallen. Besonderen Einfluss hatte dabei die Beschäftigung mit Volksmusik. In seinem Komponistenleben hat Bartók über 1000 Instrumentalmelodien gesammelt. Er ließ sich von Melodien, Liedern und Tanzformen der diversen Völker Südosteuropas inspirieren und verarbeitete diese auf kunstvolle Weise in seine formal, rhythmisch und tonal höchst moderne Tonsprache. Seine zwei Violinrhapsodien (1928) betrachtete Bartók in erster Linie

als Arrangements von Volksmusik, doch ihre kunstvolleren Formen entspringen seiner eigenen Kreativität. Beide bauen auf der üblichen zweiteiligen Zigeuner-Csárdásfolge von *lassú* und *friss* (*langsam* und *schnell*) auf und benutzen meist rumänische Volksweisen aus Transsilvanien, wenn auch mit einem zusätzlichen Kolorit ungarischer und ruthenischer Melodien. Ansonsten bilden sie einen rechten Kontrast. Während die erste Rhapsodie in ihrem einleitenden *Lassú* verwegener ist (und vielleicht – den punktierten, den Unglauben ausdrückenden, »ungarischen Niesern« nach zu urteilen – eine fantastische Geschichte erzählt), ist die zweite eher verführerisch und voll geheimnisvoller Leidenschaft, jedoch in ihrem *Friss* die wildere von beiden. Der eröffnende *Lassú* beginnt mit einer charakteristischen schwermütigen Melodie in d-Moll, die zweimal wieder auftauchen wird (zuerst in höherer Lage und mit einer widersprüchlichen Begleitung, zuletzt zusammen mit einem vorherigen Thema). Der muntere *Friss* beginnt mit einem vom Klavier eingeführten, gestampften Bauerntanz, dem einige farbige Tanzlieder folgen. Mehr und mehr riskiert er technisch, harmonisch und rhythmisch tollkühnere Kunstgriffe. Ursprünglich für Violine und Klavier, erschienen beide Rhapsodien in Versionen für Violine und Orchester sowie für Violine, Viola und Cello. Noch 1945 war Bartók überzeugt von den Schwächen der 2. Rhapsodie und überarbeitete sie

daraufhin (unter anderem kürzte er sie auf die Länge der ersten). Künstlerischer Ehrgeiz – oder Selbstzweifel – scheint eben (fast) grenzenlos...

Die 40 Jahre andauernde Freundschaft zwischen **Johannes Brahms**, Komponist und Pianist, und **Joseph Joachim**, Violinist und Komponist, gehört zu den bedeutendsten Künstler-Beziehungen des 19. Jahrhunderts. Die Beziehung hatte ihre Krisen – die Empfindlichkeit und Unsicherheit des einen verstärkten die des anderen, und Brahms verstand bald, nicht in enger Nachbarschaft zu Joachim zu leben, dessen Neigung zu morbidem Pessimismus und Eifersucht Brahms abstoßen sollte. Nachdem Joachim versucht hatte, sich von seiner Frau Amalie wegen eines vermeintlichen Ehebruchs mit Brahms' Verleger Simrock zu trennen und Brahms Partei für sie ergriff, redeten sie lange Zeit kein Wort mehr miteinander. Ihre gegenseitige Anerkennung als Künstler erschütterte dies aber nicht, was bei Brahms in vielen Kompositionen immer wieder Früchte trug, etwa in dem Violinkonzert (für Joachim geschrieben und ihm gewidmet) und dem Doppelkonzert (für Joachim und den Cellisten des Joachim-Quartetts geschrieben). Seine ungarischen Wurzeln machten Joachim von Kindesbeinen an mit dem »ungarischen« Zigeunerstil vertraut (er schrieb später etwa ein Violinkonzert »in der unga-



Johannes Brahms (links) und Joseph Joachim

rischen Art«, das zu seinen bedeutendsten Werken zählt). So ist es nicht allzu verwunderlich, dass Joachim eines Tages Brahms' berühmte *Ungarischen Tänze*, die ursprünglich für vierhändiges Klavier bzw. Klavier solo veröffentlicht wurden, für Violine bearbeiten sollte. Brahms hingegen hörte und sammelte anfänglich wahrscheinlich ungarische Zigeunerweisen von seinem Freund und Violinisten Eduard Reményi. Bekannt ist, dass er Anfang 1867 (noch während er am *Deutschen Requiem* schrieb) dem Budapester

Verleger Johann Nepomuk Dunkl sechs Tänze für Solo-Klavier anbot – der lehnte jedoch ab. Seine erste Reihe *Ungarischer Tänze*, die inzwischen auf zehn Nummern angewachsen und für vierhändiges Klavier (damals die beliebteste Besetzung für die Hausmusik) bearbeitet worden war, erschienen allerdings erst 1869 und bei Simrock.

Brahms hielt die *Ungarischen Tänze* nicht für eigenständige Werke, sondern für Bearbeitungen, weshalb er ihnen keine Opusnummer gab. Bis auf einige wenige eigene entstammen die Melodien den beliebten Zigeunerweisen der Csárdás-Art, von denen viele in ungarischen Ausgaben wiederzufinden und einzelnen Komponisten zugeschrieben sind. Da Brahms aber seine Vorlagen nicht angab, warf man ihm Plagiat vor, auch wenn er wahrscheinlich die meisten Melodien nach Gehör notierte, einige von Caféhaus-Musikanten, andere vom Repertoire Reményis (zwei dieser Melodien sind angeblich Reményis eigene Idee; so gehörte der zu den ersten, die Brahms geistigen Diebstahl unterstellten). Die von Brahms an seinem ausgewählten Material vorgenommenen Formungen und Verstärkungen stammen allerdings ohne Zweifel von ihm selbst. Doch auch wenn Brahms das Ursprungsmaterial nicht selbst erfand, so sind die *Ungarischen Tänze* dennoch eigenständige Kompositionen, meist groß angelegt und in kleinere Abschnitte unterteilt, in denen sich Stimmung und

Tempo – ganz nach dem Interpretationsstil von Zigeunergeigern – verändern. Brahms macht hier ausgiebig Gebrauch von rhythmischer Freiheit, sich reibenden Rhythmen, Rubati (Tempoverzögerungen), bestimmten Typen von Melodien und exotischen Kadenzten. Bald erschienen zahlreiche Bearbeitungen, etwa für Flöte solo und Klavier, zwei Violinen und Klavier, Klavier sechshändig und Blasorchester. 1872 gab Brahms alle zehn Tänze in einer Fassung für Klavier solo heraus, und im folgenden Jahr bearbeitete er drei Tänze (Nr. 1, 3 und 10) für Orchester. Inzwischen war schon Joachims, von Brahms begeistert aufgenommene, Fassung erschienen (1871). Durch Joachims Aufführungen dieser Stücke wurden die *Ungarischen Tänze* in ganz Europa populär.

Auch die zweite Reihe von Brahms'schen Tänzen (elf Nummern), die 1880 erschienen war, bearbeitete Joachim bald darauf. Die Freundschaft und das Vertrauen zu Brahms scheint auf dem Höhepunkt angekommen, als Brahms sein Violinkonzert und die G-Dur-Violinsonate komponiert, an deren Entstehungsprozess und Uraufführung Joachim beteiligt war. Diese zweite Tanzsammlung – der Höhepunkt in Brahms' »ungarischer« Art – klingt in harmonischer und struktureller Hinsicht satter und enthält durchaus abwechslungsreichere und subtilere Stimmungen. Joachims Transkription kleidet sie zudem in ein akkurates und »authentisch«-zigeunerisches Violinengewand, galt die Geige doch

als das Zigeunerinstrument schlechthin. Gewissermaßen führt sie die Tänze sogar zu ihrem ursprünglichen Instrument, wenn auch nicht zu ihrer originalen Form, zurück und bringt so das Wesen der Tänze besser zum Ausdruck als Brahms' Klavierfassung für vier Hände. Die Bearbeitungen der zweiten Folge der *Ungarischen Tänze* sollte allerdings die letzte künstlerische Zusammenarbeit zwischen Joachim und Brahms gewesen sein. Denn der Streit über Joachims Scheidungsversuch sollte die Beziehung beider fast über die gesamten 1880er Jahre belasten. Künstlerseelen sind nun einmal oft verletzliche Seelen...

Wir schreiben das Jahr 1803. In Wien überschreibt **Ludwig van Beethoven** eine soeben komponierte Violinsonate mit: *Sonata mulattica, composta per il mulatto Brischdauer, gran pazzo e compositore mulattico (Mulattische Sonate, komponiert für den Mulatten Brischdauer, einen großen Verrückten und mulattischen Komponisten)*. Beethovens wienerischer (oder rheinländischer) Aussprache entledigt, hieß der betreffende Geiger übrigens George Polgreen Bridgetower, war Brite (und offiziell beim Prinzen von Wales angestellt) und 1803 auf Konzertreise in Wien. Ein Konzert, das Bridgetower für sich im Augarten arrangierte, verschaffte Beethoven die etwas kurzfristige Gelegenheit, eine begonnene Sonate zu



»Kreutzer-sonate«: René François Xavier Prinets Ölgemälde (1901) wurde inspiriert durch Tolstois berühmte Novelle.

vollenden (was er angeblich innerhalb von vier Tagen umsetzte). So schrieb er zwei neue Sätze, das Finale hingegen entnahm er der Urfassung der Sonate op. 30/1. Die Premiere im Augarten (am 24. Mai) geriet zu einem Kuriosum: Bridgetower spielte aus der erst am selben Morgen fertig gewordenen Geigenstimme, Beethoven mal mehr, mal weniger improvisierend aus einem fragmentarischen Klaviermanuskript – zum Notieren des vollständigen Klavierparts war es wohl zu spät gewesen. Aus diesem oder einem anderen Grunde zeigte sich das Wiener Publikum amüsiert: Laut Carl Czerny

(zeitgenössischer österreichischer Komponist, Pianist und namhafter Klavierpädagoge) jedenfalls wurden Musiker und Werk ausgelacht! Zu dieser Zeit waren Bridgetower und Beethoven noch recht gut befreundet, doch die Freundschaft zerbrach, als sie sich beide in dieselbe Frau verliebten. Zumindest endete diese Geschichte nicht tödlich – wie die nach dieser Sonate benannte Novelle von Leo Tolstoi... Beethoven indes strich bloß wütend die Widmung für Bridgewater. Und so sollte die Sonate unter einem gänzlich anderen und unverfänglichen Namen in die Musikgeschichte eingehen: »Kreutzer-sonate«, benannt nach dem französischen Geiger Rodolphe Kreutzer, der im Gefolge des französischen Gesandten General Bernadotte nach 1798 zum zweiten Male Wien bereiste. Im Oktober 1804 schrieb Beethoven an den Verleger Nikolaus Simrock: *»Dieser Kreutzer ist ein guter, lieber Mensch, der mir bei seinem hiesigen Aufenthalt sehr viel Vergnügen gemacht, seine Anspruchslosigkeit und Natürlichkeit ist mir lieber als alles Exterieur oder Inférieur der meisten Virtuosen – da die Sonate für einen tüchtigen Geiger geschrieben ist, umso passender ist die Dedication an ihn.«* Gespielt hat Kreutzer die Sonate angeblich nie...

Chronologisch reiht sich diese Sonate neben der ebenfalls 1803 vollendeten »Eroica« ein und fällt damit in eine Zeit, in der Beethoven um die Ausweitung von Sonate und Sinfonie über bisherige Grenzen

hinweg rang. Dies lässt sich bereits am Titel des Erstdrucks ablesen: *Sonata per il pianoforte ed un violino obbligato, scritta in uno stilo molto concertante quasi come d'un concerto* (*Sonate für Klavier und obligate Violine in einem äußerst konzertierenden Stil, quasi wie ein Konzert*). Bemerkenswert und neu ist, dass Beethoven hier ausdrücklich die Violine nicht mehr als Begleitinstrument betrachtet, sondern als obligate, also unverzichtbare gleichberechtigte Partnerin. Der konzertante Stil erschließt sich ausdrücklich aus dem Finale, einem sich in Tempo und Ausdruck steigernden Rondo, das er ursprünglich für die Sonate op. 30/1 vorgesehen hatte. Der erste Satz beginnt mit einer langsamen Einleitung – allerdings für Violine solo. Dies galt in der damaligen Zeit noch als Provokation: Die harmonische Fülle, die man selbstverständlich von einer solchen Introduction erwartete, wurde ersetzt durch eine unbegleitete Violinstimme! Der Dialog der beiden Instrumente entwickelt sich anschließend in äußerster Ruhe zum feierlichen Zwiegesang. Im folgenden Presto-Teil dagegen überschlagen sich die Ereignisse: Der stürmische Anlauf des a-Moll-Hauptthemas leitet sofort zu einer heroischen Fermate (lateinisch = an-/aushalten) in Dur über. Beethoven setzt hier weniger auf virtuose Instrumental-Passagen, vielmehr sind es wildbewegte Tremoli, gebrochene Akkorde und weitere Affektfiguren, die sich buchstäblich orchestral entladen. Allein das

lyrische Seitenthema bietet hier einen Ruhepol. In der Schlussgruppe verdichtet sich in einem »ungarisch abgeschmeckten« Tanz die rhythmische Energie des Satzes.

Im Mittelsatz stehen Variationen, die das vorangestellte liedhafte Thema in durchgängigen Bewegungen auflösen (eher konventionell), neben solchen, die stark verdichtet, kantabel oder reich verziert sind. Mit seinen Synkopen (verschobene Taktschwerpunkte), Pizzicati (gezupfte Töne), Trillern und kurzen, schnellen Noten und so weiter hat Beethoven hier zudem einiges an Humor eingebaut. Zugleich erwartet er aber, dass alles kristallin und leicht klingt. Wie schon im Kopfsatz (und auch im Finale) finden sich Momente des Innehaltens, in denen der musikalische Fluss durchbrochen scheint: In diesem Falle leitet ein rezitativähnliches *Molto adagio* den Schlussteil des Satzes ein. Das einfache wie kraftvolle Finale bezieht seine unbändige Kraft und seinen tänzerischen Charakter aus dem Rhythmus einer Tarantella (ein schneller italienischer Volkstanz, der der Sage nach dazu dienen sollte, den giftigen Biss einer Tarantel zu kurieren) und aus der engen kontrapunktischen Verzahnung der beiden Instrumentalstimmen. Für ein später einsetzendes drittes Thema wechselt Beethoven immer wieder für einige Takte das Metrum (Taktmaß) – einer der »ver-rückten« Effekte dieser für ihre Zeit progressiven Sonate. Für Beethovens Zeitgenossen war die



K

Der Klassiker.

92.4

kulturradio^{rbb}

Sonate mindestens mehr als ungewohnt, was den Rezensenten der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* noch zwei Jahre später veranlasste, dieses Werk – auf die »konzertante« Spielart hinweisend – als »seltsam«, »anmaßend und prahlerisch« zu bezeichnen. Man müsse das Groteske genießen können, »von einer Art des ästhetischen oder artistischen Terrorismus befangen oder für Beethoven bis zur Verblendung gewonnen seyn«, wenn man verkenne, dass dieser Komponist mit seinem Talent und Fleiß »nicht bloss aufs willkürlichste« verfare, sondern vor allem versuche, »nur immer ganz an-

ders zu seyn wie andre Leute.« Um nur in einem letzten kurzen Abschnitt hinzuzufügen: »Die Sonate bestehet übrigens, nach zwey Zeilen Einleitung, aus einem affektvollen Presto, dessen Klavierstimme allein zwölf enggestochene Seiten füllet; aus einem originellen, schönen Andante, mit vier höchst wunderlichen Variationen, und dann wieder aus einem Presto, dem bizarresten Satze von allen. – Das Werk ist schön gestochen« Deutlicher kann man sein Unverständnis und seine Ablehnung wohl nicht äußern...

Christoph Guddorf

BAIBA & LAUMA SKRIDE



Die in Lettland geborene Geigerin **Baiba Skride** zählt zu den profiliertesten Geigerinnen unserer Zeit. Sie spielte mit Orchestern von Weltrang wie den Berliner Philharmonikern, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem London Philharmonic Orchestra und dem Tonhalle Orchester Zürich, um nur einige zu nennen. Zu den Dirigenten, mit denen Baiba Skride zusammenarbeitet, zählen Paavo und Neeme Järvi, Kirill und Vasily Petrenko, Simone Young, Donald Runnicles, Mario Venzago, Thierry Fischer sowie Andris Nelsons, Cornelius Meister und Mikko Franck.

Zunehmend widmet sich Baiba Skride auch der zeitgenössischen Musik. Mit ihrer Schwester und langjährigen Kammermusikpartnerin, der Pianistin Lauma Skride, hob sie 2011/12 das für die beiden Skrides komponierte Doppelkonzert für Violine und Klavier des dänischen Komponisten Hans Abrahamsen mit dem Royal Danish Orchestra sowie mit dem Swedish Chamber Orchestra aus der Taufe. Daneben geben Baiba und Lauma Skride zahlreiche Duo- und Trio-Konzerte, u.a. mit den Cellistinnen Tanja Tetzlaff und Sol Gabetta und dem Cellisten Julian Steckel.

Die Diskographie von Baiba Skride wurde 2012 um eine Einspielung der Violinkonzerte von Igor Strawinsky und Frank

Martin mit dem BBC National Orchestra of Wales unter Thierry Fischer für ORFEO erweitert. Kurz zuvor erschien zudem ihre Interpretation des Brahms-Konzertes mit dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra unter Sakari Oramo, die zusammen mit der Aufnahme der *Ungarischen Tänze* von Johannes Brahms, in der Bearbeitung für Violine und Klavier von Joseph Joachim, erhältlich ist. Außerdem erschienen bei Sony bisher ein Duoalbum mit Lauma Skride, ein Soloalbum mit Werken von Bach, Ysaye und Bartók sowie drei CDs mit Einspielungen von Violinkonzerten von Mozart, Schubert, Michael Haydn, Tschaikowski, Schostakowitsch und Janacek.

Baiba Skride wuchs in einer Musikerfamilie in Riga auf, wo sie auch ihr Musikstudium begann. 1995 wechselte sie an die Hochschule für Musik und Theater Rostock zu Professor Petru Munteanu. Im Jahr 2001 gewann sie den 1. Preis des *Queen Elisabeth Wettbewerbs* in Brüssel.

Seit November 2010 spielt sie die Stradivari »Ex Baron Feilitzsch« von 1734, eine großzügige Leihgabe von Gidon Kremer.

**Viel Spaß
und
gute Unterhaltung
wünschen
Ihre**



**Nichts verpassen und jetzt ganz vorteilhaft bestellen:
www.pnn.de/abo oder 0331 - 23 76 100**

»Wunderbar sensibel, mit herrlichen Klangfarben, immer wieder auch mit hochvirtuosem Elan« sei das Spiel von **Lauma Skride**, wie es ihr der Bayerische Rundfunk in einer Rezension attestiert. Kombiniert mit einer brillanten Technik, sind dieses die Eigenschaften, mit denen es Lauma Skride gelingt, als Solistin wie als Kammermusikerin gleichermaßen auf den wichtigsten nationalen und internationalen Podien zu begeistern.

Sie gastierte bei Orchestern wie dem hr-Sinfonieorchester Frankfurt, den Hamburger Symphonikern oder der Dresdner Philharmonie und arbeitet mit Dirigentinnen und Dirigenten, wie Andris Nelsons, Kristjan Järvi, Anu Tali, Cornelius Meister oder John Storgards zusammen.

Auch dem etablierten Duo mit ihrer Schwester, der Geigerin Baiba Skride, wird sich Lauma Skride weiterhin ausgiebig widmen. Zu weiteren Kammermusikpartnern Lauma Skrides zählen die Cellisten Daniel Müller-Schott, Sol Gabetta oder Julian Steckel. Kammermusikalisch ist sie in dieser Saison unter anderem im Concertgebouw Amsterdam oder dem Konzerthaus Wien zu Gast.

2007 spielte Lauma Skride den Klavierzyklus *Das Jahr* von Fanny Hensel bei SONY ein und wurde für diese Aufnahme mit dem *Echo*-Klassik geehrt.

1982 in Riga als jüngste von drei Schwestern einer lettischen Musikerfamilie geboren, begann sie im Alter von fünf Jahren Klavier zu spielen. Seit ihrem elften Lebensjahr nahm sie an zahlreichen internationalen Wettbewerben teil (u. a. *Maria Canals* in Spanien und *Cleveland International Piano Competition* USA) und wurde mehrfach ausgezeichnet. Lauma Skride studierte in Riga und Hamburg.

IMPRESSUM

Herausgeber

Nikolaisaal Potsdam
Konzert- und Veranstaltungshaus
der Landeshauptstadt Potsdam

Geschäftsführerin

Dr. Andrea Palent

Prokuristin | Kooperationen | Finanzierung

Heike Bohmann

Kaufmännische Leitung

Gudrun Mentler

Dramaturgie | Presse

Astrid Weidauer

Marketing

Holger Kirsch

Volontärin Musikvermittlung / Marketing

Carolin Lukassek

Musikkulturelle Bildung & Hörvermittlung

Auli Eberle

Künstlerisches Betriebsbüro (Chefdisponentin)

Anke Derfert

Mitarbeit Künstlerisches Betriebsbüro

Sebastian Wiethaup

Besucherservice

Ulrike Henning, Martina Pfeiffer

Sekretariat | Buchhaltung

Jacqueline Rehfeld

Technische Leitung

Knut Radowsky

Veranstaltungsmeister

Ralf Knobloch
Andreas Juhnke (a.G.) | Simon Weiß (a.G.)

Hausmeister

Marcus Dölle

Programmheft

Redaktion

Astrid Weidauer

Gestaltung

www.maria-pfeiffer.de

Bildnachweis

Archiv

Seite 12: © Marco Borggreve