

STARS INTERNATIONAL

Los Romeros

Nikolaisaal Potsdam | Großer Saal

Freitag, 24. April 2015 | 20.00 Uhr

LOS ROMEROS:

Celin Romero, Gitarre

Pepe Romero, Gitarre

Lito Romero, Gitarre

Celino Romero, Gitarre

PROGRAMM

Los Romeros:

Ruperto Chapí y Lorente (1851-1909)

Preludio aus *La Revoltosa*

(Arrangement: Lorenzo Palomo)

Pepe Romero:

Celedonio Romero (1913-1996)

Los Maestros

Joaquín Turina (1882-1949)

Fantasia Sevillana

Pepe und Celino Romero:

Joaquín Rodrigo (1901-1999)

Tonadilla

1. Allegro ma non troppo
2. Minueto pomposo
3. Allegro vivace

Los Romeros:

Luigi Boccherini (1743-1805)

Introduktion und *Fandango* aus dem Gitarrenquintett Nr. 4

(Arrangement: Pepe Romero)

PAUSE

Los Romeros:

Manuel de Falla (1876-1946)

Tanz des Müllers aus *El sombrero de tres picos* (*Der Dreispitz*)

Danza Española Nr. 1 aus *La vida breve* (*Das kurze Leben*)

(Arrangements: Pepe Romero)

Celin Romero:

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

Preludios Nr. 1 und 3

Celino Romero:

Celedonio Romero (1913-1996)

Danza andaluza Nr. 1

Fantasia cubana

Celino und Lito Romero:

Enrique Granados (1867-1916)

Danza Nr. 2 »Oriental«

(Arrangement: Pepe Romero)

Los Romeros:

Pepe Romero (*1944)

Suite flamenca

En el Sacromonte

Colombianas

Änderungen vorbehalten

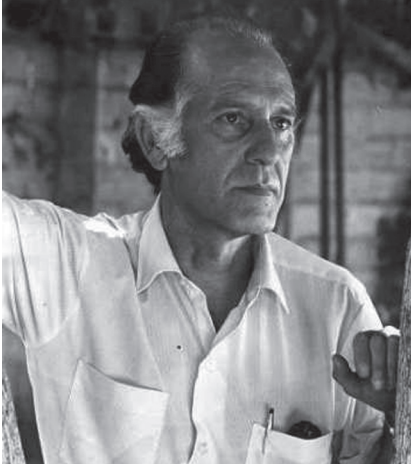
¡VIVA LA GUITARRA!



Ruperto Chapí y Lorente (1851-1909)

Der Klang der Gitarre – er gehört zu unserem Bild von Spanien wie der Stierkampf und der Flamenco. Das erkannte schon Gottfried Walther in seinem *Musicalischen Lexicon* von 1732, als er von einem »platten, lauten-mäßigen Instrument« sprach, »welches sonderlich vom spanischen Frauenzimmer gebraucht wird«. Freilich spiel(t)en nicht alle spanischen Musiker Gitarre. **Ruperto Chapí y Lorente** etwa lernte Flöte, Klarinette und Kornett und leitete ein Blasorchester, bevor er sich dem Komponieren volkstümlicher Singspiele, den *Zarzuelas*, widmete. Die bereits Ende des 17. Jahrhunderts entstandene Zarzuela verbindet Schauspiel und Gesang und war zunächst mythologisch-heroisch und somit elitär geprägt. Benannt worden ist sie

dementsprechend nach dem Jagdschloss von König Philipp IV., dem Palacio de la Zarzuela (von spanisch »zarza«: »Dornbusch«). Zeitweilig geriet sie gänzlich in Vergessenheit, weil sich das Publikum nur noch für italienische Buffo-Opern (vorzugsweise von Rossini) begeisterte. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als in ganz Europa nationale Musikschulen entstanden, erlebte sie als originär spanische Gattung mit folkloristischem Einschlag eine populäre Renaissance. Aus dieser zweiten Blütezeit stammt Chapís berühmteste Zarzuela, die 1897 uraufgeführte *La Revoltosa* (*Die Aufsässige*). Sie zählt zu den herausragenden Vertretern des *género chico* (volkstümliches Theaterstück in einem Akt oder »kleines Genre«), die im Gegensatz zu den mehraktigen *Zarzuela grande* (*género grande*: »großes Genre«) eher volkstümlich geartet sind. Die populären Themen der verworrenen Geschichte über Feindschaft, geheime Liebe, Neid und Betrug klingen bereits in der Ouvertüre (*Preludio*) an. Und auch wenn diese ursprünglich nicht für Gitarrenquartett, sondern für ein ausgewachsenes Sinfonieorchester bestimmt war, würde es den meisten Hörern selbst in originaler Instrumentierung spanisch vorkommen. Das liegt zum einen an den flamenco-artigen Rhythmen der schnellen Teile, vor allem aber an den melodisch-harmonischen Wendungen der langsamen Abschnitte, für die Begriffe wie »spanisch-phrygische Tonleiter« (mit übermäßiger Sekunde zwischen zweiter und dritter Tonlei-



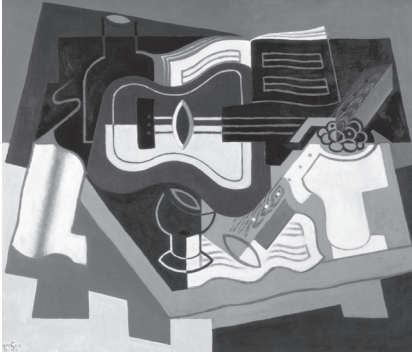
Der »Ur-Vater« einer legendären Gitarristen-Dynastie:
Celedonio Romero (1913-1996)

ter-Stufe) und »andalusische Kadenz« (mit »verdurter« Tonika/Grundtonart) stehen.

Celedonio Romero, der Gründervater der Romero-Formation, pflegte eine besondere Liebe zu der Flamenco-Form der *Petenera* (wie viele andere Flamenco-Arten geht auch ihr Ursprung auf musikalisch begleitete Lyrik zurück). Sie wird sehr selten getanzt, da ihr nachgesagt wird, sie führe Böses herbei, zumal sie traurig ist und die schlechten Seiten des Menschen widerspiegelt. Daher wurde sie von den abergläubischen Zigeunern verbannt. Einer Legende zufolge soll eine schöne jüdische Flamenco-Tänzerin namens Petenera umgebracht worden sein, als sie auf dem Weg zur Synagoge zwei um ihre Liebe kämpfende Männer auseinanderbringen wollte. Ob

es sich bei dieser Frau um eine tatsächlich existierende Prostituierte aus dem Ort Paterna gehandelt hat, ist ebenfalls ein Mysterium. Über ihr Schicksal wurde viel geschrieben und gedichtet. Federico García Lorca etwa sprach vom »*Wahnsinn und Verderb der Männer*« – ein Schicksal, das in seiner Bedeutung und Tragweite zeitlos ist. Das mythenumrankte Leben der Petenera regt bis heute viele Künstler an, sie prägte die Entwicklung des Flamenco vor allem durch einen eigenwilligen Gesang, der von einem getragenen Rhythmus unterstützt wird. Aber was hat nun Celedonio Romeros Stück *Los Maestros* damit zu tun? Die Antwort ist ebenso einfach wie rätselhaft: Jeder dieser drei auf der *Petenera* basierenden Gesänge für Gitarre repräsentiert einen der Söhne des Komponisten: Celin, Pepe und Angel.

Neben Manuel de Falla spielt **Joaquín Turina** eine bedeutende Rolle in der spanischen Musik des Impressionismus. Ausgebildet in Spanien, verließ Turina sein Heimatland Richtung Paris, wo er im Laufe eines Jahrzehnts eine enge Freundschaft und Zusammenarbeit mit de Falla und Isaac Albéniz pflegte, die Turinas Bemühungen um eine nationalistische spanische Musik lenkten. Die *Sevillana (Fantasía)* von 1923 war sein erstes Werk für Gitarre, ein unmittelbar vom Flamenco inspiriertes Stück, das er auf Wunsch seines Gitarristen-Kollegen Andrés Segovia komponierte (ihm ist es auch gewidmet). Segovia



Juan Gris: *Gitarre und Klarinette*. Ölgemälde von 1920

via sprach darüber in einem Vortrag, den er viele Jahre danach an der Real Academia de Bellas Artes in Madrid hielt: *»Anfänglich sträubte er sich, meinen wiederholten Bitten zu entsprechen. Turina konnte keine ausreichenden Informationen in einer der Orchestrings-Abhandlungen finden, um mit sicherer und ruhiger Hand für ein Instrument mit einer so komplizierten polyphonen Technik wie die der Gitarre zu komponieren.«* Was Segovia dazu bewog, den Komponisten intensiv bei seiner Arbeit zu unterstützen. Und was sagt Turina selbst zu seiner *Sevillana*? *»Meine Musik ist der Ausdruck des Gefühls eines echten Sevillaners, der Sevilla nicht wirklich kennt, bis er es verlässt. Das ist Mathematik, aber notwendig für den Künstler wie für einen Maler, der einige Schritte zurücktritt, um das gesamte Bild zu begreifen.«* Der Untertitel *Fantasia* verweist übrigens darauf, dass Turina hier nicht strikt der Struktur der Tanzform der *Sevillanas* folgt. Man höre

auf die dissonanten *Rasgueados* (typischer Flamenco-Anschlag über mehrere Saiten) am Anfang und Schluss des Stückes, während lyrische und rhythmische Abschnitte im Mittelteil das Harmonische und Poetische des Tanzes hervorheben. Auf dem jährlich stattfindenden Frühlingsfest, der *Feria de Sevilla*, kann man sich ein Bild vom Tanz der *Sevillana* machen.

Vermutlich jedem bekannt wegen seines *Concierto de Aranjuez* für Gitarre und Orchester, schrieb **Joaquín Rodrigo** zahlreiche Werke für die Gitarre, die zu den »Grundnahrungsmitteln« des Repertoires wurden. Die 1960 für das bekannte Duo Presti-Lagoya komponierte, virtuos gestaltete *Tonadilla* für zwei Gitarren zeigt, wie meisterhaft er die Idiomatik der Gitarre beherrschte. Einem kurzen Kommentar Rodrigos ist zu entnehmen, dass seine *Tonadilla* mit dem italienischen Intermezzo verwandt sei, also mit der Musik, die zwischen den Akten eines Schauspiels viele unterschiedliche Stimmungen auszudrücken vermochte. Rodrigos *Tonadilla* besteht aus kurzen Themen, die sich sonatenartig entwickeln, während die drei Sätze in der Fantasie des Hörers individuelle Szenen heraufbeschwören. Die harmonische Sprache des Stückes indessen ist sowohl von jener eines Domenico Scarlatti inspiriert wie auch (im ersten Satz) von der Bitonalität (die gleichzeitige Verwendung von zwei oder mehr Tonarten) des 20. Jahrhunderts.

Luigi Boccherinis Kammermusik, speziell seine Quartette und Quintette, war vor allem zu ihrer Zeit ungemein beliebt. Der englische Komponist und Musikhistoriker Charles Burney schrieb 1776: »*Es gibt vielleicht keine Instrumentalmusik, die origineller, eleganter und gefälliger ist als seine Quintette, in denen sich Erfindung, Grazie, Modulation und guter Geschmack – wenn gut ausgeführt – zu einem Ohrenschauspiel für die ausgewähltesten Hörer und kritischen Richter musikalischer Kompositionen verschwören.*« Boccherini war Italiener, lebte aber von 1768 bis zu seinem Tod 1805 in Spanien und integrierte – was damals noch eher unüblich war – sogar spanische Volksmusik in seine Werke. Beispiele dafür sind das Streichquintett op. 30 Nr. 6 mit dem Titel *Musica notturna delle strade di Madrid*, das *Minuetto a modo di sghidiglia spagnola* aus dem Streichquintett op. 50 Nr. 5 – oder der berühmte *Fandango*, den Boccherini zunächst für Streichquintett schrieb (op. 40 Nr. 2) und um 1798 für Gitarre und Streichquartett bearbeitete. Nach einer langsamen Einleitung (*Introduction*) nimmt der letzte Satz des Quintetts Nr. 4 die Form eines *Fandango* an, der die Wollust seines zigeunerhaften Ursprungs ausstellt.

Der *Fandango* ist ein populärer kastilischer und andalusischer (Werbe-)Tanz (im Dreiertakt und in gemäßigt schnellem Tempo) des späten 18. Jahrhunderts, in dem bisweilen auch Balladen gesungen werden. Seine Ursprünge finden sich womöglich in

der maurisch-arabischen Musik, vielleicht wurde der Tanz aber auch aus Lateinamerika eingeführt. Vielerorts wurde er von der Obrigkeit verboten. Warum, erklärt eventuell ein Bericht Giacomo Casanovas, der 1767 bei einem Ball in Madrid den *Fandango* erlebte: »*Ich hatte ihn zuvor schon auf der Bühne in Frankreich und Italien gesehen, doch da vermieden die Schauspieler sorgsam jene wollüstigen Gesten, die ihn zum verführerischsten Tanz der Welt machen. Man kann ihn nicht beschreiben. Jedes Paar tanzt nur drei Schritte, doch die Gesten und Haltungen sind so lasziv wie man es sich nur vorstellen mag. Alles wird gezeigt, vom ersten Seufzer des Verlangens bis zur finalen Ekstase; es ist eine wirkliche Geschichte der Liebe. Ich konnte mir keine Frau vorstellen, die ihrem Partner nach diesem Tanz irgendetwas abschlagen würde, denn er schien wie gemacht, um die Sinne zu erregen.*« Natürlich bestellte Casanova gleich am nächsten Tag einen Tanzlehrer zu sich...

Man kann nicht behaupten, dass **Manuel de Falla** zu den nachhaltigsten *Zarzuela*-Komponisten zählt. Seine fünf Beiträge zum Genre gerieten bald in Vergessenheit. Mit am bekanntesten ist de Falla für seine beiden Ballette *El amor brujo* (*Der Liebeszauber*) und *El sombrero de tres picos* (*Der Dreispitz*), die durch ihre Zusammenfassung in Suiten auch Einzug in das Konzertrepertoire fanden. Vor allem in *El sombrero de tres picos* kehrt De Falla zu seinen an-

dalusischen Wurzeln zurück. Zwar zitiert er weder Volksmusik noch verwendet er deren Instrumente wie die Gitarre, und doch meint man all dies zu hören. Das Werk entstand während De Fallas zweiter großer Schaffensperiode (zwischen 1914 und 1920) und ist stark spanisch-folkloristisch koloriert. Das Ballett (das De Falla gemeinsam mit Sergej Diaghilew für die endgültige Aufführung noch einmal gründlich umarbeitete) handelt von einer schönen Müllerin, ihrem eifersüchtigen wie schlaunen Gatten, sowie dem Corregidor, einem bereits betagten Provinzstatthalter, dessen Würde der Dreispitz verkörpert. Begehrlich stellt er der Müllerin nach, wird aber von ihr und ihrem Mann überlistet und bloßgestellt. In seinem Tanz (*Danza del molinero*), einer *Farruca*, verleiht der Müller seiner großen Leidenschaft und Eifersucht Ausdruck.

Bereits einige Jahre zuvor hatte De Falla mit *La vida breve* (*Das kurze Leben*; komponiert 1904/05, revidiert 1913) den ersten Preis eines Opernwettbewerbs gewonnen, was ihm zumindest einen kleinen Durchbruch im Bereich der *Zarzuela* bescherte. Das lag wohl vor allem daran, dass er in *La vida breve* das Volkstümliche in die »ernste« Form der Oper übertragen hatte. Auch wenn der Stoff im Zigeunerviertel von Albaicín, dem ältesten Stadtviertel von Granada, spielt, gilt sie als spanischste aller Opern. Salud, Tochter aus armem Zigeuner-Hause, ist unglücklich verliebt in Paco, einen jungen Mann aus der Ober-

schicht – was ihn aber nicht davon abhält, sie zu betrügen und eine andere zu heiraten. Der *Spanische Tanz*, der zu jenem Hochzeitsfest erklingt, täuscht aber nicht über die trügerische Stimmung hinweg: Denn spätestens, als Salud den Reichen bei ihren Feierlichkeiten zusieht, bleibt ihr nur noch der Tod – und Paco der Ruf eines Verräters... Dem Reiz der Oper und des *Spanischen Tanzes* hat dies freilich keinen Abbruch getan...

Talentiert wie produktiv, beziffert sich **Celedonio Romeros** Anzahl an Werken in den Hunderten, einschließlich zehn Konzerten für Gitarre und Orchester. Sein Schaffen wird längst weitergetragen von seinen Söhnen Celin, Pepe und Angel sowie von seinen Enkeln Celino, Lito und Pepe. Der *Danza andaluza* No. 1, welchen er in Del Mar (Kalifornien) komponierte, ist eine Reminiszenz an Sevilla, die Stadt, in der er mit seiner Familie zuletzt in Spanien gelebt hatte. Er verwebt hier die Flamenco-Form der *Sevillanas* mit der klassischen Form eines *Bolero* zu einem virtuoson Paradestück, das bis zuletzt ein Gefühl von ansteigender Intensität erweckt. Die *Fantasia cubana* basiert auf den Liedern der kubanischen Bauern, die selbst in Romeros Seele eingebettet sind, da er sie als Kind hörte. Sein Vater, ein Ingenieur, hatte auf einer seiner zahlreichen Auslandseinsätze den Hafen von Cienfuegos (Kuba) entworfen. An Nachmittagen machte er gemein-



Selten ohne Zigarre, fast immer mit Gitarre anzutreffen:
Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

sam mit Celedonio Spaziergänge aufs Land, wo große Getreide- und Zuckerrohrfelder zu bewundern waren. Dort sangen die Bauern von der Liebe nach des Tages Pflichten, und sobald der Mond sich zeigte, tanzten sie mit ihren Liebsten und sangen *Guajiras* (kubanische Volksliedform). Wenn das nicht die Fantasie eines Komponisten beflügelt...

Heitor Villa-Lobos hatte wohl mehr Einfluss auf die Gitarrenmusik des 20. Jahrhunderts als jeder andere Komponist. Als Cellist und Gitarrist, der populäre Musik spielte, sammelte er sein Leben lang volkstümliche Melodien Brasiliens, so dass die charakteristischen Rhythmen und melodischen Gebilde der brasilianischen Musik

sein gesamtes Schaffen durchziehen. Sein erstes Werk für die Gitarre war die *Suite populaire brésilienne* (entstanden zwischen 1908 und 1912). Die Reihe von fünf Präludien komponierte er 1940 – am Zenit seines künstlerischen Schaffens. Sie alle bilden jenes wehmütige Gefühl von Volksgemeinschaft, von der Besinnung auf die ureigene Lebenskraft ab, das die Brasilianer gerne *Saudosismo* (ein Begriff, der eigentlich aus der portugiesischen Literatur stammt) nennen. Sämtliche Präludien weisen in der Handschrift einen Eintrag auf, der in der gedruckten Ausgabe nicht mehr erscheint (hier mit einem Kommentar des Komponisten und Gitarristen John Duarte versehen):

No. 1: »*Schwärmerische Melodie. Für die gewöhnlichen Leute Brasiliens*« – eine aufsteigende, cello-hafte Melodie kontrastiert mit einem umtriebigen mittleren Teil, zwei diametrale Gesichter eines nationalen Charakters, Melancholie und Optimismus.

No. 3: »*Hommage an Bach*« – es wurde gesagt, dass Bach und die Gitarre Villa-Lobos' größte Leidenschaften waren, was man in dem zweiteiligen dritten Präludium deutlich merken kann. Der erste Abschnitt hat eine vertikale Struktur, einschließlich Akkorden und Arpeggien (gebrochen gespielte Akkorde). Der zweite besteht aus einer absteigenden Melodie mit einem anhaltenden »Orgelpunkt« auf der Sopranstimme, was für einen barocken Gedanken spricht. Damit kann es als eine toccata-

92,4



kulturradio^{rbb}

die
kunst
zu
hören



artige Form betrachtet werden, was den Untertitel »Hommage an Bach« erklären würde.

Enrique Granados gilt heute als Begründer der modernen spanischen Kompositionsschule. Wie auch Chopin, Liszt, Grieg und Dvorák wendete er sich der Volksmusik seines Heimatlandes zu, die als Quelle der Inspiration für seine Werke diente. Er komponierte u.a. eine Sammlung von Spanischen Tänzen, von denen einer seinem geliebten Andalusien gewidmet ist (und das, obwohl er aus Katalonien stammte). Angehörige seiner Familie berichteten den Romeros von Enriques Unzufriedenheit mit seiner Arbeit, die so weit ging, dass er das Manuskript wegwarf. Seine Frau fand es wenig später wieder – in ihren Augen eines seiner herrlichsten Werke.

Als **Pepe Romero** eines Abends in Granadas Stadtviertel Sacromonte saß und zur Alhambra hinüberblickte, fühlte er die geheimnisvoll-magische Mischung der verschiedenen Kulturen der Mauren, Andalusier, Juden und Zigeuner, die an diesem besonderen Ort gelebt haben. An diesem Geburtsort der *Zambra granadina* – eines Flamenco-Tanzes mit zigeunerischen und arabischen Ursprüngen – fühlte er sich bewogen, sein Stück *En el Sacromonte* zu schreiben. Jede der vier Gitarren repräsentiert hier die musikalischen Traditionen jener Großkulturen, die in den Höhlen von Sacromonte überlebten.

Seit den späten 1950er Jahren verband Pepe Romero eine enge Freundschaft mit der Tänzerin Carmen Amaya und dem Gitarristen Sabicas. Beide haben die Rhythmen der *Colombianas* populär gemacht. Diese Formen sind in der Welt des Flamenco als »Kommen und Gehen« geläufig, da sie nach Lateinamerika gebracht wurden und von dort – rhythmisch und melodisch abgewandelt – zurückkehrten. Romeros *Colombianas* bilden jene gleichnamige Mixtur aus kolumbianischer Volksmelodik mit der rhythmischen Struktur der kubanischen *Guajiras* und der Zigeuner-Rumba. Eine weitere Hommage Romeros an die beiden befreundeten Künstler ist die Tatsache, dass das Werk in der Variante der *cantes de ida y vuelta* (der »Gesänge des Hin- und Rückwegs«) komponiert ist, also in Flamenco-Rhythmen, die aus dem interkulturellen Austausch zwischen Spanien und Amerika, speziell zwischen Cadíz und Havanna, entstanden. Ein weiterer Beleg dafür, dass sowohl die spanische (Gitarren-)Musik als auch die Varianten des Flamenco viele Spuren hinterlassen haben – und das nicht nur bei der »königlichen Familie« der Romeros. ¡Viva Andalucía!

Christoph Guddorf

LOS ROMEROS



Der legendäre Celedonio Romero gründete gemeinsam mit seinen Söhnen Celin, Pepe und Angel das international renommierte Ensemble *Los Romeros*, das Millionen als die »königliche Familie der Gitarrenmusik« bekannt ist. Die Familie Romero umfasst mittlerweile drei Generationen konzertierender Künstler. Dass es derartig viele Virtuosen desselben Instruments innerhalb einer Familie gibt, ist sowohl einmalig in der Musiklandschaft als auch beispiellos auf dem Gebiet der klassischen Gitarrenmusik.

Als wahrhafte Institution in der Welt der klassischen Musik hat das Quartett zahllose Zuhörerschaften fasziniert und weltweit die Stimmen der Kritik für sich begeistert. Celedonio Romero verstarb am 8. Mai 1996 in San Diego. Seine Familie sagt: *»Er macht die Seele des Ensembles aus, von nun an werden alle unsere Konzerte eine Hommage an ihn sein.«* Seine Söhne und Enkelsöhne führen ihr Vermächtnis im Sinne Celedonios fort.

Celedonio Romero war zunächst ein berühmter Solist in Spanien. Als seine Söhne jeweils das Alter von zwei bis drei Jahren erreichten, begann er, sie im Gitarrenspiel zu unterrichten. 1957 emigrierte die Familie in die USA, wo die Romeros ihre Weltkarriere begannen, als die Söhne noch Teenager waren.

Seit nunmehr über 50 Jahren inspiriert das Schaffen dreier Romero-Generationen Komponisten dazu, das Repertoire für Gitarren und Orchester zu bereichern. Um

es mit den Worten des spanischen Komponisten Joaquín Rodrigo zu sagen: *»Los Romeros haben die Technik des Gitarrenspiels dahingehend entwickelt, Schwieriges einfach aussehen zu lassen. Ohne Zweifel sind sie die Großmeister an der Gitarre.«*

Anlässlich des 50. Ensemble-Jubiläums erschien im Februar 2009 bei SONY Classical eine CD mit dem Titel *Celebration*. Darüber hinaus unternahmen *Los Romeros* im Jubiläumsjahr eine Tournee mit dem Königlichen Sinfonieorchester Sevilla und Pedro Halffter mit ausverkauften Konzerten in den Musikmetropolen Deutschlands, Österreichs und der Schweiz. Ende 2011 erschien bei der Deutschen Grammophon eine CD mit weihnachtlichem Repertoire.

Celin Romero bekam als ältester Sohn von Celedonio Romero und seiner Frau Angelita Ines Romero Gitarrenunterricht bei seinem Vater und hatte seinen ersten offiziellen Auftritt als Siebenjähriger beim Radio National de España in Málaga. Neben seiner regen Konzerttätigkeit lehrt er als Professor für Musik und Gitarre an mehreren Universitäten. Im Jahr 2000 wurde Celin Romero von König Juan Carlos zum Ritter des Ordens *Isabel la Católica* geschlagen und in den Adelsstand erhoben.

Pepe Romero ist der zweite Sohn Celedonios, welcher auch sein Gitarrenlehrer war. Pepe Romeros erster offizieller Auftritt war ein gemeinsames Konzert mit seinem Va-

**Viel Spaß und gute Unterhaltung
wünschen Ihre**



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

POTSDAMS

TONTRÄGER

**WIR LIEBEN
VERVÖHNTE HÖRER**

Foto: Simia Sander

... und bieten Ihnen
in der Pause und nach dem
Konzert eine feine, anregende
CD-Kollektion mit aktuellen
Neuerscheinungen und CDs
zum jeweiligen Konzert.

Ein erlesenes Sortiment guter
Bücher komplettiert unser
Angebot.

Informationen und Termine:
www.potsdams-tontraeger.de
Tel.: 0331 - 28 888 39

ter als Siebenjähriger. Er hat mit vielen der angesehensten Dirigenten zusammengearbeitet, und seine Interpretationen haben berühmte Komponisten wie Joaquín Rodrigo, Federico Moreno Torroba und Lorenzo Palomo inspiriert, Werke speziell für ihn zu schreiben. Im Jahr 2000 wurde auch Pepe Romero von König Juan Carlos zum Ritter des Ordens *Isabel la Católica* geschlagen und in den Adelsstand erhoben.

Lito Romero ist der Sohn Angels und das neueste Mitglied des Ensembles. Im Alter von 19 Jahren begann Lito zusammen mit seinem Vater in großen Städten und bei verschiedenen Musikfestivals weltweit zu spielen. Bei seinem ersten öffentlichen Auftritt als Solist 1991 spielte Lito das *Concierto de Aranjuez* von Joaquín Rodrigo zusammen mit dem Wyoming Symphony Orchestra, sein erstes Solokonzert gab er 1994.

Celino Romero ist der Sohn Celins und das jüngste Mitglied der *Romeros*. Mit der Einführung von Celino in das Ensemble im Jahr 1990 bemerkte die New York Times: *»Eins der dauerhaften Geheimnisse des musikalischen Talents ist, wie Fähigkeiten vom musikalischen Elternteil zum musikalischen Kind genetisch überzugehen scheinen. In der Familie Romero war dieser Übergang schnell und ungehindert. Die Virtuosität der Romeros wurde durchwegs als verlässlich und fein geschätzt, als ob diese Techniken aus einem Guss stammten.«*

IMPRESSUM

Herausgeber

Nikolaisaal Potsdam
Konzert- und Veranstaltungshaus
der Landeshauptstadt Potsdam

Geschäftsführerin und Künstlerische Leiterin

Dr. Andrea Palent

Prokuristin | Kaufmännische Leitung | Kooperationen

Heike Bohmann

Dramaturgie | Presse

Astrid Weidauer

Musikkulturelle Bildung | Hörvermittlung

Auli Eberle

Künstlerisches Betriebsbüro | Vermietungen

Axel Grünert

Projektmanagement

Anke Derfert
Sebastian Wiethaup

Marketing

Holger Kirsch
Lenemarie Leukefeld (Mitarbeit)

Besucherservice

Gudrun Mentler (Leitung)
Martina Pfeiffer, Ulrike Henning

Finanzkauffrau

Annette Rindfleisch

Sekretariat | Buchhaltung

Jacqueline Rehfeld

Technische Leitung

Knut Radowsky
Sebastian Wiethaup (Assistent)

Veranstaltungsmeister

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

Hausmeister

Marcus Dölle

Programmheft

Redaktion

Astrid Weidauer

Gestaltung

www.maria-pfeiffer.de

Bildnachweis

Seiten 4, 5 & 9: Archiv | Seite 6: Kunstmuseum Basel
Seite 12: S. Scheller