

MOZART!

Die Seiten der Deutschen Mozart-Gesellschaft

SCHWERPUNKT
MOZART UND RUSSLAND

FROM RUSSIA WITH LOVE 03
Russische Mozartliebe vor der Revolution

WELTPOLITIK UND SCHÖNE KÜNSTE - 04
Der mozartbegeisterte Diplomat Georgi Tschitscherin

ECHO-KLASSIK-PREIS FÜR DAS PRINZIP »OFFENE KÜCHE«: 08
Die innovative Hamburger Musikinstitution TONALi und ihr Russlandaustausch

INSZENIERUNG: 10
Strawinskys »The Rake's Progress« in Aix-en-Provence

MUSIKALISCHE KADERSCHMIEDE: 12
Das Tschaikowsky-Konservatorium Moskau

DOPPELINTERVIEW: 14
Evgeni Koroliov und Alexey Stadler

UNSERE EMPFEHLUNGEN 07+16
Bücher und CDs

Liebe Mitglieder der DMG, liebe Crescendo-Leser,

die Oktoberrevolution in Russland vor 100 Jahren war eines der wichtigsten politischen Ereignisse des 20. Jahrhunderts. Wir nehmen es zum Anlass, um einen Blick auf die Mozart-Rezeption eines großen Musiklandes zu werfen. Über die Zeitläufte ergibt sich dabei ein Bild von außergewöhnlicher Vielfalt, das selbst für eingefleischte Mozartianer manche Überraschungen bereithalten dürfte. Mozart hat das Land nie besucht, aber es existierte 1791 sogar der Plan, ihn an den Hof des Fürsten Potjomkin zu holen. Nach dem Misserfolg des *Titus* in Prag könnte Mozart mit einer solchen Option durchaus geliebäugelt haben, waren doch Komponisten wie Cimarosa und Paisiello am Hof der russischen Zarin Katharina zu Ehren gekommen. Mozarts früher Tod vereitelte diese Idee des Grafen Rasumovsky, trotzdem fanden seine Werke in Moskau und St. Petersburg rasche Verbreitung. Dass aber gerade in Russland mit der dreibändigen Monografie von Alexander Ulybyschew im Jahre 1843 das erste Werk über Leben und Wirken Mozarts in Europa erschien, darf als ein epochemachendes Zeugnis der Mozartrezeption überhaupt gewertet werden.

Nach der Revolution gerieten die »galante« Zeit und die Musik Mozarts ins Zentrum eines ideologischen

Kampfes und wurden zur Zielscheibe des Proletkultes. Fast im Stillen vollendete 1930 der sowjetische Außenpolitiker und Mozart-Kenner Georgi Tschitscherin sein Mozart-Buch, das erst 1970 veröffentlicht wurde. Sein Mozart-Bild speist sich aus dem vergangenen »Silbernen Zeitalter«, aber er zeigt auch auf, dass in Mozart »die Intuition der Zukunft mitschwingt.« Für Tschitscherin kristallisierte sich in seiner Musik die gesellschaftspolitische Vision einer freien Persönlichkeit.

Aktuelle Tendenzen im russischen Kunstbetrieb und in der Politik zeigen, dass diese Vision auch nach dem Prozess der Perestroika noch keine gesellschaftliche Wirklichkeit darstellt, wie Sie in unserem Interview mit dem Cellisten Alexey Stadler nachlesen können.

Ich wünsche Ihnen eine anregende Lektüre
und grüße Sie herzlichst,

Ihr



THOMAS WEITZEL,

Präsident der Deutschen Mozart-Gesellschaft



DOKUMENT

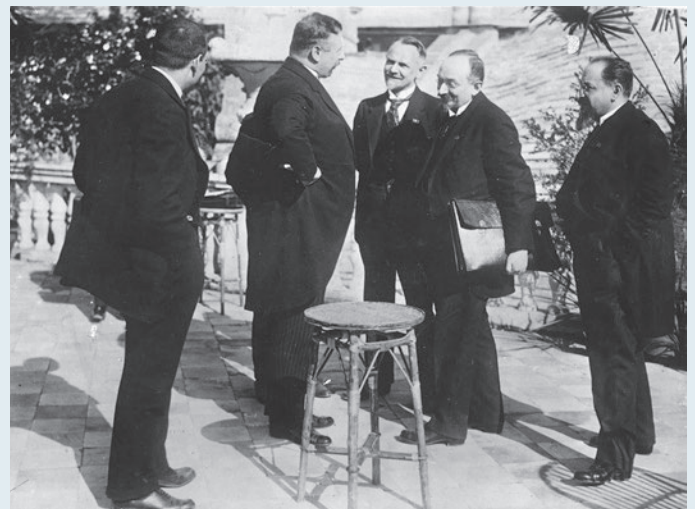
Fundstück

Am Ostersonntag des Jahres 1922 (16. April) unterzeichneten das Deutsche Reich und Sowjetrußland den »Vertrag von Rapallo«.

Ernest Hemingway berichtet von den Vorbereitungen: »Die Journalisten haben Genua heute verlassen und sind 30 heiße Kilometer nach Rapallo gefahren, um die sowjetische Delegation zu sehen und Georgij Tschitscherin zu interviewen.

Tschitscherin, blond und in neuen Berliner Anzügen mit einem großen rechteckigen roten Abzeichen, sieht aus wie ein Geschäftsmann. Er spricht wegen seiner Zahnlücken mit einem leichten Schnurren. Er empfing die Flut der Reporter schubweise und redete mit jedem in seiner Sprache. Hunderte von Fotografen versuchten an den Wachtposten vorbeizukommen, die ihre Kameras nach Bomben untersuchten.«

Aber Georgi Tschitscherin war mehr als nur ein einflußreicher Außenpolitiker. Als Mozart-Experten lernen wir ihn [auf Seite 4](#) kennen. |



Reichskanzler Josef Wirth (2. v. l.) und die sowjetrussischen Delegierten Leonid Krassin, Georgi Tschitscherin (mit Aktentasche) und Adolf Joffe

© Bundesarchiv · Fotograf: Bernhard Hossner

From Russia with Love

Mozarts Popularität vor der Oktoberrevolution

Von Dr. Stefanie Bilmayer-Frank

»Der großfürst bleibt bis Neu Jahr hier; und dem kaiser ist es nun bange geworden wie er ihn diese lange zeit durch unterhalten könne.« Der russische Gast, von dem Wolfgang Amadé Mozart im Dezember 1781 seinem Vater berichtete, war Pawel Petrowitsch. Mit seiner Gattin Maria Fjodorowna machte der spätere Zar Paul I. auf seiner Europa-Reise Station in Wien. Um die hohen Gäste aus dem fernen Russland zu beeindrucken, spielte der Kaiser die Musik-Karte mit Mozart als Trumpf in der Hinterhand. Er ließ ihn nämlich in einem musikalischen Wettstreit gegen den Italiener Muzio Clementi antreten. Angeblich soll der Kaiser sogar mit der Großfürstin auf Mozarts Sieg gewettet haben. Die Gäste aus Russland waren in jedem Fall nachhaltig entzückt.

Knapp 2000 km mit der Pferdekutsche von Wien nach St. Petersburg. Hatte Mozart Reisepläne?

16 Jahre später erklang Mozarts Musik bei den Feierlichkeiten anlässlich der Krönung von Paul I. in St. Petersburg. Doch war Mozart zu diesem Zeitpunkt in Russland längst kein Unbekannter mehr. Noch zu seinen Lebzeiten war seine Musik dort zu hören gewesen. Möglicherweise liebäugelte er sogar damit, Russland über kurz oder lang zu besuchen, schien die ihm entgegengebrachte Wertschätzung in Wien doch zu wünschen übrig zu lassen. Der russische Botschafter und Musikliebhaber Andrei Kirikkowitsch Rasumowski jedenfalls berichtete im September 1791 in die Heimat: »Ich könnte Ihnen den ersten Klaviervirtuosen und einen der fähigsten Komponisten in Deutschland namens Mozart schicken, der hier einigen Verdruss gehabt hat und eine solche Reise in Betracht ziehen würde.« Mozarts Tod im Dezember desselben Jahres erübrigte alle weitergehenden Pläne.

Der russischen Mozart-Begeisterung tat dies indes keinen Abbruch. Mit der Jahrhundertwende steigerte sie sich zu einem regelrechten Mozart-Hype, dessen Ausläufer noch den jungen Pjotr Iljitsch Tschaikowsky erfassen sollten. Ein Don Giovanni-Arien-spielender Musikautomat soll den kleinen Pjotr zu Tränen gerührt und schließlich zum Klavierspiel angeregt haben. Tatsächlich formulierte Tschaikowsky selbst die Bedeutung Mozarts für seine musikalische Karriere wiederholt in drastischen Worten: »Mozart verdanke ich, dass ich mein Leben der Musik widmete. Von ihm erhielt ich die erste Anregung, er zwang mich, die Musik über alles zu lieben.«

Bereits ein Jahrhundert vor Formans Film AMADEUS inszenierte Rimsky-Korsakow die angebliche Fehde zwischen Mozart und Salieri

Sein nahezu messianisches Mozart-Bild hatte Tschaikowsky freilich nicht zuletzt seiner fleißigen Lektüre der recht idealisierenden



© SPUTNIK · Alamy Stock Photo

MOZART (Vasiliy Shkafer, Tenor) am Klavier, SALIERI (Feodor Chaliapin, Bass) stehend in der Moskauer Uraufführung (1898). In Rimsky-Korsakows Oper MOZART UND SALIERI erleben wir Mozart aus Salieris Blickwinkel: Als frühreifen, respektlosen Faulpelz. Rimsky-Korsakow spiegelt darin seine eigene Beziehung zu seinem Kollegen Modest Mussorgsky, in der er sich selbst als ein »Salieri« versteht.

Biographie von Otto Jahn zu verdanken. Dieser wiederum teilt seinen Pioniersdrang in Sachen Mozartexegese im Übrigen unter anderem mit dem Russen Alexander Ulybyschew. Dessen monumentale Biographie erschien in Moskau bereits 1843 und damit deutlich vor Jahns Heldengesang auf das Wunder Mozart. Ebenfalls, zumindest teilweise russischen Ursprungs war andererseits auch die sich hartnäckig haltende Legende der angeblichen Männerfeindschaft zwischen Mozart und Salieri, die Letzterem sogar den Mord an seinem Gegenspieler andichtete. Alexander Puschkine hatte das Motiv 1830 in seinem Theaterstück *Mozart und Salieri* aufgegriffen, Rimski-Korsakow verarbeitete es ein halbes Jahrhundert später zu einer Oper. Mozarts Musik sei altmodisch, seicht und oberflächlich, hatte Rimski-Korsakow noch in den 1880er-Jahren festgehalten. Seine Meinung revidierte er später, doch greift seine anfängliche Skepsis auf das Mozart-Bild der Sowjet-Zeit vor. Der dramatische Heros Beethoven stand dieser offenbar besser zu Gesicht als das apollinische Genie Mozarts. Dennoch bleibt es eine Liebesgeschichte, die Mozart und Russland schon seit dessen Lebzeiten verbindet. Zum Status quo dieser Liaison bemerkte der Musikwissenschaftler Vladimir Gurrewitsch Ende des letzten Jahrhunderts schließlich: »Man kann feststellen, daß für jeden einigermaßen gebildeten Menschen Mozart und die Musik Synonyme sind.«

Georgi Tschitscherin

Mozart und sein postrevolutionärer Fürsprecher



Von Pavel Lutsker und Irina Susidko | Übersetzung aus dem Russischen: Kerstin Holm

Mozarts Musik und seine Gestalt haben in Russland seit der berühmten »Kleinen Tragödie« von Alexander Puschkin namens *MOZART UND SALIERI* den Status eines Mythos erlangt, dem ständig neue Sinndeutungen zuwachsen. Die Oktoberrevolution wurde zu einer Bruchstelle für dessen Verständnis.

Die Generation, die in Russland die revolutionären Ereignisse durchlebte, empfand diese Epoche als weltgeschichtlichen Umbruch. Alexander Blok verglich die historischen Kataklysmen, die Russland und die gesamte europäische Zivilisation durchmachten, mit dem Erscheinen des Christentums, das die Welt umwandelte. Sein Poem *Die Zwölf* endet mit einer Prozession revolutionärer Soldaten, angeführt vom unsichtbaren Jesus Christus.

Passt Mozart zur Revolution?

Die Frage nach dem Schicksal der Kultur stellte sich nicht weniger akut: Was vom Erbe der Menschheit würde museale Vergangenheit werden, was aber könnte Keime des neuen Lebens enthalten? Als besonders aktuell empfand das Musikpublikum jener Zeit die Werke von Modest Mussorgski, Richard Wagner und Alexander Skrjabin; zum allgemein anerkannten Symbol der Revolution wurde Ludwig van Beethoven. Lenins apokryphes Urteil über Beethovens *Appassionata* – dies sei eine unmenschliche Musik (veröffentlicht in Maxim Gorkis biographischer Skizze) – blieb bis heute ein (durchaus auch ironisch gefärbtes) Mem der russischen Intelligenzia.

Die Musik Mozarts fand in den Revolutionsjahren nur mit Mühe ein Publikum. Der Kolumnist der Zeitung *Leben der Kunst* stellte in seinem Überblicksartikel über die Konzertsaison des Jahres 1921 in Petrograd, dem heutigen St. Petersburg, bedauernd fest, zum Gedenkkonzert an Mozarts 130. Todestag sei der Saal nur zu einem Drittel besetzt gewesen, und in jenem Jahr seien in Moskau

und Petrograd seine Hauptwerke gar nicht gespielt worden. Auch in den Folgejahren fehlten an sowjetischen Bühnen die *Zauberflöte*, *Don Juan*, *Così fan tutte*, *Die Entführung aus dem Serail*, und *Idomeneo*, selten gab man die *Hochzeit des Figaro*.

BASTIEN ET BASTIENNE im Agitprop-Stil

Eine Ausnahme bildete im Jahr 1928 die Inszenierung des einaktigen Singspiels *Bastien et Bastienne* durch das Leningrader Opernstudio mit Dekorationen im Agitprop-Stil, die mit ihrer provokativ gegen den »Museumsfetischismus« gerichteten Stoßrichtung bei den Salzburger Festspielen Aufsehen erregte. Nur dieses ganz vom Geist Rousseaus durchdrungene Frühwerk Mozarts erwies sich als den Forderungen des Zeitgeistes anpassbar. Im Unterschied zur »unmenschlichen« Musik Beethovens, die, wie es damals schien, zur Selbstopferung im Namen der lichten Zukunft aufrief, empfand man die Musik Mozarts als ausschließlich auf den Menschen und seine Welt fokussiert, sie wirkte also »menschlich-allzumenschlich«.

Musik, die sich ideologischer Begradigung widersetzt

Mit der Zeit änderte sich die Wahrnehmung Mozarts radikal. In den Rezensionen von Rimski-Korsakows *Mozart und Salieri* am Petrograder Opern- und Ballettheater (dem ehemaligen und auch heute wieder so genannten Mariinsky-Theater) im Jahr 1921 sind die Folgen der Revolution noch kaum spürbar. Die Wertungen klingen wie aus dem »Silbernen Zeitalter« vor der Revolution. Antonio Salieri sei der



Mozarts *BASTIEN ET BASTIENNE*
Leningrader Operstudio 1928

© Bundesarchiv

© Archiv der Salzburger Festspiele · Foto: Karl Ellinger



GEORGI TSCHITSCHERIN (hier ca. 1925/1930) war nicht nur ein einflußreicher Staatsmann, der eine engere Bindung Russlands an Deutschland beförderte, sondern auch ein guter Pianist und ein hochgebildeter Universalgelehrter, der über ein enzyklopädisches Erinnerungsvermögen verfügte.

Tschitscherin (li) mit dem russischen Botschafter Nikolai Krestinski (re) in Berlin, kurz vor dem Besuch des Auswärtigen Amtes im September 1925. Fünf Jahre später musste er wegen seiner Zuckerkrankheit zurücktreten und vertiefte sich beim Wiesbadener Kuraufenthalt in seine Mozartstudien.



© Bundesarchiv · Fotograf: Georg Pahl

Knecht der Götter, Mozart aber ihr Sohn, erklärt der Regisseur Viktor Rapoport, der die Aufführung inszeniert hatte, in der vierten Ausgabe von »Leben in der Kunst« im Jahr 1921. Rapoport bestimmt als Grundthema von Puschkins »Mysterium« (wie er das Drama nennt) den Kampf zweier Urprinzipen: der Bejahung und der Verneinung des Lebens. Deswegen müsse Mozart für uns ewig lebendig bleiben, Salieri hingegen, als Lebensverneiner und eine Maske des Teufels, ewig tot. Doch weniger als ein Jahrzehnt später erfährt dieser polare Gegensatz, der dem Prolog von Goethes *Faust* würdig gewesen wäre, in der revolutionären Presse eine bodenständig politische Deutung. Nun ist Salieri bloß der »Repräsentant einer traditionellen, unbeweglichen Weltanschauung, ein Reaktionär, ein Soldat des militanten Katholizismus«, Mozart hingegen der Kämpfer für die »revolutionäre Kunst«. Diese revolutionäre Qualität wird Anfang der dreißiger Jahre freilich verdächtig. Man spürte in ihr das Bestreben, »frei zu sein, nicht verantwortlich für den Kampf, der gerade tobt«. Dieses Revolutionäre erkennt keine Disziplin an, keine Weltanschauung. Mozarts Kunst wirkte (vollkommen zu Recht) allzu frei, sie widersetzte sich hartnäckig jeder ideologischen Begradigung.

Tschitscherin: Zwischen Weltpolitik und Mozart-Leidenschaft

Diese Einschätzung von Mozarts Platz in der Kultur der russischen Revolution darf als vorherrschend gelten, sie spiegelte die geistigen Bestrebungen der Mehrheit. Doch es gab andere – wie diejenigen, die beim Gedenkkonzert des Jahres 1921 ein Drittel des Saals füllten. Repräsentativ für sie dürfte einer der prominentesten russischen Revolutionäre und Mozart-Verehrer sein, Georgi Viktorowitsch Tschitscherin, Volkskommissar für auswärtige Beziehungen der Regierung Lenins und Verfasser des originellsten Mozart-Buches

der sowjetischen Epoche. Tschitscherin schrieb im Jahr 1930, in der heißen Phase der Arbeit an seiner »Forschungsskizze«, an seinen Bruder: »Bismarck sagte: *Ich habe zwei Dinge geliebt, die Politik und den Wein; aber die Politik wurde mir weggenommen, und den Wein haben mir die Ärzte verboten.* Ich hatte die Revolution und Mozart. Die Revolution war die Gegenwart und Mozart der Vorgesmack auf die Zukunft; wegnehmen konnte man sie mir nicht.«

Mozartstudien im Kurort

Tschitscherins Mozart-Buch entstand beinahe zufällig. Überlastet durch diplomatische Arbeit widmete er seiner Leidenschaft nur seltene Augenblicke. Die akute Verschlechterung seiner Gesundheit und ein langer Therapieaufenthalt in Wiesbaden bescherten ihm unverhofft mehr freie Zeit. Obsessiv sammelt Tschitscherin die gesamte damalige Literatur über Mozart in Europa und macht umfangreiche Exzerpte. So entstand ein Werk, das er selbst als »Kompilation plus Lyrik« bezeichnete. Was er nicht ohne Ironie »Lyrik« nannte, war im Grunde sein wissenschaftlicher Standpunkt. Nach heutigen Maßstäben kann man Tschitscherins Buch nur bedingt als wissenschaftlich klassifizieren. Eher ist es ein Essay, die Suche nach Wegen, Mozarts Werk zu begreifen, zu beurteilen, zu interpretieren. Wobei der Ausgangspunkt seiner Überlegungen in den meisten Fällen der Geist der Polemik ist. Diese Polemik entfaltet sich in mehrere Richtungen. Da ist zum einen der Streit gegen klischeehafte Werturteile der wissenschaftlichen und Gebrauchsliteratur, die Mozart als Symbol des Apollinischen in der Kunst beschreibt, als »Italiener«, als Komponisten des Rokoko, des 18. Jahrhunderts und des Ancien Régime. In diesem Streit suchte Tschitscherin nach Verbündeten – wie Paul Bekker, Ernst Lert, Hermann Albert, Hans Mersmann, Richard Specht, Bernhard

KONTEXT

Skizze der ersten Szene der Oper MOZART UND SALIERI (Nikolai Rimsky-Korsakow) des St. Petersburger Malers Alexandre Benois.



Paumgartner – deren Verständnis der Werke und der Persönlichkeit Mozarts über diese Grenzen hinausging.

Ein Zeichen wider die Proletarisierung der Kultur

Darüber hinaus kritisierte Tschitscherin die zu seiner Zeit übliche Art, Mozarts Musik aufzuführen. Die Zurückhaltung, das ewige *mezzo piano*, die Manieriertheit, die Tendenz, in Konzertprogrammen nur populäre Kompositionen zu spielen wie die *Kleine Nachtmusik*, die Wilhelm Furtwängler bei einem Konzert als einziges Mozart-Stück als Zugabe verabreichte, kommentiert er sarkastisch. Tschitscherin selbst bevorzugt Mozarts Streichquartette, die Quintette, er begeistert sich für das Streichtrio Es-Dur KV 463, die Klavierquartette und das Bläserquintett KV 452, er kennt die Klavierkonzerte, liebt insbesondere das in F-Dur KV 459 und das späte in B-Dur KV 595. Er schätzt den *Figaro* und *Don Juan*, vergöttert *Così fan tutte* und bewundert *La clemenza di Tito*. All dies charakterisiert keinen oberflächlichen Musikliebhaber, sondern einen subtilen Kenner.

Schließlich verdeutlicht Tschitscherins Buch seine prinzipielle Ablehnung jener vulgären Proletarisierung, die in der Sowjetunion damals an Einfluss gewann. Er protestierte gegen Versuche,

»eine unmittelbare Verbindung jedes Kreuzes oder Bs mit der Produktion« und der ökonomischen Basis herzustellen, ebenso wie gegen die Appelle der Russischen Assoziation Proletarischer

Er starb verarmt. Doch 1972 erinnerte die Sowjetunion wieder gern (per Briefmarke) an ihren Meisterdiplomaten. Auch eine »MS Tschitscherin« kreuzt heute noch auf russischen Flüssen.



© Alexander Zam

Musiker (RAPM), Aufführungen des ideell »fremden« Mozart vor einem Arbeiterpublikum einzuschränken.

Tschitscherin bekannte in seinen Briefen, in seine Arbeit sei viel »Subjektives, Persönliches« eingeflossen. Tschitscherins Persönlichkeit enthält tiefe Widersprüche. Als Adliger mit Stammbaum empfand er gleichwohl, dass die russische Gesellschaft ungerecht und nicht zu retten war. Das erklärt seinen politischen Werdegang, der ihn der Partei der radikalen Revolutionäre zuführte. Seine erstklassige Bildung, sein weiter Horizont, seine Belesenheit verankern ihn in der Kultur des russischen »Silbernen Zeitalters«. Sein Mozart-Bild ist Fleisch vom Fleisch dieser Kultur, es verbindet eine irrationale Sehnsucht nach Fülle des Lebens mit dem Streben nach Klarheit und Ausgewogenheit der Ideen. Sein Mozart nimmt die Persönlichkeit der Zukunft vorweg, deren kreative Energie absolut frei ist. Und die Revolution ist für Tschitscherin das notwendige Durchgangsstadium, das zu dieser Befreiung führt. Er bekennt, es gebe keine Formel, die den Weg zum vollen Verständnis von Mozarts Musik ebnet. Doch die These seines Buches beleuchtet ein Lebensprinzip, das als sein persönliches Motto gelten darf: »Die positive Auffassung des gesamten Lebens und die Überwindung des Kammers darin, ohne letzteren zu zerstören.«

Posthumer Erfolg

Tschitscherin hat die Veröffentlichung seines Werks nicht mehr erlebt. Wahrscheinlich tat ihm die Geschichte damit einen Gefallen, denn zu Beginn der dreißiger Jahre waren seine Ideen kaum jemandem mehr verständlich. Sein Buch erschien 1970, es wurde ein Bestseller und bis zum Ende der Sowjetepoche sechsmal aufgelegt. Russland brauchte mehrere Generationen und vier Jahrzehnte, um das Bedürfnis zu entwickeln, die Verbindung zu den Traditionen des »Silbernen Zeitalters« wieder herzustellen. Der Wunsch, Mozart zu verstehen, wurde der Schlüssel für diese Neubelebung. |

Die miteinander verheirateten Musikwissenschaftler **Pavel Lutsker** und **Irina Susidko** lehren in Moskau: Lutsker am Institut für Kunstwissenschaft, Susidko am Gnessin-Institut. Zusammen verfassten sie Standardwerke der russischen Musikforschung wie die Monographien *Mozart und seine Zeit* und *Die Italienische Oper des 18. Jahrhunderts*.



Fotos: privat

CD- Empfehlungen



TELEMANN - THE COLLECTION,
verschiedene Künstler, Warner Classics
0190295860134 (13 CDs), VÖ 03/2017

»Dieser berühmte Mann ist einer von den dreien musicalischen Meistern, die heute zu Tage unserm Vaterlande Ehre machen«, schreibt Johann Christoph Gottsched, einer der führenden Intellektuellen des 18. Jahrhunderts über Georg Philipp Telemann. Er war einer der angesehensten, produktivsten und innovativsten Komponisten seiner Zeit. Mehr als 3600 Werke sind von ihm überliefert. Ein außerordentlich vielseitiger, europäischer Komponist, auch stilistisch. Er integrierte phantasievoll, mit Humor und Herz deutschen, italienischen und französischen Stil, ein Superstar des Barock.

Eine Blütenlese seiner Werke wie seiner Interpretationen ist die 13 CDs umfassende Telemann Kollektion, die aus Anlass seines 250. Todestages bei Warner erschienen ist. Mit den für Darmstadt komponierten Ouvertüren und Instrumentalkonzerten in den fulminanten Einspielungen des Concentus Musicus Wien unter Nikolaus Harnoncourt kommt die historische informierte Lesart zu ihrem Recht. Aber auch die Auswahl aus den »Tafelmusiken« mit dem Concerto Amsterdam unter Frans Brüggen besticht durch federnde Frische des Zugriffs. Die Pariser Quartette mit dem Ensemble Sonnerie sind superb. Selbst die relativ wenig »historisierend« aufspielenden Berliner Barocksolisten unter Rainer Kussmaul beweisen mit ihren Konzerten, wie »modern« Telemann« ist.

Überwältigend ist das von der Apokalypse inspirierte Oratorium »Der Tag des Gerichts« mit dem Monteverdi-Chor Hamburg unter Jürgen Jürgens. Ein Paradebeispiel eines leichten musikalischen Lustspiels ist »Pimpinone« in der Einspielung des Ensembles Florilegium Musicum unter Hans Ludwig Hirsch. Eine Box für die Insel!

Dr. Dieter David Scholz



ITALIAN ROCOCO AT THE HERMITAGE
Claire Genewain (Flauto traverso)
La Cetra Consort
Solo Musica SM 258, VÖ 06/2017

Katharina die Große und die Eremitage in St. Petersburg sind untrennbar miteinander verbunden. Die Regentin legte den Grundstein für eine der bedeutendsten Kunstsammlungen Europas. Weithin weniger bekannt ist, dass sie eine Reihe berühmter Komponisten einlud, deren Klänge die Einsiedelei zur Mozartzeit erfüllten: Darunter Antonio Sacchini, Baldassare Galuppi und Giovanni Paisiello, der Mozart 1784 bei seiner Rückreise von St. Petersburg in Wien zum wiederholten Male traf und von ihm als Opernkomponist hoch geschätzt war.

Die Querflötistin Claire Genewain konzipierte die neue CD mit deren Werken nicht nur als Musikerin, sondern auch als Wissenschaftlerin. In ihrer Dissertation erforschte Genewain eine Methode, die im 18. Jahrhundert in Italien üblich war: Instrumentale Werke wurden mit Hilfe von Textunterlegungen einstudiert. Diese Art des Probens zeichnet aus, dass durch den gewählten Text eine Entscheidung für einen bestimmten Affekt getroffen wird, der die Musik letztlich konkretisiert. Von dem Gefühl durch Sprache zur gefühlvollen Musik. Dies wird nun für den Hörer eindrucksvoll erfahrbar: Genewain und ihre kongenialen Mitstreiter präsentieren fassbare, lebendige, leuchtende Interpretationen. Die Spielfreude und der Sinn für Feinheiten lassen ein wunderbar authentisches Klangbild entstehen, das mit großer Transparenz und Agilität für sich einnimmt.

Cornelia Wild



WOLFGANG AMADÈ MOZART: KLAVIERSONATEN UND RONDOS, Evgeni Koroliov (Klavier), Tacet 226, VÖ 09/2016

Auch Mozarts instrumentales Denken, gerade in der Klaviermusik, ist geprägt durch das Theater. Sind die Klavierkonzerte ganz offensichtlich Inszenierungen vor großem Publikum, so entstanden die Sonaten der ersten Wiener Jahre vorwiegend für weibliche Pianistinnen, geben sich aber in ihrer Plastizität und Lebendigkeit kaum weniger bühnenmäßig. Dies legitimiert ganz und gar durch Empfindsamkeit bis Koketterie geprägte Interpretationen (Mitsuko Uchida), was aber den Werken nur teilweise gerecht wird. Evgeni Koroliov's Ansatz hingegen weist bereits auf Beethoven hin, ohne allerdings dessen typischen klanglichen Gestus vorwegzunehmen. Der Anschlag bleibt stets durchsichtig und hat die für Mozart nötige Leichtigkeit, dabei eine staunenswerte rhythmische Präzision, ohne je spitz zu klingen. Dies wirkt auch nie computerhaft steril: Trotz großräumiger Tempokonstanz (beeindruckend wie bei Swjatoslaw Richter) erlebt man hochdifferenzierte Agogik in organischster Weise auf engstem Raum. In den an Kontemplation und Ausdrucktiefe bereits an Mozarts Spätwerk heranreichenden langsamen Sätzen sowie den virtuoserer Passagen eröffnet Koroliov dann Zukunftsperspektiven – mit packendem Zugriff und Brillanz, wie sie ein moderner Steinway bietet.

Die beiden wertvollen Rondos KV 485 & 511 ergänzen diese durchgehend unterhaltsame und vielschichtige Mozart-CD, künstlerisch absolut erstrangig, zudem aufnahmetechnisch überzeugend.

Martin Blaumeiser

*Heimathafen ist und bleibt Hamburg:
Die beiden TONALi-Gründer Amadeus
Templeton (li) und Boris Matchin (re)*



© Georg Tedeschi

Eine Brücke aus Musik zwischen Deutschland und Russland

Interkulturell, interaktiv und nun preisgekrönt: Das Hamburger Kulturprojekt TONALi durchbricht die Grenzen der Gewohnheit.

Von Cornelia Wild

Die Initiative knüpft Netzwerke für junge Musiker mit internationalen Kulturpartnern und schickt sie auf TONALi TOUR. In diesem Jahr reisten die Stipendiaten nach St. Petersburg zum Mariinsky-Theater sowie zum Trans-Siberian Art Festival nach Novosibirsk und Krasnoyarsk. Finanziert wird TONALi von privaten und öffentlichen Geldgebern.

Wettbewerb, Kulturvermittlungsprojekt, Jugendarbeit und Bildungsinitiative

Der ECHO KLASSIK »Preis für Nachwuchsförderung« geht im Oktober 2017 an TONALi. Damit wird eines der innovativsten und vielschichtigsten Kulturprojekte in Deutschland ausgezeichnet: TONALi ist nicht nur hoch dotierter Instrumentalwettbewerb für junge Musiker, sondern betreibt auch Kulturvermittlung, ist Bildungsprojekt und »Publikumsmacher für klassische Musik«. Boris Matchin und Amadeus Templeton gründeten die Initiative im Jahr 2010. Das Credo der beiden Cellisten ist, Musik in der Interaktion von Zuhörenden und Musikern immer wieder neu erlebbar zu machen. Um die Beziehungsfähigkeit zwischen Publikum und Künstler zu stärken, entwickelten sie das Education-Programm TONALi TOUR: Junge Musiker werden zu Schulpaten, Schüler zu Managern klassischer Konzerte. In einem gemeinsamen Prozess erleben Musiker und Schüler alle Seiten des Konzertbetriebes und verantworten Konzerte, die von Jugendlichen organisiert, bespielt und besucht werden. Durch diese Art des Miteinanders wird ein neues, zeitgemäßes Konzertleben angeregt: Der Zuhörer erlebt sich nicht als passiver Konsument, sondern als aktiver Mitgestalter, der Künstler wird zum nahbaren Ansprechpartner und Kommunikator. Das Konzert lebt von beiden – damit lösen sich die übliche Trennung zwischen Publikum und Musizierenden auf. »Ein Werk der klassischen Musik wurde von einem Schöpfer geschrieben, der an beide Seiten gedacht hat, an die spielende und die zuhörende. Genau diese Seiten versucht TONALi zu stimulieren – mit all dem, was wir tun.« sagt Boris Matchin.

Im Mittelpunkt steht immer die Musik, davon ausgehend werden Menschen- und Persönlichkeitsbildung sowie gesellschaftliche Werte in den Vordergrund gerückt: Jugendliche partizipieren am Konzertleben, die musikalische Elite wird in soziale Verantwortung gebracht mit dem Ziel, die Jugend für Klassik zu begeistern. Matchin und Templeton sprechen vom Prinzip der »Offenen Küche«, in der niemand an einen gedeckten Tisch gesetzt wird. Es werden keine Themen vorgegeben. Dagegen will TONALi anregen, provozieren, positionieren und Themen ins Gespräch bringen, und das international: Mit neun Ländern kooperiert TONALi weltweit, 1066 Schülermanager haben über 423 nationale und internationale Konzerte organisiert.

Seit 2013 besteht die Kulturbrücke nach St. Petersburg

Der Cellist Alexey Stadler aus St. Petersburg gewann 2012 den zweiten TONALi-Wettbewerb. Das war die Initialzündung für eine die Kulturen verbindende Brücke zwischen Hamburg und St. Petersburg. Das erste Konzert mit dem Stipendiaten fand 2013 in der Philharmonie in St. Petersburg statt. Die studierten Musiker Matchin und Templeton ließen es sich nicht nehmen, im Kammerorchester mitzuspielen. Freundschaften wurden geknüpft, Kontakte aufgebaut. Dort traf Matchin, gebürtiger Moskauer, der seine musikalische Ausbildung in Russland genossen hat, eine alte Freundin, die seit vielen Jahren eine leitende Position im Mariinsky-Theater innehatte. Bei dem Treffen erzählte er von der Vision von TONALi, vom Programm und der Musikvermittlung. Der Grundstein für die Zusammenarbeit war gelegt.



© TONALi

Hanni Liang (sitzend) und andere TONALi-Stipendiaten in St. Petersburg



© TONALi

Konzert im Mariinsky-Theater mit dem Cellisten Alexey Stadler

Eingebunden in die Städtepartnerschaft zwischen Hamburg und St. Petersburg, die in diesem Jahr ihr 60-jähriges Jubiläum feiert, konnte die Kooperation mit dem Mariinsky-Theater aufblühen: Stipendiaten bringen in Hamburg erworbene Kenntnisse der Musikvermittlung in die Schulen nach St. Petersburg. Vormittags spielen sie in den Patenschulen, abends dann in der Konzertreihe Stunde der Musik im weltberühmten Mariinsky-Theater. Die St. Petersburger Schüler werden vorab von TONALi in alle Prozesse des klassischen Konzertbetriebs eingeführt: Konzertplanung, Werbung, Pressearbeit, Beleuchtung und Technik bis hin zum Ablauf des Bühnenauftritts. Im zweiten Schritt werden die Schüler in die Organisation des Hauptkonzertes involviert. Am Ende gibt es schließlich einen Wettbewerb, welche Schule die meisten Schüler, Eltern, Freunde und Bekannte zum Konzertbesuch bewegen kann. Bei dem diesjährigen Abschlusskonzert, das im Rahmen des Festivals *14. Deutsche Woche* in der Mariinsky Concert Hall stattfand, waren fünfzehn Schülermanager aus vier St. Petersburger Schulen beteiligt, die über 600 Zuhörer ins Konzert brachten.

Tipp | Interview

mit dem Cellisten Alexey Stadler zur russischen Kulturpolitik auf [Seite 15](#)

Hanni Liang, die als TONALi-Stipendiatin beim Abschlusskonzert gespielt hat, zeigt sich tief bewegt von der Motivation der russischen Schüler: »Sie haben das Gefühl für die Musik und Musikkultur. Sie haben ein Verständnis dafür, was es bedeutet, mit Musik zu leben und sich täglich damit zu beschäftigen.« Als Dank und Auszeichnung hat TONALi die Gewinner des Schul-Wettbewerbs mit Unterstützung der Körber-Stiftung noch in diesem Jahr nach Hamburg eingeladen. Dort werden die jungen Konzertmanager ihre deutschen Schulkollegen kennenlernen und gemeinsam ein Konzert mit russischen und deutschen Musikern in der Elbphilharmonie organisieren. Aufgeführt wird Grigori Frieds Mono-Oper *Das Tagebuch der Anne Frank* am 9. November, dem Tag der Novemberpogrome 1938.

Die Kulturbrücke nach Russland ist also keineswegs einspurig. Das zeigt auch der Zusammenschluss mit dem Tschaikowsky-Saal der Russisch-Orthodoxen Kirche in Hamburg. Dort finden regelmäßig die »Hamburger Mariinsky Konzerte« statt, bei denen Profimusiker aus St. Petersburg mit den jungen Künstlern aus Deutschland Konzerte geben.

Tour nach Sibirien und Besuch des Trans-Siberian Art Festivals

Hanni Liang war nicht nur in St. Petersburg, sie reiste im Rahmen der TONALi TOUR auch nach Sibirien. Am Bahnhof von Novosibirsk entdeckte

sie die Statue der winkenden Mutter, vor der ihre eigene Mutter achtundzwanzig Jahre zuvor auf der Reise von Peking nach Deutschland fotografiert worden war. Für die junge Pianistin war dies nur einer der vielen intensiven Eindrücke auf der Reise nach Krasnoyarsk und Novosibirsk. Ähnlich der Kooperation mit dem Mariinsky-Theater war es wieder ein persönlicher Kontakt, der die Zusammenarbeit mit dem Trans-Siberian Art Festival in Novosibirsk ermöglichte. Der Geiger Vadim Repin, Leiter des Festivals und gleichzeitig Künstlerbeirat bei TONALi, wollte das Kulturprojekt unbedingt für das sibirische Musikfestival gewinnen. Drei Stipendiaten machten sich also im April 2017 auf den Weg in das von Hamburg über 6000 km entfernte Sibirien. Die Gastfreundschaft und Freundlichkeit der Schülermanager in Russland berührten Hanni Liang dabei sehr, aber auch die Begegnungen mit den Einheimischen. Mit einigen der Schüler steht sie bis heute im Kontakt. »Aus einem Projekt heraus andere Menschen zu treffen, Vorurteile abzubauen, sich ein eigenes Bild über ein Land zu machen, eigene Erfahrungen zu sammeln, auf die man sich verlassen kann, macht diese Form der Begegnung aus.« bestätigt Matchin. Die Sibirien-Tour war so erfolgreich, dass die Planungen für das nächste Festival bereits aufgenommen wurden. Sicher werden in den nächsten Jahren weitere Städte hinzukommen.

Eine stetig wachsende Familie

Jedes Jahr gibt es neuen kreativen Input, neue Perspektiven und neue Möglichkeiten durch die jungen Musiker, die sich einbringen. Auch nach dem Wettbewerb bleiben die Musiker in der »Familie«. Bei der alljährlich stattfindenden TONALi-Woche kommen Teilnehmer aus allen Jahren sowie die neuen Stipendiaten zusammen. »Zwei meiner engsten Freunde habe ich 2013 bei TONALi kennengelernt. Das ist eigentlich unvorstellbar, denn bei Wettbewerben geht es normalerweise anonym zu. Hier aber kennt jeder jeden«, erzählt Hanni Liang.

Mit dem diesjährigen Wettbewerb, der im Juli in der Elbphilharmonie stattfand, sind wieder zwölf ausgezeichnete junge Musiker hinzugekommen, die ihr Potential in das Projekt einbringen. So wächst die TONALi-Familie von Jahr zu Jahr und mit Spannung ist zu erwarten, wie sich die außergewöhnliche Initiative in den nächsten Jahren weiterentwickelt. |



Cornelia Wild M.A. lehrt und forscht am Leopold-Mozart-Zentrum der Universität Augsburg mit Schwerpunkten auf Öffentlichkeitsarbeit und Kommunikation in der Musikvermittlung. Sie konzipiert Musikvermittlungsprojekte und berät Kulturinstitutionen bei der Entwicklung nachhaltiger PR- und Kommunikationsstrategien.

INSZENIERUNG

Ein Mozart des 20. Jahrhunderts

Igor Strawinsky und sein *THE RAKE'S PROGRESS*
beim Festival d'Aix-en-Provence 2017



Von Dr. Dieter David Scholz

Sie war eigentlich sein erklärtes »Weltabschiedswerk«, die Oper *THE RAKE'S PROGRESS*, die Strawinsky 1951 in Venedig herausbrachte und die ihm, dem großen russischen Erneuerer der Musik, weltweit Anerkennung brachte. Ausgerechnet in dieser Oper zeigt sich Igor Strawinsky über weite Strecken als ein Mozart des 20. Jahrhunderts. Nach dem Aufbruch in die Moderne, für deren russische Stoßkraft er seit seiner wegweisenden Komposition des *LE SACRE DU PRINTEMPS* 1913 galt, hatte der Rimskij-Korsakov-Schüler in den Werken seines »Neoklassizismus« immer wieder die Auseinandersetzung mit den Alten Meistern der Musik gesucht. Aber nirgends ist seine Reverenz an das Mozartsche Modell der Lorenzo-Da-Ponte-Opern so evident.

Eine Oper, die immer wieder neu »verlebendigt« werden muss

Strawinsky hat in diesem seinem Paradigma einer klassischen Oper, angeregt durch die Kupferstichserie »A Rake's Progress« des englischen Malers und Kupferstechers William Hogarth »Musik über Musik« geschrieben (Rudolf Kolisch), hat musikalische Formen mit Bewunderung zitiert und zugleich mit Ironie entstaubt. Und doch, von heute aus betrachtet, ist die 1947 – 1951 entstandene moritatenhafte Oper über den lasterhaften Aufstieg und Fall Tom Rakewells, die im Freudenhaus beginnt und im Irrenhaus endet, problematisch. Woran es ihr vor allem mangelt: an packendem musikalischem »Ausdruck« (ein Reizwort für Strawinsky) und an dramatisch-szenischem Fleisch und Blut. Nicht ohne Grund war schon die Uraufführung in Venedig 1951 mehr ein gesellschaftliches als ein künstlerisches Ereignis gewesen. Ein reizvolles Sammelsurium musikalischer Erinnerungsstücke ist das Werk sicher, ein dankbares Stück Musiktheater nicht. Umso mehr kommt es darauf an, dass Regie und Ausstattung die Möglichkeiten der Verlebendigung dieser in erster Linie kompositorisch-handwerklich interessanten Nummernoper, die ja bereits musikalisch wie literarisch zur Genüge ironisch paraphrasiert, anlehnt, ja parodiert, nicht vergeben.

Digitales Zauber- und Stationendrama

Insofern darf die Produktion von Simon McBurney und seinem Team (Michael Levine (Set Designer), Paul Anderson (Lighting Designer), Will Duke (Video Designer) und Christina Cunningham (Costume Designer)), die man in Koproduktion mit der Amsterdamer Oper herausbrachte, auch wenn man des Video-, Projektions- und digitalen Operntheaters allmählich überdrüssig ist, beinahe ein Glücksfall genannt werden, denn mit schier unerschöpflichem Einfalls- und Verwandlungsreichtum zaubert man sich technisch aufs Raffinierteste quer durch die Zeiten, von Hogarth bis heute, vom ländlichen Idyll des 18. Jahrhunderts bis hinein ins moderne Londoner Großstadtleben. Die an hübschen Tableaus und Aktionismus reiche Inszenierung ist eine Abenteuerreise als computeranimiertes Stationendrama, das sich aus dem Nichts, will sagen, einem weißen, papiernen Bühnenkasten im traditionsreichen Théâtre de L'Archevêché herbeizaubert. Da wandert die Projektion eines Landschaftsgemäldes über die Bühne, dreht sich, wechselt Lichtstimmungen und lässt sich bespielen. Schließlich reißen Personen die Papierwände ein, steigen ins Bild, Gegenstände schieben sich nach: Lüster, Musikinstrumente kommen durch den Papierhimmel, Bilder und

Nick Shadow (Kyle Ketelsen) tritt als Filmvorführer aus dem Papierhorizont und gaukelt Tom Rakewell (Paul Appleby), Ann Trulove (Julia Bullock) und ihrem Vater (David Pittsinger) irrealen Verführungen vor.

Tom Rakewell (Paul Appleby) im Schlafgemach der Türkenbaba (Andrew Watts).



Alle Fotos © Pascal Victor

Hilary Summers als Puffmutter Goose vor Londoner Wolkenkratzerkulisse zu sehen.

Julia Bullock als verlorene Ann Trulove in kopfstehender Großstadtwarenwelt.

Ab 1. Februar 2018 ist diese Inszenierung an der Nationaloper Amsterdam zu erleben

eine Giraffe durch die Seitenwände. Die Szene variiert: Kaufhauspaläste, Hochhausfassaden, Straßenschluchten, Londoner Unterwelt, Gründerzeitsäle, Großraumbüros, Orte der Lust wechseln sich ab. Partytime und Gruppensex sind angesagt. Das Lotterbett wird zum Leitmotiv. Männer und Frauen steigen durch Tom Rakewells Liebesstatt. Er selbst wird als Archetyp eines Zerrissenen von Heute, die im Wahnsinn endende Geschichte seines Aufstiegs und Falls als paradigmatische Gegenwartsparabel gezeigt.

Tom Rakewell als idealer Protagonist

Der 45-jährige, norwegische Dirigent Eivind Gullberg Jensen, der für den erkrankten Daniel Harding einsprang, tat sein Bestes, die anspielungsreiche, aber doch vergleichsweise zarte, champagnertrockene Musik Strawinskys dem dominierenden szenischen Geschehen entgegenzusetzen. Das Orchestre de Paris spielte zwar animiert und klangschön, doch es mangelte dem Dirigat an Energie, Temperament, Kraft und attackierender Zuspitzung. Die Sänger waren da schon mutiger. Paul Appleby erwies sich als idealer Protagonist der schillernden

Figur des Tom Rakewell, halb sympathisch, halb bemitleidenswert in seiner singschauspielerischen Natürlichkeit, die von Julia Bullock als Ann Trulove ergänzt wurde. Sie wartete mit rührend schlichtem Auftreten und glasklarem, süßem Sopran auf. David Pittsinger sang ihren Vater angemessen bodenständig. Seiner Rolle entsprechend stieg Kyle Ketelsen, auch stimmlich diabolisch, als Nick Shadow sprichwörtlich wie ein Schatten in Bild und riss als Erster eine Scharte in die Papierbühne. Starker (schwüler) Tobak wehte einem entgegen, wenn Hilary Summers als riesige, arg chargierende Puffmutter Goose die Bühne betrat. Die Türkenbaba wurde vom Countertenor Andrew Watts als allzu monströse Transenmischung aus Conchita Wurst und Operndiva gegeben. Weniger wäre mehr gewesen. Und doch, unterm Strich, eine beeindruckende Produktion. |



Dr. Dieter David Scholz (Berlin) ist Musikjournalist in ARD-Hörfunk und Printmedien, Buch- und Programmheft-Autor, Moderator und war viele Jahre Jury-Mitglied (Operngesangswettbewerbe und u. a. auch des Preises der Dt. Schallplattenkritik) und Mitglied des künstlerischen Beirates der Kunststiftung Sachen-Anhalt.



© mgfoto, Mikhail Grushin

Das Talent war ausschlaggebend, nicht die Herkunft

Ein Gespräch mit Kathinka Rebling

Kathinka Rebling studierte in den 60er-Jahren Geige am Tschaikowsky-Konservatorium in Moskau, einem Institut, das seit seiner Gründung durch Anton Rubinstein im Jahr 1866 eine sich stetig verlängernde Liste weltweit renommierter Musikerpersönlichkeiten zu seinen Absolventen zählt. Wie erklärt sie sich diesen Erfolg?

Mit sechs Jahren fingen Sie an, Violine zu spielen, zehn Jahre später bekamen Sie ein DDR-Stipendium für das Moskauer Tschaikowsky Konservatorium, eine der berühmtesten Musikakademien weltweit. Wie waren Ihre Anfänge an der damals noch sowjetischen Musikhochschule?

Im September 1959 kam ich dort an. Zu Anfang hatten wir ausländischen Studenten jeden Tag zusätzlich zum Musikunterricht auch Russischunterricht – Konversation, Grammatik und Literatur. Ich hatte eine Sprachlehrerin, die war wie eine Gouvernante, aus einem Roman des russischen Schriftstellers Gogol entsprungen. Eine der ersten Dinge, die sie uns Studenten sagte, war: Wenn wir einmal in Geldsorgen seien, dann sollen wir zu ihr kommen. Sie würde uns helfen. Denn es gäbe so viele Erpresser, die sich junger Studenten bedienen würden. Das hat mich sehr berührt.

Ich hatte glücklicherweise mein Stipendium aus der DDR und musste die Hilfe nicht in Anspruch nehmen. 780 Rubel waren viel Geld. Die meisten Studenten haben neben dem Studium gearbeitet – als Aushilfe im Orchester, in Bäckereien. Am Konservatorium selbst war es völlig egal, wo jemand herkam – jeder wurde hier gleich behandelt. Die Lehrer waren darauf bedacht, jeden Einzelnen wirklich zu fördern. Das war ganz großartig.

Begabtenförderung durch Spezialschulen

Es hatten also nicht nur Wohlhabende Zugang zum Konservatorium?

Na aber, absolut nicht! Das wurde nach der russischen Revolution 1917 unter der Sowjetunion geändert. Jetzt hatten alle Bürger kostenlosen Zugang zur Musikhochschule, die in Zarenzeiten der Elite vorbehalten war. Das Öffnen der Konservatorien für alle war der Grundstein für das Hervorbringen so vieler Spitzenmusiker aus dem Land. Das Talent war nun ausschlaggebend, nicht die Herkunft.

Was macht den Erfolg dieses neuen musikalisch basierten Schulsystems aus?

Ich sag immer: Die Quantität ist ein großartiges Merkmal der Qualität. Es gibt höhere Chancen die großen Talente überhaupt erst zu finden. Das musikalisch basierte Schulsystem war und ist vorbildlich – und erzielt auch dementsprechend Resultate. In jeder größeren Stadt gibt es ein Konservatorium mit einer angeschlossenen zehnklassigen Spezialschule. Um zu sehen, ob ein Kind begabt ist, wird es vor der Aufnahme an der Spezialschule einer Eignungsprüfung unterzogen. Der Abschluss nach dem zehnten Schuljahr ist dann meist auch die Aufnahmeprüfung fürs Konservatorium. Die DDR hat das System dann weitgehend übernommen. In Westeuropa können Kinder einen so konzentrierten musikspezifischen Schulweg erst viel später einschlagen und sind damit leider für entscheidende Jahre in ihrer musikalischen Entwicklung benachteiligt. Denn nicht jedes Elternhaus kann sich Musikunterricht für ihr Kind leisten, um es so frühzeitig zu fördern. Doch die körperliche Anpassung ans Instrument von klein auf ist sehr wichtig, um ein professionelles Niveau zu erreichen.

Juri Issajewitsch Jankelewitsch, einer der wichtigsten Violinlehrer in der Geschichte des Moskauer Konservatoriums, war Mitbetreuer Ihrer Dissertation. Wie war sein Unterricht?

Juri Jankelewitsch galt als Geheimtip für die Violinpädagogik. Ich habe in meiner Aspirantur bei ihm an der Spezialschule zwei junge Schüler unterrichten dürfen. Diese hatten zweimal in der Woche bei mir Unterricht, zusätzlich zweimal wöchentlich Unterricht beim offiziellen Assistenten Jankelewitschs und nicht selten präsentierten sie samstags dann ihre Fortschritte bei Jankelewitsch zu Hause.

Wie sah Ihr Alltag am Konservatorium aus?

Um sieben Uhr morgens machten die Übungsräume auf, von zehn Uhr bis nachmittags um fünf fanden die Vorlesungen statt und ab

links: Der Große Saal des Konservatoriums, Schauplatz des seit 1958 stattfindenden Tschaikowsky-Wettbewerbs. Sein erster Gewinner war, ausgerechnet zu Zeiten des Kalten Krieges, der amerikanische Pianist Van Cliburn.

rechts: Dmitri Schostakowitsch mit Studierenden des Moskauer Tschaikowsky-Konservatoriums



Privatarchiv

KATHINKA REBLING

*1941 in Den Haag, Tochter des deutschen Emigranten Eberhardt Rebling und der niederländischen Widerstandskämpferin Lin Jaldati | Kindheit in Amsterdam und DDR | Studium am Tschaikowsky-Konservatorium Moskau und an der Humboldt-Universität Berlin | 30 Jahre lang Dozentin für Violine an den Musikhochschulen Leipzig und Berlin (Hanns Eisler) | Weltweite Konzerttätigkeit | Jurymitglied nationaler und internationaler Wettbewerbe | Professorin für sorbische Musik an der Hochschule Lausitz | Präsidentin des Instituts für westslawische Musikforschung

19 Uhr gingen wir in tolle Konzerte, beispielsweise im großen Saal des Konservatoriums, oder bekamen selbst noch Violinunterricht, manchmal sehr, sehr spät! Wir Studenten feilschten immer darum, den letzten Unterricht am Tag bei Jankelewitsch zu bekommen. Denn dann durften wir mit unserem Lehrer nach Hause spazieren und ihn in vielen Dingen um Rat fragen. In der Regel aber übten die Studenten des Konservatoriums noch bis 23 Uhr.

Viktoria Mullova, Violine

Emil Gilels, Piano

Mischa Maisky, Cello

Alexander Skrjabin, Komposition

Igor Oistrach, Violine

Alfred Schnittke, Komposition

Mstislaw Rostropowitsch, Cello

Gidon Kremer, Violine

Swjatoslaw Richter, Piano

Sofia Gubaidulina, Komposition

David Geringas, Cello

Vladimir Ashkenazy, Piano

Zwischen 1885 und 1901 baute der Architekt Sagorski das Konservatoriumsgebäude, das ursprünglich aus dem 17. Jahrhundert stammt, um. Nun verfügt es über einen der größten Konzertsäle Russlands, mit mehr als 1700 Plätzen. Waren Sie sich dessen bewusst?

Wir Studenten hatten einen nachgemachten Schlüssel zu einem separaten Eingang in den großen Saal des Konservatoriums. Da habe ich die berühmtesten Interpreten spielen hören! Aber natürlich gab es auch in anderen Städten der Sowjetunion einmalige Konzerte. Ich durfte mich mit meinem Studentenpass aber nur maximal 200 km im Umkreis von Moskau bewegen. Selbstverständlich bin ich trotz dieses Verbots oft nach Leningrad, heute St. Petersburg, gefahren oder geflogen und habe wunderbare Aufführungen zum Beispiel am Mariinski-Theater, einem der bekanntesten Ballett- und Opernhäuser der Welt, gesehen und gehört.

Spielte denn Mozart damals als

Komponist eine Rolle in der Sowjetunion?

Er wurde als einer der größten traditionellen Komponisten überhaupt geschätzt. Der Musikgeschichtsunterricht bei uns am Konservatorium war geteilt: in europäische und russisch-sowjetische Musik. Das heißt, wir haben alles kennengelernt, was es gab. Die Sowjetunion war, was die Musik betrifft, sehr offen. Am Bolschoi-Theater habe ich vom Figaro bis hin zum Don Giovanni alle Mozart-Opern gesehen. Und bei Konzerten des Studentenorchesters war eigentlich immer eine Mozartsymphonie auf dem Programm.

Wie oft spielen Sie heute noch selbst Geige?

Fast gar nicht mehr. Mir tun die Knochen weh. Aber ich gebe Kindern in Berlin-Kreuzberg Violinunterricht. Manchmal spielen wir aber auch gar nicht Violine, sondern die Kinder erzählen mir einfach von ihren Problemen. Das schafft Vertrauen. Und das ist die Basis für guten Unterricht. **Das Gespräch führte Theodora Mavropoulos.**

Musik konnte hochpolitisch sein

Dmitri Schostakowitsch erhielt im Jahr 1927 zum 10. Jahrestag der Oktoberrevolution den Auftrag, eine Symphonie zu komponieren. Hinter dem scheinbaren Regimezuspruch versteckte er Kritik am stalinistischen System. Wie erlebten Sie den sowjetischen Komponisten, Pianisten und Pädagogen?

Als Person war er eher scheu. Er bewegte sich immer so, als ob er nicht auffallen wollte. Auch nach dem Verbeugen bei Konzerten verschwand er immer gleich. Doch als Komponist hatte er einen unverwechselbaren sarkastischen Humor. Einer meiner Konservatoriumsdozenten versammelte immer wieder privat Dissidenten-Dichter bei sich zu Hause. Dort war zum Beispiel auch der Dichter Jewgeni Jewtuschenko, ich habe ihn noch persönlich gehört. Es gab den Skandal, dass Jewtuschenkos Gedichte im Westen gedruckt und herausgegeben wurden. Das bedeutete erst einmal eine Art Index für seine Werke. Daraufhin schrieb Schostakowitsch seine 13. Symphonie auf Jewtuschenkos Gedicht »Babij Jar«. Die Uraufführung der Sinfonie wurde offiziell auf unbestimmte Zeit verschoben. Kurzerhand hat der große Pianist Swjatoslaw Richter an dem Abend, an dem das Konzert hätte stattfinden sollen, im großen Saal des Konservatoriums ein Konzert gegeben, in welchem er nur Präludien und Fugen von Schostakowitsch spielte. Musik wurde hier hochpolitisch.

* Absolventen des Tschaikowsky-Konservatoriums Moskau (Auswahl)

Das Fundament kommt noch aus der Zarenzeit

Fragen an Evgeni Koroliov

© Stephan Walocha

Bekannt ist der Russe Evgeni Koroliov als eine herausragende Erscheinung der internationalen Klavierszene, der vor allem auch die Werke Bach und Mozarts einfühlsam interpretiert; ein Musiker, der sich immer mehr für das Sein als für den Schein interessiert hat. In den Westen kam Koroliov 1978, weil ihm das Leben in Moskau zu unfrei war, doch hat er von seiner Ausbildung am dortigen Tschaikowsky-Konservatorium enorm profitiert.

Was macht die russische Musikausbildung so besonders?

Es ist natürlich ein sehr großes Land und ein Land, in dem die Musik immer einen sehr hohen Stellenwert hatte, seit fast 200 Jahren. Die frühe Ausbildung für Kinder war immer besonders gut. Zu unserer Zeit gab es sehr viele Musikschulen, an denen sehr gute Pädagogen für wenig Geld, aber sehr gewissenhaft und engagiert gearbeitet haben. Die Kinder haben auch von Anfang an theoretische Kenntnisse vermittelt bekommen.

Für wenig Geld?

Für die öffentlichen Musikschulen, und auch die zentrale Musikschule für besonders Begabte, haben die Eltern gar nichts bezahlt, höchstens für die privaten.

Ist das eine Errungenschaft des sowjetischen Bildungssystems?

Es hat nichts so sehr mit der Sowjetunion zu tun, sondern mit Russland. Es gab schon sehr früh große Musiker, die sich damit beschäftigt haben, dass sich in Russland eine gute musikalische Ausbildung entwickelt. Das war noch im zaristischen Russland. Das wurde dann nach der Revolution weitergeführt und in den 30er Jahren noch verstärkt, aber angefangen hat es schon früher.

Im vergangenen Jahr wurden Sie von der Hamburger Musikhochschule verabschiedet, an der Sie fast 40 Jahre lang als Professor für Klavier gelehrt haben, auch Ihre bekannteste Schülerin

Anna Vinnitskaya war dabei. Wie ist der Kontrast für Sie gewesen – zwischen dem Tschaikowsky-Konservatorium, an dem Sie selbst studierten und der Musikhochschulausbildung, wie Sie sie als Professor an der Hamburger Musikhochschule erlebt haben?

Am Tschaikowsky-Konservatorium war das Niveau sehr hoch, auch weil es eine Zentrale für ganz Russland war, das ja riesiges Land ist. Es ist ähnlich zentralistisch wie Frankreich, nicht so wie Deutschland, das immer viele Kulturzentren gehabt hat. Bei uns gab es, was die Kultur betrifft, vor allem Moskau und St. Petersburg. Dorthin kamen alle aus dem ganzen Land. Außerdem war zur Sowjetzeit die Musik auch eine Möglichkeit, ein interessanteres Leben zu führen und z. B. auch ins Ausland zu fahren, wenn man Erfolg hatte.

Am Tschaikowsky-Konservatorium waren alle Hauptfachlehrer wirklich große Musiker. Außerdem gab es eine theoretische Ausbildung auf sehr hohem Niveau. Als ich dann anfang, an der Musikhochschule in Hamburg als Professor zu unterrichten, war der Kontrast sehr groß. Die Pianisten hatten sehr schlechte theoretische und musikwissenschaftliche Kenntnisse. Sie mussten alles auf eigene Faust lernen. Ich hoffe, dass es jetzt etwas besser geworden ist.

Was hat Mozart für eine Rolle in Russland gespielt in der Ausbildung?

Für unsere Generation, zu der ich gehöre, hatte Mozart schon einen ganz großen

Stellenwert, so wie Bach. Aber Russland ist immer noch ein Land, in dem romantische Musik und Musik des 20. Jahrhunderts populärer und anerkannter ist. Wo bei es ja auch einige berühmte russische Mozart-Interpreten gegeben hat, wie Dawid Oistrach, Oleg Kagan oder Emil Gilels. Aber zum Beispiel ist die historische Aufführungspraxis, auch was Mozart betrifft, gar nicht populär.

Wie wichtig ist Ihnen Mozart heute?

Für mich ist er ein Stück meines Lebens. Ebenso wie die Musik von Bach, das ist natürlich auch die beste Musik der Welt wie Mozart. Bach – Mozart – Schubert, das sind für mich drei ganz große Komponisten.

Was begeistert Sie an der Tonsprache Mozarts?

Dass man bei ihm sich sehr sicher fühlt. Wie er Musik gestaltet, das ist immer irgendwie richtig. An der richtigen Stelle macht er eine Wendung, in der Form, oder in der Harmonie oder bringt eine neue Melodie. Es ist alles so gut, wie bei keinem, auch bei Beethoven. Aber noch wichtiger: Seine Musik ist ein Lebenselixier, sie ist immer voll von Leben, alles lebt und atmet und freut sich oder ist zu Tode betäubt.

Tipp | CD-Rezension

Evgeni Koroliov mit Mozart-Sonaten und -Rondos beim Label Tacet auf Seite 7

Die Fragen stellte Julika Jahnke.

Kreative Künstler sollten mehr Unterstützung bekommen

Fragen an Alexey Stadler

© Marie Staggat

Im Moment kann man wohl davon sprechen, dass Alexey Stadler Orchester sammelt. Jedenfalls wird die Liste weltweit musikalisch hochinteressanter Orchester, mit denen der 26-jährige russische Cellist als Solist konzertiert, monatlich länger – nicht zu vergessen die Kammermusikprojekte mit renommierten Partnern wie Jörg Widmann, Christian Tetzlaff oder Gidon Kremer. Einen entscheidenden Karriere-Kick erhielt Stadler beim TONALi-Wettbewerb (siehe Seite 8), dessen Grand Prix er im Jahr 2012 gewann. Als gebürtiger St. Petersburger hat er auch heute noch einen intimen Einblick ins russische Musikleben.

Es scheint so, als ob die Kulturszene Russlands einem Diktat von Oben unterliegt. Im Jahr 2015 wurde in Novosibirsk die Aufführung der Wagner-Oper Tannhäuser untergesagt. Die Kirche verurteilte die Inszenierung als Gotteslästerung, der Direktor Boris Mesdritsch wurde entlassen. Wie hält es Russland mit der Freiheit der Kunst?

Es gibt keine direkte Zensur von Musik oder Kultur, wie in der Sowjetunion. Damals mussten Vorführungen, Konzerte oder Ausstellungen von einer Kommission der Regierung abgesegnet werden. Das ist in Russland heute nicht der Fall. Es gibt Konfrontationen innerhalb des Landes und deutlich konservative Trends. Die Kirche wird dabei oft instrumentalisiert, um innovative oder kritische Ideen zu stoppen. Der Einfluss der Kirche nimmt zu und hat auch die Kunst- und Kulturszene des Landes erreicht.

Welche Perspektiven bzw. Schwierigkeiten gibt es heutzutage für die Musiker?

Musiker, die eine Anstellung in provinziellen Orchestern bekommen, müssen oftmals von umgerechnet 200 – 300 Euro pro Monat leben. Das ist kaum möglich! Es geht dann nur noch ums Überleben. Die künstlerische Idee rückt dabei zwangsweise in den Hintergrund. Um in Russland ein prominenter, vom Volk bejubelter Künstler zu werden, braucht man Beziehungen zu Politikern. Dann erst kann man an staatlich geförderten, gut dotierten Projekten teilnehmen und – was sehr wichtig ist: dann wird man regelmäßig ins Staatsfernsehen eingeladen.

Als unabhängiger Künstler hat man es da sehr schwer. Mit der Hilfe der medialen Verbreitung im Lande und durch staatliche finanzielle Unterstützung werden die Künstler »Mainstream-Artists«. Es gibt eine Menge russischer Top-Musiker, die jedoch kaum in Russland spielen und dort kaum bekannt sind. Vor kurzem ist der aus Russland stammende Dirigent Kirill Petrenko neuer Chefdirigent der Berliner Philharmoniker geworden. Ich kenne viele Leute in St. Petersburg und bedauerlicherweise ist es da nicht nur keine große Nachricht geworden – viele Menschen, auch Musiker, wissen gar nicht, wer Petrenko ist.

Gibt es denn eine Art Untergrundszene der klassischen Musik?

Sowohl klassische Musiker und auch Publikum erscheinen mir in Russland recht konservativ zu sein. Das sieht man schon in der musikalischen Ausbildung, wie auch ich sie in Russland erlebt habe. Das Studium ist meistens sehr konservativ und orientiert sich an Idealen und Mentalitäten der Vergangenheit. Alles ist recht verstaubt – aber die Leute sind stolz da drauf! Immer wenn ich meine Musikschule verließ und zum Beispiel in die Coffee-Bar oder ins Jazz-Café ging, war es, als betrete ich ein anderes Jahrhundert: innovativ, modern, kreativ, international – eigentlich alles was die Musikszene braucht! Die klassische Musikausbildung stand damit in großem Gegensatz zur pulsierenden, innovativen Szene der jungen, pro-europäischen

Kulturstadt St. Petersburg. Diese Szene kreativer, weltoffener Menschen war vor ein paar Jahren noch gar nicht so groß. Und trotz, oder gerade wegen der immer stärker werdenden konservativen Strukturen des Landes, beachte ich, dass diese Szene wächst. Die junge Generation des Landes möchte ein Teil der globalisierten Welt sein. Noch vor fünf Jahren gab es keine sogenannten Loftspaces, große, offene Räume, private Galerien. Und jetzt finden da sogar klassische Konzerte statt! Diese Szene bekommt aber kaum Öffentlichkeit durch die russischen Staatsmedien.

Was wünschen Sie sich für die Musikszene in Russland?

Die meisten klassischen Konzerte sind wenig innovativ. Viele der jungen Kreativen gehen deshalb nicht oft dorthin. Das ist ihnen zu erstickend, zu verstaubt – nicht lebendig. Wie gesagt, ist es sehr schwer als innovativer Künstler in Russland eine Finanzierung zu erhalten. Ich wünsche mir, dass diese kreativen Leute mehr Unterstützung bekommen, um ihre Ideen zu realisieren und dass die Veranstalter und Theater die Vorteile unsere Zeit nutzen: Online-Plattformen, Social Media, interessante Marketingideen. Es wäre auch gut und wichtig, dass sich die globale innovative Musikszene vernetzt, etwas zusammenrückt und sich gegenseitig unterstützt. Dann haben die jungen Musiker in Russland eine Chance auf mehr Entfaltung.

Die Fragen stellte Theodora Mavropoulos.

Buch-Empfehlungen



Laurenz Lütteken:
MOZART.
LEBEN UND
MUSIK IM
ZEITALTER DER
AUFKLÄRUNG.
C. H. Beck Verlag,
VÖ: September 2017,
296 Seiten, ISBN
978-3-406-71171-8

Die Fülle an Mozartliteratur ist längst ins Unüberschaubare angewachsen. Jedes neue Mozartbuch muss sich die Frage gefallen lassen, ob es wirklich neue Erkenntnisse bringt. Laurenz Lüttekens Mozartbuch legitimiert sich schon deshalb, weil es Mozarts gesellschaftliche und musikalische Voraussetzungen, seine Lebenswelten mit ihren biografischen Schauplätzen und seine Lebenspraxis als zunächst abhängiger, dann selbständiger Künstler innerhalb der Rahmenbedingungen des 18. Jahrhunderts, exakter als es bisher geschehen ist, analysiert. Ebenso werden Mozarts geistige Horizonte, wie sie aus seiner Lektüre, seinen Briefen, aber auch seinem Verhältnis zur Politik, seinem Freimaurertum und seiner melancholischen Natur zu verstehen sind, verständlich – und seine Haltungen in der Öffentlichkeit wie im Werk, seine Inszenierungen im Spannungsfeld von Wahrheit, Emotion und Affekt und seine Wahrnehmungen in Wien, Prag, Weimar und anderswo verdeutlicht. Lütteken stellt zentrale Prämissen des 18. Jahrhunderts, wie sie sich beispielsweise in Goethes Bild des »apollinischen« Mozarts äußern, in Frage, aber auch die Aufklärungsforschung sowie die in den 1970er Jahren einsetzenden Bemühungen um den biographischen Anspruch einer »bereinigten, einer authentischen Mozartinterpretation«. Auf der Grundlage der Neuen Mozart-Ausgabe entwirft er zwar kein neues Mozartbild, aber doch ein faszinierendes Mozartmosaik, in

dem »Anhaltspunkte für ein anderes, bisweilen überraschendes Mozartverständnis« im Sinne einer »Archäologie der musikalischen Kommunikation« (Jan Assmann) erkennbar werden. Das Buch ist trotz seiner stupenden Gelehrtheit gut lesbar. Ein umfangreicher Anmerkungsapparat, ein Index, in dem alle erwähnten Personen porträtiert werden und ein außerordentlich gutes Personenregister machen Lüttekens Buch zu einem nützlichen Nachschlagewerk in Sachen »Mozart und das 18. Jahrhundert«.

Siegbert Rampe:
GEORG PHILIPP
TELEMANN UND
SEINE ZEIT
Laaber-Verlag, 2.
Auflage 2017 (Die 1.
Auflage erschien zu
Jahresbeginn 2017)
569 Seiten, ISBN
978-3-89007-839-7



Trotz oder gerade wegen seines immensen Œuvres, das viele veranlasste, ihn einen »Vielschreiber« zu nennen, ist Georg Philipp Telemann immer noch einer der großen Unbekannten der Barockmusik, obgleich er, wie Siegbert Rampe belegt, schon zu Lebzeiten als wichtigster deutscher Barockkomponist galt, weil er als einziger deutscher Komponist seiner Zeit zu sämtlichen Musikgattungen, abgesehen von der Lautenmusik, aber einschließlich der Oper bedeutende Beiträge geleistet habe. Er schrieb ungefähr 50 Opern, nicht weniger als 22 Vertonungen der Passionsgeschichte und an die zweitausend Kantaten, von der Fülle an Instrumental- und Kammermusik ganz zu schweigen. Was unser Verständnis Telemanns erschwere, so Rampe, sei die »natürliche Leichtigkeit und Eleganz«, mit der er stets zu komponieren gewusst und es wie kein Zweiter verstanden

habe, »stets für die Bedürfnisse von Hörern und Musikern« zu schreiben, Musik für jeden Geschmack. In seiner aus Anlass von Telemanns 250. Todestag geschriebenen, ersten wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht werdenden Monografie hat Rampe einen neuen Standard gesetzt. Er hat gründlich recherchiert, um Telemanns Kindheit und Jugend in Magdeburg, Zellerfeld und Hildesheim, das Studium in Leipzig und die Kapellmeisterstellen in Sorau, Eisenach und Frankfurt am Main anschaulich darzustellen, schließlich das Leben in der Hansestadt Hamburg, wo Telemann bis zu seinem Tod im damals biblischen Alter von 86 Jahren 46 Jahre lang hochangesehener Musikdirektor war. Mit detaillierten Lebens-, Werk- und Berufsalltagsbeschreibungen, vollständigem Werkverzeichnis, enormer Bibliographie und hervorragendem Personen- wie Werkregister wirft Rampe ein neues Licht auf den zu Unrecht Vergessenen im Schatten Bachs, der an Telemanns Universalität nicht herankomme, wie der Autor betont. Es sind gerade die menschlichen, allzu menschlichen Seiten Telemanns, sein Charakter, sein Ehedrama, seine Verlegertätigkeit und seine rege Reisetätigkeit, auf die Rampe detailliert eingeht. Telemann sei ein Selfmademan und ein Workaholic gewesen, ein Macher und ein geschickter Verhandlungspartner, wenn es ums Geld ging, aber doch »mit weichem Kern und warmem Herzen.« Rampe porträtiert Telemann als sympathische Künstlerpersönlichkeit, »deren Narzissmus begrenzt gewesen zu sein scheint«. Das Buch vermeidet erfreulicherweise jeglichen akademischen Fachjargon, liest sich leicht und wendet sich an ein breites Publikum. Nach der Lektüre dieses maßstabsetzenden Buches versteht man Telemanns Zeit, seine Musik, aber auch die seiner Zeitgenossen besser als vorher.

Rezensionen von Dr. Dieter David Scholz