

TSCHAIKOWSKY

IVES

LIGETI

WIESE

VOGELMANN

DOHNÁNYI

Donnerstag 17.1.2019
Freitag 18.1.2019
2. Abo D
Herkulesaal
20.00 – ca. 21.45 Uhr

18/19

CHRISTOPH VON DOHNÁNYI
Leitung

HENRIK WIESE
Flöte
TOBIAS VOGELMANN
Oboe

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Renate Ulm
Gäste: Henrik Wiese und Tobias Vogelmann

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 18.1.2019
Pausenzeichen:
Robert Jungwirth im Gespräch mit Henrik Wiese,
Tobias Vogelmann und Christoph von Dohnányi

ON DEMAND
Das Konzert ist in Kürze auf br-klassik.de abrufbar.

PROGRAMM

Charles E. Ives

»The Unanswered Question«
für Trompete, Flötenquartett und Streicher
(Fassung von 1930/1935)

- Largo molto sempre

Trompete: Martin Angerer
Flöten: Philippe Boucly
Riccardo Cellacchi
Petra Schiessel
Natalie Schwaabe

György Ligeti

Doppelkonzert für Flöte, Oboe und Orchester

- Calmo, con tenerezza
- Allegro corrente

Pause

Pjotr I. Tschaikowsky

Symphonie Nr. 6 h-Moll, op. 74, »Pathétique«

- Adagio – Allegro non troppo
- Allegro con grazia
- Allegro molto vivace
- Finale. Adagio lamentoso

»Wir wollen auf eigenen Füßen stehen«

Zu Charles E. Ives' *The Unanswered Question*

Egon Voss

Entstehungszeit

1906–1908

Revision 1930–1935

Uraufführung

Erste Fassung:

17. März 1984 in New York unter der Leitung von Dennis Russell Davies

Revidierte Fassung:

11. Mai 1946 in New York, Columbia University, mit Studenten der Juilliard School unter der Leitung von Theodore Bloomfield (Streicher, off-stage) und Edgar Schenkman (Bläser)

Lebensdaten des Komponisten

20. Oktober 1874 in Danbury (Connecticut) – 19. Mai 1954 in New York

Charles Ives, den man einen »amerikanischen Pionier der Neuen Musik« genannt hat, verdiente seinen Lebensunterhalt nicht als Komponist, sondern als erfolgreicher und überzeugter Versicherungsagent mit eigener Firma. Er komponierte neben der täglichen Arbeit, doch diese Doppelbelastung forderte ihren Tribut. 1918 erlitt er einen Herzinfarkt, der ihn derart zurückwarf, dass er danach kaum mehr neue Werke komponieren konnte. Er hatte in Yale bei Horatio Parker studiert, der wiederum sein musikalisches Handwerk bei Josef Rheinberger in München gelernt hatte. Es ist bezeichnend, dass Ives von Parker sagte, er sei »zu sehr von den deutschen Regeln beherrscht gewesen«.

The Unanswered Question demonstriert exemplarisch, wie sich Ives – im Gegensatz zu seinem Lehrer Parker – Musik vorstellte: frei von jeglicher Reglementierung. Das ausführende Ensemble ist dreigeteilt in Streicher, Trompete, vier Flöten, und diese drei Gruppen agieren, obwohl sie dies gleichzeitig tun, völlig unabhängig voneinander. Die Streicher, im Unterschied zu den anderen Instrumenten permanent im Einsatz, spielen eine Art vierstimmigen, akkordischen Choralatz in G-Dur. Er wirkt nach Tonalität und Satztechnik traditionell, stellenweise fühlt man sich an Mahler erinnert. Doch das wesentliche Merkmal ist, dass seine Konturen gleichsam verschwimmen, bedingt durch lange Noten, gleichbleibend langsames Tempo, Dämpfung der Instrumente und durchgehend dreifaches Piano. Die Wirkung des Fernen und darum nicht präzise Wahrnehmbaren wird noch gesteigert, wenn man Ives' ad libitum-Anweisung befolgt, die Streicher hinter der Bühne (off-stage) erklingen zu lassen. Nach 15 Takten ertönt, etwas lauter, die Trompete mit einem Thema, das wie der Beginn einer Zwölftonreihe anmutet, vor allem aber in keinerlei tonaler Beziehung zum gleichzeitig erklingenden Streichersatz steht. Es wird in Abständen sechs Mal nahezu unverändert wiederholt, und da die Abstände wechseln, ergeben sich fast immer neue Kombinationen, freilich nie solche, die »harmonisch« im herkömmlichen Sinne genannt werden können.

Nach jedem Einsatz der Trompete folgt ein Einsatz der Flöten, im Gegensatz zu dem der Trompete aber mit immer anderen Wendungen, stets in scharfen Dissonanzen und chromatischen Figuren und ohne dass sich eine prägnante Motivik daraus ergäbe. Nur beim sechsten und letzten Einsatz greifen die Flöten für ein einziges Mal die Thematik der Trompete auf.

Das Besondere am Flötenpart ist, dass beim ersten Einsatz das gleiche Tempo herrscht wie in den Streichern, dann steigert sich aber von Mal zu Mal das Tempo, von »Largo to Presto«, wie Ives selbst es beschrieben hat. Trompete und Streicher halten dabei, wohlgemerkt, an ihrem Anfangstempo fest. So entwickelt sich ein Gegeneinander oder auch Auseinander von Ruhe und Gleichmäßigkeit auf der einen und sich steigernder Erregtheit auf der anderen Seite. Einen Konsens scheint es nicht zu geben. Beim letzten Ertönen des Trompetenthemas stimmt dessen letzter Ton allerdings in die Harmonie der Streicher ein, deren reiner G-Dur-Klang sich danach in vierfachem Piano verliert.

Ursprünglich hatte die Komposition den Untertitel »Eine kosmische Landschaft«, an anderer Stelle sprach Ives von einer »Kontemplation über einen ernsten Gegenstand«. Anlässlich der Überarbeitung 1930–1935 verfasste er schließlich ein Vorwort mit Anweisungen zur Ausführung und mit einer Art von Programm. Danach repräsentieren die Streicher »die Schweigsamkeiten

(Silences) der Druiden, die nichts wissen, sehen und hören«, während die Trompete »die ewige Frage nach der Existenz« intoniert. Die Jagd nach »der unsichtbaren Antwort« auf die Frage wird von den Flöten »und anderen menschlichen Wesen« unternommen, eine Jagd, die immer aktiver, schneller und lauter wird, bis – nach einer »geheimen Konferenz« – »die kämpfenden Antwortenden« die Zwecklosigkeit ihres Tuns erkennen und »die Frage« verspotten. Nachdem sie verschwunden sind, wird die Frage ein letztes Mal gestellt, und »die Schweigsamkeiten« lassen sich jenseits in »ungestörter Einsamkeit (solitude)« hören.

Dieses Programm erscheint seltsam rätselhaft, beginnend schon mit dem Plural »Silences«. Die Druiden sind traditionellerweise Propheten und Seher, hier aber ist ihr Merkmal gerade, dass sie nichts wissen, sehen und hören. Da Ives Humor besaß, könnte es sein, dass das Programm ironisch gemeint ist. Dass die Jagd nach der Antwort auf die Frage von den Flöten »and other human beings« unternommen wird, lässt sich kaum anders als ironisch verstehen. Doch griffe man wohl zu kurz, wenn man das Programm auf die Ironie reduzierte. »The Invisible Answer« ist nicht nur ein witziges Paradoxon, sondern auch Ausdruck von Ives' Weltsicht, die den Transzendentalisten New Englands nahestand, etwa Ralph Waldo Emerson, über den Ives in seinem letzten Collegejahr in Yale einen Essay geschrieben hatte. Es ist gewiss kein Zufall, dass der Titel *The Unanswered Question* aus Emersons Gedicht *The Sphinx* stammt. In Emersons Kommentar dazu heißt es, die Erkenntnis der inneren Gleichheit einige alle Dinge und erkläre das eine aus dem anderen, wer aber die Welt nur in Einzelheiten und Unterschieden wahrnehme, dem stelle sie eine Frage, die er nicht beantworten könne.

Ob Ives es so gemeint hat, wissen wir nicht. Sicher ist aber, dass er eine spezifisch amerikanische Musik schreiben wollte, unabhängig von Europa, im Sinne von Emerson, der gesagt hatte: »Wir haben allzu lange auf die vornehmen Musen Europas gehört ... Wir wollen auf eigenen Füßen stehen.«

Die »angeborene Güte im Menschen«

Charles E. Ives und die Transzendentalphilosophie

Thomas Schulz

Bereits seit seiner Jugend war Charles Ives mit den Ideen der bedeutendsten Köpfe des amerikanischen Transzendentalismus, des Philosophen Ralph Waldo Emerson und des Schriftstellers Henry David Thoreau, vertraut. Seine Großmutter Sarah gehörte zu den Bewunderern von Emerson, den sie persönlich kennengelernt hatte.

Hauptgedanken des Transzendentalismus, die Ives beeinflussten, waren die »angeborene Güte im Menschen« sowie die Zusammenfassung alles Bestehenden zu einer »Überseele«, die im gemeinschaftlichen Geist der Menschheit ihre Verkörperung findet. Emersons »unersättliches Verlangen nach Einheit, sein Bedürfnis, eine einzige Natur in der ganzen Vielfalt von Objekten zu erkennen« (Ives), findet seine Entsprechung in Ives' vielfältigen und mit gleichbleibender Ernsthaftigkeit ausgeübten Aktivitäten auf dem Gebiet der Musik, der Politik und des Versicherungswesens. All das stellte für ihn lediglich verschiedene Aspekte der Wahrheit des Lebens dar. Die Kernaussagen dieser Philosophie, insbesondere der von Emerson, bestärkten Ives in seinem eigenen Denken. Und er konnte sich mit ihnen vollkommen identifizieren, ohne deswegen dem christlichen Glauben abschwören zu müssen. Einen unauslöschlichen Eindruck vom gemeinschaftlichen Geist empfing Ives schon in seiner Kindheit auf den großen Zeltgottesdiensten, die sein Vater leitete. Der Gemeindegesang wurde dort zum transzendentalen Erlebnis: »Die Sänger von damals waren zwar keine ›Sänger‹, aber sie wussten, was sie taten – es kam alles aus den letzten Höhen und Tiefen ihres Gefühls – aus der Erfahrung eines Menschen mit anderen Menschen!«

Unschärfen durch mikrotonale Schwebungen

Zu György Ligetis Doppelkonzert für Flöte, Oboe und Orchester

Renate Ulm

Entstehungszeit

1972; Kompositionsauftrag der Berliner Festwochen 1972

Widmung

Walther Schmieding

Uraufführung

16. September 1972 mit Karlheinz Zöllner (Flöte), Lothar Koch (Oboe) und den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Christoph von Dohnányi

Lebensdaten des Komponisten

28. Mai 1923 in Diciosânmărtin, im rumänischen Siebenbürgen, Königreich Rumänien –

12. Juni 2006 in Wien

Bis zu seiner Flucht nach Österreich 1956 gestaltete sich György Ligetis kompositorische Entwicklung im von westlichen Einflüssen kaum berührten Ungarn. Er wurde 1923 in eine liberale jüdische Familie im siebenbürgischen Diciosânmărtin geboren. Später zog die Familie nach Klausenburg, wo Ligeti die Schule besuchte, Klavier lernte und am dortigen Konservatorium bei Ferenc Farkas Kompositionsunterricht sowie Orgel- und Violoncello-Unterricht erhielt. Das Kriegsjahr 1944 veränderte das bis dahin eher beschauliche Leben des Kompositionsstudenten. Er wurde wie alle »Minoritäten« in Ungarn, also die Juden, Rumänen, Ukrainer und Serben, zum Arbeitsdienst in die Armee einberufen, aber nicht zum Dienst an der Waffe, da diese Bevölkerungsgruppen als nicht »vertrauenswürdig« eingestuft wurden. Ligeti hatte das Glück, erst gegen Ende des Krieges interniert zu werden, daher überlebte er den Krieg körperlich unversehrt, wenn auch psychisch belastet. Seine Familie war dagegen in KZs abtransportiert worden: Die Mutter kehrte aus Auschwitz zurück, der Vater kam in Bergen-Belsen um, und sein Bruder wurde vermutlich in Mauthausen ermordet.

Nach dem Krieg nahm Ligeti sein Studium wieder auf, wechselte aber von Klausenburg nach Budapest an die Musikhochschule zu Sándor Veress und wieder zu Ferenc Farkas. Er beschäftigte sich in dieser Zeit vor allem mit den Werken Béla Bartóks und Zoltán Kodály, die ihm gerade durch ihre besondere Tonalität, geprägt von den Erfahrungen mit der genuinen Volksmusik und der damit verbundenen Forschung, viele Anregungen für sein eigenes Komponieren gaben. Dagegen war die Musik Strawinskys wie die Schönbergs für Ligeti damals noch terra incognita, wie Wolfgang Burde in seiner Ligeti-Monographie schrieb.

Zwischen 1949 und 1950 sammelte Ligeti nach dem Vorbild Bartóks und Kodály ungarische Volksmusik in Rumänien, beschäftigte sich mit rumänischer Volksmusik, über deren Mehrstimmigkeit er sogar eine wissenschaftliche Studie verfasste. Kodály wollte ihn daher gerne für das Ethnographische Institut gewinnen, doch Ligeti zog es vor, ab Herbst 1950 Musiktheorie an der Hochschule in Budapest zu unterrichten – bis zum Ungarnaufstand im Jahr 1956 und seiner Flucht nach Wien.

In seinen letzten Jahren in Budapest, in denen er auch Kontakt zu westlichen Komponisten aufnehmen und sich mit deren neuen Tonschöpfungen auseinandersetzen konnte, begann er sich von seinen Vorbildern Bartók und Kodály zu lösen. Er komponierte nun Musik, die »weder Melodien noch Akkorde, noch Rhythmen benötigte«. Er sah, wie er in einem Gespräch erzählte, diese Musik geradezu optisch als »stehende Fläche, eine stehende Musik, die nur schimmert und irisiert, wie eine Halluzination, so eine Art Trancezustand. Das war eine Erleuchtung. Eine Musik, die in allen Farben changiert, ich habe auch Regenbogenfarben ›gehört‹ sozusagen. Diese synästhetische Denkweise ist immer bei mir, also ähnlich wie bei Messiaen, sehr stark.« Als sich Ligeti am 23. Oktober 1956 entschloss, mit seiner Freundin und späteren Frau Vera in den Westen zu fliehen, unterstützten ihn viele deutsche Komponisten. So kam er zunächst in Köln bei Karlheinz Stockhausen unter, der ihn als Mitarbeiter an das Studio für elektronische Musik des WDR vermitteln konnte. Durch Stockhausen erhielt Ligeti einen umfassenden Überblick über das avantgardistische Komponieren in Westeuropa mit all den neuen Strömungen und Entwicklungen bis hin zu elektroakustischen Experimenten und wirkte in Donaueschingen wie in Darmstadt mit: Er hielt Vorträge zur musikalischen Analyse und begleitete die Einstudierung seiner Kompositionen

wie des Schlüsselwerks *Atmosphères*. Dem strikten Dogma des Serialismus entzog er sich und arbeitete einen ganz eigenen Stil aus. »Das mochte in der postseriellen Phase der 1960er Jahre nichts Ungewöhnliches sein«, schrieb Ulrich Dibelius über Ligeti. »Beschränkten sich andere aber eher auf diverse Ausweichmanöver von Aleatorik bis Konzeptkunst, so mischten sich bei Ligeti schemenhafte Reminiszenzen aus seiner Frühzeit ein, Partikel des einstigen Bildungshorizonts.« Und György Ligeti beschrieb sein Schaffen so: »In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre habe ich meinen musikalischen Stil geändert. Während meine Musik in den späten fünfziger Jahren hauptsächlich auf der Mikropolyphonie beruhte, d. h. auf der Technik der engen und dichten Verquickung von Instrumentalstimmen (auch von Vokalstimmen), strebte ich etwa ab der Mitte der sechziger Jahre in die Richtung einer Polyphonie, die transparenter, klarer gezeichnet, dünner und spröder war. Die statischen, sich verwischenden Klangnetze wurden immer mehr durchleuchtet; divergente, heterogene und kontrastierende musikalische Bewegungsabläufe nisteten sich in die komplexen Klangnetze ein.«

Ligeti, der nie eine Symphonie geschrieben hätte, weil die formalen Anforderungen ihm zu starr waren, komponierte dafür eine ganze Reihe von Konzerten: für Violoncello (1966), für Kammerorchester (1970), für Flöte und Oboe (1972), für Klavier (1985–1988), für Violine (1992) und für Horn (2003). Die weniger strenge Form des Konzerts kam Ligeti eher entgegen, da er sie sehr unterschiedlich erfüllen und in ihren offenen Rahmen auch Innovatives einbringen konnte. »Das ist eine allgemeine Tendenz bei mir: ruhig die äußere Konvention der klassisch-romantischen Tradition zu nutzen, aber dann ganz andere Musik hineinzuschütten. [...] Konzert bedeutet für mich: ein oder mehrere Instrumente extrem virtuos geführt in struktureller Verbindung, in strukturellem Zusammenwachsen mit anderen Instrumenten oder mit einem homogenen Hintergrund wie eine Orchesterbegleitung.« Ligetis Doppelkonzert für Flöte und Oboe besteht aus zwei kontrastierenden Sätzen: einem ruhigen mit *Calmo, con tenerezza* überschriebenen ersten Satz und dem nachfolgenden virtuos *Allegro corrente*.

Der Flötist, zusammen mit den Tutti-Flöten, Klarinetten und Celli, beginnt in Ligetis Doppelkonzert zunächst auf der dunkel timbrierten Altflöte und wechselt dann zur Bassflöte, auf der der erste Satz *morendo* ausgehaucht wird. Die Bassflöte ist auch anfangs des zweiten Satzes *Allegro corrente* zu hören, wird aber später von der großen C-Flöte abgelöst. Für beide Solisten – den Flötisten wie den Oboisten – hat György Ligeti sehr genaue Spielanweisungen vorgegeben, mit denen ihre Parts mikrotonal verändert werden sollen, beim Flötisten wird dies durch spezielle Griffe hervorgerufen, beim Oboisten durch unterschiedlichen Lippendruck auf das Doppelrohrblatt. »Mikrotonal« bedeutet in diesem Werk eine Tonschwankung von weniger als einem Viertelton, der nicht nur von den Solisten, sondern von fast allen Musikern verlangt wird. »Ich habe ausgedehnten Gebrauch von Mikrointervallen gemacht, doch nicht in Form von exakten Vierteltönen, sondern mehr in der Form von kleinen Abweichungen von reiner Intonation«, erklärt Ligeti sein Klangprinzip der Tonhöhenfluktuation. Die Klänge sollen also nicht wohltemperiert rein sein, sie sollen durch leichte Unschärfen belebt werden, vergleichbar mit den in der gleichen Zeit entstandenen Gemälden Gerhard Richters, der schwarz-weiße Pressefotos auf die Leinwand übertrug, die Linien aber verwischte, um den reproduzierten Fotos eine künstliche Unschärfe zu geben. Zu beiden Instrumental-Solisten tritt ein großes Orchester, das durch die Anzahl der Holzbläser überrascht, besonders durch weitere Flöten und Piccoloflöte, durch weitere Oboen, Oboe d'amore und Englischhorn. In den Klang ihrer Instrumentengruppen werden die Solisten teilweise geradezu eingehüllt, sie treten aber auch immer wieder – so im zweiten Satz – hochvirtuos hervor. Als Orchesterinstrumente kommen noch Klarinetten, dazu Es-Klarinette und Bassklarinetten, Fagott und Kontrafagott hinzu. Das klangliche Gewicht auf den Holzbläsern gibt diesem Werk einen auffallend weich-timbrierten Orchesterklang, da die Blechbläser mit zwei Hörnern, einer Trompete und einer Posaune zudem deutlich kleiner besetzt sind. Der ganz eigene Klang des Orchesters wird aber nicht nur durch die zahlreichen Holzbläser hervorgerufen, sondern auch durch Glockenspiel, Xylophon, Vibraphon, Celesta und Harfe. Damit Xylophon und Vibraphon ebenso leicht und zart bleiben, sieht Ligeti vor, dass für diese Schlaginstrumente nur weiche Schlägel verwendet werden. Eine weitere Besonderheit zeigt sich bei den Streichern: Ligeti verzichtet vollkommen auf die Violinen, und der Streicherapparat ist stark reduziert: Es gibt nur vier Violen, sechs Celli und vier Kontrabässe, wobei alle 14 Streicherstimmen durchwegs solistisch geführt werden: »Da die Violinen fehlen, können die Flöten und Oboen (auch die Klarinetten) vorne platziert werden«, so Ligetis Angaben zur Orchesteraufstellung. Sie sollten also möglichst neben den beiden Solisten

sitzen, weil für Ligeti die mikrotonale Klangverschmelzung ein wesentliches Ausdruckskriterium in seinem Doppelkonzert ist, und dies kann am besten durch den direkten Kontakt und Austausch erreicht werden.

»Im ersten Satz, der langsam ist und verhalten im Ausdruck, bemühte ich mich um eine neue Art von Harmonik«, erklärte Ligeti seine Vorgehensweise. Diese Harmonik ist »weder chromatisch oder diatonisch«, sondern hat stattdessen einen »ständig schwebenden Charakter«, die zarten Zwischentöne und differenzierten Schwingungen mit irisierenden Klangwirkungen werden eben durch diese mikrotonalen Unschärfen hervorgerufen. »Der zweite Satz fängt mit milden Wellenbewegungen an, die dann zu einem wahnsinnigen Prestissimo gesteigert werden«, beschreibt Ligeti den weiteren Verlauf. Das setzt eine »äußerst virtuose Technik« voraus. »Die Musik wird immer heller und klarer und glitzert zum Schluss wie tiefgekühlt, wo sie sich da steif und ruckartig wie Figuren in einem Kasperltheater rührt.«

Das Doppelkonzert wurde am 16. September 1972 mit den Berliner Philharmonikern, dem Flötisten Karlheinz Zöller und dem Oboisten Lothar Koch (beide Solisten des Orchesters) unter der Leitung von Christoph von Dohnányi bei den Berliner Festspielen uraufgeführt. Der Widmungsträger Walther Schmieding war Leitender Redakteur und Moderator des Kulturmagazins *aspekte* (ZDF), von 1968 bis 1973 zugleich Intendant der Berliner Festspiele.

»Wir sind nur Primi inter pares«

Renate Ulm im Gespräch mit Henrik Wiese und Tobias Vogelmann, den beiden Solisten des Doppelkonzerts von György Ligeti

RU Haben Sie das Doppelkonzert von Ligeti ausgewählt?

HW Nein, aber es stand immer auf meiner persönlichen Wunschliste, weil mich die Musik Ligetis sehr fasziniert. Vor 21 Jahren habe ich mir die Solostimme bereits angeschafft, sie lag bei mir aber bisher ungeübt im Schrank. Und jetzt ist sie endlich in Gebrauch.

TV Das Stück hat wohl Christoph von Dohnányi, der Uraufführungsdirigent, in Absprache mit der Orchesterleitung ausgewählt. Wir freuen uns sehr, dass man uns die Soloparts anvertraut hat. Das Ligeti-Doppelkonzert ist für uns beide eine Premiere.

RU Das Doppelkonzert gehört nicht zu den berühmten Werken Ligetis wie *Atmosphères* oder *Le Grand Macabre*. Warum ist das Konzert nicht so bekannt? Ist es möglicherweise zu kompliziert?

TV In diesem Konzert gibt es für Flöte wie für Oboe Stellen, die sehr schwer zu spielen sind. Oft sind es die Stellen, denen man das gar nicht so unbedingt anhört. Die beiden Solisten sind eingebettet in ein Murmeln im Orchester oder umspielen sich, haben das gleiche Tonmaterial, aber in unterschiedlichen Rhythmen. Die klassische Virtuosität kommt dabei gar nicht so zur Geltung. Das mag wohl ein Grund dafür sein, dass die Solisten eher einen Bogen um das Konzert machen.

HW Es ist halt nicht sehr solistisch. Wir sind nur *Primi inter pares*. Meine Stimme unterscheidet sich natürlich von der Stimme der ersten Flöte im Orchester. Aber auch die erste Flöte hat sehr viel zu spielen wie überhaupt alle Instrumentengruppen. Letztlich gehen beide Solisten im Orchesterklang auf, so dass sie meistens nicht mehr von den anderen unterscheidbar sind. In typischen Solo-Werken kann man viel mehr zeigen. Hinzu kommt, dass es dennoch für die Solisten wie für das Orchester sehr aufwändig ist, es einzustudieren.

TV Bei diesem Werk stellt sich auch die Frage, wo die beiden Solisten stehen, die ja miteinander, aber auch viel mit ihrer jeweiligen Instrumentengruppe interagieren. Ligeti hat sich gewünscht, dass sowohl die Gruppen als auch die Solisten nahe beieinander sind.

RU In der mir vorliegenden Partitur steht, dass beide Solisten vorne stehen und ihre Instrumentengruppen ebenfalls dort sitzen. Das ist insofern ja möglich, weil im Orchester die Violinen ausgespart sind, es gibt also vorne genug Platz.

TV Das ist natürlich sinnvoll. So wechselt man relativ unaufwändig zwischen solistischen Aufgaben und der Einbettung im Gruppenklang.

RU Die Tonhöhenfluktuation in diesem Werk erscheint mir höchst kompliziert zu sein. Man ist doch als Musiker immer bemüht, den Einklang mit den anderen zu suchen und nicht davon wegzustreben.

TV Schon der Einklang ist manchmal eine Herausforderung, aber ihn gerade zu vermeiden und in Vierteltönen zu spielen, ist oft viel schwieriger, gerade wenn man in den Abweichungen seinen Solopartner wiederfinden soll. Natürlich haben wir viel Erfahrungen mit der Intonation im normalen diatonischen Bereich, und mit der Tonhöhenfluktuation sind wir dank der musica viva bestens vertraut.

HW Ich war mir anfangs nicht ganz sicher, was mit den »Verstimmungen« genau gemeint ist. Deswegen habe ich mich mit Ligetis Schriften beschäftigt. Er hat natürliche Verstimmungen gesucht, also die Natur-Septime zum Beispiel. Man kann Töne etwas höher oder etwas tiefer spielen als auf der Naturtonskala. Also nicht »wohltemperiert«, nicht gleichschwebend temperiert, sondern als natürliches Intervall. Da gibt es unendlich viele Möglichkeiten. In diesem Kontext finde ich dann eine gewisse Harmonie. Es gibt eine Reibung, doch man merkt auch, wo es mikrotonal einrastet.

RU Wie findet man diese Töne?

HW Man muss unbedingt experimentieren. Die Tonhöhenfluktuation auf der Flöte muss mit viel Feinsinn hinterfragt werden. Ich suche auch in den Schwebungen den harmonischen Klang und versuche, innerhalb dieser Obertonskalen zu intonieren. So habe ich Ligeti jedenfalls verstanden.

RU Bei der Flöte werden bestimmte Griffe und bei der Oboe ein veränderter Druck auf das Rohrblatt vorgeschlagen.

TV Ligeti lässt uns da die Wahl, das schreibt er im Vorwort zum Stück. Ich versuche schon, wo es geht, Griffe zu benutzen, einfach, weil die Tonhöhen dadurch eindeutiger definiert sind. Wenn ich Probleme bei der richtigen Tonfindung haben sollte, dann hilft der Ansatz mit. Aber grundsätzlich versuche ich erstmal den richtigen Griff zu finden.

HW Weil der Ton dann auch von Anfang an eine gewisse Tonhöhe besitzt. Wenn man es nur mit dem Ansatz ausgleicht, gibt es, und sei sie noch so kurz, eine Phase der Veränderung.

TV Dazu kommt, dass Töne, die man z. B. fallen lässt, von der Farbe gleich viel matter sind, und Töne, die man mit normalem Ansatz und Luftgeschwindigkeit anspielt, eine größere Strahlkraft haben. Wobei es bei dem Stück im ersten Satz so ist, dass ein Solo-Instrument eine lang gehaltene Note spielt, das zweite einsetzt und einen Viertelton tiefer spielt, zu dem das erste Instrument nachfolgt. Wenn man also Glissando spielen würde mit dem Ansatz, hätte das eine ganz andere Aussage, als wenn man einen Vierteltongriff dafür findet. Es ist letztlich eine Frage des Ausdrucks, wofür man sich entscheidet.

RU Beim Hören dieser Musik hat man das Gefühl der Unschärfe.

HW Diese Unschärfe ist mit den Phasenverschiebungen im schnellen Satz in Verbindung zu bringen. Es gibt hier Stellen, wo die Flöten wie wild Terzen zusammenspielen, der eine hat aber Septolen, der andere Sextolen. Das klingt immer so, als ob es die Flötisten nie ganz schaffen, dies richtig zusammenzubringen (*lacht*). Aber das ist so gewollt. Und das sind für mich Phasenverschiebungen, die zu einer gewissen musikalischen Unschärfe führen. Das finde ich bei

Ligeti so beeindruckend. Besonders bei dem genialen Stück für Cembalo, *Continuum*, wo sich alles verschiebt. Am Anfang sind es nur zwei Töne, die gegenläufig sind, nachher kommen immer mehr Töne hinzu. Das zerfließt dann wie Honig (*lacht*).

RU Der Oboist darf während des ganzen Stücks sein Instrument behalten, aber der Flötist wechselt zwischen drei Instrumenten: Er beginnt mit der Alt-Flöte, nimmt dann die Bass-Flöte auf und wechselt schließlich zur großen Flöte. Ist das von der Mensur her schwierig zu gestalten?

HW Die Umstellung ist größer, je weiter sich die Stimmlage von der »normalen«, großen Flöte entfernt. Die Altflöte ist also noch sehr ähnlich wie die große Flöte, die Bassflöte verlangt schon eine deutlich andere Spielweise. Man muss auf ihr viel entspannter spielen. Darüber hinaus muss man sich auf die Ansprache und die Intonation des jeweiligen Instrumentes einlassen. Man ist als Flötist gewohnt, immer auf ein und demselben Instrument zu spielen. Ein Pianist spielt jedesmal auf einem anderen Flügel. Ein Oboist hat immer wieder ein neues Rohr, da funktioniert das vielleicht ein bisschen anders. Für Flötisten ist der Wechsel zwischen drei Instrumenten eine kleine Herausforderung.

RU Das Orchester hat eine besondere Besetzung: Die Holzbläser bilden die Hauptgruppe, dazu kommen eine Handvoll Blechbläser und eine stark reduzierte Streichergruppe. Es gibt keine Violinen, nur Violen, Celli und Kontrabässe, dann Harfe, Celesta, Glockenspiel, Vibraphon und Xylophon. Das ist ein ganz eigener Klang.

TV Diese Instrumentation macht absolut den Reiz des Stückes aus. Das Fehlen der Violinen macht es sogar einfacher, diese Mischklänge herzustellen, weil nur der mittlere Bereich der Tonhöhen gefordert ist. Übrigens spielt Henrik erst alleine auf der Alt-Flöte, während ich drei Minuten auf der Bühne herumstehe, bis ich dran bin.

HW Vielleicht kannst du später reinkommen...? (*lacht*)

RU Das Doppelkonzert ist also nicht virtuos im herkömmlichen Sinn?

TV Der erste Satz bietet vor allem Klangreibungen und Klangentwicklungen. Das ist nicht virtuos im Sinne von schnellen Fingern.

RU Das ändert sich aber im zweiten Satz.

HW Ja, der zweite Satz ist wirklich virtuos. In einigen Passagen geht das Tempo über die Grenzen des Machbaren hinaus, aber darin liegt auch der Reiz, finde ich. Man muss versuchen, dass es so klingt, als habe man alle Noten gespielt. Ich bin mir auch nicht sicher, ob auf all den Aufnahmen, die ich kenne, wirklich alle Noten gespielt wurden (*lacht*). Ich höre nicht alle, aber es klingt so.

TV Ich finde es geradezu sympathisch, dass man sehr viel übt und die Schwierigkeiten hoffentlich bewältigt, aber dass kaum jemand so richtig mitbekommt, wie schwer das Stück ist. Man lernt Demut (*lacht*). Je mehr ich das Stück übe, desto mehr finde ich daran Gefallen und gewöhne mich an die musikalische Idee.

HW Diese Musik kann ich nicht einfach eine Stunde üben wie ein Mozart-Konzert. Ich weiß nicht, wie es dir geht, Tobias. Aber da Ligeti eine extreme Aufmerksamkeit verlangt und für das Gehör sehr anstrengend ist, bis man sich richtig hineingehört hat, kann ich höchstens eine Viertelstunde daran üben, dann muss ich es wieder beiseitelegen.

RU Das Stück dauert ja nur eine Viertelstunde ...

TV Ja, aber beim Üben sitzen wir oft eine Viertelstunde an zwei Takten!

HW Es ist eine ganz andere Art zu üben, das muss man auch lernen. Je öfter man das Stück übt, umso mehr kann man dann die Übezeit ausweiten. Und am Ende ist man ganz verliebt in diese Musik.

TV Oft gib es sehr schnelle 32tel-Ketten mit großen Intervallen. Ich versuche, das wie eine klassische Melodie zu lernen, die ich ins Ohr kriegen muss, die für mich am Ende sogar eingängig sein kann. Man braucht auch eine Art Melodiegedächtnis.

HW Das stimmt! Am Anfang vergisst man das auch wieder schnell. Als ich mit dem Üben begonnen und die Noten am zweiten Tag wieder ausgepackt habe, hatte ich das Gefühl, ich spiele wieder etwas komplett Neues (*lacht*).

TV Es dauert eine gewisse Zeit, bis das eine Spur im Gedächtnis zieht.

RU Danke für das informative Gespräch!

»Für alle ein Rätsel«

Zu Pjotr I. Tschaikowskys *Pathétique*

Jörg Handstein

Entstehungszeit

Entwurf des Particells vom 4. Februar bis 24. März 1893;

Instrumentierung beendet am 19. August 1893 (Der Untertitel »Patetičeskaja«, den sich Tschaikowskys Bruder Modest zuschrieb, stammt der *Neuen Gesamtausgabe* zufolge doch vom Komponisten selbst)

Widmung

An Tschaikowskys Neffen Wladimir »Bobik« Dawidow

Uraufführung

16. Oktober 1893 in St. Petersburg unter der Leitung des Komponisten zur »Ersten symphonischen Versammlung« der Russischen Musikgesellschaft

Lebensdaten des Komponisten

25. April (7. Mai) 1840 in Wotkinsk – 25. Oktober (6. November) 1893 in St. Petersburg

Mit schweren Seufzern sank die Melodie tiefer und tiefer, bis sie im Dunkel eines nachtschwarzen Akkordes erlosch. Zweimal noch bäumten sich die Violoncelli seufzend auf, dann verebbte auch das düstere h-Moll in der Stille. Die Symphonie war aus. Der Beifall blieb spärlich, das Publikum, das im Petersburger »Saal der Adelsversammlung« Tschaikowsky jubelnd empfangen hatte, reagierte auf dessen neueste Schöpfung eher ratlos. Eine Symphonie hatte mit Glanz und Gloria zu enden und sollte auch nach tragischen Tönen lautstarken Optimismus in Dur verkünden – künstliches Licht auf die Schatten des Lebens. Eine verstummende Musik war (wie Haydns *Abschiedssymphonie*) nur unter humoristischem Vorzeichen denkbar. Erst Symphoniker wie Gustav Mahler und Karl Amadeus Hartmann verzichteten auf einen »affirmativen« Schluss. Im 20. Jahrhundert wurde es dann fast schon zu einer neuen Regel, was Tschaikowsky kühn vorausnahm.

Nur neun Tage nach der Uraufführung der Sechsten Symphonie starb Tschaikowsky an den Folgen der asiatischen Cholera (die er sich durch ein Glas verseuchten Wassers zugezogen haben soll). In einer pompösen, vom Zar persönlich bezahlten Begräbniszereemonie wurde sein Leichnam zur letzten Ruhe gebettet. Eine mit tropischen Pflanzen und Trauerkranz geschmückte Büste ersetzte ihn beim nächsten Konzert der Russischen Musikgesellschaft. Gegeben wurde wieder die *Pathétique*, und nun endlich machte sie »tiefen Eindruck«. Erst jetzt glaubten die Hörer das ungewohnte Ende zu verstehen: Natürlich, Tschaikowsky singt hier seinen Schwanengesang, »der Komponist nimmt gleichsam Abschied vom Leben«. Was als formale und ästhetische Neuerung zunächst verstörte, fand mit dem persönlichen Schicksal des Künstlers eine plausible, ja willkommene Erklärung. Tschaikowskys plötzliches Ableben verhalf seiner letzten Symphonie zu

einem Mythos, der zu ihrem Erfolg beitrug. Seitdem herrschte die Vorstellung, der Komponist habe hier Todesahnungen zum Ausdruck gebracht.

Dabei fühlte sich Tschaikowsky während der Arbeit an der Symphonie so wohl wie selten: Am 11. Februar 1893, nach den ersten Skizzen, bekannte er seinem Neffen: »Du kannst Dir nicht vorstellen, welche Seligkeit ich empfinde in der Überzeugung, dass die Zeit noch nicht vorbei ist und dass ich noch viel zu arbeiten habe.« Erst Monate nach der Konzeption, auf seiner England-Reise im Mai, kam es zu einem heftigen Anfall von Schwermut. In der letzten Phase der Instrumentierung überwogen dann wieder positive Gefühle: »Mein Ehrenwort, dass ich niemals in meinem Leben so zufrieden mit mir war, so stolz, so glücklich in dem Bewusstsein, dass ich tatsächlich etwas Gutes geschaffen habe«, schrieb er am 12. August seinem Verleger. Nachdem die Symphonie fertig war, fuhr er nach Hamburg, um eine Aufführung seiner *Iolanta* unter Gustav Mahler zu besuchen. Wieder in Russland plante er neue Opernprojekte und arbeitete an einem Dritten Klavierkonzert. Auch ein Cello- und Flötenkonzert wurden ins Auge gefasst. Tschaikowsky hatte tatsächlich vor, noch viel »Gutes« zu schaffen. Daneben führte er ein gesellschaftlich reges Leben und gönnte sich lustige Landpartien.

Depressionen und Selbstzweifel, Angstzustände und Nervenkrisen hatten ihn sein halbes Leben lang geplagt, 1868 bei der Komposition der Ersten Symphonie bis hin zum psychischen Zusammenbruch. Die Seelenqualen nach seiner fatalen Hochzeit 1877 brachten ihn fast ins Grab. Seit Herbert Weinstocks 1943 erschienener Biographie werden diese Leiden gern auf Tschaikowskys unterdrückte Homosexualität zurückgeführt, was, so Weinstock, »auch mitunter seiner Musik jenen düsteren, sinnlichen, introspektiven und weltschmerzlichen Charakter verlieh«. Die bequeme Erklärung der Kunst aus der Befindlichkeit des Künstlers – da gelangte man schnell auch vom Pathetischen zum Pathologischen: So behauptet die 1964 erschienene medizinische Dissertation *Die Psychose Tschaikowskys*: »Auswirkungen dieser Krankheit auf sein musikalisches Werk, besonders deutlich auf den letzten Satz seiner 6. Sinfonie, lassen sich biographisch aufzeigen.« Und anhand der Biographie diagnostizierte der angehende Doktor »endogene Depressionen, ätiologisch zum manisch-depressiven Irresein gehörig, mit gelegentlichen hypomanischen Phasen«.

Tschaikowsky selbst war nicht ganz unschuldig an diesem Kurzschluss zwischen Leben und Werk. In seiner Schaffensästhetik so subjektivistisch wie wenig andere, verstand er eine Symphonie als »musikalische Seelenbeichte, das Bekenntnis einer Seele, die, zum Bersten gefüllt vom Niederschlag des Lebens, sich in Tönen ergießt«. Die Musik erlaubte ihm, von Dingen zu »sprechen«, die der öffentliche Diskurs – damals wie heute – verdrängt oder tabuisiert. Ab seiner Vierten Symphonie legte er der Musik sehr persönliche Programme zugrunde, die er allerdings zum Verständnis für entbehrlich und konsequent geheim hielt. (Die zudringlichen Blicke in seine Tagebücher und Briefe, wo diese Programme skizziert sind, hat er wohl nicht vorausgeahnt.) Denn einmal in die fest gefügte, musikalisch autonome Gestalt der Symphonie gebracht, führen die Töne ein eigenes Leben, sprechen ihre eigene Sprache. Sie wenden sich an offene Ohren, die für ihre Botschaft empfänglicher sind als für die persönlichen Angelegenheiten ihres Schöpfers. Wie auch immer: Zur Sechsten gibt es keine Notizen. Tschaikowsky wollte, dass ihr Programm »für alle ein Rätsel bleiben soll – mögen sie sich nur die Köpfe zerbrechen«. Und so sollte es auch geschehen ... Nur seinem geliebten Neffen »Bobik« vertraute er an, wie tief die Musik wieder in seinem Gefühlsleben wurzelt: »Dieses Programm ist durch und durch subjektiv, und ich habe nicht selten während meiner Wanderungen, sie in Gedanken komponierend, bitterlich geweint.«

Sobald sich das Fagott klagend aus der Tiefe empor schleppt, wird deutlich, dass die *Pathétique* in einem sehr konkreten Sinn vom Leiden handelt. Mit beklemmender, ja fast physisch spürbarer Intensität evoziert die Musik psychische Ausnahmezustände. Es fällt nicht schwer, verschiedene Phasen zu unterscheiden: dumpfes Brüten und nervöse Unruhe, nostalgische Träumerei und Panikattacken, Erschöpfung und Lethargie, das buchstäblich »Herunterziehende« der Depression bis in den Strudel der Verzweiflung. Doch all dies ist keine »Auswirkung der Krankheit«, sondern bewusste Gestaltung extremer emotionaler Prozesse zu einem stringenten musikalischen Ablauf. Souverän modifiziert Tschaikowsky dazu im ersten Satz die Sonatenform, deren dialektisch-entwickelndes Prinzip er kühn überlagert durch eine erzählerische Episodenform (was selbst sein Freund Hermann Laroche »irgendwie rätselhaft« fand). So bietet nach dem Kollaps der Durchführung die Reprise folgerichtig weder Synthese noch Weiterentwicklung, sondern nur einen

wehmütigen, sich allmählich trübenden Blick zurück auf das wunderschöne Seitenthema. Allgegenwärtig bleibt der »Seufzer«, wie ihn gleich das Fagott exponiert. Nichts als ein fallender Halb- oder Ganzton, ist er eine Allerwelts-Floskel, aber Tschaikowsky gewinnt ihr immer neue Schattierungen des Ausdrucks ab und baut sie ingenieös in die verschiedensten Kontexte ein. Dasselbe gilt für absteigende Linien und Skalenmotive aller Art. Es ist faszinierend, beim Hören zu entdecken, wie vielfältig diese fallenden Tonfolgen eingesetzt sind. Am genialsten sicher zu Beginn des *Adagio lamentoso*, wo die Melodie, zwischen beiden Violinen versteckt, in eine unerhört expressive Dissonanzkette eingewoben ist. Um so auffälliger erscheinen aufsteigende Themen wie die Walzermelodie des zweiten Satzes (*Allegro con grazia*). Doch auch hier ist der Seufzer versteckt einkomponiert, der den Mittelteil dann wieder dominiert. Der eigentümliche 5/4-Takt, inspiriert vom russischen Volkslied, nimmt diesem Tanz darüber hinaus seine Bodenhaftung, entrückt ihn aus der unmittelbaren Lebensrealität. Um so handfester entwickelt sich der dritte Satz (*Allegro molto vivace*), wo ein flatterhaft durch das Orchester springender Tarantella-Rhythmus allmählich von einem Marsch unterwandert wird, der sich schließlich überwältigend durchsetzt. Dieser wird oft rätselhaft verschieden empfunden: mal als prächtig und festlich, Sinnbild für die Triumphe des Komponisten, mal dämonisch und bedrohlich, als »Parade höllischer Mächte«, die über seine Seele herfallen. Das auffällige Zitat von Beethovens »Ta-ta-ta-taa«-Motiv aus der Fünften Symphonie lässt weitere Konnotationen, etwa an das »Schicksal«, zu. Eindeutiger spricht die *Pathétique* (was Tschaikowsky selbst nicht gerne tat) vom Tod, zuerst und zentral inmitten der dramatischen Durchführung des ersten Satzes. Die Posaunen zitieren leise einen Choral aus dem russischen Totenoffizium. Dessen Text liefert einen verborgenen Schlüssel zum Programm: »Mit den Heiligen lass ruhen, Christus, die Seelen deiner Diener.« Ein weiteres klares Todessymbol ist der einsame Tamtam-Schlag gegen Schluss des zu höchster Erregung gesteigerten *Adagio*. Wiederum erklingt, diesmal ohne kirchlichen Bezug, ein leiser Posaunensatz, dem nur noch das verklingende, resignierende Ende folgt.

Richard H. Stein, der erste deutsche Tschaikowsky-Biograph, war überzeugt, dass dies nicht nur subjektiv empfunden sei: »Wir werden das alle einmal durchleben, was Peter Iljitsch hier so erschütternd zum Ausdruck bringt. Nicht so groß vielleicht, nicht so tragisch vielleicht, aber auch unser Sehnen wird das Glück der Befreiung im Augenblick der letzten irdischen Qual empfinden.« Unzählige Deutungen musste die *Pathétique* über sich ergehen lassen. Eins ist sicher: Tschaikowsky wagte hier eine Auseinandersetzung mit dem Tod, die nicht nach beliebigem Muster auf eine »Verklärung« zielt, sondern seinem rätselvollen Dunkel offen ins Auge blickt.

Von Pult zu Pult (10)

Januar 2019

»Koreaner sind die Italiener des Ostens. Sie sind laut, lieben gutes, scharfes Essen, und die Großfamilie geht über alles!« Andrea Kim, seit 2017 Mitglied der Ersten Geigen, ist zwar in Deutschland geboren und aufgewachsen, hat jedoch koreanische Wurzeln. Jehye Lee dagegen stammt aus Seoul und begann dort auch ihre musikalische Ausbildung. Seit 2014 ist sie Konzertmeisterin der Zweiten Geigen. Als das Symphonieorchester im November 2018 während der Asientournee für zwei Konzerte in Seoul zu Gast war, hat Andrea Lauber mit den beiden Geigerinnen über Heimat, das koreanische Publikum und die Bedeutung Deutschlands als Musikland gesprochen.

AL Wir sitzen gerade backstage im Seoul Arts Center. Jehye Lee, welche Erinnerungen verbinden Sie mit diesem Ort?

JL Ach, so viele! Mit 16 habe ich hier mein erstes Solo-Konzert gespielt und bin hinter der Bühne – genau hier – vor dem Auftritt nervös hin- und hergelaufen. Dann habe ich oft mit dem Orchester meiner Universität hier gespielt, aber ich saß auch schon sehr oft im Publikum, um die besten Orchester der Welt zu hören. Nun mit dem Symphonieorchester hier zu sein, ist ein weiterer Höhepunkt!

AK Ich liebe einfach das koreanische Publikum. Wenn wir auf die Bühne kommen, fühlen wir uns wie in einem Stadion! Die Leute jubeln lautstark, und es ist einfach eine Super-Stimmung. Da macht es uns natürlich umso mehr Freude, für diese Menschen zu spielen.

AL Woran liegt es, dass das koreanische Publikum besonders begeisterungsfähig ist?

JL Wir Koreaner sind einfach sehr leidenschaftlich – und laut! Wenn uns etwas gefällt, können wir es nicht verbergen!

AL Wo ist für Sie Heimat?

AK Es ist für mich nicht leicht, diese Frage zu beantworten. Meine Eltern kommen beide aus Seoul, und es gab eine Zeit in meiner Jugend, in der ich mich sehr intensiv damit auseinandergesetzt habe, wer ich bin. Ich war dann für einige Wochen hier in Seoul, habe alle meine Verwandten getroffen und die Stadt auf eigene Faust erkundet, um Antworten zu finden. Meine koreanischen Wurzeln sind und bleiben ein wichtiger Teil von mir. Ich liebe das Essen, das Land, die Berge. Trotzdem – meine Heimat ist ganz klar Deutschland. Ich bin am Niederrhein geboren, meine Muttersprache ist Deutsch. Ich kann mich zwar auf Koreanisch unterhalten, habe aber tatsächlich einen deutschen Akzent ...

JL Ich kann dich so gut verstehen! Ich bin Koreanerin, aber ich lebe schon so lange nicht mehr in meiner Heimat! In der Zwischenzeit habe ich in Amerika studiert, jetzt arbeite ich in Deutschland. Ich fühle mich als ein Mix aus Koreanerin, Amerikanerin und Europäerin (*lacht*). Das hat auch Vorteile, denn ich kann mir aus jeder Kultur das Beste herausuchen. Aber gerade wenn ich in Seoul bin, merke ich, dass ich doch die stärkste Verbindung hierher habe.

AK Was mich immer wieder erstaunt, ist, wie schnell sich die Gesellschaft hier in Korea in den letzten Jahren gewandelt hat. Ich habe den Eindruck, dass das traditionelle, eher konservative Korea, das meine Eltern mir vorgelebt haben, in der jungen Generation beinahe schon nicht mehr existiert. Nur die Familie spielt nach wie vor eine große Rolle – auch eine Gemeinsamkeit mit den Italienern!

JL ... das stimmt! Die Generation meiner Eltern ist schon noch ziemlich konservativ. Sie wünschen sich z. B. für mich einen koreanischen Mann, obwohl ich ja schon so lange nicht mehr hier lebe!

AK Oh, das kenne ich! (*lacht*)

AL Woher kommt Ihre Liebe zur klassischen Musik?

AK ... die kommt von meinem Vater! Er erzählte mir einmal folgende Geschichte: Ende der 50er Jahre, nach dem Koreakrieg, war das Leben hier sehr trist. Eines Tages sah er ein Grammophon auf der Straße, woraus eine Musik ertönte, die er unglaublich schön fand. Es war Walzermusik von Johann Strauß! Er blieb dort mehrere Stunden stehen und beschloss: Eines Tages möchte ich in den Kulturkreis, aus dem diese Musik kommt! Als Deutschland Gastarbeiter suchte, ergriff er die Chance. Dass wir drei Kinder ein Instrument lernen, war meinem Vater sehr wichtig. Mein sechs Jahre älterer Bruder hatte Geigenunterricht, zu dem ich immer mitging. Schließlich wuchs in mir auch der Wunsch, Geige zu spielen.

JL Meine Eltern lieben beide Musik, meine Mutter spielt und unterrichtet Klavier, mein Vater singt im Kirchenchor. Bei uns war also immer Musik im Haus. Mit vier Jahren begann ich mit dem Klavier, aber das langweilte mich zum Entsetzen meiner Mutter sehr schnell (*lacht*). Doch einer meiner Cousins spielte Geige, und das wollte ich auch probieren. Meine Mutter war nach den Erfahrungen mit dem Klavier zunächst etwas skeptisch. Deswegen kauften mir meine Eltern erstmal nur eine Plastikgeige, um meine Motivation zu testen und keine zu große Investition tätigen zu müssen. Aber die blieb ihnen dann letztlich doch nicht erspart!

AL Haben Sie die Plastikgeige noch?

JL Nein, aber ich weiß noch ganz genau, wie sie aussah und wie es sich anfühlte, auf ihr zu spielen! Sie hatte auf dem Griffbrett bunte Punkte. Wenn man mit dem Bogen über die Saiten kratzte, machte sie seltsame Töne. Mit sechs Jahren habe ich dann meine erste richtige Geige bekommen.

AL Wie verlief Ihre musikalische Ausbildung?

JL Ich habe mit der Suzuki-Methode Geige gelernt, alle sechs Bände durch! In der Vorschule hatte ich dann am Wochenende zusätzlich musikalische Früherziehung mit Chor, Ballett, ein bisschen Harmonielehre – jedoch alles noch sehr spielerisch. Dann kam ich in die »Art Middle School«, danach in die »Art High School«. Dort spielte ich dann schon im Orchester und belegte Kammermusikurse, es gab regelmäßig Prüfungen und Vorspiele. Und danach wechselte ich auf die Universität.

AK Bei mir war es anders. Ich habe nicht nach der Suzuki-Methode gelernt. Ich war fast vier Jahre, als ich begonnen habe, und konnte natürlich noch keine Noten lesen. Deswegen habe ich einfach nach Gehör gespielt. Der Geigenlehrer meines Bruders war sehr ambitioniert, aber nach ein paar Jahren bin ich zu einer Lehrerin gewechselt und hatte – wie hier üblich – einmal die Woche in der Musikschule Geigenstunde. Mit 15 kam ich dann als Jungstudentin an die Robert-Schumann-Musikhochschule in Düsseldorf. Ab da wusste ich schon, dass ich die Geigenlaufbahn in Angriff nehmen würde. Ich spielte im Landesjugendorchester, im Bundesjugendorchester und im Gustav Mahler Jugendorchester. Diese Zeit hat mich sehr geprägt, weil ich viele neue Impulse von anderen Jugendlichen bekam. Übrigens: In Dinslaken in Nordrhein-Westfalen durfte ich koreanischen Volkstanz lernen! Mit der traditionellen Kleidung, mit Trommeln und sogar Messern! (*lacht*)

AL Ich habe das Gefühl, wir Europäer könnten aktuell sehr viel von der asiatischen Musikerziehung lernen. Wie erklären Sie sich trotzdem den Wunsch vieler asiatischer Musiker, in Europa zu studieren?

JL Die Ausbildung in Korea ist wirklich großartig. Ich habe sehr viel gelernt, wenngleich ich auch hart dafür gearbeitet habe. Aber: Die Musik, die wir spielen, ist nicht von hier. Irgendwann wuchs in mir immer stärker der Wunsch, dort zu studieren, wo diese Musik herkommt. Mir war klar, wenn ich noch weiterkommen will, muss ich ins Ausland gehen. Ich war 19, als ich mit meiner Familie nach Amerika gezogen bin. Dass ich dann nach ein paar Jahren nach Europa kam, hatte im Prinzip wieder den gleichen Grund. Ich wollte die Musik noch besser verstehen und deswegen noch näher am Entstehungsort sein.

AL Haben Sie das Gefühl, hier Antworten gefunden zu haben? Verstehen Sie die Musik nun besser?

JL Ganz bestimmt! Klassische Musik hat hier im täglichen Leben einen anderen Stellenwert, das sehe ich jeden Tag aufs Neue. Auch schätze ich die Kultur hier in Westeuropa und möchte noch sehr viel mehr davon für mich entdecken. Als Koreanerin bin ich tatsächlich etwas neidisch darauf und wünsche mir für mein Land, dass sich Kultur auch dort als ein wichtiger Bestandteil des Alltags etabliert. Das alles zusammen spornt mich an, mir die Musik nochmals unter komplett anderen Aspekten zu erarbeiten und zu spielen.

AK Dass du das sagst, ist sehr interessant! Ich habe mal bei Musikwochen in Kanada zwei Studenten von dort getroffen, die sich nichts sehnlicher wünschten, als einmal nach Deutschland zu reisen – in das Land von Bach, Brahms und Beethoven. Da erst habe ich verstanden, was für ein unschätzbare Wert es eigentlich ist, mit dieser Musik aufgewachsen zu sein. Gerade deswegen ist es so wichtig, dass auch bei den Jugendlichen hier die Begeisterung für unsere Musik und Kultur wieder mehr entflammt und sie nicht als selbstverständlich angesehen werden.

BIOGRAPHIEN

Henrik Wiese

Henrik Wiese wurde 1971 in Wien geboren und wuchs in Hamburg auf. Seine musikalische Ausbildung erhielt er bei Ingrid Koch-Dörnbrak in Hamburg und Paul Meisen in München. Außerdem absolvierte er ein Studium der Indogermanistik, Allgemeinen Sprachwissenschaft und Musikwissenschaft in München. Wettbewerbserfolge, u. a. beim Deutschen Musikwettbewerb (1995), im japanischen Kobe (1997) und im dänischen Odense (1998) sowie beim ARD-Wettbewerb in München (2000), begleiteten seine Laufbahn. Nach ersten Orchestererfahrungen als Substitut bei den Münchner Philharmonikern war er von 1995 bis 2006 Solo-Flötist im Bayerischen Staatsorchester, 2006 wechselte er in derselben Position zum Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks – mit beiden Orchestern trat er auch solistisch auf. Weitere Solo-Engagements führten ihn u. a. zum Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, zur NDR Radiophilharmonie Hannover und zum Münchener Kammerorchester. Henrik Wiese ist auch regelmäßig auf der Traversflöte zu erleben, u. a. im Barockensemble L' Accademia Giocosa, und widmet sich neben seiner künstlerischen Arbeit intensiv pädagogischen, wissenschaftlichen und editorischen Aufgaben. Dabei gilt sein Interesse vor allem Mozart, dem Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger und dem Leipziger Gewandhaus-Kapellmeister Carl Reinecke. Zuletzt erschienen eine Neuauflage von Mozarts *Hafner-Symphonie* KV 385 und dem Hornkonzert Es-Dur KV 495 sowie der g-Moll-Symphonie KV 550 bei Breitkopf & Härtel. Derzeit arbeitet Henrik Wiese an seiner Dissertation über Mozart-Handschriften. Er hat zahlreiche CDs veröffentlicht, u. a. die Weltersteinspielung der sieben Klavierkonzerte von Mozart in der Bearbeitung für Klavier, Flöte, Violine und Violoncello von Johann Nepomuk Hummel.

Tobias Vogelmann

Tobias Vogelmann wurde 1973 in Heilbronn geboren. Nach erstem Klavierunterricht begann er das Oboenspiel im Alter von 13 Jahren bei Hans-Martin Sauter. Weiteren Unterricht erhielt er von Zoltán Magyárosy an der Jugendmusikschule Schwäbisch Hall. Nach dem Abitur begann Tobias Vogelmann mit dem Oboenstudium bei Thomas Indermühle an der Musikhochschule Karlsruhe. Parallel dazu belegte er Meisterkurse bei Maurice Bourgue, Jacques Tys, Ingo Goritzki und Günther Passin. Nach dem Orchesterdiplom, das er mit Auszeichnung bestand, setzte er seine Studien bei François Leleux am Richard-Strauss-Konservatorium in München fort. Tobias Vogelmann wurde mehrfach beim Wettbewerb »Jugend musiziert« ausgezeichnet und gewann 1998 den Ersten Preis beim Internationalen Musikwettbewerb »Pacem in Terris« in Bayreuth. 1999 wurde er Stipendiat der Stiftung »Villa Musica« in Mainz und trat im selben Jahr in die Münchner Orchesterakademie ein. Seit September 2000 ist Tobias Vogelmann festes Mitglied des Sinfonieorchesters des Bayerischen Rundfunks.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Sinfonieorchester zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Sinfonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt das Orchester seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern

auf, 2006 wurde es für seine Einspielung der 13. Symphonie (*Babij Jar*) von Schostakowitsch mit einem Grammy geehrt. Bei einem Orchesterranking der Zeitschrift *Gramophone*, für das international renommierte Musikkritiker nach »the world's greatest orchestras« befragt wurden, kam das Symphonieorchester auf Platz sechs.

br-so.de fb.com/BRSO twitter.com/BRSO instagram.com/BRSOrchestra

Christoph von Dohnányi

Christoph von Dohnányi zählt zu den bedeutenden Dirigenten unserer Zeit. Er wurde 1929 in Berlin geboren. Sein Vater Hans von Dohnányi war Jurist und Widerstandskämpfer, der 1945 im KZ Sachsenhausen hingerichtet wurde, seine Mutter die Schwester von Dietrich Bonhoeffer. Christoph von Dohnányi besuchte die Thomasschule in Leipzig und war Mitglied des Thomanerchores. Später begann er in München Rechtswissenschaften zu studieren, wechselte aber bald an die Musikhochschule und widmete sich den Fächern Komposition, Klavier und Dirigieren. Sein Studium in München, das er mit dem Richard-Strauss-Preis abschloss, setzte er in Florida bei seinem Großvater, dem Pianisten und Komponisten Ernst von Dohnányi, sowie in Tanglewood fort, wo er Leonard Bernstein kennenlernte.

Dohnányis Karriere begann als Assistent von Georg Solti an der Frankfurter Oper. 1957 erhielt er seine erste GMD-Stelle in Lübeck und war damit der damals jüngste Generalmusikdirektor Deutschlands. Weitere Chefpositionen hatte er an den Opernhäusern in Kassel, Frankfurt und Hamburg, bei den Radiosymphoniestrücken in Köln und Hamburg, beim Philharmonia Orchestra in London und beim Orchestre de Paris inne. Als Music Director in Cleveland von 1984 bis 2002 setzte er sich sehr für die moderne Musik ein, initiierte einen Zyklus zeitgenössischer Musik, engagierte sich für den Ausbau der Severance Hall und gründete das Cleveland Youth Orchestra und den Youth Chorus. Mit dem Cleveland Orchestra hat Dohnányi zahlreiche CDs mit Werken des 19. und 20. Jahrhunderts herausgegeben. 2002 wurde er zu dessen erstem Ehrendirigenten ernannt. Seit seiner Zeit in Cleveland ist Dohnányi häufig Gast bei den »Big Five« und bei allen bedeutenden Orchestern und Festivals in Europa, wie in Wien, Amsterdam und Paris sowie bei den Festivals in Luzern, Tanglewood, Bayreuth und Salzburg. Gerard Mortier lud Dohnányi zu Produktionen zeitgenössischer Opern mit den Wiener Philharmonikern nach Salzburg ein. An allen renommierten Opernhäusern war Dohnányi zu Gast, eine intensivere Bindung pflegte er zum Opernhaus Zürich unter Operndirektor Alexander Pereira. Der weltweit angesehene Dirigent arbeitet regelmäßig mit jungen Musikern, so mit den Studentenorchestern des New England Conservatory in Boston, dem Curtis Institut in Philadelphia, der Juilliard School in New York, dem Cleveland Institute of Music und dem Tanglewood Music Center. Christoph von Dohnányi erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen, darunter die Goethe-Plakette der Stadt Frankfurt, die Ehrendoktorwürde des Hebrew Union College – Jewish Institute of Religion in Nordamerika, das Verdienstkreuz der Republik Österreich und das Große Verdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland.

IMPRESSUM

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

MARISS JANSONS
Chefdirigent
NIKOLAUS PONT
Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk
Rundfunkplatz 1
80335 München
Telefon: (089) 59 00 34 111

PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK
Publikationen Symphonieorchester
und Chor des Bayerischen Rundfunks

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)
Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz

TEXTNACHWEIS

Egon Voss und Renate Ulm: Originalbeiträge; Thomas Schulz: aus den Programmheften des Münchner Rundfunkorchesters vom 22. Januar 2010; Renate Ulm: Interview Henrik Wiese und Tobias Vogelmann; Jörg Handstein: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 24./25. April 2008; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks (Wiese, Vogelmann, Symphonieorchester); Renate Ulm (Dohnányi); Andrea Lauber: Interview mit Jehye Lee und Andrea Kim.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Southern Music Publishing Co. Inc., New York / Peer Musikverlag GmbH, Hamburg (Ives);
© Schott Music Ltd., London (Ligeti);
© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Tschaikowsky)

br-so.de

fb.com/BRSO

twitter.com/BRSO

instagram.com/BRSOrchestra