

BORODIN · GLINKA · SCHOSTAKOWITSCH

LIVE

Breuninger Quartett

Christine Felsch *Kontrabass*

Vladimir Stoupel *Klavier*

(1833 – 1887)

ALEXANDER BORODIN

Klavierquintett c-Moll

(1804 – 1857)

MICHAIL GLINKA

Gran sestetto originale Es-Dur

(1906 – 1975)

DMITRI SCHOSTAKOWITSCH

Klavierquintett g-Moll op. 57



IPPNW-CONCERTS

Konzert vom 23. März 2009

im Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie in der Reihe Streicher plus

Das Breuninger Quartett

formierte sich im Jahr 1995 aus Mitgliedern der Berliner Philharmoniker und spielt seit 1996 in der jetzigen Besetzung. Im Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie ist das Ensemble in der Vergangenheit regelmäßig aufgetreten, zuletzt Mitte Mai 2008 mit Quartetten von Claude Debussy und Maurice Ravel sowie – in erweiterter Formation – mit dem Konzert D–Dur für Violine, Klavier und Streichquartett op. 21 von Ernest Chausson. Dieses Konzert wurde beim Label IPPNW–Concerts auch auf CD veröffentlicht. Darüber hinaus hat sich das Breuninger Quartett auch mit Konzerten im Bundesgebiet und im europäischen Ausland einen Namen gemacht.

Sebastian Breuninger

studierte Violine bei Max Speermann, Rosa Fain und Thomas Brandis sowie Kammermusik beim Amadeus–Quartett. Er ist Preisträger verschiedener nationaler und internationaler Violin– und Kammermusikwettbewerbe, z. B. des Mozart–Wettbewerbs Salzburg. Von 1994 bis 1996 war er Mitglied der Berliner Philharmoniker; anschließend wurde er 1. Konzertmeister beim Deutschen Symphonie–Orchester Berlin. Seit 2001 gehört er in der gleichen Funktion dem Gewandhausorchester Leipzig an. Hinzu kommen zahlreiche solistische und kammermusikalische Aktivitäten, sowie seit 2004 eine Lehrtätigkeit an der Hochschule für Musik »Felix Mendelssohn Bartholdy« in Leipzig.

Stanley Dodds

wurde 1970 als Sohn australisch–chinesischer Eltern in Kanada geboren und wuchs in Australien auf, wo er auch mit dem Violinspiel begann. Von 1988 an studierte er am Luzerner Konservatorium bei Gunars Larsens. Er vollendete seine Ausbildung an der Orchester–Akademie der Berliner Philharmoniker, bevor er 1994 in das Orchester eintrat. Der mehrfach ausgezeichnete Geiger verfügt über umfangreiche solistische und kammermusikalische Erfahrung; regelmäßig arbeitet er als Dozent und Dirigent mit den Stipendiaten der Orchester–Akademie zusammen. Als Dirigent leitet Stanley Dodds seit 2002 das Berliner Sibelius Orchester und seit 2006 das Sinfonie–Orchester Schöneberg.

Annemarie Moorcroft

ist seit 1996 Solobratschistin des Deutschen Symphonie–Orchesters Berlin. Die gebürtige Kanadierin erhielt bereits im Alter von vier Jahren zunächst Geigenunterricht, wechselte mit 17 jedoch zur Bratsche. Nach privatem Unterricht bei Igor Ozim studierte sie an der Kölner Musikhochschule bei Rainer Moog und setzte ihre Ausbildung bei Michael Tree und Cynthia Phelps in New York fort. Von 1998 bis 2000 war sie Dozentin an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« in Berlin. Annemarie Moorcroft widmet sich neben ihrer Orchesterarbeit intensiv der Kammermusik und hat als Solistin mit bedeutenden Dirigenten wie Vladimir Ashkenazy, Leonard Slatkin und Kent Nagano zusammengearbeitet.

David Riniker

wurde 1970 in Basel geboren. Er war Schüler von Jean-Paul Guéneux und erwarb 1992 das Solistendiplom bei António Meneses an der Musik-Akademie Basel. Seine Ausbildung vollendete er u. a. in Meisterkursen bei Boris Pergamenschikow, Wolfgang Boettcher und David Geringas. Für seine künstlerische Arbeit erhielt David Riniker schon früh zahlreiche Auszeichnungen; 1995 wurde er Mitglied der Berliner Philharmoniker. Neben seiner Tätigkeit im Orchester und im Breuninger Quartett engagiert sich David Riniker auch bei den 12 Cellisten der Berliner Philharmoniker, beim Philharmonischen Streichtrio Berlin und im Streichduo mit seinem Orchesterkollegen Christoph Streuli.

Christine Felsch

absolvierte ihr Kontrabass-Studium bei Jörg Linowitzki an der Musikhochschule Lübeck und bei Klaus Stoll an der Hochschule der Künste in Berlin. Nachdem sie bereits seit 1995 als Praktikantin im NDR-Sinfonieorchester Hamburg gespielt hatte, wurde sie 1998 Stipendiatin der Orchester-Akademie der Berliner Philharmoniker. In der Saison 2000/2001 gehörte Christine Felsch dem Orchester der Beethovenhalle Bonn als Stellvertretende Solo-Kontrabassistin an; seitdem ist sie in gleicher Position beim Deutschen Symphonie-Orchester Berlin tätig. Außerdem ist sie Mitglied im von Claudio Abbado geleiteten Lucerne Festival Orchestra.

Vladimir Stoupel

wurde 1962 in Russland geboren und ging nach seinem Studium am Moskauer Konservatorium 1984 nach Paris. 1986 gewann er den Concours International d'Exécution Musicale in Genf und startete eine internationale Karriere. Er gastiert regelmäßig bei den Berliner Festwochen, beim Printemps des Arts Monte Carlo, beim Helsinki-Festival und beim Festival La Grande Meslay in Tours, beim Bargemusic-Festival in New York und beim Festival Piano en Valois in Angoulême. Als Konzertsolist wirkt er mit führenden europäischen und amerikanischen Orchestern zusammen, von den Berliner Philharmonikern und dem Leipziger Gewandhausorchester bis zum Russischen Staatsorchester und dem

Lancaster Symphony Orchestra. Über seine solistische Tätigkeit hinaus als ausgezeichneter Kammermusiker und Liedbegleiter bekannt, tritt Vladimir Stoupel als Ideengeber und Gestalter von Programmen hervor, die jenseits gängiger Konventionen liegen, eingeschlossen die Entdeckung noch unbekannter Werke. Auch als Dirigent ist er sehr aktiv, vor allem in seiner jetzigen Wahlheimat Berlin.

Pseudoklassisch-europäische Richtung?

Russische Kammermusik auf der Suche nach sich selbst

Ungeachtet ihrer alten und tiefen Wurzeln in der orthodoxen Kirchenmusik und im Volkslied hat sich die russische Musik erst spät auf den Bühnen und in den Konzertsälen und Salons Europas zu Wort gemeldet. Schlüsselfigur ist und bleibt dabei **Michail Glinka** als »Vater der russischen Musik«, wie er hartnäckig genannt wird – auch wenn sich allmählich die Erkenntnis durchsetzt, dass es durchaus schon vor ihm Komponisten gegeben hat, die einen eigenen, mehr oder weniger ausgeprägt national-russischen Stil gepflegt haben: etwa Alexander Aljabjew, Maxim Beresowsky, Dmitri Bortnjansky, Iwan Chandoschkin, Jewstignej Fomin oder Alexej Werstowsky. Allerdings zeichneten sich damals schon – im letzten Drittel des 18. und im ersten des 19. Jahrhunderts – die Spannungen zwischen »Westlern« und »Slawophilen« ab, die bis weit ins 20. Jahrhundert hinein das Bild der russischen Musik prägen sollten. Das Aufblühen einer Nationalmusik lässt

sich nur vor dem Hintergrund »des unlösbaren Konflikts zwischen der europäischen Kultur der russischen Musiker und dem barbarisch-dilettantischen Geschmack ihres Publikums« erklären, wie Leonid Sabanejew bereits 1924 in seiner *Geschichte der russischen Musik* festgestellt hat.

Die »pseudoklassisch-europäische Richtung« (Sabanejew) der russischen Musik offenbart sich vor allem in der Kammermusik – wobei anzumerken ist, dass deren einschlägige Gattungen wie Duo-Sonate, Klaviertrio, Streichquartett oder größere Besetzungen neben Opern, Balletten, Orchesterwerken und Liedern in der russischen Musik des 19. Jahrhunderts ohnehin nur eine marginale Rolle spielen. Von Michail Glinka zum Beispiel sind zwischen 1823 und 1832 zwar acht entsprechende, teilweise fragmentarische Werke bekannt – eine Sonate für Viola und Klavier, ein *Trio pathétique* für Klavier, Klarinette

und Fagott, zwei Streichquartette, das *Gran sestetto originale*, ein *Divertimento brillante* über Themen aus Bellinis *La Sonnambula* für Klavier, Streichquartett und Kontrabass, eine *Serenata* über Themen aus Donizettis *Anna Bolena* für Klavier, Harfe, Fagott, Horn, Viola und Violoncello oder Kontrabass und ein frühes Septett für Oboe, Fagott, Horn, zwei Violinen, Violoncello und Kontrabass. Keines dieser Werke jedoch verrät die Nationalität ihres Komponisten, die erst Mitte der 1830er-Jahre in der Oper *Iwan Sussanin* – *Ein Leben für den Zaren* manifest wird.

Wie denn auch? Der 1804 in Nowospasskoje unweit von Smolensk geborene Michail Iwanowitsch Glinka befand sich von April 1830 bis April 1834 auf einer »Bildungsreise« durch Deutschland, die Schweiz und Italien und dachte nicht im entferntesten daran, je die Laufbahn eines Berufs-Komponisten einzuschlagen. Die leidenschaftliche Entschiedenheit, mit der sein ein Jahr

älterer Kollege Hector Berlioz geschworen hatte, »dass ich, trotz Vater, Mutter, Onkel, Tanten, Großeltern und Freunden, Musiker werden würde« (wie er in seinen *Mémoires* berichtet), war Glinka fremd. Trotz einer soliden Ausbildung und Begabung betrieb er die Musik nur als »poetischen Zeitvertreib«, zumal er sich als Sohn eines adligen Gutsbesitzers um sein materielles Auskommen keine Sorgen zu machen brauchte, nach Lust und Laune »privatisieren« und seinen beiden ausgeprägtesten Neigungen nachgehen konnte: Der Hypochondrie, die ihn von einem Bade- und Kurort zum anderen führte, und der Erotomanie, deren Stationen er (in einer anrührenden Mischung aus Naivität und Chronistenpflicht) in seinen *Aufzeichnungen aus meinem Leben* ebenso getreulich aufgelistet hat wie seine Trink- und Badekuren. Tatsächlich stehen fast alle Werke jener vier Reisejahre im Kontext eines amourösen Abenteuers – auch das dreisätzige **Gran sestetto originale Es-Dur** für Klavier, Streichquartett und Kontrabass, das

Glinka im Sommer und Herbst 1832 in dem kleinen norditalienischen Dorf Luinate zu Papier brachte, wo die verheiratete Tochter seines Mailänder Arztes de Filippi lebte. »Sie war hochgewachsen, und ihr ausdrucksvolles Gesicht wirkte sympathisch; sie hatte eine glänzende Erziehung genossen, sprach gut Englisch, Französisch und Deutsch und spielte ausgezeichnet Klavier. [...] Ich besuchte sie oft, da wir durch eine ähnliche Erziehung und die Liebe zu derselben Kunst viel gemeinsam hatten. In einer Komposition trug ich ihrem kraftvollen Anschlag Rechnung und schrieb ein *Sestetto originale* (d. h. über ein eigenes Thema), das ich jedoch im Herbst, als es fertig war, nicht ihr, sondern einer Freundin widmen musste. Ich war nämlich gezwungen, meine häufigen Besuche einzustellen, da sie zu Verdächtigungen und Klatsch geführt hatten.« 1834 erschien das Sextett bei Ricordi in Mailand im Druck, mit einer Widmung an Sofia Medici de' Marchesi di Marignano.

Ein Kopfsatz–Allegro in Sonatenhauptsatzform, ein Andante in g-Moll im Stil einer sentimental Barcarole, ein attacca anschließendes Finale Allegro con spirito, aus dessen drittem Thema man vielleicht einen gewissen russischen Tonfall heraushören könnte. »A most distinguished example of musical mediocrity«, wie der Glinka-Biograf David Brown (1974) das Sextett abgetan hat – »ein herausragendes Beispiel für musikalische Mittelmäßigkeit«? Mitnichten. Das Stück kann durchaus neben ähnlich besetzten Werken der Zeit bestehen; und wenn es auch nicht »das beste Sextett ist, das ich kenne« (wie Mili Balakirew behauptete, der 1881 die russische Erstausgabe des Werkes betreute), kann man doch dem Urteil des Musikkritikers Nikolai Melgunow zustimmen: »Das Sextett vereint in sich alle musikalischen Qualitäten seiner Epoche: Brillanz, melodischen Einfallsreichtum und kontrapunktisches Können.« Glinka selbst äußerte sich eher zurückhaltend über diese und die anderen Früchte seiner Italienreise:

»Meine Kompositionen aus jener Zeit halte ich nicht für besonders gelungen. Es machte mir große Mühe, das sentimento brillante der Italiener nachzuempfinden. [...] Wir Nordländer fühlen anders, werden von Erlebnissen entweder gar nicht oder aber ganz tief berührt. Ungestüme Heiterkeit und bittere Tränen sind unsere beiden Extreme.«

Vielleicht war es symptomatisch für die russische Kammermusik jener Zeit, dass sie sich vor allem außerhalb ihrer Heimat auf die Suche nach sich selbst begab. Auch die Biografie des **Alexander Porfirjewitsch Borodin** – 1833 als illegitimer Sohn eines georgischen Fürsten in Sankt Petersburg geboren und im Hauptberuf ein angesehener und bedeutender Chemiker und Mediziner, der sich selbst als »Sonntagskomponisten« betrachtete – verzeichnet einen mehrjährigen Aufenthalt in Frankreich, Deutschland und Italien (zwischen Sommer 1857 und Herbst 1862), während dem zahlreiche Kammermusikwerke entstanden: eine Cellosonate

(nach einem Thema aus Johann Sebastian Bachs g-Moll-Sonate für Violine solo BWV 1001), ein Trio für zwei Violinen und Violoncello, ein Klaviertrio, ein Quintett und ein Sextett für Streicher, und das dreisätzige **Klavierquintett c-Moll**. Die Zeiten des *sen-timento brillante* waren da allerdings ebenso vorüber wie die der Ahnungslosigkeit russischer Komponisten der Musik des Westens gegenüber. So wie Bach für Borodins Cellosone stand, so verarbeitet er in früheren Kammermusikwerken Material von Meyerbeer, Hummel, Donizetti und Haydn, und das Klavierquintett spiegelt in der Verschränkung seiner Themen deutlich die Erfahrung desjenigen von Robert Schumann wider, das er (in einer Aufführung mit Clara Schumann am Klavier) in Heidelberg gehört hatte. Hier in Heidelberg hatte Borodin auch seine spätere Frau Jekaterina Protopopowa kennengelernt: eine exzellente Pianistin, die er im Winter 1861/62 nach Italien begleitete, wo (in Viareggio) im Mai und Juni 1862 das c-Moll-Quintett entstand.

Der Musikkritiker Wladimir Stassow – geistiger Vater der Petersburger Komponistengruppe des »Mächtigen Häufleins«, der sich Borodin nach seiner Rückkehr nach Russland anschloss – nennt das (erst 1938 veröffentlichte) Quintett ein Werk »à la Glinka«; und wirklich erinnert der Mittelsatz – ein Scherzo: Allegro ma non troppo in a-Moll – deutlich an den Volkstanz *Kamarinskaja*, den Glinka 1848 als Orchester-Scherzo arrangiert hat. Aber auch der rezitativische Beginn des langsamen Kopfsatzes (dessen Thema Borodin im Trio des Scherzos wieder aufgreift) ist unverkennbar russisch geprägt und klingt fast wie eine Vorausahnung der *Steppenskizze aus Mittelasien*, während das ausgedehnte Final-Rondo Allegro moderato Material aus beiden vorausgegangenen Sätzen zitiert und paraphrasiert. In der einschlägigen Literatur gilt das Klavierquintett zwar als erstes reifes und gültiges Werk des (damals immerhin schon fast 30-jährigen) Komponisten. Aber ungeachtet seines nationalen Tonfalls ist es noch immer ein Nach-

klang der »pseudoklassisch-europäischen Richtung« und »im reinsten Mendelssohn-Stil geschrieben, um den Deutschen zu gefallen«, wie Borodin selbst bemerkte; wie für Glinka vollendete sich auch für ihn erst mit der Rückkehr nach Russland die Selbstfindung als russischer Komponist.

Mehr als ein Dreivierteljahrhundert liegt zwischen Borodins c-Moll-Klavierquintett und dem in g-Moll von **Dmitri Schostakowitsch**, das im Sommer 1940 für das Moskauer Beethoven-Quartett geschrieben wurde. Dessen Primarius Dmitri Tsganow hatte den Komponisten um ein Werk in dieser Besetzung gebeten, und Schostakowitsch hatte sofort zugesagt – unter der Bedingung, selbst den Klavierpart zu übernehmen. Am 23. November – sieben Monate vor Hitlers Überfall auf die Sowjetunion – gelangte das **Klavierquintett g-Moll op. 57** in Moskau zur Uraufführung, im Jahr darauf wurde es mit dem (mit 100.000 Rubeln dotierten) »Stalinpreis 1. Klasse« ausge-

zeichnet. Diese Komposition brachte dem 34-jährigen Komponisten einen der größten Erfolge seiner Karriere ein und war zudem eines der wenigen Werke, das vom Publikum und von der offiziellen Kritik gleichermaßen begeistert gelobt wurde; lediglich Sergej Prokofjew äußerte sich (auf einer Sitzung des Sowjetischen Komponistenverbands) kritisch: »Auch wenn ich zugeben muss, dass ich das Werk im Ganzen für höchst bemerkenswert halte, bedaure ich doch das Fehlen eines großen Aufschwungs in diesem Quintett. Die an Bach und andere, noch ältere Meister anknüpfenden Wendungen des ersten Satzes finde ich unglücklich, desgleichen den vierten Satz mit seinem Effekt à la Händel – einer endlos langen Melodie über Pizzikati der tiefen Streicher. Nur in den seltenen Momenten, in denen dieser händelsche Bass schweigt, leuchtet großartige Musik auf, hört man authentischen Schostakowitsch.«

Tatsächlich wird Schostakowitschs Klavierquintett immer wieder mit dem Attribut »neoklassizistisch« versehen, und sowohl die Konzeption der ersten beiden Sätze als Präludium: Lento und Fuge: Adagio als auch das »barockisierende« Intermezzo: Lento scheinen diese stilistische Ausrichtung zu bestätigen. Andererseits sind die beiden grotesken Allegretto-Sätze – das Scherzo und das Finale – so weit entfernt von allen historischen Bezügen oder Vorbildern, dass sich hier ganz andere Verbindungslinien abzeichnen: Vor allem der letzte Satz »verkrampft sich plötzlich und wird grob, unternimmt bedrohliche Anläufe zu wuchtiger Apotheose, zu einem Schluss à la Fünfte Symphonie, was zwar alles abgebogen wird, aber einige recht schaurige Momente bringt. Die Krisen werden aufgelöst, damit das Stück in Lockerheit leise ausklingen kann.« (Bernd Feuchtnr)

Angesichts der drohenden Katastrophe des Krieges und im Kontext seiner Bearbei-

tung des *Boris Godunow*, an der er parallel zu dem Quintett arbeitete, war Schostakowitsch alles andere als »locker« oder gar fröhlich zumute – ganz abgesehen von der tief sitzenden und durchaus begründeten Angst des Komponisten, dem stalinistischen Regime zu missfallen. Ein Jahr nach der Sechsten und ein Jahr vor der Siebten (*Leningrader*) Symphonie markiert das Klavierquintett nur scheinbar einen Ruhepol im Geiste der Vergangenheit. Weder Glinka noch Borodin, weder Schumann noch Mendelssohn; die Tradition der (im späten 18. Jahrhundert von Johann Baptist Vanhal und Luigi Boccherini begründeten) Gattung ist in diesem Werk quasi aufgehoben, verwandelt sich in ein disparates Geflecht aus Farben und Linien, die immer wieder vereinzelt erscheinen und nur passagenweise im vollen Zusammenspiel aller fünf Instrumente erklingen. So gesehen ist es nur folgerichtig, dass Schostakowitsch mit seinem Opus 57 das letzte bedeutende Klavierquintett der Musikgeschichte geschaffen hat.

IPPNW (International Physicians for the Prevention of Nuclear War)

Die internationale Ärztebewegung zur Verhinderung des Atomkrieges wurde 1980 von den beiden Kardiologen Prof. Bernard Lown (USA) und Prof. Evgueni Chazov (ehemalige UdSSR) gegründet. Die schnell wachsende Organisation erhielt 1984 für ihr Engagement und ihre erfolgreiche Öffentlichkeitsarbeit den Friedenspreis der UNESCO und 1985 den Friedensnobelpreis.

IPPNW-Konzerte

Die IPPNW organisiert seit 1984 in vielen Ländern Benefizkonzerte. Zu den zahlreichen Musikern, die somit dem Wettrüsten und der Zerstörung unserer Erde immer wieder ein Stück Kultur entgegensetzen, zählten bisher u.a. Moshe Atzmon, Daniel Barenboim, Markus Becker, Leonard Bernstein, Kolja Blacher, Brett Dean, Antal Doráti, Michael Gielen, Alban Gerhardt, Natalia

Gutman, Ludwig Güttler, Viviane Hagner, Lynn Harrell, Thomas Hengelbrock, Barbara Hendricks, Ulf Hoelscher, Heinz Holliger, Kim Kashkashian, Gidon Kremer, Marek Janowski, Marjana Lipovsek, YoYo Ma, Edith Mathis, Zubin Mehta, Jeremy und Yehudi Menuhin, Philipp Moll, Viktoria Mullova, Olli Mustonen, Auréle Nicolet, Igor Oistrakh, Boris Pergamenschikow, Christoph Prégardien, André Previn, Anna Prohaska, Thomas Quasthoff, Simon Rattle, Hartmut Rhode, Heinrich Schiff, Peter Schreier, Vladimir Stoupel, Jan und Kai Vogler, Antje Weithaas, Franz Welser-Möst, Thomas Zehetmair, Brandis-Quartett, Breuninger-Quartett, Kreuzberger Streichquartett, Manon Quartett, Nomos-Quartett, Pellegrini Quartett, Philharmonia Quartett, Westphal Quartett, Dresdner Klaviertrio, The Israel Piano Quartet, Petersen Quartett, Philharmonisches Bläserquintett Berlin, Scharoun Ensemble, The Berlin Philharmonic Jazz Group, Die

12 Cellisten der Berliner Philharmoniker, Philharmonisches Klavierquartett Berlin, Cantango Berlin, Vibratanghissimo, Akademie für Alte Musik, Berliner Barock Solisten, Cantus Cölln, Concerto Melante, Ensemble Modern, Musica Antiqua Köln, Europäisches Sinfonieorchester, Welt-Sinfonieorchester, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Radio Sinfonieorchester Moskau, Moskauer Philharmoniker, Tschechische Philharmonie, Bundesjugendorchester, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Junge Deutsche Philharmonie, Neues Berliner Kammerorchester, Ensemble Oriol, Russisches Nationalorchester und zahlreiche Mitglieder der Berliner Philharmoniker und anderer Sinfonieorchester.

Der Erlös aus dem Verkauf der Dokumentationen kommt den Spätöpfen von Kriegen, Industrie- und Naturkatastrophen, den Opfern atomarer Unglücke und Explosionen von Hiroshima bis Tschernobyl und der Arbeit der IPPNW sowie anderen humanitären Organisationen zugute.

Wir danken für die großzügige Unterstützung bei der Realisierung dieser CD:

Stiftung Berliner Philharmoniker, Christian Feldgen und Schalloran Tonstudio, Michael Stegemann, Enrica Hölzinger, Peter Wullmann, Markus Zint, Gerhard Forck, Peter Adamik, Daniela Rasch, Michael Rosenthal, dem Breuninger Quartett mit Sebastian Breuninger, Stanley Dodds, Annemarie Moorcroft und David Riniker, Vladimir Stoupel, Gisela Renner und Christine Felsch.

Impressum:

Produktion: IPPNW-Concerts, Ingrid und Dr. Peter Hauber in Zusammenarbeit mit der Stiftung Berliner Philharmoniker und dem Schalloran Tonstudio

Toningenieur: Christian Feldgen (Schalloran Tonstudio)

Cover: „Leuchten“ von Peter Wullmann

Fotos: Breuninger Quartett von Peter Adamik, Christine Felsch von Daniela Rasch, Vladimir Stoupel von Michael Rosenthal mit freundlicher Genehmigung der Berliner Philharmonie GmbH.

Gestaltung & Satz: E. Hölzinger, www.ric-media.de

© & © 2010, IPPNW-Concerts, Ingrid und Dr. Peter Hauber, 14129 Berlin www.ippnw-concerts.de

Breuninger Quartett

Stanley Dodds
Annemarie Moorcroft
David Riniker
Sebastian Breuninger



Christine Felsch
Vladimir Stoupel