

Großer Sendesaal des RBB
Sonntag, 26. November 2017, 16.00 Uhr

AOB

Akademisches
Orchester Berlin

Konzert

Solisten:

Gergana Gergova Violine

Alban Gerhardt Violoncello

Leitung: Peter Aderhold

Das Programm am 26. November 2017

Die CeBraGeiger stellen sich vor

Johannes Brahms (1833 - 1897)

Konzert für Violine, Violoncello und Orchester a-Moll, op.102 ("Doppelkonzert")

Allegro
Andante
Vivace non troppo

César Franck (1822 - 1890)

Symphonie in d-Moll

Lento – Allegro non troppo
Allegretto
Allegro non troppo

Der Reinerlös dieses Konzertes kommt als Spende den „CeBraGeigern“ zugute. Die Streichergruppe der Dunant-Grundschule in Berlin-Steglitz wird seit Jahren vom Akademischen Orchester Berlin in vielfacher Hinsicht unterstützt.

César Franck, Sinfonie d-Moll

Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 1 Englischhorn, 2 Klarinetten, 1 Bassklarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 2 Kornette, 3 Posaunen, 1 Tuba, Pauken, 1 Harfe und Streicher.

Spieldauer: ca. 37 min.

Uraufführung: 17. Februar 1889 in Paris

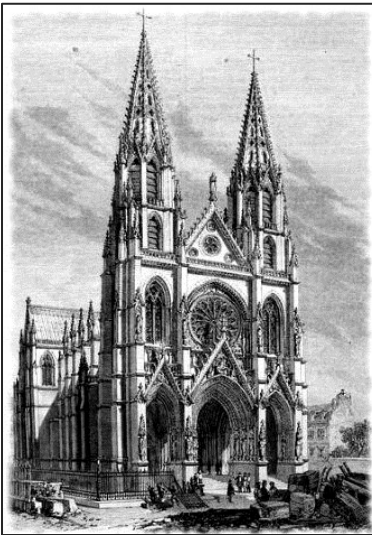
César Franck zählt zu den originellsten und ungewöhnlichsten französischen Komponisten des 19. Jahrhunderts und dennoch liegt die Rezeption und Wertschätzung seines Œuvres weit hinter der Bedeutung, die es eigentlich verdient. In Francks relativ spät entstandenen großen Werken hat der niederländisch-belgisch-deutsch-französische Komponist und Organist jeweils ganz individuelle, spezifische Lösungen gefunden, die sich harmonisch und formal von allen Vorbildern absetzen und gleichzeitig keine direkten Nachfolger hervorrufen konnten. Die daraus resultierende Sonderstellung seiner Musik fasziniert aber mittlerweile immer mehr Hörer – und dies völlig zu Recht.



César-Auguste Franck wird am 10.12.1822 in Liège geboren, damals Teil des Vereinigten Königreichs der Niederlande (1830 ging Liège (Lüttich) an den wallonischen Teil des neu gegründeten Königreichs Belgien). Der Vater Nicolas-Joseph Franck, ein Bankangestellter, kam aus der belgisch-deutschen Grenzregion, die Mutter Marie-Catherine aus Aachen. César-Auguste zeigt schon früh künstlerisches Interesse und eine besondere musikalische Begabung. Der Vater hat bald die Vision, aus César-Auguste einen berühmten Komponisten/Pianisten zu machen, etwa nach Art eines Franz Liszt oder Sigismond Thalberg, was ihm und der Familie Geld und Ruhm bringen würde. So meldet er seinen Sohn am königlichen Konservatorium von Liège in den Fächern Klavier, Orgel, Harmonielehre und Partiturstudium bei Joseph Daussoigne-Méhul¹ und anderen Fakultätsmitgliedern an. César-Auguste gibt seine ersten Konzerte 1834, eines sogar vor König Leopold I. von Belgien.²

¹ Joseph Daussoigne-Méhul 1790-1875, Neffe und späterer Adoptivsohn des frz. Opernkomponisten Étienne-Nicolas Méhul, Mitglied der

Um die musikalische Ausbildung seiner beiden Söhne³ zu vertiefen übersiedelt der Vater 1835 nach Paris und bringt César-August als Privat-Schüler bei dem damals führenden Kompositionslehrer Frankreichs, Antonin Reicha, unter. Obwohl der Unterricht bei diesem nur ein knappes Jahr währt (Reicha verstirbt 1836) prägt diese Zeit den jungen Franck entscheidend. „*Reicha, der wohl aufgeschlossenste Theorielehrer seiner Zeit, betrachtete den Kontrapunkt nicht als quasi mathematisches Exempel, sondern vielmehr als veritables Kunstwerk und als Steigerung des musikalischen Ausdrucks. Er sah die Verwendung alter Kirchen-Tonarten ebenso vor, wie das chromatisch-subjektive Begehren der Neuzeit. Diese Synthese zwischen Form und Ausdruck, zwischen musikalischer <Grammatik> und Inhalt wurde zum Credo des kompositorischen Werkes César Francks.*“⁴ So finden sich in der d-Moll-Sinfonie Passagen, die aus der Feder des verehrten Vorbilds Johann Sebastian Bachs stammen könnten, aber erweitert wurden durch eine kühne, nie zuvor gehörte Harmonik und die in ihren ausufernden Formen Leuchttürme wurden für Komponisten unserer Zeit. Seine Ausbildung setzt Franck von 1837-42 am Pariser Conservatoire fort.



Basilika Sainte Clotilde in Paris um 1875
(zeitgen. Stahlstich)

César Franck scheint endlos Zeit zu haben. Der junge Mann erfährt 1840 mit seinem Opus 1, einer Sammlung von drei Klaviertrios, in Paris großen Applaus, u.a. von keinem Geringeren als Franz Liszt. Doch wird bald klar, dass er keinesfalls das Talent zu einem Fließband-Komponisten besitzt, der ein einmal erfolgreiches Modell mehrfach anwenden würde. Vielmehr widmet er sich nach einem Oratorium «Ruth» (1845) zunächst mit kleineren Gelegenheitswerken ganz der kirchenmusikalischen Praxis. Er wird Titularorganist an der Basilika Sainte Clotilde – eine Stelle, die er von 1858 bis zu seinem Tod innehaben sollte. Erst die Six Pièces d’orgues (1860-64) ragen fast monolithisch als großartige Wegmarke seiner Entwicklung auf, die sich dann für etwa ein weiteres Jahrzehnt im Stillen vollziehen sollte.

1872 wird er als Professor ans Conservatoire berufen. Dort avanciert er zum Lehrer einer ganzen Generation französischer Komponisten, darunter Vincent d’Indy, Ernest Chausson oder Henri Duparc. Auch Claude Debussy war eine Zeitlang sein Improvisationsschüler. Ab Mitte der 1870er Jahre tritt Franck dann wieder häufiger als Komponist hervor mit jeweils ganz eigenwillig ersonnenen Werken: Er ist der einzige französische Komponist seiner Zeit, für den die

musikalische Form nicht ein vorgegebenes, bloß mit Inhalt zu füllendes Gefäß bedeutete, sondern für den Form und Inhalt wechselwirken und sich gegenseitig bedingen. Sein gesamtes musikalisches Schaffen ist geprägt von der Orgel, die er, ähnlich wie Anton Bruckner, meisterhaft beherrscht und liebt (beide begegneten sich 1869 anlässlich eines Konzertes, das Bruckner in Notre Dame gab). Und wie Bruckner betrachtet er die Orgel als sein „Orchester“, das ihm alle Klangfarben der Symphonik zur Verfügung stellt. Viele stilistische Elemente und technische Details in seiner 1886-88 entstandenen einzigen Sinfonie in d-Moll basieren auf der zentralen Rolle, die die Orgel in Francks musikalischem Denken spielt.

«*Was ist das für eine d-moll-Symphonie,*», empörte sich nach der heftig umstrittenen Uraufführung am 17. Februar 1889 in der Société de Conservatoire Francks konservativer Kollege Ambroise Thomas⁵, «*bei der das erste Thema im neunten Takt nach des, im zehnten nach ces, im einundzwanzigsten nach*

Académie royal de Belgique, Komponist und Professor in Lüttich

² 1845 ändert César-Auguste seinen Vornamen nach dem endgültigen Bruch mit dem autoritären Vater und signiert seine Werke fortan nur noch als César Franck oder C. Franck

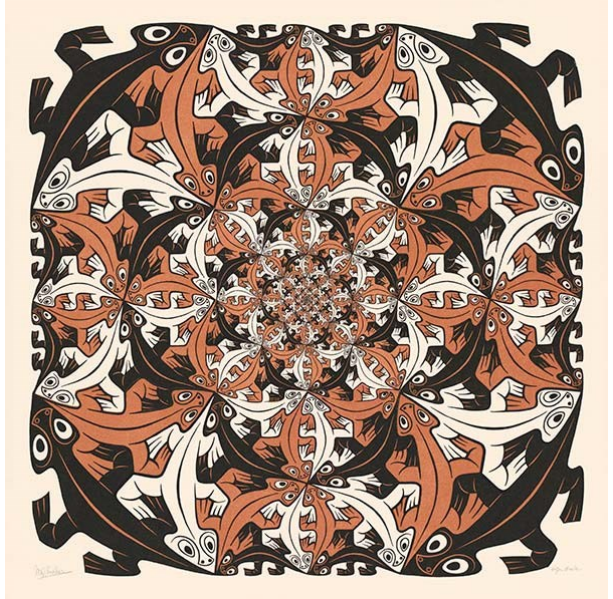
³ Césars jüngerer Bruder Joseph (1825-1891) war ebenfalls musikalisch erfolgreich als Geiger, Pianist, Organist und Komponist.

⁴ Zit. Bernhard Rzehulka

⁵ Ambroise Thomas, 1811-1896, erfolgreicher Opernkomponist („Mignon“ u.a.) und seit 1871 Direktor des Pariser Conservatoire.

fis, im fünfundzwanzigsten nach *c*, im neununddreißigsten nach *Es*, im neunundvierzigsten nach *F* moduliert?»⁶ Thomas' Reaktion macht sofort klar, wie der souveräne Umgang des Organisten Franck mit der Chromatik und seine Kenntnis von Wagners fortschrittlicher «Tristan»-Harmonik die Traditionalisten ebenso alarmierten wie ungewöhnliche Details der Instrumentierung. Auch die Konzeption der Themen, die auf komplexe Weise über alle Satzgrenzen hin ineinandergreift und den inneren Zusammenhalt des Werks verstärkt, erregte je nach Standpunkt Unwillen oder Bewunderung.

Der umfangreiche erste Satz steht eigentlich in zwei Tonarten, nämlich d-Moll und f-Moll – und er vollzieht sich gleichzeitig auch in zwei Tempi: Lento und Allegro non troppo. Denn das, was zunächst als langsame Einleitung erscheint, taucht wenig später ein zweites Mal auf, kehrt am Beginn der Reprise dramatisch gesteigert wieder und behält schließlich sogar das letzte Wort. In d-Moll wird im anfänglichen Lento von den tiefen Streichern ein elementares Grundmotiv aus drei Tönen vorgestellt und sogleich sequenzierend wiederholt: der Anfang einer Entwicklung, die über geheimnisvoll - beunruhigende Streichtremoli in chromatischem Anstieg und immer gewichtiger werdende Bläserbeteiligung sich ins Allegro non troppo entlädt. Nun stürmt dasselbe Motiv, zum Hauptthema umgeformt, in forschendem Unisono der Streicher los und wird von harschen Akkordschlägen von Bläsern und Pauken beantwortet. Doch kaum beginnt sich ein lyrisches Seitenthema im Holz anzukündigen, gebietet das volle



M.C. Escher; smaller and smaller
(Farbholzschnitt)

Orchester dem Einhalt. Und nun setzt die Musik von neuem an, mit einer Wiederholung des bisher Erklungenen, nun aber in der zweiten Grundtonart f-Moll. Erst danach kann sich der Satz voll entfalten, wobei ein hymnisches drittes Thema in F-Dur mit seinen charakteristischen Synkopen wie die Verheißung einer Befreiung aus der sonst vorherrschenden, chromatisch-expressiven Düsternis wirkt. Von ihm nimmt die kunstvolle, alle Themen verarbeitende Durchführung ihren Ausgang, Am Ende steht ein neuerliches Lento, nun überraschend in g-Moll, in dem das Hauptmotiv nach wenigen Takten in ein überraschend als Schlussakkord stehen bleibendes D-Dur förmlich explodiert.

Das folgende Allegretto verschränkt sodann auf originelle Weise den Typus des langsamen Satzes mit jenem des Scherzos. Ein von Streichern und Harfe gezupftes Klangfeld wird zum Hintergrund eines Englischhornthemas, dem sich in den Bratschen bald eine expressive Gegenstimme beigesellt, worauf Horn und Klarinette antworten. Zwei Trios schieben sich dazwischen: Ein lyrisches, begonnen von den Streichern, in dem das hymnische Thema des Kopfsatzes deutlich anklingt, und ein quecksilbrigendes, in geheimnisvollen Tremolo-Triolen und Sechzehnteln huschendes zweites. Doch dann beginnt dieses scherzohafte Wuchern überhand zu nehmen und läuft auch während der Wiederkehr des ersten Teils ungehindert weiter: langsamer Satz und Scherzo erscheinen so gleichsam übereinander gelegt.

⁶ Zit. Léon Vallas (1951)

Prasselnde Streicheroktaven, dramatische Akkordschläge – und eine von ungetrübter D-Dur-Helligkeit geprägte Melodie in den Celli und Fagotten stellt sich als Hauptthema des Finales (Allegro non troppo) vor. Zu ihm tritt nach erster festlicher Steigerung ein choralartiges Thema im Blech. Bald macht sich eine gewichtige Reminiszenz an den zweiten Satz breit, die später sogar noch gesteigert wiederkehren wird. Doch vorerst scheint die ganze Energie nach einem glänzenden Auftritt des Choralthemas zu verebben. *«Wie versprengte Splitter auf einem Ruinenfeld liegen die thematischen Elemente verstreut»*, schreibt Rzehulka dazu, *«Erst durch den Rückgriff auf die Themen der vorangegangenen Sätze werden sie wieder gebündelt. Es ist, als würde sich die Musik wieder an sich selbst erinnern und damit ihren eigenen dynamischen Fluss wiederfinden.»* Nicht bloß zitiert, sondern in den Verlauf eingebunden, erscheinen dabei schließlich auch noch das hymnische Thema des Kopfsatzes und dessen dreitöniges Hauptmotiv. Sie müssen nochmals erklingen, um die Bedeutung der letzten strahlenden Steigerung klarzumachen: Regiert von Trompeten und Posaunen stellt das ganze Orchester das Hauptthema des Finales triumphierend heraus. rb

Johannes Brahms, Konzert für Violine, Violoncello und Orchester, a-Moll, op.102

Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Streicher, Solovioline, Solovioloncello
Spieldauer: ca. 35 min.
Uraufführung: 18. Oktober 1887 in Köln

Wie viele Komponisten war Johannes Brahms ein außerordentlich produktiver Urlauber. Weitaus die meisten seiner großen Werke sind während der Sommermonate, fernab von Wien entstanden. Am Starnberger See, am Wörthersee, in der Steiermark oder im exklusiven Bad Ischl. Brahms, der Norddeutsche, liebte die Berge. Kein Blick bis zum Horizont, aber sanft geschwungene Höhen, begrünte Täler, schroffe Felsen. Es war eine Landschaft, die er als passionierter Spaziergänger ausgiebig durchschritt und von Herzen genoss. Keine Verpflichtungen, keine Konzertreisen, weder als Dirigent noch als Pianist. Nur eines war Pflicht und Wille, das Komponieren. Im Sommer 1887 hatte Brahms den ganzen ersten Stock eines Hauses direkt am Thuner See bezogen, rühmte seine Unterkunft als das schönste Domizil, das er je bewohnt habe, und konnte sich nicht satt sehen an all der Herrlichkeit ringsum. Hier komponierte er sein letztes Orchesterwerk. Das Konzert a-Moll für Violine, Violoncello und Orchester op. 102.



Joseph Nikolaus Büttler (1822-1885), Am Thuner See

Konzerte für mehr als einen Solisten waren im ausgehenden 19. Jahrhundert nicht gerade en vogue. Als letzter Prominenter hatte sich Beethoven dieser Gattung gewidmet. Das wusste auch Brahms und kündigte daher sein neuestes Opus als kuriosen Einfall und insgesamt sehr bescheidenes Stück an.

Brahms entließ jedoch die meisten seiner Werke mit derart abschätzigen Worten in die Welt. Seine

Aversion gegen präventive Kommentare erzeugte allerdings zuweilen das Gegenteil. Und dennoch, kurios im Sinne von ungewöhnlich und einzigartig ist dieses Doppelkonzert in der Tat, nicht nur in seiner Besetzung, sondern auch in der Behandlung der beiden Solostimmen. Brahms verlangt von den Protagonisten ein vollkommen homogenes Spiel und eine nahtlose Verschränkung ihrer Stimmen, zuweilen sogar die Verschmelzung zu einer einzigen. Max Kalbeck, ein Freund von Brahms und sein erster Biograph, sprach deshalb von einer "achtsaitigen Riesengeige", die das Orchester ergänze. Dieses erstaunliche Instrument erleben wir gleich in der Introduction des Kopfsatzes, in der das Orchester nicht wie üblich die vollständigen Themen präsentiert, sondern nur Stichworte liefert zu einem weit ausholenden, wie improvisiert wirkenden Rezitativ der Solisten, die sich umspielen, umgarnen, verzahnen. Nur hier in der Einleitung übrigens gibt Brahms den beiden Gelegenheit, sich unbegleitet hören zu lassen, im weiteren Verlauf des Konzerts werden sie als wortmächtige Erzähler immer mit dem Orchester verwoben und Teil des symphonischen Ganzen sein.

Johannes Brahms hat insgesamt vier Sinfonien und vier Konzerte geschrieben, darunter zwei Klavierkonzerte, ein Violinkonzert und das Doppelkonzert für Violine und Violoncello. Als Brahms letzteres komponierte, waren Konzerte für mehrere Soloinstrumente längst aus der Mode gekommen. Waren sie im Barock als Concerti grossi noch an der Tagesordnung, haben sich aus späterer Zeit nur Mozarts Konzert für Flöte und Harfe und seine "konzertanten Sinfonien" sowie Beethovens Tripelkonzert im Repertoire behauptet. Das Konzert hatte aber auch einen äusseren Anlass. Joseph Joachim hatte die zwischen ihm und Johannes Brahms dreissig Jahre währende gemeinsame Freundschaft persönlich tief gekränkt aufgekündigt⁷. Brahms versuchte nun mit dem Doppelkonzert, welches er Joseph Joachim und Robert Hausmann, dem Cellisten des Joachim-Quartetts, widmen wollte, den Kontakt wieder aufzunehmen. Und tatsächlich kam es am 18.10.1887 zur gemeinsamen Uraufführung des Werkes.

Mache Dich auf einen kleinen Schreck gefasst. Ich konnte derzeit den Einfällen zu einem Konzert für Violine und Violoncello nicht widerstehen, so sehr ich es mir auch immer wieder auszureden versuchte ... vor allem bitte ich in aller Herzlichkeit und Freundlichkeit, daß Du Dich nicht im geringsten genierst. Wenn Du mir eine Karte schickst, auf der einfach steht: „Ich verzichte“, so weiß ich mir selbst alles Weitere und genug zu sagen.

Aus einem Brief von Johannes Brahms an Joseph Joachim. Thun, im Juli 1887

Das Doppelkonzert in a-Moll ist also Brahms' letztes großes Orchesterwerk. Auffällig ist ebenfalls, dass er die Solopartien in die musikalische Gesamtidee einschmilzt: Es gibt keine eigentlichen Solokadenzen oder -episoden, sondern lediglich eine Solointroduction im ersten Satz. Das Besondere des Werkes ist also weniger in der Virtuosität der einzelnen Solopartien zu suchen, als vielmehr in deren lückenloser Verzahnung und klanglicher Homogenität. Das thematische und begleitende Material wird oft zunächst sukzessiv vorgestellt und dann simultan verarbeitet, wobei das Cello meist die führende Rolle übernimmt. Formal knüpft Brahms an die traditionelle dreisätzigige Konzertform an. Das Werk vermeidet jedoch wörtliche Wiederholungen und ist durch ständige Variation geprägt.

Im Allegro beginnt zunächst das Orchester mit dem kraftvollen ersten Thema, das sich durch punktierten Rhythmus und Triolen auszeichnet. Danach wird das musikalische Material vom Solocello "in modo d'un recitativo", also im Stile eines Rezitativs, verarbeitet. Nachdem die Bläser kurz das lyrische zweite Thema angedeutet haben, fährt die Solovioline fort, um dann gemeinsam mit dem Cello eine Art auskomponierter Kadenz zu spielen. Nach einer durch Synkopen geprägten Oberleitung erklingt das zweite Thema in C-Dur, das an ein Thema aus Viottis 22. Violinkonzert in a-Moll angelehnt ist. Genau dieses Werk verehrten sowohl Brahms als auch Joachim.

Die ersten vier Töne des kantablen zweiten Satzes sind den Bläsern im Piano vorbehalten und erinnern an einen fernen Hornruf. Danach stellen die Solisten ein melancholisches Thema in Oktaven vor. Der Mittelteil in F-Dur zeichnet sich durch ruhige Terz- und Sextparallelen in den Holzbläsern,

⁷ Anlass dieser Aufkündigung war wohl der Versuch Brahms, Joachims Ehefrau vor dessen ebenso pathologischen wie unbegründeten Eifersuchtsanfällen in Schutz zu nehmen und während des Scheidungsverfahrens Partei für sie zu ergreifen.

Triolen und Sechzehntelbewegungen in den Soloinstrumenten und Synkopen in den Streichern aus.

Das rondoartige Finale wird vor allem durch das leichte, tänzerische und rhythmisch prägnante erste Thema bestimmt. Einen Kontrast bildet das eher ruhige zweite Thema, das nach dem Mittelteil, in dem Brahms die Holzbläser an der Verarbeitung des thematischen Materials teilhaben lässt, in A-Dur in den Soloinstrumenten wiederkehrt. Bis zum fröhlich jubelnden Schluss mit Paukenwirbel bleibt das Werk in dieser Tonart. rb



Joseph Joachim und **Robert Hausmann** während der privaten (Vor-)Uraufführung des Doppelkonzerts in Baden-Baden im September 1887

Interview mit Gergana Gergova und Alban Gerhardt

Liebe Gergana, lieber Alban, das heutige Konzert ist ein Benefizkonzert zugunsten der CeBraGeiger, also des seit 2008 bestehenden Streicherprojekts der Dunant-Grundschule in Berlin-Steglitz. Bis zu 25 Kinder haben hier jedes Schuljahr die Möglichkeit, in der Schule ein Streichinstrument zu lernen. Wann habt ihr beiden eigentlich angefangen Musik zu machen?

A+G: Da unsere Eltern beide Musiker waren, haben wir mehr oder weniger spielerisch in sehr frühem Alter mit dem Musizieren begonnen, zunächst als Beschäftigungstherapie, später dann richtig mit Unterricht am Instrument. Ich habe zunächst Klavier gelernt, Geri durfte schon mit 5 Jahren an die Geige.

Und warum habt ihr das Instrument gewählt, das ihr jetzt spielt: Geige und Cello, oder habt ihr mit einem anderen Instrument angefangen und später gewechselt?

G: Ich habe immer „nur“ Geige gespielt - ist ja auch schwer genug... :) Meine Mutter spielte Geige, und da war es eine logische Konsequenz, dass ich das auch lernen würde.

A: Das Cello kam bei mir per Zufall dazu als ich 8 Jahre war - meine Mutter schlug es vor und ich akzeptierte es, verliebte mich dann aber bald in die Fähigkeit des Cellos zu singen und vibrieren, etwas, für das ich meine Mutter, eine Sängerin, so beneidete, und dass ich nun glaubte nachmachen zu können.

Spielte bei euch zuhause jemand ein Instrument?

G: Ja, mein Vater war Hornist, und meine Mutter unterrichtete Geige, Klavier und arbeitet immer noch musikalisch mit Kindern (sie ist gerade mal 61 Jahre alt!)

A: Meine leider nicht mehr lebende Mutter war Sängerin, arbeitete aber auch viel mit Kindern in der rhythmischen Früherziehung, und mein Vater war für 45 Jahre Geiger bei den Berliner Philharmonikern sowie bis heute ein enthusiastischer Lehrer (an der UdK).

Seid ihr an euren Schulen gefördert worden und habt dort z.B. im Schulorchester gespielt?

G: Ich ging auf eine Spezialschule für Musik, wo ich schon sehr gut gefördert wurde - klar, wir mussten alle im Schulorchester spielen, das aber ein sehr hohes Niveau hatte. Außerdem habe ich schon mit 13 im Orchester meines Vaters mit ausgeholfen, um mein Taschengeld etwas aufzubessern.

A: Meine Schule war ein humanistisches Gymnasium, d.h. eine besondere Musikförderung war da nicht mit eingeplant, ich muss aber gestehen, dass sowohl Lehrer als auch Direktor der Schule mein Musizieren mit großem Wohlwollen und einigen Ausnahmeregelungen unterstützt haben. Leider war ich als Jugendlicher und als Philharmonikersohn in gewisser Weise ein Snob, etwas arrogant, und wollte nicht im Schulorchester spielen - fühlte meine Lust am Orchesterspiel gesättigt durch die Mitgliedschaft im Bundesjugendorchester. Heute würde ich es für meinen Sohn wahrscheinlich anders empfehlen und ihn zu dem Schulorchester dringend raten, da man auf jedem Niveau wunderbar Musik machen kann!

War es manchmal schwer, sich zum Üben zu motivieren und nicht draußen mit den Freunden zu spielen?

G: Da alle meine Schulfreunde Musiker waren, fiel es mir nicht so schwer mich zu motivieren, zumal es ja immer noch genug Zeit für Party gab :)

A: Bei mir war es anders, ich war eher etwas scheu und vielleicht sogar asozial, hatte kaum Freunde und fühlte mich eigentlich zuhause am wohlsten. Ich war der Älteste von fünf Geschwistern, denen ich sehr nah war (und bin), und da die auch üben mussten, war es nicht außergewöhnlich, am Nachmittag nach der Schule zuhause zu sein und an meinen Instrumenten zu sitzen. Ich war auf alle Fälle ein Einzelgänger, dem das Spielen mit anderen nicht wirklich gefehlt hat.

Wann habt ihr gewusst, dass ihr Musiker werden wollt?

G: Eigentlich wollte ich Journalistin oder Schriftstellerin werden, habe in meiner Kindheit unglaubliche Mengen von Büchern gelesen, die meisten mehrfach - Literatur hat mich mindestens ebenso sehr begeistert wie Musik, aber irgendwann habe ich dann den Absprung von der Geige nicht geschafft...

A: ...und Du wurdest einfach zu gut und erfolgreich, würde ich sagen! Ich war zwar auch ein Bücherwurm, aber für mich war immer klar, dass es nur einen Beruf gibt, den des Musikers - ich kannte eigentlich auch fast niemanden, der einen anderen Beruf hatte, da meine Eltern nur Musikerfreunde hatten.

Wusstet ihr schon früh, dass ihr Solist/in oder Mitglied in einem Orchester werden wolltet?

G: Unsere Ausbildung zielt leider immer allzu sehr darauf aus, Solist zu werden, da man, um erfolgreich in einem Orchester aufgenommen zu werden, eine solistische Leistung erbringen muss. In Bulgarien wurde ich durch Wettbewerbe eigentlich auf eine Solo-Laufbahn vorbereitet, aber mich hat schon immer Musik generell fasziniert, nicht eine spezielle Karriere, so dass ich schon als Kind im Orchester meines Vaters aushalf, Kammermusik mit Freunden spielte, aber auch solistisch mit Orchestern auftrat. Ich wollte einfach Musikerin werden, egal in welcher „Rolle“.

A: Den letzten Satz würde ich für mich genauso sehen, allerdings war meine Ausbildung weniger solistisch orientiert, vielleicht auch, weil ich nicht auf eine Spezialschule gegangen bin? Ich wollte wie mein Vater Orchestermusiker werden, am liebsten in seinem Orchester, den Berliner Philharmonikern, und ich war mir sehr bewusst, dass dies ein sehr schweres Ziel sein würde, da die Probespiele dort besonders hart sind - deshalb habe ich geübt und auch bei Jugend musiziert mitgemacht, um mich quasi auf die Probespielsituation vorzubereiten. Aber mit viel größerer Freude habe ich zehn Arbeitsphasen beim Bundesjugendorchester mitgemacht, hauptsächlich im Tutti, die letzten zwei als Solocellist. Orchesterspiel war für mich das Größte, vielleicht sogar noch mehr als Kammermusik, wenigstens als Jugendllicher.

Was sind die guten und schlechten Seiten daran Profi-Musiker zu sein?

G: Es ist der großartigste „Beruf“ überhaupt, würde ich sagen, ein großes Glück, Musiker sein zu dürfen! - Ja, wir müssen üben und proben, aber was kann es Schöneres geben, als jeden Tag Musik zu hören und zu machen? Klar, es ist manchmal sehr anstrengend, aber wir werden ja auch belohnt, auf der einen Seite finanziell (lacht) aber hauptsächlich durch die Freude, die die Musik und unsere Darbietung dem Publikum macht. Es ist immer wieder euphorisierend, vor einem großen oder auch kleinen Publikum musikalisch die schönsten und traurigsten Geschichten auf der Geige erzählen zu dürfen, egal ob ich mit meinem Trio spiele, im Operngraben sitze oder mit meinem Männlein hier spiele (lacht wieder).

A: Mh, die gute Seite: Die ganze Zeit Musik machen zu dürfen. Die schlechte Seite: Die ganze Zeit Musik machen zu müssen (lächelt).

Spielen eure Kinder auch ein Instrument?

G: Wir haben einen gemeinsamen Sohn, der ist gerade vier Jahre alt und wird in wenigen Wochen mit dem Klavierunterricht anfangen - er schlägt sich nicht drum, aber für uns gehört das Erlernen eines Instruments genauso zum Leben wie Lesen, Schreiben und Rechnen lernen. Wird er Musiker? Ist mir vollkommen egal, ich will aber, dass er Musik in seinem Leben hat und später entscheiden kann, ob er es später professionell oder, was oft noch viel schöner ist, als begeisterter Amateur angehen möchte.

A: Dem stimme ich zu! Mein großer Sohn aus erster Ehe spielte Klavier und später Horn, hat es aber nicht wirklich geliebt, und als er dann in die Oberstufe kam, hat er aufgehört. Jetzt fängt er aber langsam wieder mit dem Klavier aus eigenen Stücken an, was mich sehr berührt und glücklich macht.

Habt ihr einen abschließenden Rat für die CeBraGeiger und alle, die ein Instrument spielen?

G: Ich bewundere jeden jungen Menschen, der es heute schafft, ein Instrument zu lernen, weil die Ablenkung in der heutigen Zeit so groß ist (soziale Medien, Smartphones, Computer, Playstations etc.) dass die Selbstdisziplin, die das Erlernen eines Instruments erfordert, noch größer als in meiner Kindheit sein muss. Mein Rat? Bleibt dran, Ihr werdet es nicht bereuen - es gibt kaum etwas

Schöneres als mit anderen gemeinsam Musik zu machen und das Gefühl zu haben, dass man etwas kann, das sehr wenige andere Menschen können.

A: Mein Vater hat mir immer geraten, nicht unbedingt unglaublich viele Stunden zu üben, aber regelmäßig und klug. Sich selber gut zuhören und versuchen, aus den eigenen Fehlern zu lernen, geduldig zu sein, langsam zu üben, sich nicht zu schade zu sein, an den Grundlagen zu feilen (so wie es Sportler ja auch tun) - und gleichzeitig die Schönheit der Musik nicht aus den Augen zu verlieren, auch wenn es sich manchmal gar nicht schön anfühlt, wenn man zum tausendsten Mal die gleichen Fingerübungen machen soll. Genießt es, versucht das Privileg zu fühlen, das Ihr habt, ein Instrument erlernen zu dürfen!

Die Fragen stellte Wolfram Irmr



© Larry D. Horricks

Gergana Gergova Violine

Aus einer Musikerfamilie stammend prägte Musik schon seit frühester Kindheit Gergana Gergovas Leben. Sie begann ihre geigerische Ausbildung bei Blagorodna Taneva in Pleven (Bulgarien) und studierte anschließend bei Prof. Mintcho Mintchev an der Folkwang Universität der Künste in Essen, wo sie 2004 ihr künstlerisches Diplom ablegte. Bis 2006 studierte sie noch an der Universität der Künste Graz bei Prof. Yair Kless. 2009 schloss sie ihr Aufbaustudium Kammermusik bei Prof. Andreas Reiner an der Folkwang Universität der Künste mit Auszeichnung ab. Von 2009 bis 2011 absolvierte sie ihr Masterstudium Kammermusik an der Hochschule für Musik Hanns Eisler bei Prof. Eberhard Feltz. Weitere künstlerische Impulse erhielt sie von Menahem Pressler, Yfrah Neaman, Anner Bylsma, Heinrich Schiff und Shmuel Ashkenasi.

Der 1.Preis bei dem Internationalen Violinwettbewerb „Vladigeroff“ sowie Preise bei verschiedenen Kammermusikwettbewerben ermöglichen ihr eine internationale Karriere. Solistisch ist sie u.a. mit dem RSB Berlin, den Festival Strings Luzern, den Duisburger Philharmonikern und verschiedenen Orchestern in Bulgarien aufgetreten. 2016 gab sie ihr solistisches Debüt beim Lucerne Festival. Zusammen mit dem Pianisten Pavlin Nechev und dem Cellisten Thomas Kaufmann bildet sie das Trio Imàge, das 2014 mit dem ECHO-Klassik ausgezeichnet wurde.

Im Dezember 2017 geht sie zusammen mit Brett Dean, Baiba Skride, Amihai Grosz und Alban Gerhardt auf eine zweiwöchige Quintett-Tournee mit Konzerten u.a. im Muzijkgebouw Amsterdam, in der Tonhalle Zürich sowie der Philharmonie Luxembourg. Des Weiteren stehen zahlreiche Konzerte mit ihrem Klaviertrio an. Seit der Saison 2017/18 ist Gergana Gergova Erste Konzertmeisterin beim Teatro Real in Madrid sowie bereits seit 2011 bei den Festival Strings Luzern. Gergana spielt, dank einer großzügigen Leihgabe, eine Violine von G.B. Guadagnini, Turin,



Foto: © Kaupo Kikkas

Alban Gerhardt Violoncello

Gelobt als „Ein Kantabilitätszauberer und Meister virtuoser Rasanz“ (Der Tagesspiegel) hat Alban Gerhardt seit über 25 Jahren eine einzigartige Wirkung auf sein Publikum weltweit durch sein hohes Maß an Musikalität, seine überwältigende Bühnenpräsenz und seine nahezu unstillbare künstlerische Neugier. Seine Gabe, bekannte Werke in neuem Licht erscheinen zu lassen und sein Appetit, neues Repertoire aus den vergangenen Jahrhunderten bis zu zeitgenössischen Werken zu entdecken, suchen ihresgleichen.

Nach frühen Wettbewerbserfolgen begann die internationale Karriere Alban Gerhardts mit seinem Debüt bei den Berliner Philharmonikern unter Semyon Bychkov 1991. Seitdem hat er mit den führenden Klangkörpern weltweit musiziert. Dabei arbeitete er u.a. mit den Dirigenten Kurt Masur, Christoph von Dohnányi, Christian Thielemann, Myung-Whun Chung, Michael Tilson-Thomas, Esa-Pekka Salonen, Vladimir Jurowski, Kirill Petrenko und Andris Nelsons. Alban Gerhardt ist außerdem leidenschaftlicher Kammermusiker, unter seinen regelmäßigen Partnern sind Steven Osborne, Cecile Licad, Baiba Skride und Brett Dean.

Alban Gerhardt arbeitet mit vielen zeitgenössischen Komponisten zusammen, unter anderem mit Jörg Widmann, Unsuk Chin und Matthias Pintscher. Im Sommer 2018 wird er das neue Cellokonzert von Brett Dean mit dem Sydney Symphony Orchestra uraufführen und es im Herbst 2018 mit den Berliner Philharmonikern zur deutschen Erstaufführung bringen.

Alban Gerhardts CD-Einspielungen sind mehrfach ausgezeichnet worden. So gewann er dreimal den ECHO Klassik sowie die ICMA und MIDEM Classic Awards. Seine Aufnahme von Unsuk Chins Cellokonzert bei der Deutschen Grammophon wurde mit dem BBC Music Magazine Award prämiert und für den Gramophone Award 2015 nominiert. Seine neueste Aufnahme von Rostropovichs „Encores“ erschien im Januar 2017. Nächstes Aufnahme-projekt werden die sechs Suiten von J.S. Bach sein.

Alban Gerhardt spielt ein Cello von Matteo Gofriller aus dem Jahr 1710.