

Madeleine von Meck



**MÜNCHNER
PHILHARMONIKER**

Samstag 24.06.23 19 Uhr
Sonntag 25.06.23 11 Uhr

BÉLA BARTÓK
Tanzsuite für Orchester

1. Violinkonzert

PETER I. TSCHAIKOWSKY
4. Symphonie

**SANTTU-MATIAS
ROUVALI**
Dirigent

**PATRICIA
KOPATCHINSKAJA**
Violine

ALLEGRO

auf **BR-KLASSIK**

BR
KLASSIK



Montag bis Freitag
6.05 – 9.00 Uhr

br-klassik.de

Für Ihren guten Start in den Tag
Musik und Neues aus der
Klassikszene

BÉLA BARTÓK

Tanzsuite für Orchester Sz 77

1. Moderato
2. Allegro molto
3. Allegro vivace
4. Molto tranquillo
5. Comodo
6. Finale. Allegro

BÉLA BARTÓK

Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 Sz 36

1. Andante sostenuto
2. Allegro giocoso

– Pause –

PETER ILJITSCH TSCHAIKOWSKY

Symphonie Nr. 4 f-Moll op. 36

1. Andante sostenuto – Moderato con anima
2. Andantino in modo di Canzona
3. Scherzo: Allegro (Pizzicato ostinato)
4. Finale: Allegro con fuoco

SANTTU-MATIAS ROUVALI Dirigent
PATRICIA KOPATCHINSKAJA Violine

Das vorliegende Programmheft entstand als Kooperationsprojekt der Münchner Philharmoniker mit dem Institut für Musikwissenschaft der LMU München. Neun Studierende entwickelten das Konzept dieses Heftes und verfassten die Texte. Wir freuen uns, Ihnen das Ergebnis des Projekts mit diesem Programmheft präsentieren zu können!

Im Anschluss an das Konzert am Samstag, den 24.6.2023, laden Patricia Kopatchinskaja und Mitglieder der Münchner Philharmoniker zu einem experimentierfreudigen MPHIL LATE in die Halle E ein. Bei kostenfreiem Eintritt erwartet Sie ein dadaistisches Programm mit der berühmten »Ursonate« von Kurt Schwitters sowie Eigenkompositionen von Patricia Kopatchinskaja.

125. Spielzeit seit der Gründung 1893

LAHAV SHANI, designerter Chefdirigent
ZUBIN MEHTA, Ehrendirigent
PAUL MÜLLER, Intendant

Wie steht es um Ihre Beziehung...

... ZUR MUSIK?

Dies ist vermutlich eine Frage, die Sie sich wohl eher selten stellen. Denn im Allgemeinen beschreibt eine Beziehung das Verhältnis, wie Menschen zueinander stehen. Diese Verbindungen können romantischer, freundschaftlicher, familiärer oder geschäftlicher Natur sein. Sie reichen von oberflächlichen Interaktionen bis hin zu tiefen emotionalen Bindungen. Die damit verbundene Gefühlswelt kann von bedingungsloser Zuneigung bis zu blankem Hass variieren. Für das heutige Programmheft haben wir als übergreifendes Thema »Beziehungen in der Musik« gewählt und wollen mit unseren Beiträgen in die verschiedenen »Beziehungskisten« hineinschauen.

LEIDENSCHAFT AUF ALLEN EBENEN

Bereits auf Notenebene entstehen Bindungen zwischen verschiedenen musikalischen Elementen. So erzeugen unterschiedliche Aneinanderreihungen von Noten variierende Melodien. Prägante Tonfolgen können sich dabei zu einprägsamen Motiven entwickeln. Ihre bewussten Wiederholungen lassen uns die Bedeutung in der Komposition spüren. Achten Sie zum Beispiel heute in Bartóks Violinkonzert auf das »Stefi-Motiv«. Diese Terzfolge (d - fis - a - cis) eröffnet den ersten Satz und wurde vom Komponisten selbst als das charakterisierende Leitmotiv seiner An-

gebeteten, der Geigerin Stefi Geyer, bezeichnet. Das »Fatum-Thema« in Tschaikowskys vierter Symphonie schwebt hingegen bedrohlich wie ein Damoklesschwert über der Komposition: Die Fanfare der Hörner und Fagotte verkündet das unausweichliche Schicksal im ersten und vierten Satz.

Auch gleichzeitig erklingende Noten gehen eine harmonische Bindung ein. Die Position eines solchen Zusammenklangs in einer Akkordfolge beeinflusst das Narrativ des Stücks auf drastische Weise – von fröhlich zu traurig, von spannungsaufbauend zu gelassen. Harmonik und Melodik gehen darüber hinaus Relationen mit Tonart, Rhythmik und Tempo ein. Die Variation dieser Verbindungen ermöglicht so den interessanten Kontrast zwischen den einzelnen Sätzen in Bartóks Tanzsuite. Verschiedene Skalen und harmonische Fortschreitungen, gepaart mit rhythmischen Referenzen auf traditionelle Tanzmuster bis hin zu polyrhythmischen Elementen, verleihen den einzelnen Sätzen ihren individuellen Charakter.

All diese musikalischen Bausteine sind das Handwerkszeug von Musikschaffenden, welche dabei in ganz unterschiedlichen Verhältnissen zum eigenen Werk stehen können. Wird eine Komposition aus eigenem Antrieb geschrieben, kann sie ein zutiefst

persönlicher Ausdruck der innersten Gedanken und Gefühle sein. So äußert sich Tschai-kowsky über seine vierte Symphonie, die sei seinem »Wesen entsprungen und mit echter Inspiration vom Beginn bis zum Ende geschrieben, mit Liebe und glühender Begeisterung, es ist darin kein Strich, der nicht [seinen] aufrichtigsten Gefühlen entstammt«. Aber auch ein Auftragswerk kann mit derselben Leidenschaft verfasst werden. Bartóks Tanzsuite entstand zur Feier des 50. Jahrestages der Vereinigung der beiden Städte Buda und Pest. Seine Komposition stellt der von Patriotismus durchzogenen Feierlichkeit ein Werk entgegen, das ausdrücklich die »Verbrüderung der Völker« mit der puren Lebensfreude feiern sollte.

EINE BEZIEHUNG BRAUCHT ENGAGEMENT

Musik wird in der Regel losgelöst von ihrem historischen Kontext aufgeführt. Das heutige Programm verbindet zudem Musik aus verschiedenen Epochen und Schaffensphasen zweier sehr unterschiedlicher Künstler, die vielleicht auf den ersten Blick nicht unbedingt zusammenpassen. Das Konzert gelingt aber dann, wenn alles auf der Bühne harmonisiert. Dabei sticht direkt die Verbindung zwischen Dirigent*in und Orchester ins Auge. Sie ist ein Wechselspiel aus Blicken, Gesten und der musikalischen Antwort der Musizierenden. Ein*e Solist*in erweitert das Geschehen auf der Bühne zum Beziehungsdreieck – eine unter Umständen knifflige Angelegenheit. Aber nicht nur zwischenmenschliche Verhältnisse lassen sich in dieser Konstellation beobachten. Musiker*innen pflegen auch zu ihrem Instrument eine besondere Beziehung, ist es doch ein jahrelanger Begleiter und wird oft zu einem zentralen Faktor der eigenen Identität.

Doch alle Leidenschaft und Mühen der Musizierenden sind nichtig ohne entsprechende Resonanz aus dem Publikum, das sich aus ganz unterschiedlichen Charakteren zusammensetzt. Jede*r Einzelne hat dabei eigene Beweggründe für den Besuch des Konzerts. Natürlich möchte man in erster Linie die Musik genießen – große Melodien, von forte bis piano. Dabei ermöglicht die Live-Musik ein einzigartiges Moment, den die Besucher*innen miteinander teilen. Neue Erinnerungen werden geschaffen, aber auch in vergangenen wird geschwelgt. Da kann man die eigene Stereoanlage noch so laut aufdrehen, das Erlebnis eines Konzertbesuchs lässt sich einfach nicht nachstellen. Es ist nun mal greifbarer, wenn man das Orchester in persona sieht. Die Schönheit und Wucht von Musik hat auch immer etwas Körperliches. Gleichzeitig erfüllt Musik das Grundbedürfnis nach Fürsorge und emotionaler Hinwendung. Sie vermittelt zwischen unterschiedlichen sozialen und kulturellen Gruppen sowie zwischen allen Generationen.

Ein Konzertbesuch verbindet all die genannten Elemente. Unsere Beziehung zur Musik ist aber weitreichender. Musik umgibt uns – immer und überall!

Laura Schröder

Der Mann zwischen den Stühlen

BÉLA BARTÓK: TANZSUITE

HEIMATLIEBE UND TRENNUNG

Béla Bartók führte ein Leben zwischen den Stühlen – im Privaten wie in der Musik. Er sprach vier verschiedene Sprachen und war nicht nur Komponist und Pianist, sondern auch Musikethnologe. Als Ethnologe beschäftigte er sich mit unterschiedlichen Völkern. Auf der einen Seite liebte er sein Heimatland Ungarn, auf der anderen Seite das Internationale. Im Klavier- und Kompositionsstudium in Budapest kleidete und äußerte er sich demonstrativ ungarisch. Doch kam er dort musikalisch nicht voran. Erst Richard

Strauss' »Zarathustra« inspirierte ihn entscheidend, weshalb er sich ab 1902 international als Pianist in Berlin und Wien versuchte. Aber er wartete auch hier vergebens auf den großen Durchbruch. So orientierte Bartók sich 1906 von der Musikpraxis zur Musikethnologie um und begann mit dem Sammeln osteuropäischer Volksmusik. Über zwölf Jahre lang widmete er sich dem musikethnologischen Studium, teils im vorderasiatischen Raum, aber vornehmlich in seiner Heimat, dem damaligen Großungarn. Diese vielfältigen Einflüsse schlugen sich unverkennbar in seinen folgenden Werken nieder, so auch in der Tanzsuite. Aber wie schon zu Studienzeiten hielt auch dieses Heimatglück nicht für immer. Aufgrund der vom Nationalsozialismus geprägten 1930er Jahre entschloss sich Bartók dazu, seine Heimat ein weiteres Mal zu verlassen – und diesmal war die Entscheidung endgültig. 1940 emigrierte er nach New York, wo er schließlich 1945 nach dreijähriger Krankheit starb.

BLICK INS LEXIKON

BÉLA BARTÓK

Tanzsuite für Orchester Sz 77

Lebensdaten des Komponisten

* 25. März 1881 in Nagyszentmiklós
(heute: Sînnicolau Mare) im ungarischen
Teil Siebenbürgens (heute: Rumänien)
† 26. September 1945 in New York

Entstehungszeit

1923

Uraufführung

am 19. November 1923 in Budapest
(Philharmonisches Orchester Budapest;
Dirigent: Ernő von Dohnányi)

GLÜCKLICH VEREINT

Anlässlich des 50. Jahrestags der Vereinigung von Buda und Pest im Jahr 1923 erhielt Bartók den Auftrag, ein Werk für die Feierlichkeiten zu komponieren – genauso wie seine beiden ungarischen Komponistenkollegen Ernő von Dohnányi und Zoltán Kodály,



Béla Bartók (um 1923)

die mit ihren Kompositionen den Patriotismus der Veranstaltung untermalen. Das kam für Bartók gar nicht in Frage. Mit seinem Beitrag, der Tanzsuite, setzte er all das musikalisch um, was er in seinen musikethnologischen Studien Großungarns und Vorderasiens kennengelernt hatte. So entstand ein 15-minütiges Werk vollgepackt mit ungarischen, walachischen, slowakischen und arabischen Einflüssen. Diese Einflüsse stellte er nicht bloß gegeneinander. Er verflocht sie regelrecht und machte seine Komposition zu einem gemeinsamen Schauplatz für all diese so unterschiedlichen Musikstile: »Meine eigentliche Idee aber, der ich mir – seitdem ich mich als Komponist gefunden habe – vollkommen bewußt bin, ist die Verbrüderung der Völker, eine Verbrüderung trotz allem Krieg und Hader.« Mit seiner Tanzsuite schickt Bartók uns auf eine musikalische Reise durch Osteuropa. Die verschiedenen

Völker zitiert Bartók auf kunstvolle Weise, keinesfalls direkt oder plakativ. Die internationalen Einflüsse, welche das Werk prägen, sind erst mit genauem Hinhören erkennbar.

EIN TANZ DER VÖLKER

Die Tanzsuite beginnt, wider Erwarten, nicht im klassischen Sinne tänzerisch. Und das wird sich über das gesamte Werk hinweg nur selten ändern. Statt tanzbarer Melodien konstruierte Bartók sperrige Rhythmen und Harmonien. Ständige Verlagerungen der Takt-schwerpunkte bestimmen das Moderato zu Beginn, die tiefe Instrumentation sorgt für einen fast bedrohlichen Charakter. Rhythmische Sicherheit bringt erst das Ritornell. Als wiederkehrendes Element ist es für die Tanzsuite strukturgebend, zwischen Passagen des Chaos und der Aufwühlung wirkt es erleichternd und erlösend: Melodien der Geigen und Klarinetten durchbrechen die düstere Stimmung des ersten Satzes wie Sonnenstrahlen, dazu glitzert die Harfe. Zwischen den konstruierten Rhythmen und nahezu befremdlichen Melodien scheint im Ritornell Bartóks Hang zur Ausdrucksmusik hindurch.

BLICK IN DIE BEZIEHUNGSKISTE

Béla Bartók war nicht nur ein berühmter Komponist des 20. Jahrhunderts, sondern auch ein bedeutender Musikethnologe. Unter anderem zusammen mit Zoltán Kodály unternahm er zahlreiche Reisen durch Osteuropa und sammelte systematisch etwa 10.000 Volkslieder und -tänze aus seiner Heimat Ungarn und den umliegenden Ländern. Bartók veröffentlichte mehrere Bücher und Artikel über seine ethnologischen Forschungen und trug dazu bei, die traditionelle Musik seines Heimatlandes zu bewahren und zu fördern.



Béla Bartók (4. v.l.) nimmt Volkslieder mit seinem Phonographen auf.

Der zweite Satz beginnt schnell und wild, aufgeregte Glissandi der Streich- und Blechblasinstrumente bestimmen sein Wesen. Auch hier kehrt erst mit dem Ritornell Ordnung ein. Es ist ein zur Ruhe kommen nach innerlicher Aufwühlung. Bartók selbst schreibt dem Ritornell einen ungarischen Charakter zu. So scheint es wie eine musikalische Umsetzung seiner Heimat, in die er nach seinen aufregenden Reisen zurückkehrt.

Im dritten Satz der Tanzsuite wechseln sich ungarische, rumänische und arabische Einflüsse ab. Vorherrschend ist der für Volksmusik typische Zweiertakt, der sich mit anderen Taktarten abwechselt, darunter 3/4-, 5/8- und 7/8-Takte. Staccati und Akzente der Streicher betonen im Zweiertakt die leichten Zählzeiten, das zweite und vierte Achtel, was

charakteristisch ist für die ungarische Volksmusik. Passagen mit hervorgehobenen Holzbläser- oder Geigenmelodien erinnern an Volksmusik aus Rumänien. Schlaginstrumente wie Triangel und Becken ähneln klanglich den typisch arabischen Zimbeln und dem Riq, einem Tamburin. Die musikalisch und rhythmisch wechselhaften Passagen klingen wie ein Kampf der verschiedenen Einflüsse um die vorherrschende Position. Doch es handelt sich vielmehr um einen Tanz als um einen Kampf. Dieser bildet den Höhepunkt der von Bartók angesprochenen Verbrüderung der Völker und den Kern der Tanzsuite. Der schwungvolle Satz ist von musikalischer Emotion aufgeladen und endet Beifall heischend – im wahrsten Sinne des Wortes: Der Impuls zu klatschen ist hier nur schwer zu unterdrücken.

Ruhiger wird es in den nächsten beiden Sätzen. Stetiges Legato bestimmt Satz IV, der wie ein Tanz in Zeitlupe wirkt. Bartók selbst schreibt ihm einen orientalischen Charakter zu. Dieser lässt sich in der annähernd pentatonischen Melodie von Englisch Horn, Oboe und Klarinette erahnen. Abgerundet wird der sehr ruhige Satz vom ebenfalls ruhigen Ritornell.

Satz V ist, wie seine Tempobezeichnung »Comodo« schon sagt, wahrlich bequem. Er hält sich musikalisch zurück und folgt einem simplen Aufbau, indem er gleiche Rhythmen und Tonfolgen häufig wiederholt. Gleichzeitig hat der Satz mit seiner tiefen Instrumentation, dem Einsatz von Dämpfern bei Streichern und Blasinstrumenten sowie dem bedacht eingesetzten Tamtam eine fast bedrohliche Wirkung.

In Satz VI, dem würdigen Finale, mögen manche ein Déjà-vu erleben. Denn Bartók greift hier musikalische Abschnitte aus den vorigen Sätzen sowie deren schwungvolle Charaktere auf. Auch das Ritornell erklingt ein weiteres Mal. Damit schafft er auf einfache, aber wirkungsvolle Weise einen Rahmen für das ganze Werk. Mit fulminantem Schluss

beendet er schließlich die Tanzsuite. Und das mit ähnlich viel Nachdruck wie es seine älteren Komponistenkollegen Beethoven oder Tschaikowsky wohl auch gemacht hätten. Bartók feiert hier regelrecht noch einmal die Verbrüderung der Völker.

Mit dieser Botschaft gibt Bartók einen Denkstoß. Vielleicht ist »zwischen den Stühlen« ja gar kein so schlechter Ort. Ohne seine Beziehungskrise mit der eigenen Heimat und der folgenden interkulturellen Selbstfindung hätte er niemals eine solche Vielzahl an Volksmusiken gesammelt und bewahrt. Denn um so offen für die Musik anderer Regionen zu sein, wie Bartók es war, ist es schwer vermeidbar, wenn nicht sogar notwendig, sich vom eigenen Stuhl zu erheben und den Blickwinkel zu weiten.

Lisa Böffgen

DREI FAKTEN ZUM WERK

Bartóks Tanzsuite dauert nur 15 Minuten.

Eigentlich wollte Bartók zwischen Satz II und III noch einen Satz einfügen. Er entschied sich aber dagegen, weil die Gesamtzahl von sieben Sätzen nicht mit seinem Hang zu geraden Zahlen vereinbar war.

Aufgrund des Erfolgs der Tanzsuite verfasste Bartók zusätzlich zum Orchesterwerk auch eine reduzierte Fassung für Klavier.

»Von Harmonien und Dissonanzen«

BÉLA BARTÓK: VIOLINKONZERT NR. 1

PECH IN DER LIEBE...

Welche Voraussetzungen muss ein idealer Partner oder eine ideale Partnerin Ihrer Meinung nach erfüllen? Soll er oder sie attraktiv aussehen, die gleichen Meinungen wie Sie vertreten, besonders gebildet oder eine Inspirationsquelle für Sie sein? Wenn es nach Bartóks Geschmack ginge, müsste eine perfekte Frau all diese Eigenschaften und am besten noch ein paar – unter uns: völlig utopische – mehr mitbringen. Dass eine Liebesbeziehung mit solchen Ansprüchen auf Dauer nicht gut gehen kann, gerade wenn man selbst kein einfacher und genügsamer Mensch ist, ist wahrscheinlich für jeden nachvollziehbar.

So kam es in der Beziehung zwischen Béla Bartók und der Geigerin Stefi Geyer, wie es kommen musste: Stefi erwiderte Bartóks starke Zuneigung nicht und weigerte sich, sich von ihm vom Atheismus überzeugen zu lassen. Es kam zum Streit und die Beziehung zerbrach. Die Trennung von Stefi Geyer war für Bartók doch ein Schlag, gerade jetzt, wo er mitten in einer so persönlichen Komposition nur für Stefi steckte, seinem ersten Violinkonzert. Dennoch musste Bartók gespürt haben, dass die Beziehung nicht mehr lange gut gehen konnte. In einem Brief schrieb er: »Als ich Ihren [Stefis] Brief gelesen hatte, setzte ich mich an den Flügel – ich

habe die traurige Vorahnung, daß ich im Leben keinen anderen Tröster haben werde als die Musik. [...] Ein Brief von Ihnen, sogar eine Zeile, ein Wort von Ihnen macht mich jubeln, ein anderes bringt mich fast zum Weinen, so weh tut es mir – Was wird das Ende davon sein, und wann – Es ist ein ständiger seelischer Rausch.«

BLICK INS LEXIKON

BÉLA BARTÓK

Konzert für Violine und Orchester
Nr. 1 Sz 36

Lebensdaten des Komponisten

* 25. März 1881 in Nagyszentmiklós
(heute: Sinnicolau Mare) im ungarischen
Teil Siebenbürgens (heute: Rumänien)
† 26. September 1945 in New York

Entstehungszeit

1908

Widmung

der ungarischen Geigerin Stefi Geyer
(1888–1956) gewidmet

Uraufführung

am 30. Mai 1958 in Basel (auf Wunsch
Stefi Geyers mit dem Basler Kammer-
orchester; Dirigent: Paul Sacher; Solist:
Hans-Heinz Schneeberger)

... ODER DOCH NICHT SO GANZ?

13 Jahre. So viel Zeit verging nach dem Tod Bartóks bis das Violinkonzert Nr. 1 zum ersten Mal vollständig zu hören war. Jetzt werden Sie fragen: Warum erst so spät? Dies wird sich nie mit voller Sicherheit beantworten lassen. Fest steht aber, dass Stefi Geyer doch zumindest ein Fünkchen Zuneigung für Bartók empfunden haben muss. Wie sonst könnte man sich erklären, dass sie die Noten von Bartók, nachdem er das ihr gewidmete Konzert 1908 vollendet hatte, entgegennahm und diese sorgfältig aufbewahrte? Warum sonst hätte sie am Ende ihres Lebens gegenüber Paul Sacher den Wunsch geäußert, dass das Violinkonzert unter seiner Leitung doch noch aufgeführt wird? Natürlich könnte man meinen, dass sie es nur auf die Noten an sich abgesehen hatte und die Kompositionsfertigkeit Bartóks schätzte. Dann aber hätte nichts dagegengesprochen, das Violinkonzert spätestens nach dem Tod Bartóks selbst auf die Bühne zu bringen und als Solistin zu glänzen.

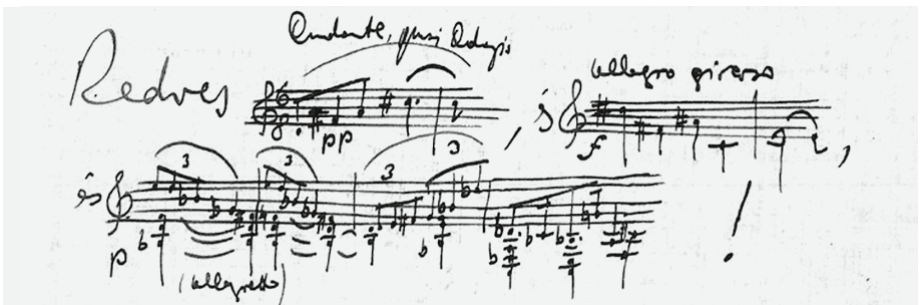
Irgendetwas muss Stefi Geyer dazu bewogen haben, die Noten wie einen geheimen Schatz zu hüten. Als ob in der Musik gemeinsame, wunderbare Erinnerungen erklingen würden, die der Öffentlichkeit zu

ZITAT

»Der junge Bartók war abgeschlossen und etwas ablehnend. [...] Er konnte auch jähzornig sein: Seine Zornesausbrüche waren kurz aber heftig. Er war überhaupt kein Gesellschaftsmensch. [...] Bartók war einerseits sehr kompliziert, andererseits sehr naiv. Er verfiel von einem Extrem ins andere. [...]«

*Beschreibung Bartóks
durch eine Bekannte*

Lebzeiten Stefi Geyers und Béla Bartóks verwehrt bleiben sollten. Bartók selbst schrieb über das Violinkonzert, es sei »Musik, die direkt aus dem Herzen kam«. Dass sich die beiden im weiteren Verlauf ihres Lebens nicht spinnefeind waren, lässt sich auch daran erkennen, dass Stefi Geyer in Konzerten weiterhin als Interpretin von Bartóks Werken auftrat und möglicherweise 1929 sogar das erste Treffen zwischen Bartók und seinem späteren Förderer Paul Sacher bei einem Konzertabend des Komponisten in die Wege leitete. Durch all diese glücklichen Fügungen dürfen wir heute durch Bartóks Musik an seiner schwierigen und außergewöhnlichen Beziehung zu Stefi Geyer teilhaben.



Das »Stefi-Motiv« in verschiedenen Variationen als musikalisches Zitat in einem Brief Bartóks an Stefi Geyer aus dem Jahr 1907 (Sammlung Béla Bartók: Paul Sacher Stiftung, Basel)

MUSIK, DIE DIREKT AUS DEM HERZEN KOMMT

Ein pompöses Thema im Tutti des Orchesters. Das würde man am Beginn des ersten Satzes eines Solokonzertes erwarten. Aber bei Bartóks erstem Violinkonzert – Fehlanzeige. Die Violine steigt alleine mit einer Melodielinie ein und taucht den Konzertsaal in eine magische Atmosphäre. Diese Melodielinie ist aber nicht nur irgendein Einfall Bartóks, sondern ein Leitmotiv speziell für Stefi Geyer. Es findet sich nicht nur am Anfang des ersten, sondern, variiert, auch am Beginn des zweiten Satzes.

Im ersten Satz, der klanglich zwischen Romantik und Moderne steht und sich vorwiegend durch sanfte Melodiebögen auszeichnet, könnte man den Charakter Stefis erkennen. Bartóks Wesen lässt sich in den zweiten Satz interpretieren, der durch sein energisches Aufbrausen einen scharfen Kontrast darstellt. In diesem Satz steht der Tritonus im Vordergrund, ein Intervall, das wegen seines höchst dissonanten Klangs als der »diabolus in musica«, also der Teufel in der Musik, bezeichnet wird. Bartók schreibt in einem Brief von 1907 an Stefi: »Ach! Ich hätte ja gar nicht so von all dem schreiben wollen

BLICK IN DIE BEZIEHUNGSKISTE

Eine turbulente Beziehung hatte Béla Bartók zu seinem ersten Violinkonzert. Stefi Geyer, für die das Werk geschrieben wurde, lehnte Bartóks Avancen ab, was dazu führte, dass er das Werk ebenfalls verschmähte. Das Violinkonzert wurde faktisch aus Bartóks Schaffen ausgelöscht und tauchte zunächst in keinem Werkverzeichnis auf. Erst posthum wurde das korrigiert, und das Werk erhielt seinen verdienten Platz im Repertoire des Komponisten.



Die junge Geigerin Stefi Geyer

– nur melancholische, weiche Tonarten wollte ich anschlagen, ohne Dissonanzen. Am Ende bin ich dann doch in Zügellosigkeit verfallen. Mein ist das Reich der Dissonanzen!« Die Dissonanzen im Privatleben der beiden waren aber wohl zu groß, sodass Bartók nach der Trennung von Stefi mit dem ihr gewidmeten Violinkonzert, aber ohne Geliebte stand. Während mit dem zweiten Satz das Reich der Dissonanzen lange verstummte, verwendete Bartók den ersten Satz in seinem Werk »Zwei Porträts« weiter. Hier trägt der Satz den Namen »Ein Ideal« und wird einem »Zerrbild« im zweiten Satz gegenübergestellt. Man kann annehmen, dass Bartók damit seine gescheiterte Beziehung verarbeiten wollte.

Harmonien und Dissonanzen sind damals wie heute Teil der Musik und jeder Beziehung. Keiner der beiden Bestandteile kann ohne den anderen wirken und in vollem Ausmaß zur Geltung kommen. Und seien Sie ganz ehrlich: Wären nicht Musik wie Beziehungen ohne jegliche Dissonanz langweilig?

Felicita Strobi

Eine Liebesgeschichte, die im Safe versandet

INTERVIEW MIT PATRICIA KOPATCHINSKAJA

Unser Programmheft steht unter dem großen Thema »Beziehungen«. Die Beziehung zwischen den Musiker*innen auf der Bühne ist sehr wichtig, um ein tolles Konzerterlebnis zu gestalten. Wie schaffen Sie es, schnell in wenigen Proben vor dem Konzert eine gute Verbindung zu den Mit-Musiker*innen aufzubauen?

Die Liebe zur Musik, der innigste Wunsch, das Stück so gut wie nur möglich und aus ganzem Herzen zu spielen – das ist die beste Verbindung zu den Musikerinnen und Musikern. Aber auch das Kommunizieren auf gleicher Augenhöhe! Ich betrachte das Spiel mit dem Orchester als Kammermusik. Es kommt auf jeden an, es braucht nicht nur die Noten sondern die persönlichen Stimmen. Daher empfinde ich auch Dankbarkeit, wenn ich dieser Energie begegne.

Gibt es ein besonderes Ritual, das Sie immer kurz vor dem Auftreten durchführen, um sich auf das Konzert einzustimmen?

Meine Nerven und meinen Magen unter Kontrolle halten. Meinen Geist wach und flexibel schweben lassen. Die Angst zu Neugierde drehen. Sich vergessen, nur an die Musik

denken. Schnell auf die Bühne laufen, dann gibt es kein Zurück mehr.

Musik kann man als Mittel der Kommunikation sehen. Was wollen Sie heute mit Ihrer Interpretation des Violinkonzerts von Béla Bartók dem Publikum vermitteln?

Ich möchte die Geschichte zwischen den beiden erzählen – Bartók und Stefi Geyer. Eine Liebesgeschichte, die dann im Safe versandet ist. Ein lustiges Volkslied, eine Beschreibung der zwei Gesichter der Angebeteten. Wie ein Bilderbuch, eins nach dem anderen.

Bleiben wir bei Bartóks Violinkonzert: Was ist für Sie das Besondere daran? Haben Sie eine Lieblingsstelle?

Das ungarische Volkslied, das plötzlich mitendrin vorkommt und dann nie mehr wiederholt wird, finde ich lustig. Ich habe immer gedacht, das muss etwas bedeuten. Einmal spielte ich das Konzert unter der Leitung von Peter Eötvös und fragte, ob er das Lied kenne. Er fand dann einen Musikwissenschaftler, der für uns den sonderbaren Text des Liedes herausgefunden hat: »Was war ich denn für ein Esel mich in so jemand zu ver-

lieben« oder so ähnlich. Wenn man von der Liebesgeschichte zwischen dem Komponisten und der Geigerin, der er das Konzert gewidmet hat, weiß, wird dieses Lied logisch. Stefi Geyer hat Bartók abgewiesen und das Konzert nie gespielt. Bis zu ihrem Tod hat sie die Noten im Safe eingesperrt. Die Premiere spielte dann Hans-Heinz Schneeberger in der Schweiz, den sie sich in ihrem Testament dafür gewünscht hat.

Sie waren auch schon mehrmals in der Position, dass ein Komponist oder eine Komponistin für Sie ein Werk komponiert hat. Wie fühlt es sich an, so ein Werk zu spielen?

Das ist immer eine große Freude und eine große Verantwortung. Man muss dem Komponisten bzw. der Komponistin vertrauen – und sich selbst! Bis jetzt sind immer gelungene »Babies« herausgekommen, in meiner bescheidenen Erfahrung. Jedes Stück hat eine Seele und die muss man suchen, mit ihr sprechen.

Volkslieder und -tänze nehmen in Bartóks Werken eine wichtige Stellung ein. Spielt Tanz in ihrem Leben auch eine große Rolle? Tanzen Sie selbst gerne?

Tanzen kann ich eigentlich gar nicht. Aber ich habe Musik mit Bewegung gelernt – ich

BLICK IN DIE BEZIEHUNGSKISTE

Musiker*innen und ihre Instrumente teilen eine besondere Beziehung, die sehr persönlich und intim sein kann. Ein Instrument ist schließlich oft ein jahrelanger Begleiter. Unabhängig davon, ob ein*e Musiker*in Amateur*in oder Profi ist, die Verbindung zum Instrument ist ein zentraler Faktor der eigenen Identität und ein essenzieller Bestandteil des kreativen Schaffens.

war in einer Vorbereitungsgruppe an der Spezialmusikschule in Moldawien. Dort haben wir alles mit Körperbewegung wahrgenommen. Außerdem haben meine Eltern in einem Volksmusikensemble gespielt, in dem auch Tänzer mitwirkten. Mit ihnen bin ich viel herumgereist. Die unterschiedlichen Szenarios, Choreografien und Kostüme haben sicher einen starken Eindruck bei mir hinterlassen, genauso wie der sehr herzliche Kontakt mit dem Publikum. Ich finde, dass in Musik und Kunst nichts separierbar ist. Bewegung und Klang sind dasselbe. Bild, Wort, Gedanken, Energie, Gestus, Telepathie und Instinkt – alles hängt zusammen.

Hören Sie als Musikerin in Ihrer Freizeit auch gerne Musik? Welche Art von Musik?

Ich schätze die Stille sehr, wenn ich nichts zu tun habe. Außerdem ist alles für mich Musik – Straßenlärm, Licht, Wind, Fantasie – daher ist um mich meistens irgendein Klang.

Sie sind offen für Neues und wollen Bekanntes neu entdecken. Was inspiriert Sie für die Interpretation bekannter Werke des Konzertbetriebs?

Alte Ikonen abstauben, Erinnerungen wachrufen und sie neu träumen – wieso nicht?

Nochmal zurück zum Thema Beziehungen. Sie spielen eine von Giovanni Francesco Pressenda (Turin) gebaute Geige aus dem Jahr 1834. Haben Sie eine besondere Verbindung zu Ihrer Geige?

Wir haben schon vieles zusammen erlebt, das kann man sagen. Meine Geige ist meine Seele – ich kann mir keine andere vorstellen.

Die Fragen stellte Judith Weidendorfer

Patricia Kopatchinskaja

VIOLINE



Patricia Kopatchinskaja bringt mit ihrem unverwechselbaren Ansatz stets den Kern des Werks zum Ausdruck, sei es mit einer unkonventionellen Aufführung eines traditionellen Klassikers der Violinliteratur oder mit einem originellen szenischen Projekt, das sie als experimentelle Performance-Künstlerin präsentiert.

In der Spielzeit 2022/23 ist sie erneut Grenzgängerin mit einem gewagten musikalischen Experiment, das sie gemeinsam mit Herbert Fritsch und dem bildenden Künstler Jannis Varelas in der Neo-Dada-Opernproduktion »Vergeigt« am Theater Basel umsetzt. Am Barbican Centre steht sie im Mittelpunkt des »Artist Spotlight« und tritt auch als Associated Artist des SWR Experimentalstudios auf.

Außerdem stellt sie zurzeit ihr neues Projekt »In Search of a Lost Melody« vor, das von György Ligetis Werk inspiriert ist, sowie die Wiederaufnahme von »Maria Mater Meretrix« mit Anna Prohaska, bei der das Frauenbild im Laufe der Jahrhunderte in einem musikalischen Mosaik dargestellt wird. In anderen Projekten befasst sie sich mit der Inszenierung von Musik in zeitgenössischen Kontexten, wie etwa in »Dies Irae«, einer musikalischen Reflexion über die wachsende Umweltkrise. Diese Produktion präsentierte sie während des globalen COP26-Klimagipfels in Glasgow.

Ihre absolute Priorität hat die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, was die Zusammenarbeit mit lebenden Komponisten wie Luca Francesconi, Michael Hersch, György Kurtág, Márton Illés und Esa-Pekka Salonen einschließt. Sie leitet szenische Konzerte auf beiden Seiten des Atlantiks und arbeitet weltweit mit führenden Orchestern, Dirigent*innen und Festivals zusammen. Patricia Kopatchinskaja tritt auch als Gesangskünstlerin in Ligetis »Mystères du macabre«, Schönbergs »Pierrot lunaire« oder in Kurt Schwitters »Ursonate« auf. Sie ist humanitäre Botschafterin von »Terre des Hommes« und wurde 2017 vom Schweizer Bundesamt für Kultur mit dem Grand Prix Musik für ihr herausragendes, innovatives Musikschaffen ausgezeichnet.

Das Violinkonzert als musikalische Visitenkarte

IHRE PERSÖNLICHKEIT IM FORMAT 85 X 55

Besitzen Sie eine Visitenkarte? So ein analoges Papierding zur Weitergabe Ihrer Kontaktdaten? Nach drei Jahren pandemiebedingter Vegetation in der Jogginghose können Sie Ihr Vorratssack zum Vorteilspreis endlich wieder hervorholen. Bevor Sie jedoch die nächsten 15.000 Exemplare bestellen und an Fremde verteilen, ein kurzer Designcheck: Sofern Sie weder als Clown*in noch Bestatter*in arbeiten, sind lustige Schrifttypen wie **Jokerman** oder **Comic Sans** sowie Trauerkarten-Topoi wie die schwarze Linie am rechten Rand absolute No-Gos... vor allem in der Kombination. Denn Ihre Visitenkarte dient nicht nur der Informationsvermittlung, sondern ist Aushängeschild Ihrer gesamten Persönlichkeit.

Bevor Sie weiterblättern, um die vermeintliche Werbung einer hiesigen Druckerei zu überspringen, kommen wir zur musikalischen Visitenkarte, dem zentralen Präsentationsmittel der künstlerischen Fähigkeiten von Komponisten*innen und Solisten*innen: Das unspielbare Violinkonzert. Gelegentlich kulminieren beide Perspektiven in einer Person, wie zum Beispiel im Fall von Paganini. Als »Teufelsgeiger« führte er seine komplexen Violinkonzerte selbst auf, wodurch er in

doppelter Hinsicht sowohl technische Finesse als auch virtuose Brillanz bewies.

UNSPIELBARKEIT ALS KOMPOSITORISCHES AUSHÄNGESCHILD

Die Liste von berühmten Komponisten berühmter Violinkonzerte ist lang, neben Paganini zählen Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Bruch, Brahms, Tschaiakowsky, Sibelius, Bartók und Berg dazu. Sie alle maßen ihr Können in sämtlichen musikalischen Gattungen – doch vor allem die Geschichte des Violinkonzerts lässt sich als kontinuierlicher Steigerungsversuch der Komplexität bis zur Unmöglichkeit erzählen. Kurz gesagt, wer als Komponist des 19. Jahrhunderts als etwas gelten wollte, musste ein »unspielbares« Violinkonzert schreiben, das dennoch aufführbar war – eine Gratwanderung zwischen höchstem Schwierigkeitsanspruch und den Grenzen des Machbaren. Einige Violinkonzerte wurden erst lange nach dem Tod ihres Komponisten uraufgeführt, wie zum Beispiel im Fall von Schumann oder Bartók. Einige verfassten auch nur ein einziges Violinkonzert, also ein echtes Unikat, beispielsweise Beethoven oder Tschaiakowsky. Heutzutage wird die Gattung deshalb von einer geradezu mythischen Aura umhüllt, der Geist der

Komponisten scheint durch die Musik zu den Hörer*innen zu sprechen. Oder weniger poetisch: Wer Genialität und Musikästhetik eines Komponisten enträtseln will, schaut sich am besten seine Visitenkarte an, sein Violinkonzert.

ÜBER DAS SPIELEN DES UNSPIELBAREN

Ohne das exponierte Namedropping auf Violinisten*innen auszuweiten, verrät allein der Blick auf den Webauftritt der meisten Solisten*innen, dass die für ihre Unspielbarkeit berühmten Violinkonzerte als beliebtes Aushängeschild für künstlerisches Können dienen. Im Idealfall wird durch die sechshunderttausendste Aufführung von Brahms' Violinkonzert jedoch nicht nur technisches Vermögen, sondern auch interpretatorisches Verständnis gezeigt. Im Feuilleton bilden sich neue Selbstverständlichkeiten, allgemeine Weisheiten und gültige Narrative; viele blumige Umschreibungen und

BLICK IN DIE BEZIEHUNGSKISTE

Die Beziehung zwischen Dirigent*in, Solist*in und Orchester in einem Violinkonzert kann komplex und manchmal stürmisch sein. In dieser Konstellation haben alle Beteiligten ihre eigenen musikalischen Vorstellungen, Prioritäten und Spielgewohnheiten. Solist*innen möchten ihre Individualität und Virtuosität durch das Spiel betonen, während das Orchester einen zusammenhängenden und einheitlichen Klang anstrebt. Dirigenten und Dirigentinnen haben dabei stets das Gesamtbild im Blick, möchten aber auch der eigenen musikalischen Interpretation Raum geben. Ein Konzertabend ist also durchaus ein heikles Beziehungs-Gleichgewicht zwischen Kommunikation, Zusammenarbeit und Kompromissen.



**Der »Hexenmeister« an der Geige:
Niccolò Paganini**

metaphysische Überhöhungen später ist die Erzählung des Mozart-Experten oder der Tschairowsky-Göttin zur anerkannten Wahrheit geworden. Und so wird manchmal nur ein einziges Violinkonzert zur musikalischen Visitenkarte eines*r einzelnen Violinisten*in.

Bildende Kunst und Musik, Graphikdesign und Violinkonzerte haben vielleicht mehr miteinander zu tun als man auf den ersten Ton hört. Bartóks erstes Violinkonzert, das heute erklingt, ist auf jeden Fall weit weg von Comic Sans und Trauerrand. Also: Hören Sie genau hin, wenn sich Bartók Ihnen vorstellt.

Charlotte Steup

»Ein lyrischer Prozess«

PETER I. TSCHAIKOWSKY: 4. SYMPHONIE

»Sie fragen mich, ob diese Symphonie ein bestimmtes Programm hat?« Mit dieser Frage leitet Peter I. Tschaikowsky seinen Brief (17. Februar 1878, Florenz) an die Musikliebhaberin Nadeshda von Meck ein. Über 14 Jahre unterhält der Komponist die Brieffreundschaft, bedeutsam in den Krisenjahren von 1876 bis 1878: Eine 1877 geschlossene Ehe mit Antonia Miljukowa sollte seine Homosexualität verbergen und ihm eine gesellschaftlich akzeptierte Stellung in der Öffentlichkeit verleihen. Nach nur wenigen Wochen endete die Ehe allerdings in einem Fiasko. Von Mecks Jahresapanagen ermöglichten Tschaikowsky 1878 Moskau zu verlassen, seinen Dienst am Konservatorium zu quittieren und als freier Künstler tätig zu sein. In diesen Jahren der Veränderung schuf Tschaikowsky seine vierte Symphonie op. 36 in f-Moll.

ANTAGONISMUS

Aber wie steht es nun mit Nadeshda von Mecks Frage nach dem Programm? Die musikästhetischen Begriffe Programmmusik und Absolute Musik stellen in der Musikgeschichte einen Antagonismus dar, der ständiger Wandlung unterworfen war. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts wurden diese Begriffe im Umfeld der Komponisten Franz Liszt, Richard Wagner und Hector Berlioz zu einem

unüberbrückbaren Gegensatz in der Instrumentalmusik stilisiert. Als Programmmusik wurden Kompositionen bezeichnet, die auch Inhalte außermusikalischer Art wie aus Literatur und Malerei ausdrücken können. Mendelssohn Bartholdys Konzertouvertüre »Meeresstille und glückliche Fahrt« oder Liszts symphonische Dichtung »Prometheus« könnten in diesem Sinne als programmmusikalisch verstanden werden. Ab-

BLICK INS LEXIKON

PETER I. TSCHAIKOWSKY

Symphonie Nr. 4 f-Moll op. 36

Lebensdaten des Komponisten

* 7. Mai (25. April) 1840 in Votkinsk
(Gouvernement Vjatka, Ural)

† 6. Nov. (25. Okt.) 1893 in St. Petersburg

Entstehungszeit

1877

Widmung

Die anonyme Widmung der Symphonie »An meinen besten Freund« galt Nadeshda von Meck.

Uraufführung

am 10. Februar 1878 in Moskau (Orchester des Moskauer Konservatoriums, Dirigent: Nikolaj Rubinstein)

solute Musik dagegen, so ihre Verteidiger, gestalte sich durch ausschließlich musikalische Vorgänge, sie sei allein durch ihre Form vollkommen. Ein Anspruch, dem vor allem die Gattung Symphonie gerecht werde. Die Begriffe Programmmusik und Absolute Musik sind als schroffer Gegensatz jedoch mehr durch ihre Wirkungsgeschichte geprägt, ihr Antagonismus spielt sich kaum in der Musik selbst ab. Als Unterschiede musikalischer Wahrnehmung wurden sie im Nachhinein vor allem von Kritikern, Philosophen und Musikwissenschaftlern, also von der Seite der Hörenden diskutiert, und sind aus dem Bedürfnis heraus entstanden, Musik zu kategorisieren. Wenn Nadeschda von Meck, die am 10. Februar 1878 die Uraufführung von Tschaikowskys vierter Symphonie unter der Leitung von Nikolaj Rubinstein in Moskau erlebte, dem Komponisten also die Frage nach einem Programm in seiner Symphonie stellt, dann konfrontiert sie ihn mit diesem Konflikt. Sie fordert eine Stellungnahme des Komponisten ein und zwingt Tschaikowsky, sich in der Musikgeschichte zu positionieren.

»BEICHTE DER SEELE«

Auch Tschaikowskys Schüler Sergej Tanejew muss dessen Symphonie als Programmmusik verstanden haben, denn er kritisierte nach der Uraufführung ihre programmusikalische Wirkung. Der Komponist antwortete postwendend: »Meine Symphonie hat selbstverständlich ein Programm, auch wenn dieses so beschaffen ist, daß man es unmöglich in Worte fassen kann. [...] Sollte aber eine Symphonie [...] nicht all das ausdrücken, wofür es keine Worte gibt, was aus der Seele drängt und ausgesprochen werden will?« Hier greift Tschaikowsky einen Gedanken romantischer Ästhetik auf, der sich bis zur Moderne immer deutlicher gestaltete. Das musikalische Werk galt nicht

mehr als Ausführung einer Gattung, sondern wurde Ausdruck subjektiver Empfindungen.

Folglich beschreibt Tschaikowsky in seinem Brief an von Meck vom Februar 1878 seine Symphonie weiter als eine »musikalische Beichte der Seele [...], die sich ihrem besonderen Wesen nach in Tönen verströmt«. Anschließend kommentiert er die vier Sätze der Symphonie: ihr kraftvoller Beginn, das Signal der Hörner, das sich zum mächtigen Tuttiklang der Bläser steigert. Dieses Motiv unterbricht immer wieder störend das Satzgefüge. Wie sehr auch das Themenmaterial nach Harmonie und Gleichmaß strebt – immer ist es dieses Fanfarenmotiv, das gleichsam von außen kommend die Form sprengt. Tschaikowsky bezeichnet es als »Fatum, jene verhängnisvolle Macht, welche verhindert, daß der Drang nach Glück zum Ziel gelangt, [...] die wie ein Damoklesschwert über dem Haupte schwebt«.

Den zweiten Satz, ein *Andantino in modo di canzone*, eröffnet die Oboe mit ihrem Gesang. Eine einfache und schlichte Melodie, die von leisen Pizzicati der Streicher begleitet wird. Nach einem tänzerischen Mittelteil wird die sangliche Anfangsmelodie wieder aufgegriffen, doch löst sich ihre geschlossene Form in einzelne Fragmente auf, die damit Erinnerungen gleichen. Tschaikowsky: »Schmerzlich ist es, und irgendwie süß, sich in der Vergangenheit zu versenken...« Dem zweiten Satz folgt ein geradtaktiges Scherzo, das zunächst ausschließlich im Pizzicato gespielt wird. Tschaikowsky schreibt von »launischen Arabesken, ungreifbaren Bildern, welche in der Phantasie vorüberziehen«. Völlig unerwartet spielt die Oboe ein überzogen witziges Thema, das von anderen Bläsern aufgegriffen wird. Tschaikowsky: »Das sind jene Bilder, die durch den Kopf jagen, wenn man einschläft. Sie haben

nichts mit der Wirklichkeit gemein; sie sind sonderbar, wild und zusammenhangslos...« Den finalen vierten Satz beschreibt der Komponist als »ein Bild festlicher Fröhlichkeit des Volkes.« Als Hauptthema erklingt das russische Volkslied »Auf dem Feld stand eine Birke«. Vertrautes tritt als Fremdes in das Werk ein. Und auch in diesem letzten Satz »erscheint aufs neue das rastlose Fatum [...], bringt sich in Erinnerung« und verleiht so der Symphonie zyklische Struktur.

WIDERSPRÜCHE

Auf Nadeschda von Mecks Frage, ob die Symphonie ein bestimmtes Programm habe, erwidert Tschaikowsky: »Gewöhnlich antworte ich, wenn man mir bezüglich eines symphonischen Werks diese Frage stellt: ganz und gar nicht! Und es ist wirklich schwer, auf diese Frage zu antworten. Wie soll man jene unbestimmten Empfindungen wiedergeben, die man durchläuft, wenn man ein Instrumentalwerk ohne bestimmtes Sujet schreibt? Das ist ein lyrischer Prozess.«

Entscheidend für seine schöpferische Tätigkeit unterscheidet Tschaikowsky zwei Arten der Inspiration. Mit seiner subjektiven Inspiration würde der Komponist »einem Lyriker gleich, seine eigene Seele« zeigen, mit der objektiven gäbe es ein Sujet, das die Inspiration des Künstlers entzündet. Da Tschaikowsky im Brief an von Meck in Bezug auf seine vierte Symphonie von einer »musikalischen Beichte der Seele« spricht, mag sein Schaffensprozess hier auf subjektive Inspiration zurückgehen, mit der Tschaikowsky ein Programm als »unmöglich« erklärte, während es bei der objektiven Inspiration »unentbehrlich« sei. Unter dem Begriff Programm selbst versteht der Komponist »Instrumentalmusik, die ein bestimmtes, dem Publikum im Programm erläutertes Sujet

illustriert und die den Titel dieses Sujets trägt.« Einen Titel hat die vierte Symphonie nicht, sie sei, so der Komponist, ein »Instrumentalwerk ohne bestimmtes Sujet«. Seine Ausführungen zur Komposition, das briefliche »Programm«, hatte Tschaikowsky ausschließlich für Nadeschda von Meck verfasst. Seine Gedanken waren nicht für ein größeres Publikum bestimmt. Doch könnte mit dem Zitat des russischen Volkslieds »Auf dem Feld stand eine Birke« im vierten Satz Programmatisches assoziiert werden. Auch die kraftvollen Fanfaren der Bläser, die als musikalisches Motto an Berlioz' »Idée fixe« erinnern, spielen mit programmatischen Elementen. Seine Symphonie nach Tschaikowskys eigenen Kriterien als Programmmusik zu bezeichnen, birgt deshalb Widersprüche.

Tschaikowsky greift in seinem programmatischen Kommentar, dem Brief an von Meck, einen Gedanken romantischer Ästhetik, den Ausdruck subjektiver Empfindungen auf. Mehr noch: Er formuliert solch einen »lyrischen Prozess« als einen »stream of consciousness«, einem Bewusstseinsstrom. Hier zeigt sich Tschaikowskys Entwicklung in die Moderne. Vielsagend notiert der Komponist P.S.: »Als ich soeben beabsichtigte, den Brief ins Kuvert zu legen, las ich ihn durch und erschrak [...]. Es ist das erste Mal im Leben, daß ich musikalische Gedanken und musikalische Bilder in Worte [...] übertragen mußte [...]. Als ich diese Symphonie schrieb, war ich zutiefst schwermütig, und sie ist der getreue Wiederhall dessen, was ich damals empfunden habe. [...] Wie kann man ihn in klaren und bestimmten Wortfolgen wiedergeben? – ich vermag es nicht [...]. Vieles habe ich auch schon vergessen. [...] Ich bin sehr, sehr neugierig, was meine Moskauer Freunde sagen werden? Auf Wiedersehen. Ihr P. Tschaikowsky«.

Franziska Pixis

Der Teufel trägt schwarz

PSYCHOGRAMM ZU NADESHDA FILARETOWNA VON MECK

»Das ist nicht nur Liebe, das ist Anbetung, Vergötterung, Kult«, schrieb Nadeshda von Meck an Peter Iljitsch Tschaikowsky. Was überschwänglich romantisch anmutet, galt ihrer rückhaltlosen Hingabe zur Musik. Fast überrascht dieses Feuer – denn in ihrem übrigen Leben trug sie wortwörtlich das Kostüm



Dame en noir – Nadeshda Filaretowna von Meck (1831–1894)

einer Dame en noir. Sie war allzeit in schwarze Seide gehüllt, hochgewachsen, mit üppigem Dunkelhaar. Ihr Gesichtsausdruck war hochmütig, streng; nur aus den schwarzen Augen sprach laut Erinnerungen ihres Hausstandes ein leidenschaftlicher Glanz.

Die Entwirrung dieses Paradoxons führt zu Nadeshda von Mecks Vater, Großgrundbesitzer Filaret Frolowski: Als begeisterter Laiengeiger ließ er die kleine Nadeshda in die Welt der Musik eintauchen. Er unterrichtete sie in Musiktheorie wie im Violinspiel, ließ sie Klavierunterricht nehmen und reiste mit ihr nach Frankreich, Österreich und Italien. All dies fand ein rapides Ende, als er 1847 eine schwere Lungenentzündung durchlief. Nur wenige Monate später wurde die 17-jährige Nadeshda mit Karl O. G. von Meck verlobt. Ihren Mann überredete sie, seine Beamtenstelle gegen die eines selbstständigen Eisenbahnunternehmers zu tauschen – mit Erfolg: Das Paar wurde reich und leistete sich einen angestellten Musiker, der ihre zwölf Kinder unterrichtete oder mit der Hausherrin Duette spielte. Doch damit nicht genug: Nadeshda von Meck war als Mäzenin tätig.

ES WERDE TSCHAIKOWSKY!

Nadeshda von Mecks Leidenschaft für die Musik von Peter Iljitsch Tschaikowsky war

geboren, als sie sein Werk »Der Sturm« zum ersten Mal hörte: »Ich war einige Tage wie im Fieberwahn [...].« Als Iosif I. Kotek, damals Nadeshda von Mecks Hausmusiker, ihr dann von Geldsorgen des Komponisten berichtete, war eine materielle Zuwendung für sie beschlossene Sache. Brieflich bat sie Tschaikowsky im Winter 1876 um einige Arrangements und entlohnte ihn im Anschluss fürstlich. Eine lange Reihe emotionsgeladener Briefe sollte folgen: »[W]enn Sie also nicht abgeneigt sind, Peter Iljitsch, meine [...] Seele für die irdische (musikalische) Glückseligkeit zu retten, [...] dann erlauben Sie mir, mit Ihnen zu korrespondieren.« Dass persönliche Treffen strikt tabu waren, tat der Gesprächsintensität keinen Abbruch; das Miteinander nahm schnell an Fahrt auf: Im Mai 1877, es waren erst zehn Briefe gewechselt worden, wollte Tschaikowsky Nadeshda von Meck die vierte Symphonie »sehr gern [...] widmen [...], weil mir scheint, daß Sie in ihr Wiederhall Ihrer tief verborgenen Gefühle und Gedanken finden werden.«

Immer wieder ist Nadeshda von Meck bereit, Tschaikowsky mit Geld zu überschütten: Tschaikowsky will sich »aus den Klauen der Wucherer befreien« und sucht Hilfe bei Nadeshda von Meck? Sie weist ihn an, sich nicht zu sorgen. Tschaikowsky flieht nach

BLICK IN DIE BEZIEHUNGSKISTE

Nadeshda von Meck war die Hauptförderin von Tschaikowsky und unterstützte ihn finanziell über einen Zeitraum von 13 Jahren, ohne dass sie sich jemals persönlich getroffen haben. Die beiden kommunizierten ausschließlich durch Briefe. 768 Briefe von Tschaikowsky und 451 Briefe von Nadeshda von Meck aus diesem Zeitraum sind erhalten und dienen heutzutage als wertvolles Zeugnis ihrer Beziehung.

seiner toxischen Heirat mit der ehemaligen Konservatoriumsschülerin Antonina I. Miljukowa 1877 ins Ausland? Nadeshda von Meck zahlt ihm von diesem Zeitpunkt an ein jährliches Budget von 6.000 Rubel, heute mehrere Zehntausend Euro – die außerplanmäßigen Geldhilfen und Geschenke nicht miteinbezogen. Tschaikowsky quält sich durch seine Trennung? Nadeshda von Meck will ihm eine Abfindung bereitstellen. Tschaikowskys jeweilige Antwortbriefe sind von schwerer Dankbarkeit durchtränkt – er wurde einer der ersten freischaffenden russischen Komponisten. Ob und wie aufrichtig allerdings seine Liebesbekundungen zu dieser »besten Freundin« waren, steht auf wackeligen Füßen: Letzten Endes war Nadeshda von Mecks Großzügigkeit ein goldener Käfig für Tschaikowsky, er ging nur selten



Peter I. Tschaikowsky zur Entstehungszeit der vierten Symphonie

nicht auf die mäzenatischen Wünsche ein, auch wenn ihm das schwerfiel. So spricht er in Briefen an seine jüngeren Brüder Modest und Anatolij von Unbehagen, wann immer er auf Einladung beinahe Villa an Villa mit seiner Wohltäterin wohnte, oder schrieb einmal entnervt »Nadeshda Filaretowna fragte mich, wie sie mit der Budgetsumme für den Juni verfahren solle, und statt ihr zu schreiben: ›Seelchen, um Gottes willen, schicken Sie es möglichst bald!«, spielte ich den Gentleman [...] und jetzt ist der 1. Juni schon gekommen, und von Geld keine Spur.« Doch entsprechend darf bezweifelt werden, inwieweit Nadeshda von Meck am Menschen Tschaikowsky interessiert war; letztlich ging es ihr wohl vor allem darum, dass sein Schaffen nicht litt. In jedem Fall schien sie ihn an sich ziehen zu wollen, etwa als sie im Oktober 1881 eifersüchtig schrieb, »daß es ein wenig kränkend ist, daß Sie sich nicht an mich gewandt haben, wenn Sie Geld brauchten, und stattdessen diese Arbeit von Jurgenson angenommen haben. Nun ja, Gott mit Ihnen, nur haben Sie keinerlei Recht mehr, mir übelzunehmen, daß ich mir erlaube, hier einen Scheck außer der Reihe beizulegen.«

AUF DEN SPUREN VON NATIONALSTOLZ

Zeigte sich Nadeshda von Meck privat durchaus eifersüchtig, wollte sie Tschaikowskys Musik nur allzu gern mit der Welt teilen: »Ich wünschte so sehr, daß Ihre Werke sich mehr im Ausland verbreiten würden; daraus spricht mein russischer Stolz«. Und als der junge Claude Debussy 1880 als Hauspianist die Sommermonate bei Familie von Meck verbrachte, beauftragte ihn Nadeshda von Meck mit der Bearbeitung dreier »Schwanensee«-Tänze für Klavier. Sie bat Tschaikowsky, seinen Verleger Jurgenson mit dem

Druck zu beauftragen, »ganz gleich, welche Bedingungen er stellt.«

NICHT GANZ »GLÜCKLICHE AUGENBLICKE«

Doch am Ende des Tages war Peter Iljitsch Tschaikowsky nicht davor gefeit, von Nadeshda von Meck zurückgewiesen zu werden: Im September 1890 kappte sie jegliche Verbindungslinien; warum, ist bis heute ein Rätsel.

Der Komponist überwand den Bruch nicht. Sah er Nadeshda von Meck bislang als seine »Retterin« an, wird sie in seinen letzten drei Lebensjahren eher Teufelin für ihn gewesen sein, selbst im Sterbebett soll er ihren Namen vorwurfsvoll auf den Lippen gehabt haben – neun Tage nachdem er seine unter anderem von diesem Leid gespeiste sechste Symphonie zur Uraufführung gebracht hatte. Inspiration blieb die Dame en noir also, die laut ihrer Tochter Sonja »alle um sich herum irgendwie terrorisiert[e]«.

Vielleicht war Tschaikowsky aber auch ihr Teufel: Sie war seiner Musik mit Leib und Seele verfallen. Nadeshda von Meck überlebte den »lieben, unschätzbaren Freund« um nur 68 Tage. »Der Gedanke daran, daß ich Sie überleben könnte, ist mir unerträglich«, wie sie 15 Jahre zuvor geschrieben hatte, wurde zur selbsterfüllenden Prophezeiung.

Jessica Casini

Hinter den Kulissen

INTERVIEW MIT DER SOLOKLARINETTISTIN UND ORCHESTER- VORSTANDSPRECHERIN ALEXANDRA GRUBER

Unser Programmheft haben wir unter das Generalthema »Beziehungen« gestellt. Wie sieht es denn da im Orchester aus? Bei den Proben sieht man sich fast jeden Tag. Wie gut kennt man sich eigentlich wirklich untereinander?

Das ist wie im richtigen Leben, wie in jedem Betrieb. Es gibt Kolleginnen und Kollegen, zu denen man eine besondere Beziehung hat, zu anderen eher eine kollegiale. Es ist eine gewachsene und natürliche Struktur. Aber wir sind, finde ich, ein besonders warmherziges Orchester. Hier in München sieht man sich meist nur bei den Proben, das Einzugsgebiet der Orchestermitglieder ist sehr groß. Deswegen ist es immer besonders schön, wenn wir auf Reisen sind. Bei einer langen Zugfahrt beispielsweise kommt man viel mehr miteinander ins Gespräch. Und nach dem Gastspielkonzert trifft man sich auf einen Absacker in der Hotelbar.

Du bist seit 1998 als Soloklarinettistin bei den Münchner Philharmonikern. Wie bereitest du dich auf eine Probe vor?

Ich übe natürlich meine Stimme. Wir haben die wunderbare Möglichkeit, dass wir die Orchesterstimmen online zur Verfügung gestellt bekommen. Dadurch können wir uns schon Wochen, bevor die Proben beginnen, auf die entsprechenden Stücke vorbereiten. Ich persönlich verschaffe mir auch immer gerne ein Bild vom Großen und Ganzen.

Wenn möglich, besorge ich mir die Partitur und höre mir verschiedene Aufnahmen an. Dabei versuche ich nicht nur, meine Stimme zu lernen, sondern möchte auch wissen, was um mich herum passiert und wie sich die Solo-Klarinettenstimme in den Gesamtklang einfügt.

Gibt es irgendeine Kleinigkeit, die nie fehlen darf bei einer Probe – abgesehen von deinem Instrument?

Mittlerweile brauche ich leider meine Brille zum Notenlesen! Abgesehen davon noch ein paar kleine Utensilien, die man immer dabei hat. Zum Beispiel ein kleines Mäppchen mit einem Schraubenzieher und einem Bleistift. Wenn Ansagen gemacht werden über Dinge wie Interpretationswünsche der Dirigentin oder des Dirigenten, trägt man sich das natürlich in die Noten ein. Ein Stimmgerät habe ich auch dabei und natürlich einen Wischer für die Klarinette, weil sich immer mal wieder Kondenswasser sammelt. Man wischt einmal kurz durch, dann ist die Bahn wieder frei!

Und wofür benötigst du den Schraubenzieher?

Falls bei mir oder den Kolleg*innen mal ein Schraubchen locker ist – am Instrument natürlich! (lacht) Alle wissen, dass ich den Schraubenzieher dabei habe und sie sich im Notfall an meinem Täschchen bedienen dürfen.

Was macht ihr als Orchestervorstand, bevor ihr das erste Mal mit einem neuen Dirigenten oder einer neuen Dirigentin spielt?

Wir begrüßen immer den- oder diejenige persönlich in der Garderobe und begleiten ihn oder sie auch bei der ersten Probe mit auf die Bühne. Dabei heißen wir ihn oder sie vor dem Orchester offiziell willkommen, das Orchester applaudiert und dann wünscht man sich gegenseitig eine inspirierende Arbeitsphase.

Nun kommen wir speziell zum Dirigenten dieses Konzerts, Santtu-Matias Rouvali. Er ist bereits ein sehr erfolgreicher Dirigent in jungen Jahren. Du kennst ihn schon seit 2019, seit seinem Debüt bei den Münchner Philharmonikern. Wie würdest du seinen Charakter beschreiben?

Er ist ein unglaublich aufgeweckter Musiker, der offen ist für alles, was wir ihm anbieten. Wir mögen uns sehr gerne. Er ist im positiven Sinne ein »Wildfang« – also so ein richtig impulsiver Musiker. Es macht wirklich Spaß, mit ihm zu musizieren.

BLICK IN DIE BEZIEHUNGSKISTE

Eine für Konzerte essenzielle Beziehung kann man als Besucher*in direkt auf der Bühne beobachten. Durch wechselnde Programme und Besetzungen entsteht ein dynamisches Verhältnis zwischen den Musiker*innen. In der Spielzeit 2022/23 haben die 119 Orchestermitglieder der Münchner Philharmoniker innerhalb ihrer Instrumentengruppen sowie mit 29 Gastdirigenten und Gastdirigentin und rund 100 solistischen Beiträgen hinter und auf der Bühne eine fortlaufend erneuerte Beziehung zueinander erfahren dürfen.

Im Vergleich zu anderen Dirigenten und Dirigentinnen, wie unterscheidet sich eure Beziehung zu Santtu-Matias Rouvali?

Alle Dirigentinnen und Dirigenten sind so verschieden vom Charakter. Santtu-Matias Rouvali ist ein ausgesprochen geselliger Mensch, mit dem man sich auch mal nett in der Pause unterhalten kann und der gerne Witze macht. Zum Beispiel kündigt er die Pausen immer an mit: »Coffee and Cigarettes!« Abgesehen davon ist er natürlich ein unglaublich begabter Musiker. Was ich persönlich sehr schätze, gerade als orchesterinterne Solistin, ist der Freiraum, den er einem gibt, um das eigene Solo zu gestalten. Er nimmt das, was wir ihm anbieten, an und fügt es in seine musikalische Vorstellung mit ein. ... Und außerdem ist sein Vater Klarinetist!

Das ist natürlich ein Pluspunkt!

Ich weiß es nicht, ich hoffe es!

Santtu-Matias Rouvali hat als Schlagzeuger angefangen, seine Basis ist also die Perkussion und der Rhythmus. Wodurch zeichnet sich sein Dirigat speziell aus? Würde man erkennen, welches sein eigenes Instrument ist?

Er hat ein sehr ausgeprägtes, präzises Rhythmusgefühl. Das kommt natürlich durch seine Ausbildung, und das spiegelt sich in seinem exakten Schlag auch wider. Man kann sich »millionenprozentig« darauf verlassen, was man sieht. Wenn er runterschlägt, dann heißt es: kompromisslos spielen. Das ist wirklich ganz klar bei ihm, und das hilft natürlich. Allerdings bedeutet das nicht, dass er nur metrisch dirigiert, sondern eben auch sehr musikalisch. Die rechte Hand aber ist bei ihm fix, wie ein Metronom.

Seit letztem Jahr seid ihr ja ohne Chefdirigenten und seitdem völlig auf Gastdirigentinnen und -dirigenten angewiesen. Der neue Chefdirigent, Lahav Shani, steht zwar schon fest, fängt aber erst 2026 an. Was genau bedeutet das fürs Orchester und wie überbrückt ihr diese Zeit?

Wir stehen im Kontakt mit Lahav Shani und sind im Austausch darüber, wie wir die Zukunft ab 2026 programmatisch gestalten wollen. Er ist offen für unsere Vorschläge und hat auch eigene Ideen. Dadurch haben wir schon intensiven Kontakt – was hilft, die Zeit zu überbrücken. Er wird in der nächsten Spielzeit auch schon bei uns dirigieren, bei unserem Open-Air-Konzert »Klassik am Odeonsplatz«.

Wie ist denn seine Wahl zum Chefdirigenten genau abgelaufen?

Das Orchester nimmt aktiv an der Wahl teil. Wir hatten einen regen Austausch unter den Kolleginnen und Kollegen, jeder und jede konnte seine bzw. ihre Meinung sagen und Wünsche äußern. Das haben wir gefiltert, sondiert und anschließend an die Stadt weitergegeben. Der Stadtrat verlässt sich auf das Orchester und den Vorschlag, den wir ihm machen. Es muss ja schließlich passen! In diesem Fall waren wir uns wirklich außerordentlich sicher und konnten es mit einer fraglosen Eindeutigkeit an den Stadtrat weitergeben.

Bei einem so zeitintensiven Beruf wie deinem, wie viel Zeit bleibt da noch für private Beziehungen oder überhaupt für ein Privatleben?

Ich bin verheiratet und habe zwei Kinder, die mittlerweile schon groß sind. Sie haben eine zufriedene Mama mit einem tollen Beruf. Ich

würde sogar sagen den tollsten Beruf der Welt, weil ich mein Hobby zum Beruf gemacht habe. Meine Kinder und mein Ehemann, der übrigens auch »vom Fach« ist, gehen ausgesprochen gerne ins Konzert. Sie verstehen, was die Mama macht.

Wie war die Stimmung, wenn du mal auf Tour warst?

Als die Kinder noch klein waren, bedurfte es selbstverständlich einer lückenlosen Betreuungorganisation, die zum Glück immer bestens funktioniert hat. Die Tourneen gehören zu diesem Beruf, und die Kinder waren von klein auf daran gewöhnt. Die Stimmung also bestens – vor allem bei der Rückkehr mit entsprechenden Mitbringsel im Koffer.

Was machst du gerne, um von einem stressigen Arbeitstag runterzukommen und dich zu entspannen? Hörst du dabei Musik?

Wie ich vorhin bereits gesagt habe, bereite ich mich auf die Proben vor, indem ich viele Interpretationen anhöre. Deshalb genieße ich die Stille. Wenn ich mich richtig erholen will, dann möchte ich am liebsten gar keine Musik hören, allerhöchstens Vogelgezwitscher. Es ist für mich das schönste, den Geräuschen in der Natur zu lauschen. Und als Musikerin habe ich eh immer Musik in mir.

Die Fragen stellte Donatella Monetti

Santtu-Matias Rouvali

DIRIGENT



Der Dirigent Santtu-Matias Rouvali kommt aus der renommierten finnischen Dirigentenschule in Helsinki. Geboren 1985, begann er zunächst ein Schlagzeugstudium; inspiriert von Jorma Panula und Hannu Lintu wechselte er an die Sibelius-Akademie zum Dirigierstudium bei Leif Segerstam. Seit Beginn der Saison 2021/22 ist er Chefdirigent des Philharmonia Orchestra London. Außerdem setzt er seine Tätigkeit als Chefdirigent der Göteborger Symphoniker, neben seiner langjährigen Chefdirigentenposition beim finnischen Tampere Philharmonic Orchestra, fort.

Im Sommer 2022 gab Santtu-Matias Rouvali sein Debüt bei den BBC Proms mit dem Phil-

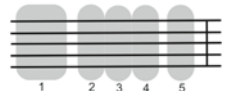
harmonia Orchestra und leitete die europäische Erstaufführung des neuen Violinkonzerts »Procession« von Missy Mazzoli mit Jennifer Koh sowie Auszüge aus Tschaiwskys »Schwanensee« und Prokofjews »Romeo und Julia«. Neben Konzerten in London und dem übrigen Vereinigten Königreich bietet die aktuelle Saison für das Philharmonia Orchestra und seinen Chefdirigenten viele Tournee-Höhepunkte, darunter Reisen nach Italien, Spanien, Deutschland und Ungarn. Als Gastdirigent setzt Santtu-Matias Rouvali seine Beziehungen zu Spitzenorchestern in ganz Europa fort, darunter die Berliner Philharmoniker, die Wiener Symphoniker, das Royal Concertgebouw Orchestra und die Münchner Philharmoniker, und kehrt für seine jährlichen Besuche zum New York Philharmonic zurück. Er arbeitet mit Solisten wie Vikingur Ólafsson, Nemanja Radulović, Yuja Wang, Nicola Benedetti, Behzod Abduraimov, Patricia Kopatchinskaja, Alice Sara Ott, Sheku Kanneh-Mason, Vadim Gluzman, Randall Goosby und Vilde Frang zusammen.

Im Januar 2019 wurde die erste CD eines ambitionierten Sibelius-Zyklus, den Santtu-Matias Rouvali zusammen mit den Göteborger Symphonikern einspielt, veröffentlicht. Inzwischen erschienen zwei weitere Auskoppelungen, die jeweils mit mehreren internationalen Schallplattenpreisen ausgezeichnet wurden.

Ein musikalischer Spaß für alle Sudoku-Fans

Die grau markierten Felder ergeben in der richtigen Reihenfolge das »Stefi-Motiv«, das zu Beginn des Violinkonzerts Nr. 1 von Béla Bartók erklingt. Viel Vergnügen beim Rätseln!

Lösungsmotiv:



Die Frage nach dem »Danach«

WAS WIRD AUS DIESEM PROGRAMMHEFT?

Haben Sie eigentlich schon darüber nachgedacht, was Sie mit diesem Programmheft nach dem Konzert machen werden? Die allermeisten unter Ihnen werden das Heft wohl mit nach Hause nehmen und eventuell nochmal auf dem Heimweg oder in den kommenden Tagen einen Blick hineinwerfen. Denn manchmal möchte man noch einmal nachschlagen, wie der Name der Solistin lautete, welche Stücke gespielt wurden oder sich die wissenswerten Informationen wieder ins Gedächtnis rufen. Doch es wird auch viele unter Ihnen geben, die dem Programmheft keine besondere Aufmerksamkeit mehr schenken werden. Vielleicht werden Sie es, wie ich in den letzten Jahren, irgendwo zu Hause mit anderen Programmheften sammeln und nach ein paar Jahren wiederentdecken. Dann stehen Sie vor der Entscheidung, ob Sie das Programmheft weiterhin aufbewahren wollen oder es doch entsorgen werden. So hat es damals mein Vater getan, als er einen Stapel Altpapier inklusive der gefalteten Zettel, die als Programmheft verschiedener Schulkonzerte dienten, in den heimischen Kachelofen geworfen hat. Zum einen ist man danach erleichtert, dass wieder mehr Platz frei geworden ist, zum anderen ist es aber schade, da dadurch eine greifbare Erinnerung unwiederbringlich verschwindet.

Programmhefte können aber noch viel mehr als eine Erinnerung an den Konzertabend

oder die Theateraufführung sein. Sie sind vor allem auch eine Möglichkeit, etwas Flüchtiges auf eine haptische Weise zu speichern. So wurden zum Beispiel vom Theaterregisseur Claus Peymann ab 1980 ganze Stücktexte inklusive handschriftlicher Änderungen abgedruckt, die dem heutigen Leser einen groben Aufschluss darüber geben, wie die Inszenierung des jeweiligen Schauspiels ausgesehen haben mag.

Es wird allerdings schon länger darüber diskutiert, ob ein Programmheft überhaupt noch zeitgemäß ist, oder ob wir mittlerweile eine Umstellung auf rein digitale Formate benötigen. Zum einen gäbe es bei einem Konzertprogramm, das online zur Verfügung steht, weitere digitale Möglichkeiten über Verlinkungen: z. B. eine eingefügte Audiodatei, die das berühmte »Stefi-Thema« von Béla Batók vorstellt. Aber auch ganz praktische Dinge würden dadurch einfacher: mögliche Schreibfehler (wie das »Batók« im Satz zuvor) könnten leicht ausgebessert werden. Und ein kurzfristiger Besetzungswechsel müsste nicht mehr mittels herumflatternder Einleger bekannt gemacht werden, sondern wäre »mit einem Klick« kommuniziert.

Doch wenn eine digitale Variante diese Vorteile mit sich bringt, warum wird an einem gedruckten Programmheft festgehalten? Ich



Die Autorinnen dieses Heftes (v.r.n.l.) Felicitas Strobl, Judith Weidendorfer, Marlene Sandner, Charlotte Steup, Laura Schröder, Lisa Böffgen, Jessica Casini und Franziska Pixis mit Jan Golch (LMU)

glaube, dass es vor allem daran liegt, dass man sich auf analoge Weise viel leichter und schneller informieren kann. Denn wenn das Programm auf dem Handy erscheint, könnte man durch eingehende Nachrichten oder Mails abgelenkt werden oder wirkt unhöflich, da man der Vorstellung weniger Beachtung schenkt. Und seien wir mal ehrlich, wie häufig benutzt man mittlerweile das Smartphone oder andere elektronische Geräte? Da darf man ruhig für 1–2 Stunden die sozialen Netzwerke beiseitelassen, sich zurücklehnen und das Konzert genießen.

Bevor Sie aber nun ganz den Klängen Bartóks und Tschaikowskys verfallen, gibt es noch einen wichtigen Punkt anzuspre-

chen: In der heutigen Zeit spielt der Begriff Nachhaltigkeit eine wichtige Rolle, vor allem, wenn es um Papierdrucke geht. Wussten Sie, dass bei diesem Programmheft extra mit einem geringeren Isopropanolgehalt gearbeitet wurde, um einen reduzierten CO₂-Ausstoß zu erhalten? Außerdem arbeitet die Druckerei dieses Heftes, die Gebr. Geisler GmbH, mit pflanzenbasierten Farbstoffen und nicht mit jenen, die aus Mineralöl gewonnen werden.

Doch nun zu meiner anfangs gestellten Frage: Was werden Sie nach dem heutigen Abend mit den vorliegenden Seiten tun? Bevor Sie das Heft – wie mein Vater – verbrennen, können Sie dieses oder auch Ihre gan-

Was wird aus diesem Programmheft?

BLICK IN DIE BEZIEHUNGSKISTE

Programmhefte sind nicht nur ein schönes Andenken an vergangene Konzertabende, sondern für den ein oder anderen auch ein wertvolles Sammlerstück. Einige Sammlungen können bis zu mehrere tausend Exemplare umfassen. Dazu zählt auch das Theatermuseum Düsseldorf mit einer Archivierung von 36.000 Theaterzetteln und 20.000 Programmheften. An der Goethe-Universität in Frankfurt werden sogar über 50.000 einzelne Hefte aufbewahrt.

wer weiß, vielleicht lesen Sie diese Zeilen sogar erneut zu einem späteren Zeitpunkt und erinnern sich an diesen Abend zurück.

Marlene Sandner

ze Sammlung auf Verkaufsplattformen an Interessierte weitergeben. Oder Sie überlassen es einem Archivbestand. Die Programmhefte der Münchner Philharmoniker werden beispielsweise im Münchner Stadtarchiv gesammelt. Es würde sich bestimmt für den ein oder anderen unter Ihnen lohnen, mal nach seinen alten Heften zu suchen und diese weiterzugeben. Ein bisschen Ausmisten tut man dabei auch noch.

Meine Kommilitoninnen und ich verbinden mit diesem Programmheft allerdings etwas ganz Besonderes und werden es wohl nicht so schnell weggeben. Wir haben uns seit mehreren Monaten intensiv mit den Themenfindungen und den einzelnen Texten beschäftigt, um Ihnen als Zuhörer*innen des heutigen Abends eine informative, aber auch unterhaltende Erinnerung mitzugeben. Um auf unsere ausgewählte Grundidee, die alle Kapitel miteinander verbindet, einzugehen, so könnte man sagen, dass es auch hier eine gewisse Beziehung zwischen den Autorinnen und dem fertigen Programmheft gibt. Vielleicht hängt sich die ein oder andere von uns das Heft sogar über ihr Bett oder rahmt es ein? Wir sind jedenfalls sehr stolz auf das Ergebnis und hoffen, dass unsere Kapitel Sie gut durch das Konzert begleitet haben – und

Was wird aus diesem Programmheft?

Die Münchner Philharmoniker

DESIGNIERTER CHEFDIRIGENT LAHAV SHANI
EHRENDIRIGENT ZUBIN MEHTA

1. VIOLINEN

Julian Shevlin, Konzertmeister
Naoka Aoki, Konzertmeisterin
Odette Couch, stv. Konzertmeisterin
Iason Keramidis, stv. Konzertmeister
Nenad Daleore
Wolfram Lohschütz
Céline Vaudé
Yusi Chen
Florentine Lenz
Vladimir Tolpygo
Georg Pfirsch
Victoria Margasyuk
Yasuka Schmalhofer
Megumi Okaya
Zsuzsa Zsizsmann^o
Alejandro Carreño^o
Yuriko Takemoto^{oo}
Annika Fuchs^{oo}

2. VIOLINEN

Simon Fordham, Stimmführer
Alexander Möck, Stimmführer
Ilona Cudek, stv. Stimmführerin
Ana Vladanovic-Lebedinski,
stv. Stimmführerin
Matthias Löhlein
Katharina Reichstaller
Nils Schad
Clara Bergius-Bühl
Esther Merz
Katharina Schmitz
Bernhard Metz
Namiko Fuse

Qi Zhou
Clément Courtin
Traudel Reich
Asami Yamada
Johanna Zaunschirm

BRATSCHEN

Jano Lisboa, Solo
Burkhard Sigl, stv. Solo
Jannis Rieke, stv. Solo
Wolfgang Berg
Beate Springorum
Konstantin Sellheim
Julio López
Valentin Eichler
Julie Risbet
Theresa Kling
Jana Metasch^o
Alexa Beattie^o
Caroline Spengler^{oo}
Otoha Tabata^{oo}

VIOLONCELLI

Floris Mijnders, Solo
Thomas Ruge, stv. Solo
Veit Wenk-Wolff
Sissy Schmidhuber
Elke Funk-Hoever
Manuel von der Nahmer
Sven Faulian
David Hausdorf
Joaquim Wohlgemuth
Shizuka Mitsui
Korbinian Bubenzer
Ines Paiva^{oo}

KONTRABÄSSE

Sławomir Grenda, Solo
 Fora Baltacıgil, Solo
 Alexander Preuß, stv. Solo
 Stepan Kratochvil
 Shengni Guo
 Emilio Yepes Martinez
 Ulrich von Neumann-Cosel
 Umur Kocan
 Alexander Weiskopf
 Michael Neumann
 Daniel Kamien^{oo}

FLÖTEN

Michael Martin Kofler, Solo
 Herman van Kogelenberg, Solo
 Martin Belič, stv. Solo
 Bianca Fiorito
 Gabriele Krötz, Piccoloflöte

OBOEN

Marie-Luise Modersohn, Solo
 Andrey Godik, Solo
 Bernhard Berwanger
 Lisa Outred
 Kai Rapsch, Englischhorn
 Gülin Atakli^{oo}

KLARINETTEN

Alexandra Gruber, Solo
 László Kuti, Solo
 Annette Maucher, stv. Solo
 Matthias Ambrosius
 Albert Osterhammer, Bassklarinette
 Stephan Mayrhuber^{oo}

FAGOTTE

Raffaele Giannotti, Solo
 Romain Lucas, Solo
 Johannes Hofbauer
 Jörg Urbach, Kontrafagott
 Adriana Goncalves^{oo}

HÖRNER

Matias Piñeira, Solo
 Bertrand Chatenet, Solo
 Ulrich Haider, stv. Solo
 Maria Teiwes, stv. Solo

Alois Schlemer
 Hubert Pilstl
 Mia Schwarzfischer
 Christina Hambach

TROMPETEN

Guido Segers, Solo
 Alexandre Baty, Solo
 Bernhard Peschl, stv. Solo
 Florian Klingler
 Markus Rainer

POSAUNEN

Dany Bonvin, Solo
 Jonathon Ramsay, Solo
 Matthias Fischer, stv. Solo
 Quirin Willert
 Benjamin Appel, Bassposaune
 Florian Strasser^{oo}

TUBA

Ricardo Carvalhoso
 Jakob Hagen^{oo}

PAUKEN

Stefan Gagelmann, Solo
 Guido Rückel, Solo

SCHLAGZEUG

Sebastian Förschl, 1. Schlagzeuger
 Jörg Hannabach
 Michael Leopold
 Seokjung Park^{oo}

HARFE

Teresa Zimmermann, Solo
 Johanna Görißen^{oo}

ORCHESTERVORSTAND

Alexandra Gruber
 Matthias Ambrosius
 Konstantin Sellheim

INTENDANT

Paul Müller

^o Zeitvertrag, ^{oo} Orchesterakademie

IMPRESSUM

Herausgeber:

Direktion der Münchner
Philharmoniker
Paul Müller, Intendant
Kellerstraße 4
81667 München

Redaktion und Projektleitung:

Rebecca Friedman
(Münchner Philharmoniker,
Spielfeld Klassik), Jan
Golch (Institut für Musik-
wissenschaft der LMU
München), Christine Möller
(Münchner Philharmoniker,
Programmheftredaktion)

Titelgestaltung:

Frank Fienbork
Utting am Ammersee
fienbork-design.de
Nicole Elsenbach
Hückeswagen
elsenbach-design.de

Graphik:

dm druckmedien
München

Druck:

Gebr. Geiselberger GmbH
Martin-Moser-Straße 23
84503 Altötting

TEXTNACHWEISE

Autorinnen: Laura Schröder,
Lisa Böffgen, Felicitas
Strobl, Judith Weidendorfer,
Charlotte Steup, Franziska
Pixis, Jessica Casini, Dona-
tella Monetti, Marlene Sand-
ner. Alle Rechte bei den
Autorinnen; jeder Nachdruck
ist seitens der Urheber-
rechtsinhabenden genehmi-
gungs- und kostenpflichtig.

BILDNACHWEISE

Abbildungen zu Béla Bartók:
Ferenc Bónis, Béla Bartók –
Sein Leben in Bilddokumen-
ten, Budapest 1981; wikime-
dia commons; Sammlung
Béla Bartók: Paul Sacher
Stiftung, Basel; Bence Sza-
bolcsi (Hrsg.), Béla Bartók –
Weg und Werk / Schriften
und Briefe, Budapest 1957.
Abbildungen zu Peter I.
Tschaikowsky: wikimedia
commons. Künstlerphoto-
graphien: Marco Borggreve
(Rouvali, Kopatchinskaja).

ZUM TITELMOTIV

Peter I. Tschaikowsky, Sym-
phonie Nr. 4: Der Komponist
pflegte eine fast 14 Jahre
andauernde Brieffreund-
schaft mit Nadeshda von
Meck, Ehefrau des Eisen-
bahnunternehmers Karl von
Meck. Sie war eine Mäzenin
und große Unterstützerin
Tschaikowskys und anderer
Komponisten. Ihr ist die
Briefmarke auf dem Titel-
motiv gewidmet.



**MÜNCHNER
PHILHARMONIKER**

**Ab September 2023:
Konzertbeginn Mo – Fr
bereits um 19.30 Uhr**

22
23

