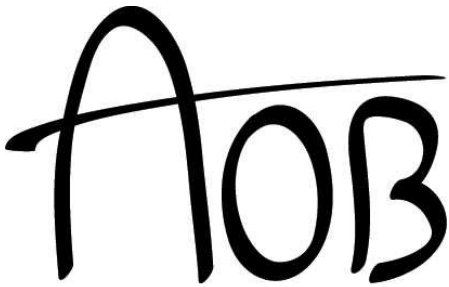


Philharmonie Berlin
Sonntag, 19. Mai 2019, 16.00 Uhr

Gemeinsames Konzert



Akademisches
Orchester Berlin

Leitung: Peter Aderhold



Leitung: Christian Birnbaum

Liebe Konzertgäste!

Wenn auch der eine oder andere Ohrwurm vom letzten Konzert im Konzerthaus noch aktiv sein mag: nach gerade einmal zwei Monaten sitzen Sie schon wieder in einem Konzert des AOB – und wieder ist es ein besonderes Konzert!

Wir sind heute nicht alleine hier, sondern teilen uns die Bühne mit dem Akademischen Orchesterverein in Wien (AOV) und es ist uns eine ganz besonders große Freude, unsere Freunde und Kollegen aus Wien hier begrüßen zu können.

Das gemeinsame Konzert hat eine lange Geschichte. Bereits 1926 (!) sollte ein gemeinsames Projekt stattfinden, das jedoch an heute nicht mehr ganz aufzuklärenden und auch nicht nachvollziehbaren Gründen scheiterte, so dass es erst noch mehr als 90 Jahre dauern musste, bis ein ehemaliges Mitglied des AOV, das es berufsbedingt nach Berlin verschlagen hatte, vorschlug, ob man nicht etwas zusammen auf die Beine stellen wolle.

Unsere Wiener Kollegen – die in im 115. Jahr des Bestehens des AOV zum ersten Mal eine Orchesterreise unternehmen – waren Feuer und Flamme von unserem Vorschlag und schnell stiegen wir in die Planung ein. Wir alle konnten dabei vom reichen Erfahrungsschatz des AOB aus zahlreichen Orchesterreisen in den letzten 20 Jahren nach Japan, Frankreich, Polen und allein vier Mal Italien profitieren und so werden wir nicht nur heute hier in der Philharmonie, sondern auch in zwei Wochen in Wien im Musikverein gemeinsam auftreten. Ein besonderes Schmankerl ist, dass unser Konzert in Wien auf den 26. Mai 2019 und damit auf den Tag der Europawahlen fällt.

Zusätzlich zum „musikalischen Gipfeltreffen“ werden wir bei verschiedenen gemeinsamen Unternehmungen in Berlin und Wien sowie auch dadurch, dass mehrere Musiker privat bei einander übernachten werden, uns besser kennenlernen können, um gerade in den heutigen Zeiten, in denen so häufig das Unterschiedliche und Trennende betont wird, wieder mehr das zu betonen, was uns verbindet: die Musik und der Spaß am gemeinsamen Musizieren!

Auch bei diesem Projekt kommen wir wieder ganz ohne öffentliche Gelder aus und wollen uns einmal nicht nur „im Kleingedruckten“, sondern an prominenter Stelle bei unseren langjährigen Unterstützern bedanken: bei Holtz Immobilien, beim Landesselbsthilfverband Schlaganfall und Aphasiebetroffener (LVSB), bei der Schulleitung und Eltern der Dunant-Grundschule und der Schulleitung der Nelson-Mandela-Schule (secondary) sowie den Kollegen vom Konzerthausorchester für die Unterstützung in den Stimmproben – und IHNEN für Ihre langjährige Treue!

Wir wünsche Ihnen viel Freude im Konzert mit dem AOB und dem AOV.
Der Vorstand

Grußwort seiner Exzellenz Herrn Dr. Peter Huber, Botschafter der Republik Österreich in Deutschland



Sehr geehrte Damen und Herren,

Österreich blickt auf eine reiche musikalische Tradition: Wolfgang Amadeus Mozart prägte die klassische Musik wie kein Zweiter, die Salzburger Festspiele, die Wiener Philharmoniker und andere große Orchester sind Flaggschiffe unseres Kulturbetriebs sowie wichtige Botschafter Österreichs in der Welt. Unsere Liebe zur Musik beschränkt sich jedoch keineswegs auf die Profis in den Berufsorchestern, sondern beginnt schon im Kindes- und Jugendalter. Das enge Netz an öffentlich geförderten Musikschulen bietet einen wichtigen Nährboden für junge Musikbegeisterte, um ihre Talente zu entwickeln. Unsere renommierten Musikuniversitäten ziehen junge Menschen aus aller Welt an, um sich fortzubilden. Aber auch in der österreichischen Alltags- und Volkskultur spielt die Musik eine große Rolle. So bestehen landauf-landab unzählige virtuose Laien-Chöre und Stubenmusik-Ensembles,

die das örtliche Kulturleben bereichern und die Gemeinschaft stärken.

Ich freue mich sehr, dass sich mit dem Akademischen Orchesterverein Wien nun erstmals eines der besten österreichischen Laienorchester in der Berliner Philharmonie präsentiert! Besonders erfreulich ist es, dass der Akademische Orchesterverein beim Konzert am 19. Mai 2019 - gerade im Monat der Wahl zum Europäischen Parlament - einen musikalischen Dialog mit dem Akademischen Orchester Berlin eingeht. So feiern zwei virtuose Ensembles mit einer gleichermaßen langen Tradition unsere europäische Nachbarschaft und das gemeinsame europäische Kulturerbe.

Ich wünsche allen Besucherinnen und Besuchern einen wunderbaren Konzertabend!

Das Programm am 19. Mai 2019

Das AOB präsentiert:

Ludwig van Beethoven (1770 - 1827)

Egmont - Ouvertüre op.84

Robert Schumann (1810 - 1856)

Sinfonie Nr.4, d-Moll, op.120

Zweite Fassung von 1853

Ziemlich langsam - Lebhaft

Romanze

Scherzo

Langsam - Lebhaft

Der AOV Wien präsentiert:

Peter I. Tschaikowsky (1840 - 1893)

Symphonie Nr.6, h-Moll, op.74

“Pathétique”

Adagio - Allegro non troppo

Allegro con grazia

Allegro molto vivace

Finale. Adagio lamentoso

Ludwig van Beethoven; Ouvertüre zu Goethes Trauerspiel "Egmont", op. 84

Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Streicher.
Spieldauer: ca. 8 min

Bei der Komposition der Musiken zu Goethes „Egmont“ (insgesamt zehn Nummern) verschränken sich, wie so oft bei Beethoven, äußere Anlässe – hier ein Kompositionsauftrag des Wiener Burgtheaters aus dem Jahr 1809 – mit inneren Beweggründen: Beethoven litt, wie viele Wiener, unter der napoleonischen Besatzung und erlebte hautnah, was Okkupation durch eine fremde Macht bedeutete. Der von Goethe in eben diesem Sinne aufbereitete Freiheitskampf der Niederländer gegen die spanische Besatzung berührte Beethoven im Innersten, wie ein Brief an seinen Verleger Breitkopf & Härtel zeigt: ... [*Habe diese Musik*] „*bloß aus Liebe zum Dichter geschrieben und ... um dieses zu zeigen nichts von der Theaterdirektion dafür genommen*“. Die Erstaufführung fand am 15. Juni 1810 in Wien statt.

Beethovens Musik lehnt sich eng an Goethes Vorlage von 1788 an. Erinnern wir uns: Graf Egmont, dem „*die Fröhlichkeit, das freie Leben, die gute Meinung aus den Augen sieht*“, macht sich durch seine Weigerung, hart und repressiv gegen das aufbegehrende Volk vorzugehen, bei den spanischen Machthabern unbeliebt. Seine liberale Gesinnung lässt ihn bei Hofe gefährlicher erscheinen „*als ein entschiedenes Haupt einer Verschwörung*“. Graf Alba wird ausgesandt, ihn zu eliminieren. Egmont ignoriert die drohenden Vorzeichen – die Abdankung der ihn schützenden Regentin und die Warnungen seiner Freunde – und genießt sorglos und vertrauensvoll-leichtsinnig seine Liebe zu der Bürgertochter Klärchen. Als er einer Einladung Albas folgt und dort offenherzig und entschieden seine Auffassung von Freiheit vertritt, ist sein Schicksal besiegelt. Er muss erkennen, dass das Eintreten für eine Meinung da sinnlos ist, wo man es mit einem Gegner zu tun hat, der mit Andersdenkenden nicht diskutiert, sondern sie ausschaltet. Klärchen, halb wahnsinnig vor Angst und Schmerz, nimmt Gift, Egmont endet auf dem Schafott. Sein Tod ist aber nicht umsonst: Er gibt das Fanal zum erfolgreichen Aufstand des Volkes gegen die Okkupation und zur Institutionalisierung der freiheitlichen Ideen, die Egmont beispielhaft vorgelebt hat.

Goethe konzipiert seinen Egmont als einen Menschen, der **keine** Entwicklung nimmt, sondern aus der gleichen Quelle lebt, aus der die Träume kommen: aus den Tiefen des Unbewussten, aus dem innigsten Einklang mit den „*Mächten, die seine Wege lenken*“, aus dem ruhevollen Vertrauen in sein Geschick, das bis zum (bitteren) Ende gelebt wird. Er vertraut auf sein Fatum, seinen *Daimon* und ist groß nicht in dem, was er tut, sondern in dem, wie er lebt.

„*Beethoven ist mit bewundernswertem Genie auf [diese] ... Intentionen eingegangen*“ (Goethe). Zu Beginn (Introduktionsteil) stellt er mit wuchtigen Schlägen die düstere Gestalt des Unterdrückers Alba vor. Ihm antworten mit verflochtenen Seufzermotiven die klagenden Stimmen des Volkes. Allmählich formiert sich Widerstand und ein Motiv aufleuchtender Zuversicht erblüht. Es wächst im Allegroteil zu heroischer Größe und wird zur treibenden kämpferischen Kraft.

In langer Auseinandersetzung mit dem Tyrannenmotiv aus der Introduction scheint dieses zu siegen: Der Kopf des Freiheitshelden Egmont fällt auf dem Schafott. Nach einer Generalpause wächst in der Coda eine allmählich aufstrahlende „*Sonne des Sieges*“, so mitreißend, wie nur Beethoven sie gestalten konnte. Damit ist die Ouvertüre so etwas wie ein musikalischer Spiegel, der alle wichtigen Züge des Dramas reflektiert.



Klärchen

als Personifikation
der Freiheit bekrönt
Egmont im Traum .

Illustrationsentwurf zu
Goethes ‚Egmont‘ von
Angelika Kauffmann
(1741-1807)

Die Nicht-Entwicklung des Charakters der Hauptperson hinterließ bei vielen Zeitgenossen tiefes Unbehagen und führte zu mehreren „Bearbeitungen“ des Goetheschen Dramas. Friedrich von Schiller nahm (mit Billigung Goethes) eine „*grausame Redaktion*“ des Stückes vor, die erst mit Beethovens Musik, die sich am Original orientiert, wieder zurückgenommen wurde. Auch Beethoven selbst bleibt von der Kritik nicht verschont. So findet man bei Theodor W. Adorno folgende Einschätzung: „*Die Coriolan- und Egmont-Ouvertüren sind bei Beethoven wie Symphoniesätze für Kinder... Besonders Egmont ist tief unbefriedigend, weil der Triumph ohne Konflikt in der Coda keine dialektische Begründung hat und er dadurch etwas Brutales, Deutsches, Auftrumpfendes annimmt*“. (Th. W. Adorno; Philosophie der Musik, 1993; verändert). Adorno verkennt hier offenbar Goethes Intention, **kein** Entwicklungs-drama zu schreiben und tut Beethoven Unrecht, der sich Goethes Worte kongenial zu eigen macht und in eine spannungsreiche, leuchtende Musik umsetzt. rb



Clara und Robert Schumann am Piano, Hamburg 1850, Daguerreotypie
Staatsbibliothek zu Berlin

Rainer Bloch

Robert Schumann

Symphonie Nr.4, d-Moll, op.120 (zweite Fassung)

Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Streicher,
Spieldauer: ca. 30 min
Uraufführung: 6. Dezember 1841 (Erstfassung) in Leipzig; 3. März 1853 (Zweitfassung) in Düsseldorf

Das Werk entstand in dem berühmten „Sinfonienjahr 1841“, das den Mittelpunkt von Schumanns sinfonischem Schaffen bildet. Schumann schrieb in diesem Jahr – beflügelt durch die langersehnte Hochzeit mit Clara Wieck – seine B-Dur-Sinfonie op.38 („Frühlingssinfonie“), die von Mendelssohn erfolgreich in Leipzig aus der Taufe gehoben wurde. Kurze Zeit später entstand innerhalb weniger Wochen die im gleichen Jahr uraufgeführte d-Moll-Sinfonie. Ihre Rezeption fiel allerdings weniger enthusiastisch aus und rief bei Schumann seine alten „Sinfonieskrupel“ wieder hervor. Jedenfalls ließ er die Sinfonie und weitere sinfonische Pläne längere Zeit ruhen und wandte sich anderen musikalischen Formen zu. Erst 1851 nahm er die Arbeit an diesem Werk wieder auf und brachte es im März 1853 in neuer Gestalt in Düsseldorf mit großem Erfolg zur Uraufführung. Die Unterschiede zur Erstfassung betreffen im Wesentlichen die Ecksätze, wo Schumann durch Uminstrumentierung, Oktavierungen und Verdopplungen melodische Linien verstärkte. Darüber hinaus fordert Schumann auch langsamere tempi als in der Version von 1841. Seither hat die, nach ihrer Entstehung eigentlich „Zweite“, nach der Chronologie der Veröffentlichung aber „Vierte“, ihren festen Platz in den Konzertprogrammen und gilt nicht zu Unrecht als Schumanns großartigstes Orchesterwerk.

Schumann stand, ganz ähnlich wie sein Freund und Bewunderer Johannes Brahms, vor der Herausforderung, in der Sinfonik nach dem Übervater Beethoven einen eigenen und entwicklungsfähigen neuen Weg zu finden, wollte er nicht in pures Epigontum verfallen. Die „Wiener Klassik“ war mit Beethoven zu ihrer Vollendung gelangt, der Gipfel des Olymp war mit der „*Ode an die Freude*“ erreicht, einen weiterführenden Weg gab es nicht. Um die Gattung am Leben zu erhalten, mussten neue Konzepte gefunden, neue Ziele formuliert und neue Pfade markiert werden. Dem Romantiker Schumann (nicht aber seinen Kritikern!) war bewusst, dass das klassische Formschema aufgebrochen werden musste, wollte er seiner phantasievoll-lyrischen Gedankenwelt einen adäquaten Rahmen geben. So wandte er sich ab vom linearen Zeitablauf klassischen Zuschnitts und entwarf einen auf eine Mitte hin orientierten zyklischen Zeitverlauf des sinfonischen Geschehens. Das eng geschnürte Korsett des klassischen Sinfoniesatzes mit Haupt- und Nebenthema, Exposition, Durchführung und Reprise ersetzte er durch eine „Ursuppe“ aus Motivkeimen, aus der sich sämtliche Themen des Werkes entwickeln. Diese Konzentration der musikalischen Substanz sichert dem Werk eine beispielhafte innere Geschlossenheit und Organik des Aufbaus. Gleich Protuberanzen brechen aus dem musikalischen Nukleus die einzelnen Satzthemen und Motivsplitter heraus, entfalten ihr musikalisches Feuerwerk und stürzen wieder in das brodelnde musikalische Zentralgestirn.

Zwei Motivkerne werden in der Introduction, die dem ersten Satz vorausgeht, quasi als Keimzelle des gesamten Werkes vorgestellt. Sie bilden ein eng verwobenes thematisches Netz, das in ständiger Metamorphose alle vier Sätze der Sinfonie durchzieht. Schumann geht es also nicht um die bloße Verarbeitung musikalischer Gedanken, sondern vorrangig um ihre zyklische Entfaltung. Formale Gestaltungsprinzipien werden dabei zugunsten der thematischen Entwicklung und Steigerung hintan gestellt.



Josef Toth (*1944), Rotglühende Sonnenprotuberanzen, um 1996/1998

Der kritische Ansatz, Schumann beherrsche die symphonische Form nicht, läuft unter dieser Prämisse ins Leere und gewinnt auch durch häufige Wiederholung keine Substanz. Die Viersätzigkeit des Werkes ist rein formalistisch. Eigentlich handelt es sich um eine Sinfonie in einem Satz, was sich nicht nur an der einheitliche Motivik sondern auch an der durchgängigen Verknüpfung der einzelnen, nur durch Generalpausen voneinander getrennten Sätze erweist. Auch der (später verworfene) ursprüngliche Titel „*Symphonistische Phantasie für großes Orchester*“ weist auf einen geplanten kontinuierlichen, ununterbrochenen Fluss des Werkes, nirgends zu weit vom Mittelpunkt wegführend, immer wieder zu ihm zurückkehrend.

Dass ein derartig revolutionäres Sinfoniekonzept die Zeitgenossen, die eine klassische Sinfonie nach bewährtem Konstruktionsmuster (Sonatenhauptsatz) erwarteten, eher verwirrte oder abstieß ist verstehbar. Dass die Ablehnung aber bis in die Mitte des 20. Jhh. bei manchen „etablierten“ Musikwissenschaftlern andauerte, zeugt von einiger Ignoranz, vor allem wenn man sich vergegenwärtigt, wie viele nachfolgenden Komponistengenerationen von dem neuartigen Schumannschen Ansatz beeinflusst wurden. Zu nennen wären hier u.a. Camille Saint-Saëns mit seiner Orgelsinfonie oder Franz Liszt mit seinen sinfonischen Dichtungen. Von diesen führt der Weg zu Richard Strauss und Gustav Mahler und damit direkt in die Moderne. Robert Schumann war hier tatsächlich *pathfinder* und Wegbereiter für die Musik des 20. Jahrhunderts.

Peter I. Tschaikowski urteilte mit großer Weitsicht über Schumann: *Die Musik Schumanns, die organisch an das Werk Beethovens anknüpft und sich gleichzeitig entschieden davon löst, eröffnet uns eine ganze Welt neuer musikalischer Formen. Sie zeigt außerordentlichen Reichtum der melodischen Erfindung, originelle, kraftvolle Harmonik, meisterhafte thematische Arbeit, Frische und tiefes Empfinden. ... Die Geschichte hat für Schumann noch nicht begonnen; erst in fernerer Zukunft wird eine objektive kritische Beurteilung seiner schöpferischen Tätigkeit möglich sein. Fest steht jedoch*

schon heute, dass Schumann der markanteste Vertreter der zeitgenössischen Musik ist. (Dezember 1871).

Handwritten musical score for Robert Schumann's Symphony No. 4, Op. 121, in D minor. The score is on aged paper and shows the first page of the autograph manuscript. It features multiple staves for various instruments: Flauto (Flute), Clarinetto in D (Clarinet in D), Fagotto (Bassoon), Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), Viola, Violoncello (Cello), Contrabbasso (Double Bass), and Trombe (Trumpets). The music is written in a dense, expressive style characteristic of Schumann's mature work. The title "Sinfonia n. 4" is written at the top right, and "Op. 121" is written at the top left. The manuscript is signed "R. Schumann" at the bottom right.

Robert Schumann, Autograph der Sinfonie Nr.4, d-Moll (zweite Fassung), Titelblatt
Staatsbibliothek zu Berlin

Pjotr Iljitsch Tschaikowsky (1840-1896)

Sinfonie Nr. 6, h-Moll - 'Pathétique', op. 74 (1893)

BESETZUNG: 2 Flöten, Piccolo, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Basstuba, Pauken, große Trommel, Becken, Tam-Tam, Streicher

1. Adagio. Allegro non troppo
2. Allegro con grazia
3. Allegro molto vivace
4. Finale. Adagio lamentoso

Seine 6. Sinfonie schrieb Tschaikowsky am Höhepunkt seines Schaffens in relativ kurzer, intensiver Arbeit. Für die Instrumentation benötigte er gerade einmal einen Monat, am 19. August 1893 war das Werk vollendet. Er schrieb dazu: *„Ich glaube, dass sich die Sinfonie als eine der besten von meinen Kompositionen erweisen wird“*. Später sagte er auch: *„ich liebe sie, wie ich noch zuvor keine einzige meiner Schöpfungen geliebt habe.“*



In einem Brief an seinen Neffen *Bobik Dawidow* nennt er sie *„eine Programmsinfonie, deren Programm aber für alle ein Rätsel bleiben soll – mögen sie sich nur die Köpfe zerbrechen. Dieses Programm ist durch und durch subjektiv und ich habe nicht selten während meiner Wanderungen, sie in Gedanken komponierend, bitterlich geweint. Der Form nach wird diese Sinfonie viel Neues bieten, unter anderem wird das Finale kein lärmendes Allegro, sondern – im Gegenteil – ein sehr lang gedehntes Adagio sein.“*

In der Tat ist es bis heute eine große Ausnahme geblieben, wenn eine Sinfonie mit einem langsamen Satz endet.

Die Uraufführung der 'Sechsten' fand unter der Leitung des Komponisten am 28. Oktober 1893 in Sankt Petersburg statt und bekam vom Publikum nur einen 'lauwarmen' Empfang. Ihren heutigen Beinamen 'Pathétique' bekam sie auf Vorschlag von Tschaikowskys Bruder *Modest* erst am Tag nach der Uraufführung; Pjotr Iljitsch gefiel diese Idee, jedoch wollte er diese Bezeichnung nicht auf das Titelblatt drucken lassen.

Wie durch den Beinamen suggeriert, konfrontiert uns Tschaikowsky in seiner 'Pathétique' mit einer Welt ständig wechselnder Gefühle, die er mit unvergleichlicher Meisterschaft in Musik übersetzt. Vom sechsfachen Pianissimo bis zum vierfachen Fortissimo, vom langsamen Adagio bis zum dahinstürmenden Allegro molto vivace reichen die musikalischen Ausdrucksmittel, mit denen der Komponist uns in seine Gefühlswelt versetzt.

Der erste Satz beginnt mit einem leisen, gehaltenen Kontrabassakkord aus dem sich eine ruhige Fagottmelodie erhebt. Daraus entwickelt sich im darauffolgenden *Allegro non troppo* das Hauptthema, das dann in zahlreichen Sechzehntelfiguren durch die Instrumentengruppen wandert, bis es in Celli und Bratschen ausklingt. Im anschließenden Andante erklingt in Geigen und Celli eine der für Tschaikowsky so typischen Kantilenen, denen das Werk wohl seine breite Publikumsakzeptanz verdankt. Die Melodie vermittelt eine ganze Skala vielschichtiger Gefühlseindrücke wie etwa Sehnsucht, Leid, Hingabe, Leidenschaft, schmerzlichen Verzicht. Nach einem anmutig-heiteren Zwischenteil kehrt es in strahlender Instrumentation breit und pathetisch wieder, klingt dann allmählich ab und verklingt in einem hauchzarten sechsfachen(!) Pianissimo der Klarinette und des Fagotts. Nach einer Generalpause folgt der stürmische Durchführungsteil (*Allegro vivo*) – wilde Leidenschaft prägt diesen Teil charakterisiert durch harte 'Sforzato'-Schläge des gesamten Orchesters gefolgt von rasenden Sechzehntelläufen in den Streichern – markant und stechend sind hier auch die Einwürfe der Piccoloflöte im dreifachen Fortissimo. Zum Abschluss erklingt nochmals das lyrische *Andante*-Thema (diesmal in Flöten und Geigen). Mit der Reprise erklingt dann zum Abschluss wieder das Eingangsthema, angereichert durch neue Motive, der Satz klingt mit einem choralartigen Bläserabgesang begleitet von Streicherpizzicati versöhnlich aus.

Der zweite Satz ist ein tänzerisches *Allegro con grazia* im 5/4-Takt, ein Metrum, das in der sinfonischen Literatur zuvor sehr selten vorkam. Es gibt dem Satz ein russisch-volkstümliches Kolorit. Die Form ist übersichtlich, einfach, die Musik heiter, wohltuend nach dem aufwühlenden ersten Satz. Im elegischen Mittelteil breitet sich dann wieder eine wehmütige, schmerzbetonte Stimmung aus, die aber in der Wiederholung des ersten Teils schnell verfliegt.

Der effektvolle dritte Satz beginnt wie ein schnelles Scherzo im 6/8-Takt, doch plötzlich erklingt parallel dazu ein Marschmotiv in der Oboe, das dann nach und nach von den übrigen Bläsern aufgenommen wird. Es entwickelt sich ein zündender Marsch, der den Satz zu einem virtuoson, triumphalen Finale führt. Hier könnte die Sinfonie auch zu Ende sein, doch Tschaikowsky konfrontiert uns in einem vierten Satz (*Adagio lamentoso*) noch mit einem erschütternden Gefühlkosmos; aus dieser Musik kann man eine ungeheure Verzweiflung und Schwermut heraushören, aber auch Momente der Zuversicht.

Bekanntlich verstarb der Komponist 12 Tage nach der Uraufführung der 'Pathétique'. Einige Biographen versuchten auch, so etwas wie eine Todesahnung in die Sinfonie hinein zu interpretieren. Sein Bruder *Modest* widerspricht dem allerdings in seinen Erinnerungen: „*Seine Seelenstimmung war in den letzten Tagen weder ausschließlich fröhlich, noch besonders gedrückt. Im Kreise seiner intimen Freunde war er munter und zufrieden, in Gesellschaft Fremder – wie gewöhnlich nervös und erregt und später – erschöpft und welk. Nichts gab Anlass, an das Herannahen des Todes zu denken.*“ Auch schreibt Tschaikowsky nach Vollendung der Sinfonie an seinen Neffen *Bobik*: „...*Du kannst Dir nicht vorstellen, wie viel Glückseligkeit ich empfinde in der Erkenntnis, dass meine Zeit noch nicht vorüber ist und dass ich vielleicht doch noch eine Menge vollbringen kann...*“. All das spricht gegen eine häufig kolportierte Selbstmordtheorie (angeblich hätte er während einer Choleraepidemie absichtlich ein Glas unabgekochten Wassers aus dem Fluss *Newa* getrunken. Ein anderes Gerücht besagt, er hätte sich aufgrund seiner Verurteilung durch ein Ehrengericht wegen einer homosexuellen Verfehlung selbst vergiftet.). Die näheren Umstände von Tschaikowskys Ableben sind bis heute ungeklärt und werden es wohl auch bleiben.

Tschaikowskys Äußerungen über andere Komponisten

In den Jahren 1871-1876 arbeitete Tschaikowsky auch als Musikkritiker und hat uns in seinen Artikeln interessante, manchmal überraschende, ja verblüffende Urteile über die Arbeit anderer Komponisten hinterlassen. Auch in seiner umfangreichen Korrespondenz mit seiner Freundin und Gönnerin *Nadeshda von Meck* und seinem Bruder *Modest* finden sich mitunter musikkritische Äußerungen, die bisweilen sogar interessanter sind, als jene in seinen Kritiken. Tschaikowsky hat sich jedenfalls mit der Musik seiner Zeit beschäftigt, ließ sich Partituren anderer Komponisten schicken, die er dann gründlich studierte. Im Folgenden werden einige seiner Äußerungen über Komponisten und ihre Arbeit wiedergegeben:

J. S. Bach: „...ich kann wohl sagen, dass ich Bach gern spiele, weil das Spielen einer guten Fuge unterhaltend ist, aber ich erblicke in ihm nicht das große Genie.“ (1879)

J. Haydn: „Haydns Werke sind ein notwendiges und starkes Glied in der Kette der sinfonischen Kompositionen...Aber wenn man die unschätzbaren historischen Verdienste Haydns erwähnt, darf man nicht vergessen, dass er keine Begabung hohen Flugs war, dass er nicht weiter ging, als bis zu ´klein´ und ´niedlich´ und kein einziges Mal jene geheimnisvollen Seiten der menschlichen Seele streifte, aus denen spätere Komponisten so viel erschütternde, tief-pathetische Töne zogen.“ (1873)

W. A. Mozart: „Weder deprimiert noch erschüttert mich Mozarts Musik, aber sie bezaubert mich: ihr zu lauschen, bereitet mir ungetrübte Freude, löst ein Gefühl der Wärme in mir aus, ruft ein Empfinden hervor, als habe ich eine gute Tat vollbracht. Je länger ich lebe, je tiefer ich in Mozarts Musik eindringe, umso mehr liebe ich sie.“

F. Schubert: „Was für ein unerschöpflicher Reichtum an melodischer Erfindung war in diesem Komponisten, der seine Laufbahn zu früh beendet hat! Welch ein Überfluss an Phantasie und welch scharf umrissene Eigenart!“ (1872)

F. Mendelssohn-Bartholdy: „Mendelssohn wird immer ein Muster der Stilreinheit bleiben und als scharf gezeichnete musikalische Individualität anerkannt werden, die zwar vor dem Strahlenglanz eines Genies wie Beethoven erblasst, aber sich aus der ungeheuren Schar der handwerksmäßigen Musiker deutscher Schule turmhoch abhebt.“ (1872)

L. v. Beethoven: „Ich bin nicht geneigt, den Leitsatz von der Beethovenschen Unfehlbarkeit zu verkündigen, und wenn ich auch nicht im geringsten seine historische Bedeutung leugne, so halte ich doch das bedingungslose und selbstverständliche Staunen über jedes seiner Werke für unangebracht. Aber unbestreitbar ist es, das Beethoven in einigen seiner sinfonischen Werke eine Höhe erreichte, auf der kein, oder doch fast kein anderer Komponist neben ihm steht“ (1871)

J. Brahms: „Für mich hat er gar keinen Reiz. Ich finde, dass er sehr dunkel und kalt ist, dabei voller Präntion, aber auch ohne rechte Tiefe.“ (1877) Anlässlich der Uraufführung des Brahms'schen Doppelkonzerts für Violine, Violoncello und Orchester unter der Leitung des Komponisten, der Tschairowsky im Leipziger Gewandhaus beiwohnte, äußerte dieser: „...Dieses Konzert machte trotz der vortrefflichen Interpretation nicht den geringsten Eindruck auf mich.“ (1888)

G. Verdi: „Dieser Sohn des sonnigen Südens hat viel an seiner Kunst gesündigt, indem er die ganze Welt mit seinen abgeschmackten Leierkastenmelodien überflutete, aber vieles muss ihm verziehen werden, um des unzweifelhaften Talents, der Innigkeit des Gefühls willen, die jeder der Verdischen Kompositionen eigen ist.“

R. Wagner: „Was für ein Don Quichote ist doch dieser Wagner! Warum gibt er sich solche Mühe Unmögliches zu erreichen, während ihn diese große Begabung befähigen würde, unendliche Schönheit zu schaffen, wenn er, voller Hingabe an sein Talent, dessen natürlichen Gesetzen folgte. Meiner Ansicht nach ist Wagner ein Sinfoniker. Doch sein Genie wird durch Tendenz und seine Inspiration durch Theorien gehemmt, die er sich ausgedacht hat und unbedingt verwirklichen will.“ (1877)

Quellen:

Everett Helm, P. I. Tschairowsky in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten

P. I. Tschairowsky, Erinnerungen und Musikkritiken

Wikipedia

Norbert Theuretzbacher



Christian Birnbaum

Der Niederösterreicher Christian Birnbaum (Jahrgang 1984) absolvierte sein Violinstudium bei *Günter Pichler* (Musikuni Wien) und *Alfred Staar*. Nach einer Mitgliedschaft im internationalen *Gustav-Mahler-Jugendorchester* wurde er 1988 Mitglied der *Wiener Symphoniker*.

1993-1997 Dirigierstudium am Konservatorium der Stadt Wien bei *Georg Mark* und *Reinhard Schwarz*.

1994-2017 künstlerischer Leiter des *Consortium Musicum Alte Universität*.

Seit 1999 ist Christian Birnbaum künstlerischer Leiter des *Barockensembles der Wiener Symphoniker* mit dem er erfolgreich in Österreich (Bregenzer Festspiele) und Deutschland konzertiert.

Seit 2007 ist er Chefdirigent des *Akademischen Orchestervereins Wien*. Birnbaum widmet sich dieser Aufgabe mit großem Engagement. Die bisherige Zusammenarbeit führte zu zahlreichen bejubelten Aufführungen im Wiener Musikverein.

Gastdirigate bei folgenden Orchestern: *Slowenische Philharmonie*, *Camerata pro musica Szombathely*, *Orquesta Sinfónica de la Ciudad Asunción*, *Johann Strauß- Festivalorchesters Budapest*, *Wiener Concertverein*, *Kammerorchester der Wiener Symphoniker*. Seit 2000 wird Christian Birnbaum auch immer wieder ans Dirigierpult der *Wiener Symphoniker* eingeladen. Kontinuierlich arbeitet Birnbaum mit bedeutenden Solisten zusammen, wie etwa *Christopher Hinterhuber*, *Ernst Kovacic*, *Rainer Honeck*, *Cornelia Horak*.

2018 wurde Christian Birnbaum vom Österreichischen Bundespräsidenten der Berufstitel *Professor* verliehen.