



HarzClassixFestival

2025

PROGRAMM



ABSCHLUSSKONZERT

«SAX & ACCORDEON»

KSENIJA SIDOROVA (AKKORDEON)

SIGNUM SAXOPHONE QUARTET

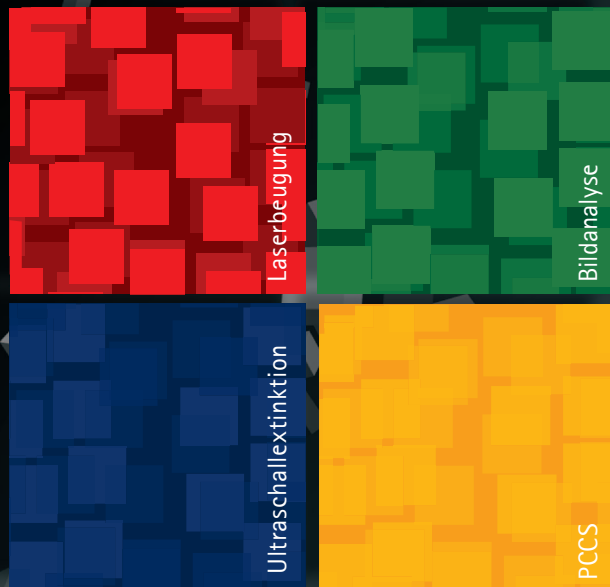
SA | 22. NOVEMBER | Pulverhaus der Firma Sympatec



Sympatec GmbH
System | Partikel | Technik
AmPulverhaus 1
38678 Clausthal-Zellerfeld

TECHNIK FÖRDERT KULTUR

Inspiriert von Partikeln



**PULVERHAUS
DER FIRMA
SYMPATEC**

Auf dem vom Bergbau geprägten Areal der ehemals ertragsreichsten Gruben des Oberharzes „Dorothee“ und „Caroline“ entstand 2004 das Pulverhaus. Dort wird die breite Palette wegweisender Instrumente zur Partikelgrößenanalyse von Pulvern, Suspensionen, Sprays, Emulsionen und Aerosolen entwickelt, gefertigt, getestet, in alle Welt vertrieben und betreut. Das Pulverhaus ist die Markenheimat der Sympatec-Instrumente am traditionsreichen Ort ihrer Entstehung.



Gänsehaut schafft man gemeinsam.

**Die schönsten Momente
werden noch schöner, wenn
man sie gemeinsam erlebt.**

Daher engagieren wir uns in unzähligen
Kunst- und Kulturprojekten – vom Kinder-
chor bis zum Sinfoniekonzert. Und sorgen
so für jede Menge Gänsehautmomente.
www.sparkasse-hgp.de

Weil's um mehr als Geld geht.



KONZERTPROGRAMM

ABSCHLUSSKONZERT «SAX & ACCORDEON»

GRUSSWORTE

DR. SEBASTIAN RÖTHELE
PROF. DR. THOMAS HANSCHKE

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 – 1750)

Toccata und Fuge d-Moll BWV 565

Arrangement für Saxofon-Quartett und Akkordeon von Peter Wesenauer

IGOR STRAVINSKY (1867 – 1946)

Petruschka Ballett-Suite

Danse russe

Chez Pétrouchka

La semaine grasse et la mort de Pétrouchka

Arrangement für Saxofon-Quartett und Akkordeon von Peter Wesenauer

PAUSE

SERGEY VOYTENKO (Geb. 1973)

„Revelation“ für Akkordeon solo

PEDRO ITURRALDE (1929–2020)

„Pequeña Czarda“ für Saxofon-Quartett

MAX RICHTER (Geb. 1966)

„On the Nature of Daylight“ arr. MACAY

Arrangement für Saxofon-Quartett und Akkordeon von Peter Wesenauer

ARTURO MARQUEZ (Geb. 1950)

Danzon Nr. 2

Arrangement für Saxofon-Quartett und Akkordeon von Peter Wesenauer

ASTOR PIAZZOLLA (1921 – 1992)

Vayamos al Diablo

Arrangement für Saxofon-Quartett und Akkordeon von Peter Wesenauer

KSENIJA SIDOROVA (Akkordeon)

SIGNUM SAXOPHONE QUARTET

Freitag, 21. November 19:00 Uhr Werkstattgespräch

(Änderungen, Programm- und Besetzungsänderungen vorbehalten)



KSENIJA SIDOROVA

Gelobt als „Offenbarung“ (The Telegraph) und mit „Elan, Stil, Haltung und tadellosem Spiel“, ist Ksenija Sidorova die weltweit unangefochten führende Botschafterin für das klassische Akkordeon. Ihr Repertoire umfasst Werke aus über drei Jahrhunderten von J.S. Bach, Astor Piazzolla, Erkki-Sven Tüür bis Václav Trojan. Als leidenschaftliche Verfechterin der Neuen Musik wurden mehrere Akkordeonwerke eigens für sie komponiert.

Zu den Höhepunkten ihrer Auftritte mit Orchester der vergangenen Spielzeiten zählen u.a. die Münchner Philharmoniker, das BBC Symphony Orchestra, das Orchestre National de France, das NDR Elbphilharmonie Orchester, Atlanta Symphony, Cincinnati Symphony und Orchestre Philharmonique du Luxembourg. In der Saison 2024/25 konzertierte Ksenija Sidorova mit dem Philharmonia Orchestra London, dem Orchestra Ensemble Kanazawa, Orquesta Sinfónica de Tenerife, Turku Philharmonic, Liepāja Symphony Orchestra, Gavle Symphony Orchestra und Bournemouth Symphony Orchestra. Darüber hinaus pflegt sie langjährige Arbeitsbeziehungen mit namhaften Dirigenten wie Paavo Järvi, Thomas Hengelbrock und Vasily Petrenko, aber auch mit Krzysztof Urbanski, Andris Poga, Kirill Karabits, Christian Reif und Nil Venditti.

Als aktive Kammermusikerin arbeitet sie unter anderem mit Nemanja Radulović, Andreas Ottensamer, dem Goldmund Quartett, Camille Thomas, Tine Thing Helseth, Juan Diego Flórez und Nicola Benedetti zusammen. Ksenija ist regelmäßiger Gast bei den Festivals von Ravinia, Cheltenham, Mostly Mozart, Schleswig-Holstein, MISA, Gstaad Menuhin, MITO, Verbier und beim Rheingau Festival.

In der Saison 24/25 gab sie Konzerte mit dem Bariton Thomas Hampson in der Tonhalle Zürich, im Beethovenhaus Bonn, und dem Concertgebouw Amsterdam sowie mit Avi Avital und dem SIGNUM saxophone quartet.

Auf ihrer neuesten Veröffentlichung Crossroads (Alpha, 2024) ist unter anderem die Chaconne von Sergey Akhonov zu hören sowie J.S. Bachs d-Moll-Konzert, Dobrinka Tabakovas Horizons und Gabriela Monteros Beyond Bach. Ihr Album Piazzolla Reflections (Alpha, 2021) wurde als „brillant gespielt“ bezeichnet (Gramophone), „zu den besten neuen Klassik-Alben des Jahres zählend“ (Classic Review) und von BR Klassik zum Album des Monats gekürt. Für ihr Album „Carmen“ (Deutsche Grammophon, 2016), erhielt sie den ECHO-Preis als Instrumentalistin des Jahres 2017.

Inspiziert von ihrer Großmutter, die selbst in der volkstümlichen Tradition des Akkordeonspiels verwurzelt ist, hat Ksenija im Alter von sechs Jahren unter der Anleitung von Marija Gasele in ihrer Heimatstadt Riga mit dem Akkordeonspiel begonnen. Ihr unbändiges Interesse an klassischem und zeitgenössischem Repertoire führte sie an die Royal Academy of Music in London, wo sie eine preisgekrönte Studentin wurde und später zum Postgraduiertenstudium bei Owen Murray. Im Mai 2012 wurde sie als Preisträgerin der Bryn Terfel Foundation mit dem ersten International Award ausgezeichnet und trat im Oktober 2015 in der Royal Albert Hall zusammen mit „Sting“ auf. Sie ist Stipendiatin des Philharmonia Orchestra Martin Musical Scholarship and Friends of the Philharmonia Award.



**SIGNUM
SAXOPHONE QUARTET**

Das SIGNUM saxophone quartet ist alles – außer gewöhnlich: Vier herausragende Saxofonisten, die sich schon aus Studienzeiten kennen und seitdem immer wieder neu erfinden. Musikalische Grenzgänger, bei denen eine tiefe Hingabe zum klassischen Streichquartettklang Hand in Hand geht mit großer Begeisterung für die Rockklassiker unserer Zeit. Dazu ein unvergleichliches Charisma, das dem beeindruckenden, virtuoson Können von Michal Knot (Sopransaxophon), Jacopo Taddei (Altsaxophon), Alan Lužar (Tenorsaxophon) und Edoardo Zotti (Baritonsaxophon) das Sahnehäubchen aufsetzt.

Von der ersten Sekunde an entfachen die Ausnahmemusiker bei ihren Auftritten ein musikalisches Feuerwerk voller Emotionen – geprägt von einer unstillbaren Neugier nach stilistischen Grenzerfahrungen und der unbeirrten Suche nach dem perfekten Ensembleklang. Ob Originalkompositionen für Saxophonquartett, Arrangements von Orchesterwerken, barocke Kompositionen oder Rockmusik – SIGNUMs unerschütterliche Liebe zur Musik reicht in nahezu alle Epochen und Genres. Erklären kann man diese meisterhafte Spielfreude kaum. Man muss sie erleben.

Bei internationalen Wettbewerben mit Preisen ausgezeichnet, debütierte das junge SIGNUM saxophone quartet 2013 in der New Yorker Carnegie Hall und baute seinen Erfolg schon bald aus: Als „Rising Stars“ der European Concert Hall Organisation (ECHO) folgte für die SIGNUMs 2014/15 der Schritt auf die größten der europäischen Bühnen, wo sie nun seit Jahren zu Hause sind.



Dabei ist das SIGNUM saxophone quartet nicht nur durch seine Konzerte in Quartettformation, sondern auch durch Kollaborationen mit Musikerkolleginnen und Kollegen regelmäßig in aller Munde. Mit Stargeiger Daniel Hope etwa standen die Vier nicht nur gemeinsam für das arte-Format „Hope@Home“ vor der TV-Kamera, sondern absolvierten gleich mehrere gemeinsame Bühnenauftritte. Die SIGNUMs stehen außerdem mit Ksenija Sidorova, Sarah Maria Sun und Fazil Say zusammen auf der Bühne.

Auch das Orchesterrepertoire der SIGNUMs ist vielfältig und wird ständig durch sie erweitert – erst kürzlich haben sie mit einer neuen Bearbeitung von Mussorgskis „Bildern“ durch Jun Nagao für Streichorchester & Saxophonquartett debütiert; für die Saison 2027/28 ist ein neues Konzert von Avner Dorman in Planung. Das SIGNUM saxophone quartet hat bereits mehrere Alben vorgelegt. 2021 erschien mit „Echoes“ die erste Einspielung beim Label Deutsche Grammophon. 2024 stellte das Ensemble sein neues Album vor: „Chameleon“ (Berlin Classics).

WERKBESCHREIBUNGEN

JOHANN SEBASTIAN BACHS TOCCATA UND FUGE D-MOLL BWV 565

zählt zu den ikonischsten und zugleich rätselhaftesten Kompositionen der Musikgeschichte. Kaum ein anderes Werk verkörpert in so konzentrierter Form das dramatische Potential der Orgelkunst des Barock und die gestalterische Kühnheit ihres Schöpfers. Die Komposition, vermutlich um 1704–1707 entstanden, wird traditionell dem jungen Bach zugeschrieben – in jener Zeit, als er in Arnstadt wirkte und für seine kühnen Improvisationen an der Orgel berühmt war.

Das Werk gliedert sich in drei Hauptabschnitte: Toccata – Fuge – Coda. Diese Dreiteiligkeit folgt zwar der Gattungstradition, wird jedoch von Bach mit außergewöhnlicher Freiheit gestaltet.

1. DIE TOCCATA

Die eröffnende Toccata ist ein rauschhaftes, fast improvisatorisch wirkendes Klangerlebnis. Rasche Läufe, gebrochene Akkorde, brillante Passagen mit Pedaleinsatz und ein ausgeprägtes Wechselspiel zwischen kraftvollen Tuttiklängen und filigranen Figurationen erzeugen den Eindruck einer freien Fantasie. Die ausgedehnten Manualpassagen, unterbrochen von machtvollen Pedaleinsätzen, zeigen eine Virtuosität, die

in der damaligen Orgelmusik ihresgleichen suchte. Die Anfangsgeste – jenes berühmte, archaisch anmutende d-Moll-Motiv mit dem charakteristischen aufsteigenden Dreiklang und dem abrupten Fall – wirkt wie ein musikalischer Aufruf, ein Exordium, das den Hörer unmittelbar in einen dramatischen Klangraum zieht. Diese Geste bestimmt die Affektlage des gesamten Werkes: düster, energisch, mit einem Anflug von Theatralik, die man in späterer Zeit fast „romantisch“ nennen könnte.

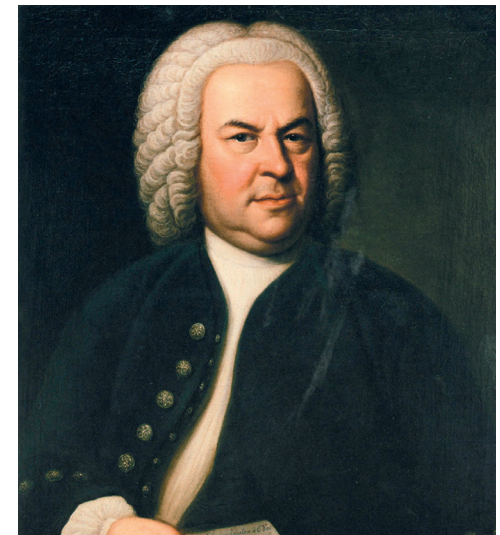
2. DIE FUGE

Die anschließende Fuge steht in scharfem Kontrast zur freien Einleitung. Ihr Thema ist markant, knapp und rhythmisch prägnant – eine scharfe, unruhige Figur mit springenden Quinten und gebrochenen Intervallen. Die Stimmführung ist klar, das kontrapunktische Geflecht durchsichtig und von zwingender Logik. Bach entfaltet hier eine dialektische Spannung zwischen Ordnung und Expressivität: Das Fugenthema, zunächst streng imitatorisch geführt, gerät zunehmend in Bewegung, steigert sich zu einem rauschhaften Klangbild und läuft schließlich in eine Art aufgelöster Coda über, die das freie Element der Toccata wieder aufnimmt. Bemerkenswert ist, wie Bach innerhalb dieser Fugenkonstruktion ein Wechselspiel von Stabilität und eruptiver Energie erzeugt. Die Fuge bleibt nicht bloß ein intellektuelles Experiment, sondern ver-

wandelt sich in ein dramatisches Geschehen – fast ein „Konflikt der Stimmen“, der die Toccata motivisch und affektiv spiegelt.

3. DIE CODA / REPRISE

Am Ende kehrt Bach zum frei-toccatenhaften Stil zurück. Dieses kurze Nachspiel bündelt die zuvor entfalteten Energien und führt sie zu einem monumentalen Abschluss. Die motivische Verknüpfung zwischen Anfang und Ende verleiht dem Werk eine zyklische Geschlossenheit, die für die frühe Barocktoccata ungewöhnlich ist und den genialischen Gestaltungswillen des Komponisten offenbart. Die Toccata und Fuge d-Moll steht an der Grenze zwischen norddeutscher Orgeltradition und Bachs eigener, universeller Tonsprache. Der Einfluss von Dieterich Buxtehude ist unverkennbar – insbesondere in der freien, improvisatorischen Gestaltung der Toccata. Zugleich aber zeigt sich in der Fuge bereits jene strukturelle Konsequenz und motivische Durchdringung, die für Bachs reife Werke charakteristisch ist. Der Satz ist durchzogen von einem dramatisch-rhetorischen Duktus, der sich weniger an liturgischen als an konzertanten Ausdruckszielen orientiert. Bach nutzt hier das Instrument als Medium eines fast orchestralen Ausdrucks – die Orgel wird zur Bühne, auf der Affekte, Leidenschaften und Spannungen musikalisch ausagiert werden. Auch die harmonische Sprache weist Besonderheiten auf: Der Reichtum an Dissonanzen, der Einsatz von verminderten Akkorden und der häufige Gebrauch von Sequenzen schaffen eine intensive Expressivität. Diese harmonische Kühnheit – kombiniert mit der motorischen Energie der Figurationen – erklärt, warum



das Werk später als Inbegriff „barocker Dramatik“ empfunden wurde.

Die Quellenlage ist problematisch: Das Werk ist nur in einer Abschrift des Bach-Schülers Johann Ringk überliefert; eine autographische Partitur fehlt. Diese Tatsache hat immer wieder Zweifel an der Authentizität genährt. Manche Forscher vermuten, dass BWV 565 ursprünglich ein Werk für Violine solo war, das Bach oder ein anderer Komponist später für Orgel bearbeitete – ein Gedanke, der sich aus der linearen Schreibweise und der manualistischen Anlage mancher Passagen ergibt. Ungeachtet dieser Unsicherheiten bleibt die kompositorische Qualität unbestreitbar: Die Verbindung von improvisatorischer Freiheit und architektonischer Strenge, von dramatischer Geste und kontrapunktischer Präzision ist zutiefst bachisch. Selbst wenn das Werk aus einer früheren oder fremden Quelle stammen sollte, zeigt seine Gestalt die Prägung eines Geistes, der das barocke Denken auf höchster Ebene verdichtet.



IGOR STRAVINSKY: PETRUSCHKA – BALLETT UND SUITE

Petruschka entstand in den Jahren 1910–1911, unmittelbar nach Strawinskys bahnbrechendem Erfolg mit L'Oiseau de feu (Der Feuervogel), und wurde am 13. Juni 1911 im Théâtre du Châtelet in Paris uraufgeführt. Auftraggeber war erneut Sergej Djagilew für seine legendären Ballets Russes, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts das europäische Musik- und Tanztheater revolutionierten. Die Idee zu Petruschka entwickelte sich zunächst aus einem Konzertwerk: Strawinsky plante ursprünglich ein Stück für Klavier und Orchester, das den „Konflikt zwischen einem unabhängigen Soloinstrument und dem ihm feindlich gesinnten Orchester“ darstellen sollte. Aus dieser Konzeption erwuchs die dramatische Gestalt des Petruschka, der Marionette mit menschlicher Seele – ein Sinnbild des Künstlers, der sich in einer Welt aus Schein und Mechanik behaupten will.

Das Ballett spielt auf einem Petersburger Jahrmarkt um 1830. Drei Puppen – Petruschka, die Ballerina und der Mohr – werden von einem Gaukler mittels Magie zum Leben erweckt. Petruschka verliebt sich leidenschaftlich in die Ballerina, doch diese zieht den sinnlich-naiven Mohr vor. In Eifersucht und Schmerz rebelliert Petruschka gegen seine künstliche Existenz und gegen seinen Schöpfer. Schließlich wird er vom Mohr erschlagen – doch am Ende erscheint sein Geist höhnisch über der Bühne, halb gespenstisch, halb tragikomisch: eine Allegorie auf das unzerstörbare künstlerische Prinzip.

Strawinsky verbindet in Petruschka bunt schillernde Orchestrierung, rhythmische Vitalität und polytonale Klangfelder zu einem neuartigen musikalischen Ausdruck. Die Musik sprüht vor Ironie, Karikatur und überbordender Energie – ein Markenzeichen der frühen Moderne.

Die drei Sätze:

Danse russe (Russischer Tanz)

Chez Pétrouchka (Petruschkas Zimmer)

La semaine grasse et la mort de Pétrouchka (Die Fastnachtsmesse und der Tod von Pétrouchka)

behandeln folgende Szenen: Jahrmarkt auf dem Admiralsplatz – ein kaleidoskopisches Klangpanorama voller Volkstänze, Gasenlieder, Trubel und Lärm. Petruschkas Zimmer – expressive, bittere Musik; der berühmte Petruschka-Akkord (C-Dur gegen Fis-Dur) symbolisiert die Zerrissenheit der Figur. Zimmer des Mohren – exotisch gefärbte, träge Rhythmen, grotesk und orna-



Ein Bühnenbildentwurf zum Ballett Petruschka mit dem Mohr, der Ballerina und Petruschka.

mental. Schlussbild: Der Jahrmarkt bei Nacht – Wiederkehr der Volksmotive, der dramatische Tod Petruschkas, und schließlich die unheimliche Erscheinung seines Geistes. Strawinskys Orchestrierung ist von größter Raffinesse: grelle Holzbläser, klirrendes Schlagwerk, scharfe Blechbläserfarben und kammermusikalisch behandelte Soli ergeben ein Klangbild von bizarrer Transparenz. Neuartig ist insbesondere die Verwendung von bitonalen Schichtungen und motorischen Rhythmen, die den Figuren eine eigentümliche Lebendigkeit verleihen. Strawinsky erstellte zwei Orchestersuiten aus dem Ballett: 1911 eine erste, relativ kurze Auswahl für Konzertzwecke; 1947 eine revidierte Fassung, die auf seiner Überarbeitung des Balletts für kleinere Orchesterbesetzung beruht. Die darüber hinaus gesetzte Fassung für Klavier solo entstand in enger Zusammenarbeit mit dem Pianisten Arthur Schnitzler.

Petruschka markiert eine entscheidende Wende in Strawinskys Schaffen: von der spätromantischen, folkloristisch inspirierten Fülle des Feuervogels hin zu einer neoklassischen und rhythmisch zentrierten Modernität, die später im Sacre du printemps ihren radikalsten Ausdruck findet. Das Werk steht zwischen Märchen und Tragikomödie, zwischen Volksfest und metaphysischem Drama. Petruschka ist nicht nur eine Figur des russischen Puppentheaters, sondern auch ein Symbol des modernen Menschen – empfindsam, zerrissen, gefangen in einer künstlichen Welt und doch schöpferisch lebendig. Die Musik bleibt bis heute ein Prüfstein orchestraler Brillanz und interpretatorischer Feinfühligkeit: Petruschka ist ein Meisterwerk des musikalischen Theaters, das zugleich den Aufbruch in die Ästhetik des 20. Jahrhunderts markiert.

Mit Freude sind wir langjähriger Unterstützer des *HarzClassixFestivals*

**Wir wünschen Ihnen einen unvergesslichen
Abend voller musikalischer Höhepunkte.**

Boslar'sche Zeitung
Vielseitig. Vertraut. Vor Ort.



SERGEY VOYTENKO: REVELATION

Die Komposition „Revelation“ entstand von dem russischen Akkordeonisten und Komponisten Sergey Voytenko (geb. 1973) und ist für Akkordeon (bzw. Bayan) solo geschrieben. Sie findet unter Akkordeonisten vermehrt Beachtung, wird als Bestandteil von Wettbewerbsprogrammen genannt und als eine neuere originale Literatur für dieses Instrument betrachtet. „Revelation“ lässt sich damit in das zeitgenössische Repertoire für Akkordeon einordnen, das neben klassischen Bearbeitungen auch eigenständige Werke sucht – mit hoher technischer wie künstlerischer Qualität.

Der Titel „Revelation“ – deutsch etwa „Offenbarung“ oder „Erscheinung“ – deutet bereits eine impulsgebende Intention an: Es geht nicht nur um technische Virtuosität, sondern um ein Erlebnis, eine innere Bild- oder Klangwelt, die sich entfalten soll.

In den wenigen verfügbaren Programmhinweisen wird das Werk beispielsweise in Zusammenhang gebracht mit Begriffen wie „Solitude, Traurigkeit, Weinen“ („Solitude, sadness, weeping“) bei einer Aufführung in Italien. Somit spricht der Titel nicht nur eine äußerliche Show-Komponente an, sondern eine existenzielle, meditative, vielleicht gar spirituelle Dimension. Obwohl keine ausführliche Analyse der Partitur öffentlich zugänglich ist, lassen sich aus Aufführungen, Verzeichnissen und Werkbeschreibungen interessante Merkmale ableiten.

Das Werk richtet sich an das Solo-Instrument Akkordeon bzw. Bayan und nutzt dessen dynamisches, klangliches Spektrum: vom zarten Pianissimo bis zum orchestralen Fortissimo. In einem Konzertprogramm wurde es z. B. beschrieben als eine Komposition „in der die Fisarmonica Klangvolumen fast orchestralen Charakter annimmt“. Technisch bewegt sich das Stück offenbar auf hohem Niveau: Es taucht inzwischen regelmäßig in Programmen von Akkordeon-Wettbewerben auf (z. B. „Coupe Mondiale Round I 2016“). Klanglich gelingt „Revelation“ der Spannungsbogen zwischen introspektiver Ruhe und expressiver Entfaltung: Beginnend mit ruhigen, möglicherweise lyrischen Abschnitten, entwickelt sich das Werk zu kraftvollen Momenten, die dem Instrument volle Ausdruckskraft verleihen. Harmonisch und motivisch verwendet das Stück wohl kontrastierende Texturen: Neben melodischen Linien im rechten Manual wahrscheinlich rhythmisch akzentuierte, teils perkussive Passagen im Bassbereich, die eine Erweiterung des instrumentalen Ausdrucks signalisieren.

„Revelation“ vereint Elemente aus mehreren stilistischen Richtungen und zielt auf eine emotionale Wirkung, Klangraum und Ausdruck: Das Akkordeon wird hier nicht nur als Volks- oder Unterhaltungsinstrument behandelt, sondern als ernsthaftes Konzertinstrument, das subtile Farben, dynamische Feinheiten und orchestrale Dimensionen erreicht. Dramaturgie und Innerlichkeit: Die programmatische Beschreibung (Solitude, Sadness, Weeping) suggeriert einen introspektiven Kern, der über bloße Virtuosität hinausgeht. Das Werk lädt ein zur Reflexion, zum Erleben einer inneren Offenbarung.

Technische Herausforderung & Musikalität: Für Interpreten verlangt das Werk ein hohes Maß an technischer Beherrschung und gleichzeitig musikalischem Einfühlungsvermögen; das Akkordeon wird in seiner ganzen Bandbreite genutzt. Zeitgenössischer Zugriff und Tradition: Während das Stück modern in seiner Klangsprache und Instrumentation ist, knüpft es zugleich an traditionelle Konzertliteratur für Akkordeon an – etwa durch formal konzertante Ansätze und expressive Gestaltung. Der Notensatz für „Revelation“ ist erhältlich über spezialisierte Verlage für Akkordeonliteratur.

Das Werk „Revelation“ trägt zur Erweiterung des Konzertrepertoires für Akkordeon bei – es zeigt eindrücklich, wie dieses Instrument in solistischer Funktion mit orchestrale und introspektiven Dimensionen arbeiten kann. Für Interpreten eröffnet es die Möglichkeit, technisches Können mit künstlerischer Aussage zu verbinden. Für das Publikum bietet es ein eindringliches Hörerlebnis: Nicht einfach ein „Showstück“, sondern eine kleine musikalische Reise, eine Offenbarung im Klang.



PEDRO ITURRALDE: PEQUEÑA CZARDA FÜR SAXOPHONQUARTETT

Pequeña Czarda ist ein Miniatur-Charakterstück von Pedro Iturralde, einem der profiliertesten spanischen Saxophonisten und Komponisten des 20. Jahrhunderts, der bekannt dafür war, Elemente des Jazz, der klassischen Musik und spanischer Volks- bzw. Flamenco-Traditionen synthetisch zu verbinden. Der Titel verbindet auf elegante Weise zwei kulturelle Referenzen: das spanische *pequeña* (klein, zierlich) und die ungarische Tanzform *csárdás* (im Spanischen oft als „czarda“ transkribiert) — ein Hinweis auf ein Stück, das in komprimierter Form Tanzcharakter, Rhythmusenergie und melodische Suggestionen bietet.

Das Werk ist für Standard-Saxophonquartett konzipiert (gewöhnlich Sopran, Alt,

Tenor, Bariton) — eine Besetzung, die Iturralde als Solist und Kammermusiker bestens vertraut war. Trotz seiner kompakten Anlage zielt Pequeña Czarda darauf ab, die Kontraste und dramatischen Mittel eines volkstümlichen Tanzes in einer kammermusikalischen, beinahe kammerjazzartigen Sprache zu präsentieren: leichtfüßig in der Anlage, aber mit pointierten rhythmischen Akzenten und farbigen Satzmomenten. Das Stück verhält sich eher wie eine Mini-Suite oder ein Tanz-Episodenstück als wie eine streng sonatenhafte Konstruktion. Typischerweise lassen sich folgende Bereiche unterscheiden (bei Aufführungsdauer von wenigen Minuten):

1. Einleitende Phrase / Hauptthema — kurze, einprägsame Melodie mit charakteristischem Intervallschema (z. B. gestufte Terz- oder Quart-Züge), vorgestellt meist vom Sopran- oder Alt-Saxophon; harmonische Begleitung reduziert, rhythmisch markiert.
2. Kontrastteil / Mittelteil — stärker rhythmisiert, eventuell ein tänzerisch beschleunigtes Sekundärthema (Anklänge an die zweiteilige Natur des *csárdás*: langsamer „lassú“ und schneller „friss“). Hier kann das Tenor- oder Baritonpaar die Begleitung übernehmen, während Alt/Sopran ornamentale Figuren spielen.
3. Schlussgruppe / Reprise — Rückkehr oder Verdichtung des Materials mit gesteigerter Dynamik, dichter Satztechnik und einem kurzen, pointierten Finale.

Iturralde arbeitet oft mit knappen, prägnanten Motiven, die er sequenziert,

fragmentiert und in verschiedenen Registern weiterreicht. In Pequeña Czarda ist die Melodik häufig modal gefärbt — nicht strikt tonikal, sondern mit modalen Wendungen und gelegentlichen chromatischen Einsprengseln, die an Jazzharmonien erinnern. Melodische Verzierungen (Triller, kurze Läufe, appoggiaturartige Einwürfe) verleihen dem Stück einen volksliedhaften und zugleich urbanen Charakter. Harmonik und Textur balancieren zwischen einfacher funktionaler Harmonik (Akkordfolgen, die tanztauglich bleiben) und „farbigen“ Erweiterungen: Sekundintervall-Begleitungen, Quartakkorde, gelegentliche kleine Sept- oder Nonenakkorde, die an Jazzharmonik denken lassen, aber stets sparsam eingesetzt. Iturralde vermeidet unnötige Komplexität — die Harmonien dienen der Farbe und der Unterstützung des rhythmischen Zuges, nicht als virtuosharmonisches Demonstrativprogramm. Der Tanzcharakter ist das treibende Element: synkopische Figuren, pointierte Off-beats, spätere Beschleunigungen. Typisch ist eine zweigliedrige Rhythmik, die an das traditionelle *Csárdás*-Schema erinnert — ein gemächlicher, affektgeladener Beginn, gefolgt von einem schnellen, energiegeladenen Abschnitt. Die rhythmische Akzentuierung ist oft klischeehaft tänzerisch: kurze Pausen, Betonungen auf ungeraden Zählzeiten und Ruckartiges, das den Eindruck eines folkloristischen Tanzes bewahrt, ohne in Kitsch zu verfallen.

Iturralde nutzt die homogene, aber klanglich differenzierbare Farbpalette des Saxophonquartetts: Sopran für die hellen,

singenden Linien; Alt als melodische und harmonische Mitte; Tenor für Wärme und melodische Substanz; Bariton als rhythmisch-percussive Basis oder als markanter Bass. Er arbeitet mit kontrapunktischen Durchführungen, stimulierenden engen Satzlagen (Cluster-Momente) und offenen, spacer-artigen Akkordflächen. Die Balance zwischen einzelnen Stimmen ist wichtig — oft werden Melodie- und Begleitfunktion innerhalb kurzer Abschnitte zwischen den Instrumenten getauscht. Genaue Artikulationskontraste (staccato vs. legato), elastische Agogik (leichtes Rubato in den langsamen Teilen, straffes Tempo in den schnellen) und fein abgestufte Dynamik sind kennzeichnend. Iturralde verlangt musikalische Sensibilität: der Tanz soll atmen, darf aber nicht „zu sentimental“ werden. Präzise Zungen- und Atmungstechnik sind entscheidend, um die kurzen Akzente und rhythmischen Einsätze sauber zu formen.

Obwohl das Stück unmittelbar auf eine mitteleuropäische Tanztradition referiert, ist Iturraldes musikalische Sprache durchweg iberisch gefärbt: eine subtile, manchmal entrückte Melancholie, die an bestimmte Tonalitäten und Phrasierungen des spanischen Liedgutes erinnert. Gleichzeitig blitzen jazztypische Implikationen durch — harmonische Erweiterungen, „blue notes“-artige Intervallschattierungen oder Swing-nahes Gefühl in rhythmisch lockeren Passagen. Dadurch entsteht ein hybrid musikalischer Ausdruck: kammermusikalische Eleganz trifft auf tänzerische Erdverbundenheit.



MAX RICHTER ARR. MACAY: DIE NATUR DES TAGESLICHTS („ON THE NATURE OF DAYLIGHT“ – ARRANGEMENT VON MACAY)

„Die Natur des Tageslichts“ gehört zu den bekanntesten und emotional eindringlichsten Kompositionen des britisch-deutschen Komponisten Max Richter. Ursprünglich 2004 als Eröffnungsstück seines Albums *The Blue Notebooks* entstanden, ist das Werk eine poetische Meditation über Erinnerung, Verlust und die Zerbrechlichkeit des menschlichen Daseins. Richter, einer der führenden Vertreter des sogenannten Post-Minimalismus oder Neoklassizismus, verbindet hier die klare Struktur und Repetitionstechnik der Minimal Music mit der expressiven Tiefe spätromantischer Harmonik.

Das Werk hat sich längst von seinem ursprünglichen Albumkontext gelöst und

wurde in zahlreichen kulturellen Zusammenhängen rezipiert – etwa in Filmen wie *Arrival* (2016, Regie: Denis Villeneuve) oder *Shutter Island* (2010, Regie: Martin Scorsese). Diese mediale Präsenz hat „On the Nature of Daylight“ zu einer modernen Ikone kontemplativer Musik werden lassen.

Das Arrangement von MACAY (vollständiger Titel: MAX RICHTER arr. MACAY: *Die Natur des Tageslichts*) überträgt dieses tiefemotionale Klanggedicht in einen neuen, erweiterten Kontext. Während Richters Original für Streichorchester konzipiert ist, interpretiert MACAY die Komposition als ein dialogisches Geflecht zwischen klassischer Klangästhetik und zeitgenössischer Klangkunst. Dabei bleibt die Essenz des Originals – das stetige Atmen, die fast schmerzhaft schöne Harmonie und die ruhige Unausweichlichkeit des Zeitflusses – erhalten, wird jedoch durch subtile Veränderungen im Timbre, in der Artikulation und im harmonischen Untergrund neu beleuchtet.

Das Stück entfaltet sich in einer architektonisch klaren, aber emotional zunehmend dichten Form. Es basiert auf einer ostinaten Harmoniefolge, die – in C-Moll grundiert – eine sich langsam wandelnde Klanglandschaft bildet. Die lineare Melodik der hohen Streicher scheint aus einem langen Atem geboren, der in wellenförmigen Bewegungen über die harmonische Basis gleitet. MACAYs Bearbeitung betont die mikrostrukturelle Dynamik zwischen Spannung und Entspannung: Die Stimmen werden

feiner differenziert, die Mittelstimmen stärker hervorgehoben. Durch gezielte Änderungen in der Bogenführung und Dynamikgestaltung entsteht eine größere Plastizität des Klangs. Elektronische Schattierungen – etwa kaum wahrnehmbare Texturen oder Raumklangveränderungen – fügen der Musik eine weitere Dimension hinzu, ohne den kammermusikalischen Charakter zu zerstören. So entsteht ein Klangraum, in dem sich Vergangenheit und Gegenwart, analoge Wärme und digitale Transparenz begegnen. Das zentrale Ausdrucksmoment dieses Werkes liegt in seiner Fähigkeit, Zeit zu dehnen. Jede Phrase wirkt wie eine Erinnerung, die sich nur zögernd artikuliert, als würde sie aus dem Nebel eines kollektiven Gedächtnisses auftauchen. Die modale Melancholie der Harmonien, die fließenden Übergänge zwischen Dur und Moll, erzeugen eine emotionale Ambiguität: Trauer und Trost, Verlust und Akzeptanz liegen untrennbar nebeneinander. Im Arrangement von MACAY wird diese Ambiguität noch vertieft: Durch die gezielte Verwendung von klangfarblichen Kontrasten – etwa durch das changierende Spiel zwischen Solo- und Tutti-Passagen oder durch minimalistische Überlagerungen – entsteht eine fragile Balance zwischen Ruhe und innerer Bewegung. Das Werk lädt den Hörer nicht zur Analyse, sondern zur kontemplativen Erfahrung von Zeit ein.

„Die Natur des Tageslichts“ ist keine Musik des äußeren Dramas, sondern der inneren Verwandlung. Das Werk – besonders in MACAYs Fassung – steht exemplarisch

risch für den humanistischen Kern von Max Richters Musik: Sie spricht in einer Sprache der Stille, die nicht intellektuell, sondern existenziell verstanden werden will. MACAYs Arrangement kann als eine Hommage und Weiterführung zugleich verstanden werden – ein Versuch, die emotionale Wahrheit des Originals in das Klangempfinden des 21. Jahrhunderts zu übertragen. Es ist Musik, die zwischen Nostalgie und Erneuerung schwebt, zwischen Erinnerung und Gegenwart.



ARTURO MÁRQUEZ: DANZÓN NR. 2 (1994)

Arturo Márquez' Danzón Nr. 2 gehört heute zu den international bekanntesten und meistgespielten Orchesterwerken lateinamerikanischer Provenienz. Kaum ein modernes sinfonisches Werk verkörpert mit vergleichbarer Intensität das Zusammen-

enspiel von folkloristischer Tradition, rhythmischer Energie und orchestraler Raffinesse. Seit seiner Aufführung durch das Simón Bolívar Youth Orchestra unter Gustavo Dudamel erlangte der Danzón Nr. 2 Weltruhm und avancierte zu einer Art musikalischer Nationalhymne des modernen Mexikos.

Der Danzón ist ursprünglich ein Gesellschaftstanz kubanischer Herkunft, der Ende des 19. Jahrhunderts über die Häfen der Karibik nach Mexiko gelangte und sich dort insbesondere in den Regionen Veracruz und Yucatán fest etablierte. In Mexiko entwickelte er eine eigene, verfeinerte Form – weniger ekstatisch als der Mambo, doch von ähnlich sinnlicher Eleganz. Der Tanz lebt von einem Wechselspiel aus Würde und Leidenschaft, aus kontrollierter Bewegung und rhythmischer Verführung. Arturo Márquez, der selbst stark von der Musiktradition seines Landes geprägt ist, beschreibt den Danzón als Ausdruck einer spezifisch mexikanischen Haltung: einer Mischung aus Nostalgie, Stolz und Melancholie. Er wollte diese Stimmung in orchestrale Klangsprache übertragen – nicht als bloße Tanzimitation, sondern als musikalische Reflexion über die kulturelle Identität Mexikos im 20. Jahrhundert.

Der Danzón Nr. 2 ist kein klassischer Tanzsatz, sondern eine konzertante Fantasie in freier, jedoch klar gegliederter Form. Das Werk beginnt mit einem zurückhaltenden Klarinettensolo, das die lyrische Hauptmelodie in weichen, fast improvisatorischen Gesten vorstellt.



vbimharz.de

**Kultur erleben,
Gemeinschaft stärken.**

**Morgen
kann kommen.**

Wir machen den Weg frei.

HarzClassixFestival

Die Volksbank im Harz eG ist sehr stolz, das HarzClassixFestival auch 2025 als Partner zu unterstützen. Gemeinsam feiern wir Musik, Gemeinschaft und Tradition. Seien Sie dabei!



Diese Melodie trägt bereits das typische synkopierte Rhythmusgefühl des Danzón in sich: der 2/4-Takt wird durch subtile Akzente und Pausen immer wieder gebrochen, was den schwebenden, tänzerisch-bewegten Charakter erzeugt. Im Verlauf setzt das gesamte Orchester ein und entfaltet ein komplexes Netz von Rhythmen, Gegenrhythmen und Motivwiederholungen, das ständig zwischen Zartheit und eruptiver Energie oszilliert. Die Klangfarben spielen dabei eine zentrale Rolle: Márquez nutzt die orchestrale Palette mit beeindruckender Sensibilität – weiche Holzbläserdialoge, glitzernde Streicherfiguren, ein fast jazzartig eingesetztes Blech und ein üppiges, stark präsenten Schlagwerk verleihen dem Werk enorme klangliche Vielfalt. Besonders hervorzuheben ist der Einsatz lateinamerikanischer Perkussionsinstrumente wie claves, bongos, güiro und maracas, die dem Orchesterklang seine unverwechselbare rhythmische Textur verleihen. Nach einer Phase verhaltener Eleganz steigert sich das Werk in einen rasanten, rhythmisch ekstatischen Höhepunkt, in dem die Themen in immer neuen rhythmischen Varianten überlagert werden. Die Musik gewinnt dabei eine fast hypnotische Sogkraft, bis sie schließlich in einem strahlenden, tänzerischen Schluss kulminiert.

Márquez' Danzón Nr. 2 verbindet zwei scheinbar gegensätzliche Sphären: die intime Sinnlichkeit des Tanzes und die monumentale Kraft der sinfonischen Musik.

Das Werk ist zugleich ein Akt musika-

lischer Identitätsstiftung und ein Beispiel für die erfolgreiche Synthese von Volksmusik und moderner Orchesterkunst. Es feiert das Alltägliche, das Vergnügen, die Gemeinschaft – und erhebt diese Elemente zu einer ästhetischen Erfahrung von universeller Gültigkeit. Der Hörer erlebt eine ständige Spannung zwischen Zurückhaltung und Ausbruch, zwischen nostalgischer Wärme und leidenschaftlicher Ekstase. Gerade diese Polarität verleiht dem Stück seinen unwiderstehlichen Reiz: Der Danzón Nr. 2 tanzt nicht einfach – er träumt den Tanz, in orchestraler Gestalt.

Mit dem Danzón Nr. 2 hat Arturo Márquez eine neue Form musikalischer Nationalästhetik geschaffen: nicht folkloristisch im engeren Sinn, sondern reflektiert, urban, symphonisch. Das Werk ist heute ein fester Bestandteil des Konzertrepertoires weltweit, häufig neben Bernstein, Piazzolla oder Ginastera programmiert. Sein Erfolg verdankt sich nicht nur der mitreißenden Rhythmik, sondern auch der tiefen emotionalen Authentizität. Márquez selbst sagte einmal: „Der Danzón ist eine Haltung – eine Art, das Leben zu fühlen, eine Geste der Erinnerung und der Sehnsucht.“ Diese Haltung prägt das gesamte Werk – und macht es zu einem der faszinierendsten klingenden Zeugnisse des modernen lateinamerikanischen Selbstverständnisses.



ASTOR PIAZZOLLAS KOMPOSITION VAYAMOS AL DIABLO

Astor Piazzollas Komposition Vayamos al Diablo (wörtlich: „Gehen wir zum Teufel“) ist ein paradigmatisches Beispiel für die stilistische Radikalität, mit der der argentinische Bandoneonist und Komponist den traditionellen Tango in den Bereich der modernen Konzertmusik überführte. Das Werk, in den 1970er-Jahren entstanden, gehört zu jener Phase, in der Piazzolla seine ästhetische Position als Erneuerer des „Tango Nuevo“ endgültig gefestigt hatte. Es steht sinnbildlich für seine kompromisslose Verbindung von Leidenschaft, Virtuosität und intellektueller Strenge – eine Musik, die gleichermaßen körperlich mitreißt und analytisch herausfordert.

Bereits der Titel Vayamos al Diablo verweist auf eine provokante Haltung:

Piazzolla fordert seine Hörer auf, den gewohnten Bahnen des traditionellen Tangos zu entsagen und sich in gefährlichere, expressivere Sphären zu begeben. Dieses „Hinabsteigen zum Teufel“ ist nicht destruktiv zu verstehen, sondern als symbolischer Aufruf zur Befreiung – ein musikalischer Exorzismus gegen Konvention und Sentimentalität. Piazzolla selbst hat wiederholt betont, dass der Tango in seiner alten Form „stagnierte“ und nur durch ein ästhetisches Wagnis, ein „Paktieren mit dem Teufel“ im Sinne der Moderne, erneuert werden könne. Musikalisch entfaltet Vayamos al Diablo eine dramatische Architektur. Schon die Eröffnung ist von eruptiver Energie geprägt: synkopierte Rhythmen, dissonante Akkorde und aggressive Akzente stürzen den Hörer unmittelbar in ein Spannungsfeld aus Ekstase und Kontrolle. Das Werk basiert auf der charakteristischen rhythmischen Zelle des Tangos – der habanera-ähnlichen Punktierung – doch Piazzolla dehnt, verschiebt und überlagert diese rhythmischen Muster mit einer kompositorischen Raffinesse, die an Jazz-Improvisation und klassische Sonatentechnik gleichermaßen erinnert.

Harmonisch zeigt sich Vayamos al Diablo von großer Kühnheit. Piazzolla verlässt die tonalen Grenzen des traditionellen Tangos und bewegt sich souverän zwischen modalen Wendungen, bitonalen Überlagerungen und überraschenden chromatischen Exkursionen. Der Kontrast zwischen dunklen, fast dämonischen Klangballungen und lyrischen, klagenden Melodiebögen verleiht dem

Werk eine theatralische Dimension. Diese Ambivalenz – zwischen Teufel und Schönheit, Aggression und Zärtlichkeit – ist das eigentliche dramaturgische Prinzip des Stücks. Zentral ist zudem die instrumentale Virtuosität. Vayamos al Diablo fordert von jedem Musiker ein hohes Maß an technischer Präzision und emotionaler Präsenz. Das Bandoneon, Piazzollas eigenes Instrument, steht im Zentrum des Geschehens: es schreit, flüstert, keucht und singt, als würde es die ganze menschliche Existenz in einem Atemzug durchleben. Der Dialog mit Violine, Klavier, Gitarre und Kontrabass – je nach Ensemblebesetzung – schafft eine komplexe, fast kammermusikalische Textur, in der jede Stimme ihren individuellen Charakter behauptet, ohne das Gesamtgefüge zu sprengen. Formal ist das Werk weniger als Tanzstück denn als Miniaturdrama zu verstehen. Piazzolla spielt mit Spannungsbögen, die sich nicht aus der Wiederholung, sondern aus der ständigen Transformation speisen. Themen tauchen auf, werden fragmentiert, rhythmisch verschoben oder harmonisch verfremdet. Diese permanente Bewegung verleiht dem Stück eine nervöse Energie, die nie zur Ruhe kommt – ein Sinnbild des modernen Lebens, in dem Leidenschaft und Zerrissenheit untrennbar verbunden sind.

Im Kontext von Piazzollas Gesamtwerk markiert Vayamos al Diablo einen Höhepunkt seiner Auseinandersetzung mit der Grenzüberschreitung. Es steht neben anderen Schlüsselwerken wie Adiós Nonino oder Libertango, unterscheidet sich



Vayamos al Diablo, hier in der Fassung für Klavier solo

jedoch durch seine kompromisslose Wildheit und seine fast expressionistische Wucht. Wo Adiós Nonino melancholische Tiefe und persönliche Trauer verarbeitet, ist Vayamos al Diablo eine Feier des kreativen Aufbegehrens – ein Akt musikalischer Selbstbefreiung. So ist Vayamos al Diablo nicht nur ein Tango im erweiterten Sinn, sondern ein Manifest: Es verkörpert Piazzollas Überzeugung, dass der wahre Tango – wie jede lebendige Kunst – nicht in der Vergangenheit verharren darf, sondern sich stets neu erfinden muss, auch um den Preis der Verdammnis. Der „Gang zum Teufel“ wird so zur künstlerischen Notwendigkeit – zum Symbol des unerschrockenen Schritts in das Unbekannte.

ERLEBEN SIE
NATUR, AKTION,
SPORT UND
ERHOLUNG

**Kommen Sie vorbei -
wir freuen uns!**

**Ob als Mitbringsel oder
als Geschenk - unsere große Auswahl
an verschiedenen Harz-Souvenirs
finden Sie in unseren Tourist-Informationen vor Ort.**



- **TI Clausthal-Zellerfeld & Urlaubswelt Harz**
Adolph-Roemer-Straße 20 · 38678 Clausthal-Zellerfeld
- **Info-Hotline: +49 (5323) 81024**
info@oberharz.de · www.oberharz.de

Besuchen Sie uns auch auf:



WIR DANKEN UNSEREN

FÖRDERERN



Sympatec GmbH
System | Partikel | Technik

WINLAB®

 **Sparkasse**
Hildesheim Goslar Peine

WINLAB®



 Verein von Freunden der
TU Clausthal

 GLC
GLÜCKSBURG
CONSULTING AG



 **AHL**
Automobilgruppe Harz-Leine

 **ALFF-EICKHOFF**

MEDIENPARTNERN

Goslarische Zeitung



NDR **RADIOPHILHARMONIE**



STIFTUNG MARKTKIRCHE
ZUM HEILIGEN GEIST
CLAUSTHAL

sowie allen, die die Vorbereitung und Durchführung des 12. Harz Classix Festivals 2025 unterstützen.

IMPRESSUM

Kuratorium zur Förderung der Musik im Harz e.V.
c/o Sympatec GmbH
Am Pulverhaus 1, 38678 Clausthal-Zellerfeld
1. Vorsitzender Ulrich Windaus
2. Vorsitzender Arno Janssen
Schatzmeister Dr. Detlef Niebuhr
Besonderer Vertreter (§ 30 BGB) Prof. Hans-Christian Wille
VR 201121 Amtsgericht Braunschweig

**NATURWISSEN-
SCHAFTLICHE GERÄTE**
von der Vorschule bis zur Universität

www.winlab.de

SINCE 1912
112 JAHRE **Windaus**

WINDAUS Labortechnik GmbH & Co.KG | Bauhofstr. 9 | 38678 Clausthal-Zellerfeld | Fon 05323 718-0



HarzClassixFestival

SAVE THE DATE

13. HarzClassixFestival 2026

Beginn Freitag 25. September (Eröffnungskonzert)

Bekanntgabe des Programms im Frühjahr 2026

IMPRESSIONEN 2025

