

**flox**design

agentur für design & kommunikation

---

AUSWAHL /// EDITORIAL IV

128 – DAS MAGAZIN DER BERLINER PHILHARMONIKER / POS. ART DIRECTION (SCHRIFTEN VORGEGBEN)

# 190

Das Magazin der  
**Berliner Philharmoniker**

N° 03  
September 2012



## BEETHOVEN FÜR ALLE

Die Zukunft des  
Urheberrechts

### EIN PUNK AN DER ORGEL

Cameron Carpenter

Was hören Sie gerade,  
DONNA LEON?

### OASE IN DER GROSSSTADT

Der Kammermusiksaal  
wird 25



BERLINER  
PHILHARMONIKER

Diplomat, Spion –  
und großer Komponist  
**CECILIA BARTOLI**  
über ihr MISSION-Projekt

# INHALT

4  
**Vorwort**  
von Martin Hoffmann

6  
**Spotlight**  
Neues von den Berliner Philharmonikern

18  
**Schwerpunkt**  
**Die Zukunft des Urheberrechts**  
Klassik zwischen Null und Eins von Carsten Fastner  
Gratis »Kultur« ist das Ende jeder Kultur von Jonas Kaufmann  
Beethoven für alle? von Mareile Büscher und Felix Laurin Stang  
Zur Gratiskultur im Internet von Johannes Moser  
»Das Menschengehirn ist an sich unveräußerlich«  
von Carsten Fastner

34  
**Sprachmusik**  
von Dirk von Petersdorff

36  
**»Die Welt ist voller Schätze,  
nur finden und studieren  
muss man sie«**  
Ein Gespräch mit Cecilia Bartoli

44  
**Jubiläum:  
Der Kammermusiksaal wird 25!**  
von Gerwin Zohlen, Frederik Hanssen, Volker Tarnow

54  
**Literarische Partitur**  
von Herta Müller

56  
**»Ich glaube, das wird  
etwas ganz Großes«**  
Interview mit Measha Bruegggosman

62  
**»Nicht authentisch, aber wahr«**  
Zum 150. Geburtstag von Claude Debussy  
von Karl Dietrich Gräwe

68  
**Leonidas Kavakos –  
Artist in Residence 2012/2013**  
von Shirley Apthorp

74  
**Der Bogen ist die Geige**  
von Cornelia de Reese

86  
**Dietrich Fischer-Dieskau und die Berliner Philharmoniker**  
von Wolfgang Stähr

90  
**Cameron Carpenter**  
Der exzentrische Orgelvirtuose im Gespräch mit  
Oliver Hilmes und Mark Schulze Steinen

96  
**Musikrätsel**  
Wer hat es komponiert?

98  
**Richard Wagner –  
Der Spürhund der Moderne**  
von Martin Geck

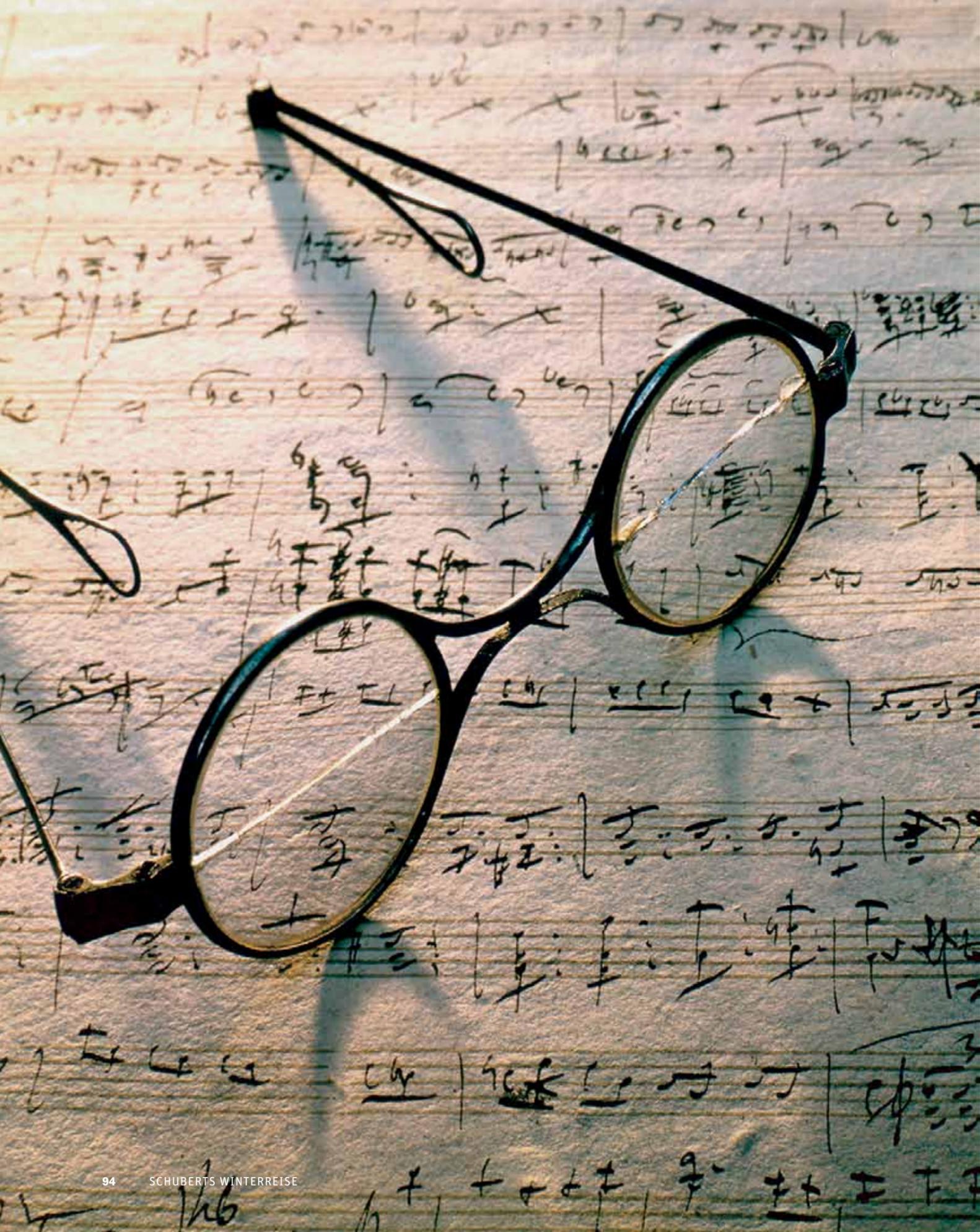
104  
**Neuerscheinungen**  
Neue und wichtige CDs, DVDs und Bücher

110  
**Konzerttermine**  
Alle Konzerte bis Dezember 2012

118  
**Was hören Sie gerade,  
Donna Leon?**  
Ein Gespräch mit Europas bekanntester Krimiautorin

124  
**Impressum**





# »DAS VOLKSLIED DER VERGEBLICHKEIT«

»WIE REIN, WIE KLAR SIND IHRE LIEDER, UND SÄMMTLICH SIND ES VOLKSLIEDER.«

Heinrich Heine an Wilhelm Müller

## Wilhelm Müller, Franz Schubert und die Winterreise

VON WOLFGANG STÄHR

»GUTE NACHT« – heißt so ein erstes Lied? Passt das zu einem Anfang? Aber es fängt ja gar nichts an, es kommt auch nichts zu einem Ende, allenfalls wiederholt sich ein Geschehen zum wer weiß wievielten Mal: »Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus.« Noch ehe der Sänger (oder die Sängerin) diese mutlosen Worte zu einer noch mutloseren, müde niedersinkenden Melodie singt, ertönt schon in den gleichlaufenden Achteln des Klaviers der unaufhörliche Wanderschritt: wie ein dumpfer Zwang oder eine untergründig lenkende Instanz. Der Weg ist der Weg, das Ziel ist längst vergessen. »Was soll ich länger weilen, bis man mich trieb' hinaus?«, fragt Wilhelm Müller, der Dichter der Winterreise, der ein zutiefst unmusikalischer Mensch war und sich gleichwohl sein kurzes Leben lang nach der Musik sehnte. »Ich kann weder spielen noch singen und wenn ich dichte, so sing ich doch und spiele auch«, vermerkte er 1815 in seinem Tagebuch. »Wenn ich die Weisen von mir geben könnte; so würden meine Lieder besser gefallen, als jetzt. Aber, getrost, es kann sich ja eine gleichgestimmte Seele finden, die die Weise aus den Worten heraushorcht und sie mir zurückgibt.«

»FRANZ SCHUBERT HAT SICH ZWAR IMMER  
WIEDER MIT DEM TOD BESCHÄFTIGT, ABER ER  
IST NICHT AUF DEN TOD FIXIERT GEWESEN.«

Alfred Brendel



Wilhelm Müller, Stahlstich von Weger und Singer, 1820

Der 1794 in Dessau geborene Wilhelm Müller, dem sein Vater, ein Schneidermeister, trotz empfindlicher Entbehungen die denkbar beste Ausbildung in Berlin ermöglichte, hatte damals, als er diesen Stoßseufzer seinem Tagebuch anvertraute, noch gar nichts veröffentlicht. Erst 1816 erschienen einige Gedichte in dem Sammelband der Bundesblüthen, vermischte Werke von teilweise höchst zweifelhafter Güte und Denkungsart, patriotischer Nachhall des Krieges gegen Napoleon, an dem Müller als freiwilliger Gardejäger in der preußischen Armee teilgenommen hatte: »Aus Franzenschädeln trinken wir / Dort unsern deutschen Trank / Und feiern Wilhelms Siegeszier / Mit altem Bardensang.« Derart martialische Verse flossen Müller auch später noch allzu leicht und gedankenlos aus der Feder, als er sich für den Unabhängigkeitskampf der Griechen begeisterte und seinen blinden Franzosenhass jetzt auf die Türken übertrug: »Und ich schleudre Türkenköpfe in die Flut, / Bis gesättigt ist die Rache, bis die wilde Woge ruht.« Während seiner Berliner Studentenzei aber gab sich Müller noch stramm vaterländisch und franzosenfeindlich gesinnt. Er kleidete sich in altdeutscher Tracht und verkehrte in der »Gesellschaft für deutsche Sprache«. In deren Kreisen lernte er auch Friedrich Ludwig Jahn kennen, der seinerzeit in der Berliner Hasenheide turnte: »Es war da besonders von der Einseitigkeit der Franzosen, von der Nichtswürdigkeit des Kosmopolitismus pp die Rede. Jahn hat eine herrliche, echt deutsche Beredsamkeit u weiß Gebildete wie Ungebildete gleich gut zu unterhalten«, notierte der nachhaltig beeindruckte Müller in seinem Tagebuch.

Durch die kultivierte Geselligkeit im Salon des preußischen Staatsrates von Stägemann, dessen Tochter die jungen Schönegeister der Stadt um sich scharte, wurde Müllers

literarische Begabung in friedliche und zivile Bahnen umgeleitet. Insbesondere nachdem die kunstbegeisterte Jugend gemeinsam ein Liederspiel mit verteilten Rollen einstudiert hatte, bei dem Fräulein von Stägemann die schöne Müllerin spielte und Wilhelm Müller den Müller gab, der sich zum unglücklichen Schluss aus verschmähter Liebe im Mühlenbach ertränkt. Seine eigenen Lieder erweiterte der reale Müller später zu einem selbständigen Gedichtzyklus, mit dem er genau den brandaktuellen »altdeutschen« Tonfall traf, der seit Achim von Arnims und Clemens Brentanos Sammlung Des Knaben Wunderhorn die literarische Szene entflammte: den »echten Volkston«, der ein wohlkalkuliertes Fantasieprodukt war und mitnichten naiv oder ursprünglich. Wilhelm Müller verstand sich bald meisterlich auf diese Kunst der Natürlichkeit, diesen Anschein unverfälschter Wanderburschen-Poesie. »Ich glaube erst in Ihren Liedern den reinen Klang und die wahre Einfachheit, wonach ich immer strebte, gefunden zu haben«, bekannte Heinrich Heine in einem Brief an Müller, einem raren Zeugnis neidloser kollegialer Anerkennung. »Wie rein, wie klar sind Ihre Lieder, und sämtlich sind es Volkslieder.«



Franz Schubert und seine Freunde, aquarellierte Zeichnung von Leopold Kupelwieser, 1820/21

Das waren sie keineswegs: Volkslieder. Aber sie wurden es, etwa das erste Gedicht aus der Schönen Müllerin mit seinen mittlerweile bestens bekannten Versen: »Das Wandern ist des Müllers Lust, / Das Wandern! / Das muß ein schlechter Müller sein, / Dem niemals fiel das Wandern ein, / Das Wandern.« Oder das Lied vom Lindenbaum: »Am Brunnen vor dem Tore ...« Als eines von insgesamt 24 Gedichten erdachte es Müller 1821/1822 für den Zyklus der Winterreise, der zwar die altdeutsche Fiktion von Volkston und Liederspiel fortschreibt, zugleich jedoch auf Distanz geht zu der modischen Salonromantik und stilisierten bürgerlichen Gemütlichkeit. Ein auffälliger Lakonismus, eine spröde, karge, äußerst reduzierte, schmuck- und schnörkellose Diktion bestimmt die Lyrik der Winterreise, die sich ausgesprochen ungemütlich und unbürgerlich nur noch an den Randzonen der Gesellschaft bewegt, in nächtlichen Städten und menschenleeren Dörfern, auf einsamen Wegen, auf dem Totenacker, in einer abgeschiedenen Köhlerhütte, bei einem elenden Bettler. »Drüben hinterm Dorfe / steht ein Leiermann, / und mit starken Fingern / dreht er was er kann.« Das Sinnbild einer in sich und um sich kreisenden, gleichgültigen, ziellosen Existenz beschließt die Winterreise. Aber es hört ja gar nichts auf,

nichts kommt an ein Ende. »Und er läßt es gehen / alles, wie es will, / dreht, und seine Leier / steht ihm nimmer still.«

Auch wenn man sich eine solche Ignoranz nicht gerne eingesteht – kaum jemand würde diese Verse heute noch lesen, wenn nicht im Programmheft eines Liederabends. In Franz Schubert fand sich die »gleichgestimmte Seele«, auf die Wilhelm Müller, der »musikalische Stümper« (wie er selbst sich unverblümt nannte), gewartet hatte. »Denn in der Tat führen meine Lieder«, beklagte er 1822 in einem Brief, »nur ein halbes Leben, ein Papierleben, schwarz auf weiß – bis die Musik ihnen den Lebensodem einhaucht, oder ihn doch, wenn er darin schlummert, herauf ruft und weckt.« Franz Schubert, der dem Dichter der Schönen Müllerin und der Winterreise nie persönlich begegnet ist, wusste die verborgene Weise aus den Worten herauszuhorchen – die Weise und die ungeahnte Weisheit, das unausgesprochene Geheimnis der »kunstlos zugestutzten« Verse. Mit der Seele des Musikers vermochte Schubert diese Gedichte tiefer und radikaler zu erfassen, als es ihrem Urheber selbst jemals vergönnt war. Und so wechselten die Lieder ihren geistigen Besitzer, ein für alle Mal.

# DIE NEUEN PHILHARMONIKER

VON SUSANNE STÄHR



»Auf der Bratsche fand ich das, was mir auf der Geige immer gefehlt hatte: diesen tieferen Ton, den warmen Klang, die etwas weiteren Dimensionen.«

## Máté Szücs: Der neue Erste Solo-Bratscher

Die frohe Botschaft erreichte ihn im Urlaub. Als die Orchesterversammlung der Berliner Philharmoniker am 22. Juni 2012 tagte und Máté Szücs nach seinem Probejahr mit unbefristetem Vertrag zum Ersten Solo-Bratscher ernannte, befand er sich bereits in seiner ungarischen Heimat, in Debrecen. Natürlich, er war zuversichtlich gewesen, dass alles gut für ihn ausgehen würde, denn die Signale, die ihn zuvor erreicht hatten, schienen allesamt auf Grün zu stehen. Aber was da eigentlich passiert war, das wurde Máté Szücs erst in den Tagen danach vollends bewusst: »So etwas hat es in der ganzen ungarischen Geschichte noch gar nicht gegeben«, erklärt er mit unverhohlenem Stolz, »dass ein ungarischer

Schwangerschaft, bis weit in den achten Monat hinein, noch tapfer auf der Bühne, spielte Heldinnen und starb Liebestode. Und da auch sein Vater als Dirigent am gleichen Haus verpflichtet war, wuchs der kleine Máté mehr oder weniger in der Oper auf. Dass er selbst gerne mittun und ein Instrument erlernen wollte, mag nicht verwundern. Als er drei Jahre alt war, gab ihm der Vater erstmals eine Geige in die Hand: »Er hatte meine langen Finger gesehen«, lacht Szücs. Und tatsächlich gewann er schon als Kind mehrere Wettbewerbe und schien eine verheißungsvolle Laufbahn als Geiger anzustreben. Wären da nicht die Studienbedingungen am Konservatorium von Szeged gewesen, die für jeden Absolventen Unterricht auf einem zweiten Instrument verlangten. »Für das Klavier war ich total unbegabt«, bekennt Máté Szücs, »aber mein Lehrer sagte: ›Warum nimmst du nicht einfach die Bratsche?‹ Ich habe das dann ausprobiert und gemerkt, dass alles, was ich auf der Geige konnte, dort noch viel besser ging und ich genau das fand, was mir immer gefehlt hatte: diesen tieferen Ton, den warmen Klang, die etwas weiteren Dimensionen, die für meine großen Hände einfach bequemer sind ... Also, das war eine Liebe auf den ersten Blick.«

Als Teilnehmer des »Cours International de Musique« im schweizerischen Morges lernte Máté Szücs den ungarischen Bratscher und Pädagogen Ervin Schiffer kennen, der als Professor am Königlichen Konservatorium in Brüssel lehrte und ihn fragte, ob er nicht die Ausbildung dort bei ihm fortsetzen wolle. Was für ein Schritt! 17 Jahre war Máté damals alt, ein halbes Kind noch, und trotzdem wagte er 1996 den Sprung in ein unbekanntes Land, dessen Sprache er nicht beherrschte und für das er keine gültigen Papiere besaß, weit weg von der Familie und den Freunden, nicht nur für eine oder zwei Wochen, sondern für Jahre, womöglich für immer.

Die Einsamkeit, gesteht Szücs rückblickend, habe ihm damals doch ziemlich zugesetzt, aber die Arbeit und die Musik hätten ihn gerettet. Und auch die Belgier, von denen er nur in den höchsten Tönen spricht: »Sie sind so empfindsam und zartfühlend, herzlich und bescheiden, das hat mir gut gefallen. Sie waren sehr nett zu mir.«

Findig waren sie obendrein, denn sie verstanden es, die bürokratischen Hindernisse, die sich Mátés Studium in Belgien entgegenstellten, mit Nonchalance und Raffinesse zu überwinden. Das Manko zum Beispiel, dass der ungarische Kandidat noch nicht das für die Meisterklasse erforderliche Diplom vorweisen konnte, kompensierte man dadurch, dass er kurzerhand, ohne entsprechende Vorstudien, die Diplomprüfung ablegen durfte, obwohl er das dafür vorgeschriebene 20. Lebensjahr noch gar nicht erreicht hatte. Und als er sich an der Hochschule immatrikulierte, fragte niemand nach seinem (fehlenden) Visum. Zwei Jahre später, 1998, durfte Máté Szücs überdies ein Postgraduiertenstudium an der Chapelle Musicale Reine Elisabeth in Waterloo aufnehmen, das ursprünglich nur einheimischen Absolventen offenstand – abermals war es das magische belgische Diplom, das ihm hier den Zugang ermöglichte. Freilich, ohne sein stupendes Talent hätte Máté Szücs all das nicht erreicht. Und auch nicht ohne Fleiß, denn in Windeseile lernte er Flämisch, um auch dem Theorieunterricht folgen zu können. Dass er aus seiner Schulzeit Deutschkenntnisse mitbrachte, mag ihm dabei gewiss geholfen haben.

Nachdem er 2003 den Ersten Preis beim Internationalen Wettbewerb Jean Rogister in Liège gewonnen hatte, begann Máté Szücs seine Berufslaufbahn als Solobratscher beim Royal Flemish Philharmonic unter Philippe Herreweghe: »eine interessante Erfahrung«, wie er bilanziert. 2005 zog es

ihn jedoch nach Deutschland, wo er auf derselben Position bei den Bamberger Symphonikern, dann bei der Sächsischen Staatskapelle Dresden und schließlich beim hr-Sinfonieorchester in Frankfurt anheuerte. »Deutsche Orchester funktionieren ganz anders als belgische, es herrscht eine spezielle Mentalität«, erzählt Máté Szücs. »Man merkt einfach, dass die Orchesterkultur aus Deutschland stammt. Gleich in Bamberg habe ich diese Erfahrung gemacht: Es ging hier viel strenger zu; man erwartete von allen, immer nur das Beste zu geben und perfekt zu sein.« Bei jedem dieser Orchester habe er immens viel gelernt, glaubt Szücs, und attestiert ihnen allen ganz eigene Vorzüge: »Die Bamberger haben einen besonders klaren Ton, und bei den Dresdnern liebe ich vor allem diesen weichen Orchesterklang. Ich habe immer gestaunt, wie wunderbar die Sächsische Staatskapelle Sänger begleiten kann, wie flexibel sie dabei ist. Und auch in Frankfurt habe ich tolle Konzerte erlebt – dieses Orchester kann ebenfalls top klingen.« Mit dem dortigen Chefdirigenten Pavo Järvi verbindet ihn mittlerweile sogar eine echte Freundschaft: Järvi holte Máté Szücs auch zu seinem zweiten hiesigen Orchester, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, der er heute noch angehört.

Und die Berliner Philharmoniker? »Die spielen natürlich in einer ganz eigenen Liga«, weiß Máté Szücs. »Jedes einzelne Mitglied ist eine Galaxie für sich, denn nicht nur Musikalität und die Fähigkeit, aufeinander zu hören, sind hier selbstverständlich, sondern auch solistische Kapazitäten, alles in einem. Und diese Universen vereinen sich dann zu einem Klangkosmos. An den besten Abenden kann man hier Musik wie nirgendwo sonst in der Welt erleben.« Schätzen gelernt hat er auch das kollegiale Klima, das ihm das Probejahr erleichterte: »Alle waren immer sehr ehrlich zu mir und haben mich auf Kleinigkeiten hingewiesen, die ich noch verbessern könnte. Von Anfang an habe ich mich bei den Berliner Philharmonikern zuhause gefühlt und die Unterstützung der Kollegen gespürt.« Die Perspektive, lebenslanglich diesem Orchester angehören zu können, empfindet er als ein »großes Geschenk«: »Sicherheit ist ein hohes Gut, gerade in diesen ökonomisch labilen Zeiten. Ich weiß diese Stabilität sehr zu schätzen.«

In der Stadt hat sich Máté Szücs mittlerweile auch bestens eingelebt: »Die Mischung stimmt hier. Es gibt ein echtes Großstadtleben und doch genügend Platz zum Ausspannen, denn Berlin ist nicht so vollgepresst mit Menschen – anders als in Brüssel, wo ewig Stau und Lärm ist. Wenn man einmal Brüssel erlebt hat, findet man Berlin idyllisch, selbst in Mitte. Ich liebe Berlin, weil es so tolerant ist, weil die Leute ehrlich sind und ich mich auf sie verlassen kann: Da gibt es keine bösen Überraschungen.« Besonders gerne besucht er mit seiner Frau den Tierpark: »Da gehen wir regelmäßig spazieren, manchmal mehrmals in der Woche. Die Tiere zu beobachten, das beruhigt einfach die Seele.« Und Studien zum Sozialverhalten lassen sich dabei auch noch treiben ...

»An den besten Abenden kann man bei den Berliner Philharmonikern Musik wie nirgendwo sonst in der Welt erleben.«

»So etwas hat es in der ganzen ungarischen Geschichte nicht gegeben.«

Bratscher eine solche Position im internationalen Musikleben erlangt, bei dem deutschen Spitzenorchester schlechthin, in dieser tollen Stadt – das ist eine unglaubliche Ehre, in einem fremden Land dieses Vertrauen geschenkt zu bekommen! Ein Wunder!«

Wunderbar erscheint ihm ohnehin so manches in seinem Werdegang verlaufen zu sein. Musikalisch hatte er schon einiges erlebt, bevor er überhaupt auf die Welt kam. Seine Mutter war als dramatischer Sopran am Theater von Debrecen engagiert, und sie stand während der gesamten

## EINE MUSIKALISCHE GIPFELPARTIE



### Andrej Žust – ein neuer Hornist bei den Berliner Philharmonikern

Manchmal hat es auch sein Gutes, wenn Wünsche nicht in Erfüllung gehen. Als Andrej Žust, jüngstes Mitglied in der Horngruppe der Berliner Philharmoniker, zehn Jahre alt war, wollte er unbedingt Klavier spielen lernen, genau wie seine ältere Schwester. Aber so einfach war das nicht in Logatec, seiner slowenischen Heimatgemeinde, einer Kleinstadt von gut 8000 Einwohnern. In Logatec gab es eine einzige Musikschule, und die Plätze in der Klavierklasse waren damals allesamt besetzt. Wozu brauchte man auch so viele Pianisten? Logatec hatte schließlich eine bekannte Blaskapelle, seit 1913 schon, die gerade händeringend Hornisten suchte.

### 2011 konnte Andrej Žust direkt von der Akademie ins Orchester wechseln und sein Probejahr antreten.

»Der Schulleiter war ein ziemlich cleverer Mann«, erzählt Andrej Žust. »Er redete mir ein, ich wäre für Blechblasinstrumente besonders begabt, und meinte, ich sollte es zunächst mit dem Horn versuchen – danach könnte ich ja immer noch zum Klavier wechseln.«

Ausgerechnet das Horn! Andrej hatte so etwas schon einmal gesehen, ein sonderbar geformtes, etwas verbeultes und fleckiges Instrument – nein, damit wollte er lieber nichts zu tun haben ... Aber der Schulleiter ließ nicht locker. »Nimm doch mal dieses hier und probier es aus«, drängte er den verzagten Aspiranten. Widerstrebend folgte Andrej der Auf-

forderung, setzte das Horn an die Lippen, und siehe da, sogleich gelang es ihm, einen vernünftigen Ton zu produzieren. »Ich habe dann mit Janez Polanc einen super Lehrer bekommen und dieses Instrument schnell lieben gelernt«, berichtet Žust vom Fortgang der Geschichte. »Ein Jahr später wurde ich schon in die Blaskapelle aufgenommen und habe dort das ganze Repertoire rauf und runter gespielt, Märsche und Walzer, Volksmusik, aber auch Bearbeitungen klassischer Stücke. Das hat viel Spaß gemacht.«

Dass es in Slowenien, diesem kleinen Land zwischen Österreich, Ungarn, Kroatien und der Adria, eine große Tradition der volkstümlichen Blasmusik gibt, ist hierzulande den wenigsten bewusst. Was auch mit einem kleinen Etikettenschwindel zu tun hat, denn die slowenischen Ensembles treten regelmäßig unter einem historischen Namen aus der Habsburger-Zeit auf: als »Oberkrainer«. »Bei uns spielt in fast jedem Dorf eine Blaskapelle, mehr als 300 insgesamt«, weiß Andrej Žust. Rechnet man das auf die Gesamtbevölkerung hoch, die gerade einmal zwei Millionen umfasst, ist das ein erstaunlicher Wert. Aber auch um die klassische Ausbildung ist es in Slowenien so schlecht nicht bestellt, wie Žusts Werdegang beweist: In Ljubljana, der Hauptstadt, konnte er ein Musikgymnasium besuchen, wo er neben dem regulären Schulunterricht die Hornausbildung fortsetzte und die Fächer Harmonielehre und Kontrapunkt belegte. Nach dem Abitur trat er an der Akademie für Musik und Ballett sein Hauptstudium bei Boštjan Lipovšek an, erhielt parallel dazu ein Engagement am Opernhaus von Ljubljana und wurde wenig später, als gerade 20-Jähriger, zum Ersten Hornisten der Slowenischen Philharmonie berufen. »Spätestens da wusste ich, dass ich die Musik zu meinem Beruf machen würde«, erinnert sich Andrej Žust.

Sein Talent blühte nicht lange im Verborgenen. Fachkreise waren auf Žust schon aufmerksam geworden, nachdem er 2001 den Concorso Internazionale per Giovani Strumentisti in Povoletto und 2002 eine Konkurrenz in Slowenien gewonnen hatte. Er bekam daraufhin die Chance, im Gustav Mahler Jugendorchester mitzuspielen, das sich als wahre Kontaktbörse entpuppte: »Ich habe da viele Musiker aus allen möglichen Ländern kennenlernen können, habe neue Freunde gefunden, tolle Lehrer gehabt. Und die Dirigenten dort waren auch von besonderem Kaliber, Claudio Abbado zum Beispiel oder Colin Davis. Außerdem hat es richtig Spaß gemacht – wir haben viele Partys gefeiert.« Die entscheidende Wendung seiner Laufbahn bescherte ihm aber die Begegnung mit Stefan Dohr, dem Ersten Solo-Hornisten der Berliner Philharmoniker. Eines Tages nämlich war Dohr, der mit einer Slowenin verheiratet ist, als Solist bei einem slowenischen Kammerorchester zu Gast, in dem auch Andrej Žust mitwirkte: »Wir haben dort sogar ein kleines Stück gemeinsam gespielt, den *Musikalischen Spaß* von Mozart. Und anschließend erzählte mir Stefan Dohr von der Karajan-Akademie und sagte, wenn ich daran Interesse hätte, sollte ich mich doch einfach bewerben.«

Das musste sich Andrej Žust kein zweites Mal sagen lassen. In Berlin zu studieren war schon immer sein Traum gewesen, und so brachte er gleich seine Unterlagen auf den Postweg, erhielt wenig später die Einladung zum Vorspiel, stellte sich im Dezember 2008 in der Philharmonie vor – und hatte anschließend den Vertrag in der Tasche. Was für ein Los er damit gezogen hatte, wurde ihm spätestens bewusst, als er am gleichen Abend noch die Philharmoniker erstmals live im Konzert erlebte: »Das war die Dritte Symphonie von Gustav Mahler, die Zubin Mehta dirigierte, und ich war völlig fertig danach. So etwas hatte ich noch nicht gehört.« An der Akademie wurde Žust von Stefan de Leval Jezierski betreut: »Er war sehr streng mit mir und hat auf jedes Detail sorgfältig geachtet, damit ich perfekt werden konnte. Denn ich musste ja schon noch einiges lernen: Slowenische Hornisten spielen anders als deutsche, etwas dunkler im Klang, und sie haben auch eine andere Artikulation. An diesen Details haben wir immer wieder gearbeitet.« Jezierski war es auch, der seinem Schützling empfahl, sich auf die vakante Stelle des tiefen Horns bei den Philharmonikern zu bewerben – und wieder war das Glück ihm hold: 2011 konnte Andrej Žust direkt von der Akademie ins Orchester wechseln und sein Probejahr antreten.

Dass er sich in seiner neuen Heimat so rasch und gut akklimatisiert hat, dürfte möglicherweise noch einen anderen Grund haben: Sein erstes Berliner Domizil fand Andrej Žust

## Die entscheidende Wendung seiner Laufbahn bescherte Andrej Žust die Begegnung mit Stefan Dohr, dem Ersten Solo-Hornisten der Berliner Philharmoniker.

in einer rein slowenischen Musiker-Wohngemeinschaft hinter dem Alexanderplatz. »Wir waren da zu viert: ein Flötist, ein Pianist, ein Komponist und ich. Der einzige Nachteil war, dass wir immer nur Slowenisch miteinander gesprochen haben und ich deshalb langsamer Deutsch lernte, als es sonst wohl der Fall gewesen wäre. Als ich in Berlin ankam, konnte ich ja gerade mal ein Bier auf Deutsch bestellen – zu mehr reichte es nicht«, räumt er lachend ein, wohlwissend, dass sich diese Zeiten längst geändert haben. Und wie haben sich die vier arrangiert beim Üben, ohne einander zu stören? »Ich übe nicht gerne zu Hause, sondern gehe dazu lieber in die Philharmonie«, erklärt Andrej Žust. Seine Begründung dafür lässt sich nicht von der Hand weisen: »Da sind der Kühlschrank und der Fernseher nicht so nah.«

Als das Orchester am Ende des Probejahrs über Sein oder Nicht-Sein abstimmte, saß Andrej Žust mit den Mitbewohnern zusammen und trank Kaffee. Ja, nervös sei er durchaus gewesen, gesteht er, auch wenn die Orchesterkollegen ihm vorher gesagt hätten, dass es schon gutgehen werde. Die SMS-Nachricht, die ihm Stefan de Leval Jezierski noch aus der Versammlung zuschickte, empfand er denn auch wie eine Erlösung. Und als Verpflichtung: »Bei den Berliner Philharmonikern spielt man wirklich auf erstaunlichem Niveau, da gibt es kaum Kiekser. Der Klang der Horngruppe ist auch wunderbar ausbalanciert und homogen. Insofern ist es für mich wirklich ein Traum, dass ich hier jetzt dauerhaft dabei sein darf. Ich glaube, ich werde da bis zur Rente bleiben – ich hoffe es jedenfalls.« Nur eines gefällt ihm nicht in Berlin: der Winter. »Der ist hier eklig, kalt und grau. Dann vermisse ich die Berge – ich fahre doch so gerne Ski! Aber dafür muss man schon bis Bayern, Thüringen oder Tschechien reisen.« Vielleicht wird er es im nächsten Jahr mal mit Langlauf versuchen. Wenn das Wetter denn mitspielt ...

## BRÜCKEN FINDEN UND BEGEHBAR MACHEN

VON CHRISTINE MAST



»Der Education-Bereich ist ja gesellschaftlich relevant – zumindest wollen wir das sein, also müssen wir diese Relevanz auch selbst herstellen.«

### Andrea Tober – die neue Leiterin der Education-Abteilung der Berliner Philharmoniker

Nach dem Abitur stand für Andrea Tober eines fest: Mit Musik sollte ihr künftiger Beruf in jedem Fall zu tun haben. Das, was sie selbst begeisterte, wollte sie anderen unbedingt vermitteln. Aber in welcher Form? – Die Querflöte, ihr Instrument, durfte bei der Wahl des Studiums nicht zu kurz kommen, auch wenn sie sich nicht als angehende Orchestermusikerin betrachtete. Außerdem gab es da ja noch so viele andere Facetten des Musikalischen im engeren und weiteren Sinn, die Musikwissenschaften etwa oder Musikpsychologie, Chorleitung und Pädagogik. Fast zwangsläufig resultierte aus dieser Interessensvielfalt ihre Entscheidung für ein klassisches Schulmusikstudium, ergänzt durch ein Diplom in ihrem Hauptfach Querflöte.

»Es ist wichtig, Musik nicht als getrennt in Genres zu begreifen, als gut oder schlecht, hochqualitativ oder billig. Jede Musik hat ihre Berechtigung und ihre Funktion.«

Doch ganz so geradlinig, wie es sich in dieser Kurzfassung liest, verlief Andrea Tobers Weg vom Abitur bis zum Examen nicht, und es waren gerade die Seitenblicke und Nebenpfade während des Studiums, die sie auf ihren ganz persönlichen beruflichen Weg brachten, einen Weg, der sie bis

zur Leitung der Education-Abteilung der Berliner Philharmoniker führte. Am 1. April 2012 hat Andrea Tober ihr Büro in der Berliner Philharmonie bezogen, auch wenn die Planungen für die kommende Saison 2012/2013 sie bereits einige Zeit davor beansprucht hatten, parallel zu ihren Aufgaben als Referentin für Musikvermittlung an der Kölner Philharmonie.

Ihr Faible für die Musikvermittlung an Kulturinstitutionen entdeckte sie über einige Zufälle. Zunächst war da der Seitenpfad Kulturmanagement, den sie über eine Assistenz bei der Biennale für Neue Musik in Hannover, der Stadt, in die sie nach ihrem Studienbeginn an der Essener Folkwang-Hochschule gezogen war, beschritt. Schulprojekte wurden im Rahmen dieses Festivals angeboten, und das war wohl auch der Moment, in dem sie »Blut geleckt« hat: »Es war eine spannende Sache, gerade weil es um Neue Musik ging, für die ich mich schon damals sehr interessierte, und die ja generell nicht gerade einfach in der Vermittlung ist.« Für Andrea Tobers künftigen beruflichen Weg war dies der Ausgangspunkt. Zwei Jahre später übernahm sie selbst die Koordination des Festivals, daneben lief ihr Studium weiter, mit vielfältigen eigenen musikalischen Aktivitäten im Hochschulorchester, aber auch in kammermusikalischen Formationen und in einem Kammerchor der Hochschule, der sich gleichermaßen der Alten wie der Neuen Musik verpflichtet wusste. »Ich hieß schon als Kind in meiner Familie immer das »Singerlein«, weil ich bei jeder Gelegenheit sang.« Das Elternhaus in der Kleinstadt – Vater Architekt, Mutter Grundschullehrerin, drei Geschwister – bot vielfältige musikalische Anregungen, ohne jedoch die Kinder »auf eine bestimmte Schiene« setzen zu wollen: »Meine Mutter ist sehr musikalisch, sie hat Klavier gespielt und im Kirchenchor gesungen; mein Vater war da eher der kreative, ungezwungene. Wenn meine Mutter etwa

am Klavier saß und dazu singen wollte, nahm er sich seine Gitarre und klampfte dazu seine fünf Akkorde – das war, zugegeben, nicht immer ein musikalischer Hochgenuss.«

Doch dürften die Spontaneität und diese gewisse Form von gebrochener Orthodoxie im Umgang mit Musik Andrea Tober in nicht geringem Maß geprägt haben. Etwa bei ihrer späteren Entscheidung, ihre feste Anstellung als Gymnasiallehrerin für Musik samt Beamtenstatus wieder aufzugeben, um sich ganz der kreativen Musikvermittlung zu verschreiben. Doch nochmals zurück in die Zeit der Weichenstellung: »Also, ich habe damals die Biennale in Hannover gemacht und zeitgleich mein Erstes Staatsexamen, ohne zweites Hauptfach, parallel noch mein Diplom in Querflöte, und dann war ich auch schon schwanger.« Ihr Sohn, der heute 12 Jahre alt ist, bestimmte daraufhin erst einmal die berufliche Schwerpunktsetzung. »Festivalmanagement mit Kind ist nicht gerade einfach. Ich habe es am Anfang noch gemacht, ein Jahr lang beim Festival Schreyahner Herbst, anschließend habe ich mich darum gekümmert, wie ich auch ohne zweites Unterrichtsfach mein Zweites Staatsexamen machen könnte.«

Zunächst unterrichtet Andrea Tober an einer Musikschule und auch ein halbes Jahr an einer Realschule: »Da habe ich zum einen gemerkt, dass ich diese Situation vor einer Klasse überlebe. Zum anderen habe ich wichtige Erfahrungen gesammelt. Die Schüler mögen es, wenn man Dinge einfach ausprobieren lässt. Ich habe Referate über Heavy Metal halten lassen, darüber kamen Dialoge zustande. Es ist wichtig, Musik nicht als getrennt in Genres zu begreifen, als gut oder schlecht, hochqualitativ oder billig. Jede Musik hat ihre Berechtigung und ihre Funktion, das muss man erst einmal akzeptieren und respektieren, dann kann man Brücken finden oder bauen. Sonst entsteht bei den Jugendlichen eine Ab-

wehrhaltung, die sie daran hindert, Vertrautes im Fremden wiederzuerkennen.« Während ihres anschließenden Referendariats hat sie in erster Linie kreative Projekte ausprobiert und dabei festgestellt, dass ihre bevorzugte Arbeitsweise die Projektarbeit ist. »Ich habe mich gefragt, warum soll ich denen Harmonielehre beibringen, die sollen lieber selber etwas machen, wenn auch mit einfachen Mitteln.«

Während ihres Referendariats war Andrea Tober weiterhin in der Organisation von Festivals aktiv. Das bot ihr zum einen Raum, ungewöhnliche Konzertformen auszuprobieren, etwa Wandelkonzerte, die vor allem von einem jüngeren Publikum gerne angenommen wurden. Zum anderen bewahrte sie sich auf diese Weise einen Freiraum, leistete sich beständige Perspektivenwechsel: »Ich habe festgestellt, für mich ist es die beste Art zu arbeiten, wenn ich verschiedene Sachen zugleich mache. Sonst wird man ganz schnell von den Strukturen einer Institution aufgeschluckt und verliert die Distanz. Man muss immer wieder rausgehen, auf der Suche sein nach spannenden Themen. Der Education-Bereich ist ja gesellschaftlich relevant – zumindest wollen wir das sein, also müssen wir diese Relevanz auch selbst herstellen. Und dafür muss man eben rausgehen, Konzerte hören, selber Musik machen, Projekte angucken und organisieren, nicht acht Stunden täglich im Büro hocken.« Auch nicht in der Schule. Auf eine Stellenausschreibung der Kölner Philharmonie für Kinder- und Jugendprojekte hat sich Andrea Tober spontan beworben; als sich abzeichnete, dass diese Leidenschaft mit dem Lehrerrindasein auf Dauer nicht vereinbar sein würde, stand ihr Entschluss fest.

Heute unterrichtet sie wieder regelmäßig, allerdings nicht an einem Gymnasium, sondern an der Hochschule für Musik Hanns Eisler. Dort hat Andrea Tober seit dem Sommersemester 2012 eine Stiftungsprofessur für Musikvermittlung und Selfmanagement inne. Bei letzterem geht es um das Selbstbild und den beruflichen Lebensentwurf des angehenden Musikers, bei ersterem um die Frage, wie man das, was einem selbst am wichtigsten ist, also die Musik, anderen Menschen verschiedenen Alters und unterschiedlicher Vorbildung vermitteln kann, auch außerhalb der traditionellen Konzertformen. Also genau das, was sie selbst antreibt. Brücken bauen. Und vor allem: Die unterschwellig bereits vorhandenen Brücken aufspüren, freilegen und für alle begehbar machen.

»Man muss immer wieder rausgehen, auf der Suche sein nach spannenden Themen.«



# “ACCOMPANIMENTS TO FILM SCENES”

IS THE WHOLE TRULY MORE THAN THE SUM OF ITS PARTS?

## Barber's Adagio and other “classics” on the silver screen

BY MICHAEL STEGEMANN

It all started with a murder: in 1908 *L'Assassinat du Duc de Guise* by Henri Lavedan, André Calmette and Charles Le Bargy became the first (silent) film with its own original music. The composer was none other than the 73-year-old Camille Saint-Saëns, a conservative by reputation, which indicates the new cinematic art's high regard for the “classics”. One wonders if today's classic film composers such as Danny Elfman, John Williams or Hans Zimmer are even aware of this imposing legacy ...



**Bernard Herrmann and Alfred Hitchcock on set,**  
auf der linken Seite ein Ausschnitt aus der berühmten  
Dusch-Szene aus Hitchcocks Filmklassiker »Psycho«.

## Do directors and producers take advantage of a classical work's popularity to inject a certain kind of "class" into their films?

But this isn't about them, about film composers sui generis, although there would be plenty of "classics" to explore among their works. Bernard Herrmann, without whose ideally matched music many films by Orson Welles and Alfred Hitchcock would be only half as effective – just think of the shrill string glissandi in *Psycho* – how many people know that he left behind an opera based on Emily Brontë's *Wuthering Heights*, a cantata after Melville's *Moby Dick* and some two dozen impressive orchestral and chamber works? The *Concerto Macabre* that Herrmann composed in 1945 for John Brahm's thriller *Hangover Square* – like Richard Addinsell's *Warsaw Concerto* (1941 for Brian Desmond Hurst's *Dangerous Moonlight*) – can hold its own against any by Rachmaninov. Or who knows



Gustav Mahler (oben) und Dirk Bogarde (links) als Gustav von Aschenbach in Luchino Viscontis Film »Tod in Venedig«



Nino Rota – apart from his providing scores for Fellini and the first two of Coppola's *Godfather* films – as a composer of operas, symphonies, solo concertos and church music. Or the concert works of Erich Wolfgang Korngold, or Joseph Kosma, or Miklós Rózsa, or Franz Waxman, or ...

But as I said, this isn't about them. It's about the "classical" composers whose concert works became film hits, whether or not they knew it or liked it. Take Samuel Barber's *Adagio for Strings*, for example – the string-orchestra arrangement (premiered in 1938 by Arturo Toscanini) of the slow movement of his *String Quartet op. 11*. Not only was it heard (on the radio or live) at the memorial services for Franklin D. Roosevelt, John F. Kennedy, Grace Kelly and Albert Einstein, it also graces the soundtrack of at least a dozen film and TV productions – from David Lynch's *The Elephant Man* (1980) and Oliver Stone's *Platoon* (1986) to Jean-Pierre Jeunet's *Amélie* (2001), from *The Simpsons* to an episode of the UK series *Big Brother 2010*. Even though Barber did not live to witness his *Adagio's* spectacular career on the big and small screens, he would surely not have been pleased that the piece's success has almost turned him into a "one-work composer".



Werbeplakat für den Film »Anthony Adverse« von Mervyn LeRoy aus dem Jahr 1936, zu dem Erich Wolfgang Korngold die Filmmusik komponierte.

For many "serious" composers, it was apparently a matter of honour or dignity that their art should not descend to the "trivial" lowlands of film. Arnold Schoenberg had shown an affinity for the cinematic art in 1929-30 with his op. 34 *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* – Accompaniment to a Film Scene – but had also felt some trepidation. After the Berlin premiere on 6 November 1930 under Otto Klemperer not only failed to trigger a scandal but was even a success, the composer began to be plagued by self-doubts: "People do seem to like the piece: ought I to draw any conclusions from that as to its quality?"

When, in the mid-1930s, MGM's head of production Irving Thalberg began planning the film adaptation of Pearl Buck's novel *The Good Earth*, he wanted to engage Schoenberg to write the music – apparently he had recently become acquainted with *Verklärte Nacht*. But things went disastrously wrong from the very first meeting: "Last Sunday when I heard the lovely music you have written...", Thalberg began, whereupon Schoenberg broke in, "I don't write 'lovely' music." Despite an offer of \$25,000 – more than five times what Schoenberg was earning at the time as a professor at UCLA – no contract materialised. Other composers made it easier

on themselves: Igor Stravinsky settled for \$5,000 when Leopold Stokowski suggested using his *Rite of Spring* for the "Creation" sequence of Walt Disney's animated film *Fantasia* – and then discovered to his horror that his music had been radically cut and reorchestrated!

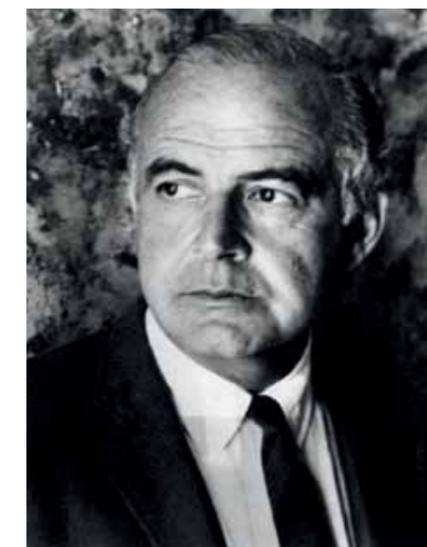
For many "serious" composers, it was apparently a matter of honour or dignity that their art should not descend to the "trivial" lowlands of film.



Eine Szene aus »Apocalypse Now« von Francis Ford Coppola: Ein Napalm-Angriff auf ein vietnamesisches Dorf unterlegt mit Richard Wagners »Walkürenritt«.

into their films, or does the work rather owe its popularity to this cinematic exploitation in the first place? Probably the most familiar example is the use of Adagietto from Mahler's Fifth to represent Gustav von Aschenbach's fatal infatuation with the boy Tadzio in Luchino Visconti's filmisation of Thomas Mann's *Death in Venice*. It promptly set off a "protest against Mahler defamation" – the subject of a June 1972 article in the Austrian music periodical *Österreichische Musikzeitung*. Yet not even the strictest Mahler purist can deny that Visconti's film delivered a major boost to the Mahler renaissance. And even a "Wagner's Greatest Hit" contender like the Ride of the Valkyries is inseparable for movie buffs from the napalm attack on a Vietnamese village in Coppola's *Apocalypse Now*.

In the end, it all depends on what function the classical selection is intended to serve. If it's to be no more than an illustrative background – cf. *Elvira Madigan* – then all protests are justified. If, however, it's an integrated dramaturgical component, it can actually fuse the two art forms, music and film, into a new work in which, in the Aristotelian sense, the whole truly is more than the sum of its parts.



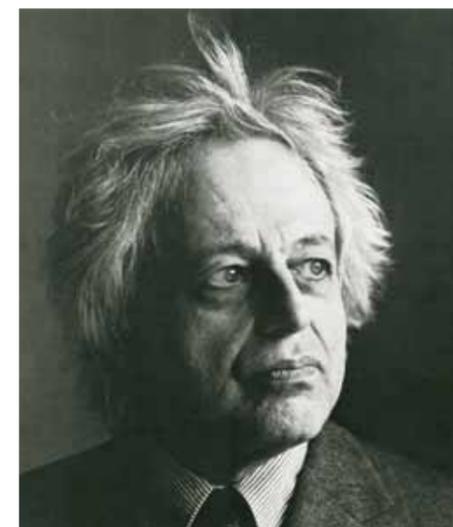
Samuel Barber  
György Ligeti

If the music is an integrated dramaturgical component, it can actually fuse the two art forms, music and film, into a new work.

At least Schoenberg and Stravinsky were able to decide for themselves whether or not their works would become soundtrack music. Luigi Boccherini had been dead for almost 150 years when the immortal – or better, perhaps, indestructible – Minuet from his E major String Quartet op. 11 No. 5 became a symbol of middle-class respectability in Welles's *The Magnificent Ambersons* (1942) and Alexander Mackendrick's *Ladykillers* (1955). And the Andante from Mozart's C major Piano Concerto K.467 acquired such fame from its use in Bo Wider-

berg's *Elvira Madigan* in 1967 that decades later many recordings of the concerto still add the film's title as a "trademark". A propos fame: how much of that does Liszt's Second Hungarian Rhapsody owe to the fact that it was used both in an early Mickey Mouse cartoon (*The Opry House*, 1929) and in Hanna and Barbera's great Tom and Jerry cartoon *The Cat Concerto* (1946)?

Which raises the fundamental question of who is actually profiting here. Do directors and producers take advantage of a classical work's popularity to inject a certain kind of "class"





# »A SINGER'S INSTRUMENT RANGES FROM THE TOP OF HIS SKULL TO THE BOTTOM OF HIS FEET.«

Hanno Müller-Brachmann talks to  
Mark Schulze Steinen

**Mr Müller-Brachmann, Berlin was the centre of your life for 13 years – both artistically and personally. Now that you have taken a professorship at the Karlsruhe University of Music you decided last year to return to southern Germany. How do you feel back in your old home?**

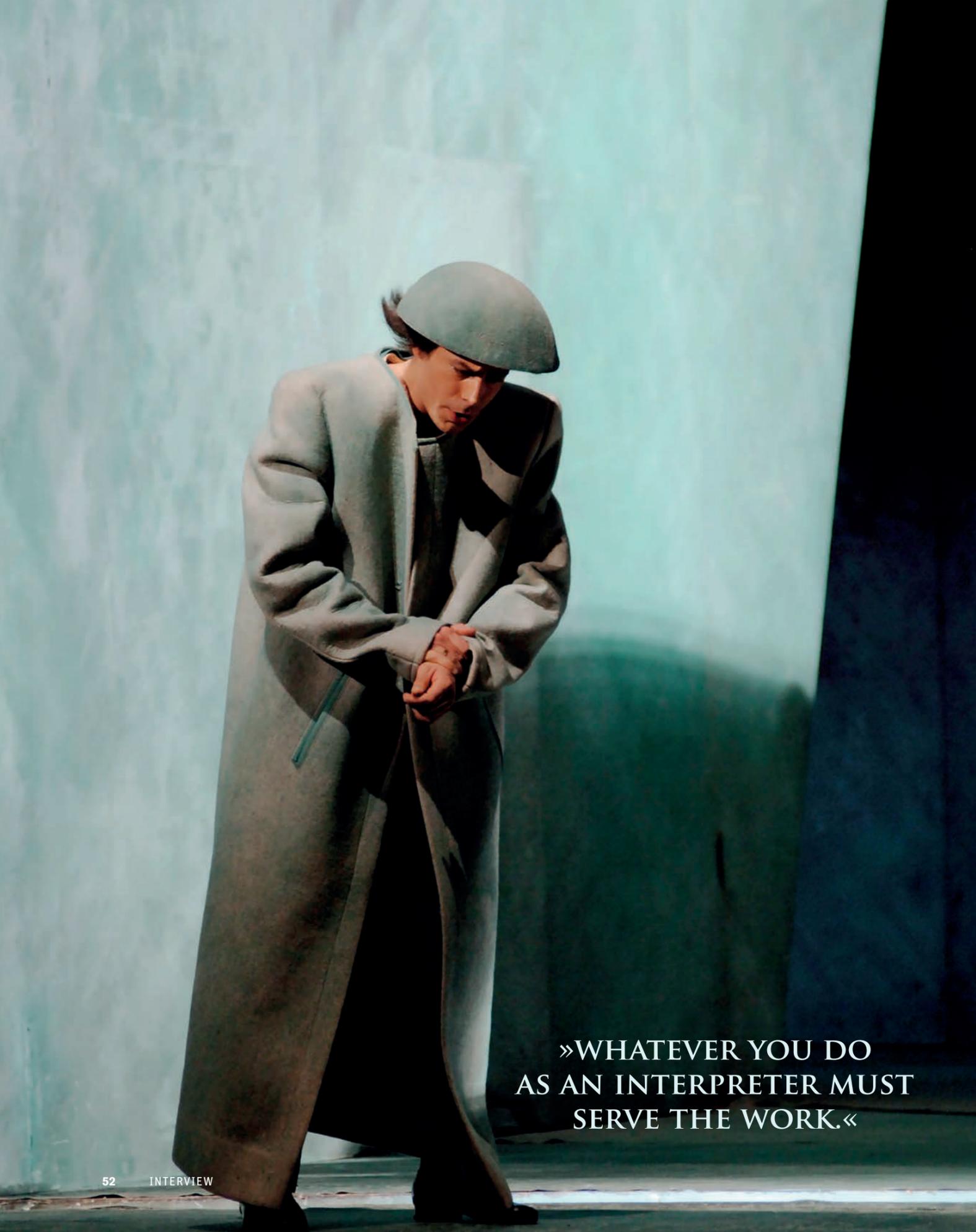
Karlsruhe is not really my true home. I grew up in southern Baden, and Karlsruhe is in North Baden. For Berliners it's all West Germany, but for natives of Baden there's a big difference! But be that as it may: after many years I've finally made it to the capital of Baden! And I feel very comfortable in Karlsruhe: excellent wines grow here; the region looks back on rich cultural traditions that are very much alive through the present day. The Black Forest is around the corner, as is Alsace. It's all very familiar to me. And as the father of three children I'm particularly pleased that nature is practically on our doorstep. A determining factor for the decision to move to Karlsruhe with my family, however, was what in my opinion is a very well-led music conservatory: our opera class will be getting its own little theatre soon, and the collaboration with

the Badisches Staatstheater is exemplary. That's something I always missed in Berlin: though it has two music conservatories and three opera houses, there are hardly any cooperations.

**So you don't miss Berlin at all?**

But of course I do! After all, Berlin is the cultural capital of Europe. Nowhere else are there so many excellent theatres, orchestras and choirs so close together – not to mention all the museums, independent cinemas, small theatres, etc. Besides which, after living there for such a long time, the whole family has many close friends in Berlin. Nonetheless, as a father the opportunity to transfer my home to Karlsruhe came at the right time: a professorship provides two working parents more time to accommodate three children and a stage career at the same time than an opera house's requirements do.

**Does that mean that teaching will soon be more important for you than singing?**



»WHATEVER YOU DO  
AS AN INTERPRETER MUST  
SERVE THE WORK.«

You can't really say that. As a trained singing teacher I have always given lessons. At the moment, however, a shift in emphasis is indeed taking place. Within the scope of my teaching assignments at the two Berlin universities of music I had a chance to pass my knowledge on to a handful of students. The professorship in Karlsruhe, by contrast, means that for a year now I have been responsible for the artistic development of almost a dozen students. That is a challenge that takes considerable time. For this reason I have decided for the moment not to take on any engagements in opera and music theatre. One has to say that the opera business – when it is “heavy on direction” – is very draining for singers. After all, the challenge is to combine various art forms – text, music, images. And that has got to be learnt! In our time, when it's modern to hand over responsibility for direction to artists not specialised in opera, it's my feeling that the stage quality often lags behind the musical quality. That has sometimes frustrated me. Not to mention the usual way of running repertoire theatres, where you have to adjust to a production within just a few days. The opera quickly becomes a straitjacket: the freedom that you need as a singer to play a role on the stage and musically falls by the wayside.

**Shall we complain a bit about director's theatre?**

Definitely not! When I started at the Berlin Staatsoper, I sang and acted in productions from Harry Kupfer and Ruth Berg-haus. That was a fantastic experience! And I certainly don't want to say that all the other work of directors that I got to know later was artistically less valuable – though from my perspective, some of it was. That's why I've taken the decision to concentrate my energies in the music area for the time being. That of course means that I will continue to perform as a singer. Besides teaching, however, I will now concentrate on song recitals and concerts – on areas, that is, where music plays the main role.

**Let's talk a bit about teaching: a break from day-to-day opera and concert life or a commitment?**

A commitment! It's definitely a commitment! Every successful musician, whether he sings or plays violin, piano or any instrument whatsoever has to convey his experience to the next generation. It's not enough just to (and “just” is in quotation marks here) present your art to the audience, let alone to think of your own success. You have to pass the torch on, or else culture will die. Especially in these times, when music is up for negotiation in the public school curriculum and, as in Berlin, has been cut by a deplorable 50 percent, it is up to us musicians. If you have the good fortune – as I did – to have been taught by excellent teachers and to have worked together with great conductors, you are obligated to hand on

your craft, your art to young singers. And besides: I find this very meaningful task, as I see it, namely working with young people, lots of fun!

**How do you teach singers to handle an instrument that is not linked to the nervous system?**

First of all: what you're saying there isn't true: those parts of the body that we need to sing are definitely connected with nerves. But I can guess what you're trying to say. For instance, as far as guiding your breath, the diaphragm is truly a muscle to which your brain cannot give direct orders. Nonetheless, you can feel it.

**And do you feel your vocal cords as well?**

When I concentrate very hard, I can feel my vocal cords. But singing is not just about controlling your vocal apparatus. A singer's instrument ranges from the top of his skull to the bottom of his feet. And you cannot see into this complex apparatus. Which is why the lessons are designed very differently than for instance with violin students, whom one can give clear instructions about which string they should play and how they need to use the bow. With the voice it's much more about listening to your own body – and of course also to your soul ...



**Apart from technical issues: what artistic values are particularly near and dear to you?**

First, I'm glad if my students can really bring to life what is in the score. Every singer who wants to get anywhere is driven by a certain ambition, and that can contain a measure of vanity. Otherwise, it would not be possible at all to achieve top artistic performances. But whatever you do as an interpreter must serve the work. That is a point that is very important to me and one that I would also like to convey to my students: we may not use the music to present ourselves; we must use our skills to present the music.

**Does singing Lieder – something you have always espoused – give young singers an opportunity to attract attention to themselves with comparably little external effort?**

Not by a long stretch! The Lied is a genre that is currently being woefully neglected. Young pianists or new instrumental ensembles have disproportionately more chances to show their talents. To introduce a young singer in a Lieder recital, on the contrary, frightens off many concert promoters. That is also because this genre, with its specific expressive possibilities, attracts an ever shrinking audience. And that causes me great pain. That's because like no other vocal genre the Lied trains the ear in the link between words and tones. Without the Lied there'd be no opera.

**So at the end of the day it's about opera once again?**

No! The Lied gives young singers the possibility without a large voice – which will continue growing and will further develop under a teacher's instruction – to develop a feeling for their instrument and their expressive possibilities. Lieder singing sensitises for sound, for the interplay between language and music – for your entire life. You start with the Lied and you keep coming back to it.

## »WITHOUT THE LIED THERE'D BE NO OPERA.«

**How does a singer recognise his or her own limits?**

By listening to his own voice! Of course singers are now and then offered parts that they feel they're not yet up to. That's when you need to weigh up the pros and cons: shall I sing that now and perhaps inflict damage to my instrument in doing so? Do I wait a few more years, or do I resign myself to the fact that that role may never fit my voice? I was lucky to be taught by teachers who taught me to say "stop" at the right moment. I abide by that through the present day.

**Nonetheless, it is often lamented that particularly young singers are run into the ground in the opera business. Who is to blame for this development?**

First of all: the singers themselves. It's part of our job to recognise and remain within our own limits. But it does of course happen that young artists are given poor advice – be it by

ambitious teachers, or by agents, who only think of their own earnings, by irresponsible opera directors or even conductors. The competition in our line of work has become enormous. 25 years ago no one would have imagined, for instance, how many beautiful and also excellently trained voices are coming from Asia to Europe these days. The fall of the Iron Curtain and globalisation have effects in our field as well. Our music theatres – which are often "voluntary services" of states and municipalities – have less financial resources available than they used to. People are thinking with a short horizon, since financial conditions are imposed more short-term. That's why it's no longer at the centre of artistic directors' or opera directors' interest to build up an ensemble and let voices develop, as used to be a matter of course. It is also important to convey to singers already during their education a feeling of what their voice can do and what it can't. A good teacher has to train you – besides all the technical and interpretation issues – to independence and to deal with your instrument responsibly. Basically, it's a paradoxical situation: as a teacher you've achieved your goal once you're no longer needed.

**What role do conductors play in a singer's further development?**

That's a difficult question! At the smaller opera houses, to begin with, financial means are lacking to engage the best possible singer for every part. Either the repertoire needs to be adapted to the ensemble or singers are expected to take on roles that may not yet fit their voices. Conductors want to take on new challenges just like singers do – and conflicts of interest can definitely arise. But even an experienced conductor who is a guest at a medium-sized or large house has next to no possibilities to influence a production's cast. In today's internationally operating opera business fluctuation is just incredibly high. As a guest at an opera house, you usually have just a few days time to get to know your colleagues and reach artistic agreement. This is true for conductors as well as for us singers. Building up an ensemble, as we are familiar with from the Vienna State Opera's legendary Mozart ensemble after the war, does not take place often enough. This impedes organic growth of voices. Good Wagner singers are rare these days.

**Let's take the ideal case: a well-prepared premiere at a top theatre or at a major festival.**

As conductor I would be keen to cast an opera as appropriately as possible – both in terms of vocal possibilities as well as the ensemble's stylistic competence.

»THE DIAPHRAGM IS  
TRULY A MUSCLE TO WHICH  
YOUR BRAIN CANNOT GIVE  
DIRECT ORDERS. NONETHELESS,  
YOU CAN FEEL IT.«



**You often read reviews in which the conductor of an opera performance is acclaimed, while they have nothing good to say about the singers. Are conductors today responsible only for what happens in the orchestra pit?**

I assume that hardly any conductor can decide freely what singers he would like to work together with in a production, apart from the "stars". Artistic directors, opera directors, festival directors, etc. also have a say in this. And this is where the so-called laws of the market also take effect: marketing, PR, personal contacts, etc. How opera casts are actually put together ... as a singer I'm not informed about that: my telephone rings when the planning is already in the final stages.

**So you don't want to hear any more questions about the opera business?**

Let me put it like this: I would wish that when training conductors, more emphasis would be placed once again on profound knowledge of the voice. In the old days many conductors first worked for many years as répétiteurs – to develop their repertoire at the piano, but also to gather experience in working with singers. That's not so typical any more in today's business. Conductors get an opportunity to work with top orchestras and at the big houses early on. If, however, you know an opera only from studying the score and maybe from listening to a few recordings, then you don't know how voices work and where their limits are. Things could be quite a bit better. Something similar applies with the directors, as I mentioned before. We stage artists are practicing a craft that has to be learned. We can't progress with "cultural management", PR and economic criteria. "Art is what matters here!" (Meistersinger)

**Will the University of Music in Karlsruhe provide new impetus in this regard?**

We'll have to wait and see. At any rate, it has the very best conditions for excellent teaching.

**From the capital of Baden back to Berlin: When will we see you again in the German capital?**

A concert performance of Mozart's *Le nozze di Figaro* is planned at the Berlin Konzerthaus for August 2013. First of all, the next thing on the programme is a Schumann evening with the pianist András Schiff in the Philharmonie early next year. I'm very much looking forward to that.



Uns Haus zog ein Löffel  
 aus ALUMINIUM DIE Zeit war  
 voll und Mutter löffelte AN  
 ihren Jahren und wusste nicht  
 wie sie gewesen waren fleckig  
 mit feinen Haaren UND über zwanzig  
 Beinen glaube ich aber  
 DAS war die Aprikosenraupe

# LITERARY

## SCORE

BY HERTA MÜLLER

Shortly after I left Romania I did a great deal of travelling. I wanted to get in touch with friends so I looked for postcards wherever I went. But there were silly un-funny sayings on all the black and white cards. And on the cards which showed views the colours were all so horribly wrong. The skies on all of them were such a dense blue, the trees such a dense green, the roofs such a dense red. One day I bought some white card-index cards and a glue stick, took a newspaper on the train and started cutting out a black and white picture and some words with my nail scissors. I stuck the picture and a few words onto a card:

The intractable word so  
 or  
 if a place really exists  
 touches desire  
 or  
 the pickpocket, that's me.

I was amazed, because single words can tell a whole story, because a couple of words can produce something enigmatic, because the sparseness suggests all sorts of things; a whole story continues, I noticed, precisely because it is not on the card. The texts became longer and longer. Stories emerged in different colours and fonts. The texts resonated, because the different colours tinted the words and the different sizes gave them different voices. On each card, the text stepped onto the stage with the picture; each card staged its own little theatre.

Perhaps that's why I started cutting out words at home as well. I put them on the chopping board so we could carry them out of the kitchen when we wanted to eat. But words grow. Soon I had to use a bigger table for them, a square one, which you could walk around so you could see them all.

I had this 'word table' for two years. The number of words grew and grew; they piled up in a layer as thick as my finger and with time they became so dusty that I couldn't use them – the dust made smears when gluing them. I had to throw thousands of words which I didn't want to

lose into the wastepaper basket. And there too went the countless hours of work I had spent cutting them out. So from then on the words had to go into little 'word cupboards' with drawers you could close. And within the cupboards they had to be arranged alphabetically so I knew where to find a word when I needed it. With all the practical considerations, I was soon running a workshop for the cutting out and collecting of words. For soon there was also a drawer for proper names, one for articles, one for prepositions.

The longer I worked with the words, the longer the glued texts became. Now it seems natural to me to write with found words. Because they all come from different magazines, their diversity makes the texts tactile. It is the most intensive contact with language because you have to touch each individual word. This work is altogether tactile. And it resembles real life in many ways: the randomness with which the words meet; you can only stick on as many words as the size of the card permits; once you have stuck something on, you can't change it. I've had some of the words for years and you can see from the paper that they're old. And when I'm away I know that all my words are at home waiting for me. I sometimes think that they are also in their drawers waiting to be able to get into a text at last, the way I wait at stations. And other times I think that they are glad to have escaped again and to be able to stay in the drawer with the others. Because in fact I have saved them.

This whole business of gluing words may have something to do with my earlier life in Romania, that here there are so many colourful magazines, such good paper, so many texts which are only skimmed quickly and then thrown away – there was nothing like that in Romania. There were only grey state newspapers which stank of lubricant; that was all. Your fingers got black just from turning the pages.

*Herta Müller was born in Nitchidorf, Romania in 1953. She has been living and writing in Berlin since 1987. She has received many awards. She was awarded the Nobel Prize in Literature in 2009.*



# THE BOW IS *the violin*

“IT IS ESSENTIAL TO FIND A GOOD BOW,  
BECAUSE ONLY WITH A GOOD BOW THE QUALITY  
OF AN INSTRUMENT CAN BE HEARD.”

Joshua Bell, violinist

## Visiting the workshop of bowmaker Mathias Wohlleber

BY CORNELIA DE REESE

Mathias Wohlleber takes out an inconspicuous narrow box, a dark blue case, from a drawer in his shop counter. The container resembles a quiver and has a noisy Velcro fastening. A bow, red-brown and slender, glides from the lining. It looks incredibly delicate. At the grip end is a piece of ivory, worked like a jewel. This bow was made in a French workshop in about 1780. It is a beautiful object - and what is more, so skilfully made that it can be compared to a Stradivarius violin. But while everyone knows how valuable a Stradivarius is, few people admire bows as much as they deserve: for it is the bow which makes the beauty of violin music audible. And it is often as expensive as the violin itself. “It is essential to find a good bow, because only with a good bow the quality of an instrument can be heard,” states violinist Joshua Bell, who plays a Stradivarius, like many of members of the Berliner Philharmonic. Mathias Wohlleber, who has been making bows for the last thirty years, can only agree: “Even the best violin is useless if the bow is of poor quality - it will not be able to reveal the beauty of its sound”. Every strings player has his or her own ideas of a good bow: a certain weight, a particular balance - all these aspects are determined by the player’s technique, anatomical features and posture. Basically, the bow is an extension of the player’s arm and enables the musician to realise his or her musical ideas. Anyone who is looking for a new bow will find Mathias Wohlleber to be a knowledgeable adviser. In his workshop in Schöneberg, a district of Berlin, he makes bows, repairs them and rehairs them, for the hairs tend to wear out and break. And he coll-

ects old bows, which is his real passion. “I often leave the bows as they are. It doesn’t matter if they are broken; they are allowed to have their history.”

The history of the bow is quite different to that of the violin, which first appeared in the 16th century with almost no predecessors and quickly reached breathtaking perfection. The bow, in contrast, has a long history behind it and a firm tradition was only established in the 18th century. Since that time, bows have the form we know today: the dark red-brown bow stick with its thicker wooden tip, known as the head. At the other end is the grip with the black, movable frog which is often decorated with mother-of-pearl. It is the horsehairs stretched between the tip and the frog which make the violin strings sing, causing the whole wooden body of the instrument to vibrate.

The earliest images of bows date from the 9th century AD. They show musicians holding bows in their hands; one example can be seen on a lute in the treasury of the Japanese Imperial Palace in Nara. The oldest surviving bow, dating from the mid-11th century, was found during an archaeological dig in Dublin, along with three pegs from a stringed instrument. There is nothing sophisticated about this bow: it is simply a bent piece of wood similar to a hunting bow. At that time, a string was simply stretched over both ends of a flexible wooden stick, forcing it into a semi-circle. Some bows were big, others smaller. The musician either held the bow in the middle, where the wood is bent, or one end of the wood was extended to form a grip.

“BASICALLY, THE BOW IS AN EXTENSION OF THE  
PLAYER’S ARM AND ENABLES THE MUSICIAN  
TO REALISE HIS OR HER MUSICAL IDEAS.”



Mathias Wohlleber confirms that bows of this type are very hard to control. “They are very wobbly to play. You have to hold the bow very tightly or it starts to slip.” The flatter the bow form is, the better it lies on the strings. The invention of the frog was the innovation that made it possible to reduce the curvature of the bow. A wooden bridge piece was inserted at the grip end between the bow stick and the horsehair. The musicians placed their finger around the frog, thus gaining more space to hold the bow firmly. The other end of the bow became more pointed, so that it looked almost like a triangle. This type of bow was manufactured up into the late Baroque period.

At the end of the 17th century and the beginning of the 18th, more and more violin makers employed craftsmen in their workshops who devoted their time exclusively to the skilled work of bow making. The work developed into a craft of its own and it is not surprising that the craftsmen soon became self-employed. They were not permitted to put their own stamp on their bows, however – that was the privilege of the guilds. Only when bow making was recognised as an independent trade were the makers allowed to sign their work. This gradually became the established tradition in France from 1720 onwards, but German bow makers were not permitted to do this until much later, in 1884.

At this time, a further important development took place which altered the appearance of the bow. A wooden bridge

was inserted at the end opposite to the grip. This thickened end, now known as the head, meant that the curvature of the bow could be forced in a new direction. The stick no longer bent away from the hair like a hunting bow; the greater distance between the stick and the ribbon of hair made it possible to bend the bow in a concave direction, towards the hair.

This new type of bow construction puts increased tension on the material, requiring a particularly tough kind of wood. Bow makers experimented with various exotic species which came to Europe from India and the Amazon, until one particular new species aroused their interest. The new timber came from the pernambuco tree, which grows in the Brazilian rainforest near the Atlantic coast, as Mathias Wohlleber states. Pernambuco was first imported to European ports about two hundred years ago; the raw material was ground to a powder and dissolved in water to produce a textile dye ranging in colour from pink to lilac. The tree-trunks are straight, making them ideal for bow making. The wood is also extremely heavy, which promises durability. The small half-trunk, one and a half metres long, in the entrance to Mathias Wohlleber’s workshop is almost too heavy to lift. Another useful quality of pernambuco wood is that it has very long, flexible fibres, making it very elastic and pliable. When the bow maker heats it to shape its curve, it holds this form for a very long time. There is still no satisfactory alternative to this wood. “About 90 per cent of pernambuco trees have already

been felled. They are now protected; felling, transporting and exporting the wood are banned, so we have to use old stock”. When Mathias Wohlleber is asked where he stores his pernambuco, he suddenly becomes very uncommunicative. That is a trade secret; the wood is as irreplaceable as his unique collection of bows. Instead he shows us leaflets from organisations which are working for environmentally friendly reforestation of the trees. “That is extremely important to us, because the new materials such as carbon fibre are not nearly as good as we had hoped they would be. I have often had broken carbon fibre bows in my workshop, although that is supposed to be impossible!”

The next great leap forward in the bow’s development occurred thanks to François Tourte (1748-1835) who worked in Paris at the time of Mozart. He is considered to be the inventor of the modern bow. He initially trained as a watch maker but was so disillusioned when he still could not make a living in this profession after eight years that he turned to bow making, the trade followed by his father and brother. Contemporary critics reported that his mathematical abilities, essential in this trade, were extremely mediocre. However, that did not prevent him from taking over his brother’s bow making workshop, once a flourishing business which he had given up during the chaos of the French revolution. As well as being courageous, Tourte was also lucky in that Giovanni Battista Viotti, the greatest violin virtuoso of the time, suppor-

ted and advised him on technical issues over a period of ten years. The collaboration of these two men set the standards which have remained valid ever since. It was Tourte, for example, who set the bow length at exactly 74.93 cm. His masterstroke, however, was to give the bow stick its ideal shape: very slender at the head end, becoming thicker towards the grip end. Later it became clear that Tourte was in fact following mathematical laws, but he had discovered them empirically. The corresponding mathematical formulae were compiled by scientists decades later. Tourte also gave the head end of the bow its striking shape. Another of his innovations was to hide the ends of the hairs in a small hollow in the head, covering it with a delicate slice of ivory. “Unfortunately Tourte did not always sign his bows. If there is no stamp, one can only attempt to date the bow by its external form,” says Mathias Wohlleber – like the bow still lying on the counter. It is a Tourte bow.

While Tourte was working in Paris, another bow making dynasty was being founded in central Germany, that of the Knopf family which passed on its traditional craft through five generations. At this point, Mathias Wohlleber’s eyes start to shine. “This German tradition interests me most of all.” He fetches various bows from his collection which he attributes to this family. “It’s always really exciting. I’m always pleased when I recognise details and can then attribute a bow to a particular generation.



“ONE MUSICIAN FINDS A PARTICULAR BOW IS PERFECT; THE NEXT MAY THINK IT’S ALMOST USELESS.”

AT THE END OF THE 17TH CENTURY AND THE BEGINNING OF THE 18TH, MORE AND MORE VIOLIN MAKERS EMPLOYED CRAFTSMEN IN THEIR WORKSHOPS WHO DEVOTED THEIR TIME EXCLUSIVELY TO THE SKILLED WORK OF BOW MAKING.

Sometimes it's really tricky: for example an old bow with a frog that doesn't match or a bow with a stamp from another bow maker who in fact only repaired it." The founder of the Knopf dynasty was simultaneously bowstring maker, tailor, violin dealer and bow maker. His son, active around 1800, concentrated his efforts on the craft of bow making as his main trade and his business flourished. His bows have fine, skilfully-worked mother-of-pearl decorations on the frogs: delicate flowers, an encircled star or patterns resembling coats-of-arms. Wohlleber's four Knopf bows are the most beautiful and striking bows in his collection.

The next generation is harder to trace, because there were four sons. It has always been difficult to distinguish between the four, particularly because two of them had identical names! Competition between the brothers grew and the family started to spread out from Marktneukirchen in central Germany to work in Dresden, Berlin and Moscow. They made a wide range of models, from elaborate bows for wealthy customers to simple bows which had a plain metal nail instead of mother-of-pearl decorations; a matt gleaming 3 mm spot is the only decoration. The last active member of the Knopf dynasty was a bow maker who worked in New York in

the 1930s. Wohlleber shows a sturdy bow from this maker's workshop. All these generations of bow makers influenced their pupils. Mathias Wohlleber shows more and more bows, which he can identify immediately with a quick glance at the stick, head and frog (if still there), and he can tell detailed stories about them. For example, he explains how he bought one of his Knopf bows from a travelling dealer who turned up in his workshop one day and wanted to sell a whole handful of bows. Wohlleber bought them all – just for the sake of the Knopf bow.

Then Mathias Wohlleber packs his collection back into its green velvet-lined cases and invites us to look at his workshop. Only two paces from the sales area with its elegant sofa and the double bass on display is the workbench at which he works every day. You can often see him working there from the shop window. Bow making is such a time-consuming craft that he personally can only make eight or nine bows a year. His repertoire is not restricted to violin bows but covers the whole range of modern stringed instruments, including the double bass.

When starting work on a new bow, the first task is to select a suitable piece of wood from his stock. He draws the

shape of the bow onto the wood and then starts to shape it with the plane, producing first rough, then finer wood shavings until finally sawdust falls - which really does dissolve in a glass of water, turning it pink. Forming the head of the bow requires the greatest concentration; Mathias Wohlleber has extremely high aesthetic standards. "I really enjoy working on double bass bows where I can really express myself. The head is so nice and big; there's enough material to do something with". Once Wohlleber is satisfied with the shape of the stick he can start cambering it. "That is an important moment in the composition: the stick is the soul of the bow." The wood is heated over a flame, but not the whole stick, only a section about 25 to 30 cm long. Once the wood is warm and soft it can be shaped – with great care. "The danger is that if you start to bend the wood too soon when it is too cold, the bow can break; this can also happen if it is too hot". This delicate task takes a great deal of time. Once that is done, the frog, which has already been decorated with mother-of-pearl, is attached. Mathias Wohlleber calls the decoration eye candy; he restricts himself to a simple filled circle. Then the bow can be strung. Horse hairs are laid between head and frog, on average 140 - 160 per violin bow. The hairs

used are stallions' tail hairs which Wohlleber imports from China, Siberia and Mongolia. "Then can you tighten the bow – and only then can you see whether you have cambered it well". The bow needs to be rehaired regularly when in use, for as the horsehair gets worn, it breaks. This is the activity which takes up most of Mathias Wohlleber's time in the workshop.

Mathias Wohlleber has recently completed two double bass bows which are now being tested in play by musicians. The three-way relationship between musician, instrument and bow is a delicate one. All three have to suit each other. "One musician finds a particular bow is perfect; the next may think it's almost useless." Mathias Wohlleber works with the musicians to find out which bow suits them best. Either he finds the right bow in one of his cases, or he makes it himself; because he knows that master violinist Viotti was right 200 years ago when he said: "The bow is the violin!"

# METROPOLISES, STYLE AND MUSICIANS WITHOUT AN INSTRUMENT

---

CAMERON CARPENTER AND OLIVER HILMES TALK WITH  
MARK SCHULZE STEINEN  
PHOTOGRAPHY MONIKA RITTERSHAUS

---

The eccentric shooting star among the organ virtuosi of our time and a musically versed historian who has made a name for himself as a biographer of famous eccentrics: an encounter with Cameron Carpenter und Oliver Hilmes cannot help but be fascinating – even when the very first question turns out to be a washout. An exchange about Berlin, style and the organist's eternal dilemma ...

Cameron Carpenter and  
Oliver Hilmes





MARK SCHULZE STEINEN

**Before we get started: do you two actually know each other?**

CAMERON CARPENTER

Yes, of course! We've been friends for years.

**I didn't know that! How did that happen?**

OLIVER HILMES

I came across Cameron's organ playing for the first time on *YouTube* and was immediately fascinated. When he played a concert in Leipzig in 2009, I simply wrote him an e-mail. I definitely wanted to get to know him. But it wasn't that easy after all ...

CAMERON CARPENTER

Oliver invited me to Berlin and wanted to show me a few of the organs here – and normally that's the last thing I would ever want to see in a city. I have no interest in organ tourism. I instantly thought: this guy must be one of those organ nerds. And I was right!

OLIVER HILMES

Yeah, it's true. As an organ lover I thought nothing could be more interesting for an American than to see Berlin's organs. Cameron's manager at the time, Susan, wrote me immediately and

schedule simply does not allow him to meet you," and so forth. I mean really: it all could have been a bit easier! Until a few hours before the concert I still wasn't sure whether I should travel to Leipzig. I definitely wanted to hear Cameron live, but I found his cancellation at such short notice so unfriendly – not that it was Cameron's fault of course ...

CAMERON CARPENTER

Well, I did have her write that ...

OLIVER HILMES

A friend persuaded me to travel to Leipzig anyway: after all I'd been talking about nothing else for days. Afterwards I met Cameron with some friends for a wonderful dinner, and a few months later I invited him to play the organ at the St. Matthew Church in Berlin-Schöneberg. That concert was broadcast live by Deutschlandradio Kultur. That's how it all began.

CAMERON CARPENTER

After visiting Oliver two or three times in Berlin, I moved to this city almost two years ago. I instantly felt that there was everything here – both artistically and socially – that I'd been looking for and not finding around every corner in New York. After I moved here, I started to get

**“The Germans in general have embraced me and been really welcoming, totally warm. But the Berliners are very patient with me and my eccentricities.”**

Cameron Carpenter

basically promised: “Cameron will be pleased to meet you, he'll spend lots of time with you,” etc. But one or two days before the concert Susan wrote me: “Cameron is terribly sorry, but his

second thoughts: bad weather, lousy food, stuff like that. So I took a few months, went to Los Angeles, New York, Chicago – and I was reminded of how much I love Berlin.



**“It's a bit analogous to a performance artist giving a site-specific installation. Basically, it's a dilemma ...”**

**And the Berliners?**

CAMERON CARPENTER

Couldn't be better! The Germans in general have embraced me and been really welcoming, totally warm. But the Berliners are very patient with me and my eccentricities.

**Do you have to be patient with Cameron Carpenter?**

CAMERON CARPENTER

You don't! Though it's a good idea ...

**How should I understand that?**

CAMERON CARPENTER

There is plenty about me that's a little unusual. And that seems not to be a sur-

prise in Berlin. But there is one thing I have to say: I still feel like Berlin is weak on fashion! Of course there's the Fashion Week. But if you compare it internationally, Berlin lags behind. You can sense it on the street: if someone's nicely dressed, people stare at you. The Berliners dress much too casually and soberly.

**But doesn't Berlin have its own style?**

CAMERON CARPENTER

Terrible style! An archaic 1990's retro, everything in black and grey. Michael Michalsky is one of the few Berlin fashion designers who isn't afraid to use colour. But maybe we should talk about something

else that we can talk about jointly.

OLIVER HILMES

I don't mind talking about fashion at all: as you can see, all I need is a black shirt!

CAMERON CARPENTER

One of the things I really like about Berlin is the sense that I'm living in a place with a deep history where there are many overlapping lines. I find that very attractive. The city is marked by contrasts of every kind. That's a situation in which an artist can feel very good.

OLIVER HILMES

But even so the typical couldn't-care-less attitude can really get on your nerves now and then. You constantly have to make compromises. And we're not just talking about how Berliners

dress, but also about how they treat their city, and for instance how they manage public transport! It would be impossible in Munich!

**They'd find it charming in Rome.**

CAMERON CARPENTER

No, Italy is just an absolute mess compared to Germany. Even Berlin. Berlin is like a train station beside a typical Italian city. But now I do need to talk about fashion: I think fashion is the wrong term. I'm not a follower of fashion – I'm a believer in style. And that certainly extends to my playing. I don't want to chase whatever kind of trends there are in interpreting, but rather develop a style of my own. And the

“I don’t want to chase whatever kind of trends there are in interpreting, but rather develop a style of my own.”

Cameron Carpenter

value I attach to my appearance is definitely related to the fact that you usually have certain expectations of organists. A violinist has a vastly wider spectrum to develop, and more freedom than a musician whose instrument has been attached to the church for hundreds of years.

OLIVER HILMES

That’s an important point! In Germany as an organist you were linked to this institution for much too long – in terms of both education and the musical profession. It’s only recently that various music conservatories have started a training course in playing organ independent from studying church music. But that changes nothing about the fact that even today

99 percent of all organists earn their living playing in churches.

**And they do so in an environment where music doesn’t even play the main role – basically, it’s only a means to an end.**

OLIVER HILMES

That’s true too. But primarily, organists inevitably fall under the spell of the church, including its ideological infiltrations and musical traditions. In church music there’s always an authority that dictates to the organist what he has to play when, why and how.

CAMERON CARPENTER

There’s a certain culture of low expectations in organ playing; a certain style

of playing is expected by any organist that may be listening. Once an organist has started working in the church and has observed certain structures, he’ll probably be playing for a small audience of other organists. And that’s a vicious cycle – and from an artistic perspective a disaster! As long as organists are not perceived outside of the church as musicians, they have no choice.

OLIVER HILMES

Yeah, organ recitals in churches have a difficult time of it. Often they just have 50 listeners, and 150 is a real success.

CAMERON CARPENTER

Organists are simply not very attractive!

OLIVER HILMES

What makes Cameron so unique – besides his musicality and his virtuoso mastery of the instrument – is his ability to surprise us again and again. When he presented to me an early organ piece by Johannes Brahms, I couldn’t believe my ears and eyes, while my feet literally went to sleep: this is music that interests Cameron?

CAMERON CARPENTER

I ended up not playing that piece, as I recall. In any case, Oliver has broadened my musical horizons quite a bit. And I can’t really say that about any of my other friends. Every time we visit, he’s always giving me new scores, recordings or old Welte Mignon rolls that we can listen to on his mechanical piano at his home. Oliver’s relationship to popular music and mine are very different, but it’s not really a point of contention between us. When I went to the Juilliard School of Music a lot of my professors had conservative attitudes: they were uninterested in or actively against popular music, though they didn’t really know anything about it. Oliver, on the other hand, is quick as a scholar to say when he doesn’t know something. And he doesn’t make snap judgments. He will always seemingly take a chance with something, always open for new things. Those are two very valuable characteristics.

**What makes a good concert?**

CAMERON CARPENTER

For me as a musician or as a listener?

**Is there a difference?**

CAMERON CARPENTER

A good concert for me would be a live experience that will justify me being there and give me something I couldn’t get anywhere else from anyone else. That’s basically what I’m also envisioning for my own concerts: I would like to offer my listeners a unique experience. It would have to be said that in this phase of my life I almost never go to concerts, so I’m not aware of the breadth of concert offerings in concert life. But I am aware that on the business side of our industry it is felt there is a shortage of performers who take an intensely personal and deeply connected one-off approach to giving a performance. For me that’s almost a prerequisite, since every organ is different. In every concert I inevitably play on a different instrument. I constantly need to meet my musical goals under new prerequisites.

**And what does that actually mean?**

CAMERON CARPENTER

That means that first of all before each concert I need

to spend as much time as possible getting to know the possibilities of the instrument. It’s a bit analogous to a performance artist giving a site-specific installation. Basically, it’s a dilemma ...

OLIVER HILMES

From this angle Cameron functions like a great conductor who knows precisely what expressive qualities and nuances of sound he can demand from his orchestra. Under Cameron’s hands and feet, every organ becomes an orchestra.

**Even the Schuke organ in the Philharmonie?**

CAMERON CARPENTER

Oh my God! Maybe we’d better switch off the tape recorder now ...

OLIVER HILMES

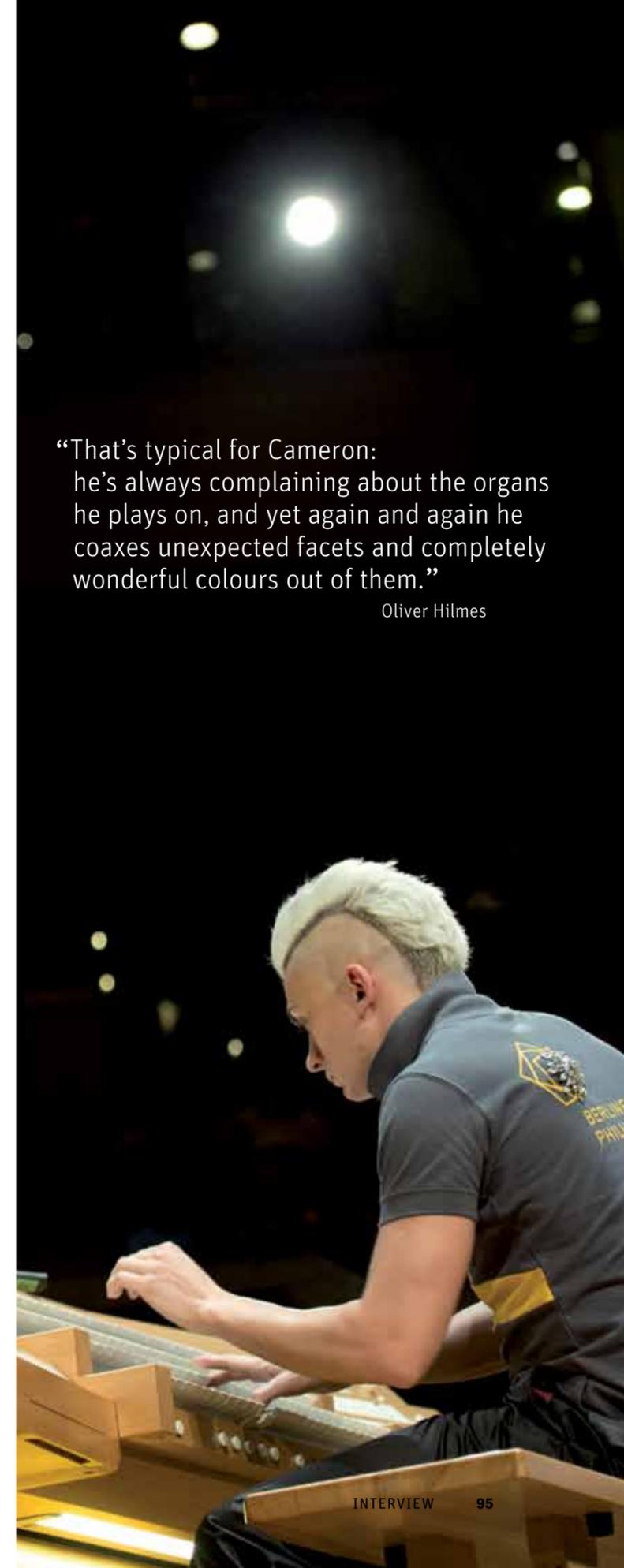
That’s typical for Cameron: he’s always complaining about the organs he plays on, and yet again and again he coaxes unexpected wonderful colours out of them. And as regards the Schuke organ: it’s basically a magnificent instrument – it’s just that it’s unfortunately at the wrong place. The sound just sails over the audience and the room. My tip for Cameron’s concert on 24 September in the Philharmonie: definitely choose a seat in one of the upper blocks!

“Under Cameron’s hands and feet every organ becomes an orchestra.”

Oliver Hilmes

“That’s typical for Cameron: he’s always complaining about the organs he plays on, and yet again and again he coaxes unexpected facets and completely wonderful colours out of them.”

Oliver Hilmes



# 1 2 8

Das Magazin der  
**Berliner Philharmoniker**

N° 04  
Dezember 2012



## MIT LEIDENSCHAFT UND HINGABE

Anne-Sophie Mutter - ein Porträt

### IN NEUEM GLANZ

Die Orgel in der  
Berliner Philharmonie

### MOZART

Berlins dunkles Geheimnis

### ORCHESTER- AKADEMIE

40 Jahre - das Jubiläum



BERLINER  
PHILHARMONIKER

PIERRE  
BOULEZ  
Mein Lebensweg

# 25 Jahre Spectrum Concerts Berlin 1988–2013



Seit 25 Jahren bieten die Spectrum Concerts Berlin Kammermusik auf feinstem Niveau. Am 22. Januar 1988 gaben die Musiker ihr erstes Konzert. Es wurde, wie die folgenden, vom Rundfunk in Deutschland und den USA übertragen. Der »Tagesspiegel« notierte: »Es scheint so, als hätten sich die Spectrum Concerts Berlin gleich mit ihrer ersten Veranstaltung einen Platz im Berliner Musikleben erobert«. Spectrum wagte Neues auf drei Gebieten: im Repertoire, in der Zusammensetzung und Kooperation des Ensembles, in der Finanzierung der Konzerte.

Programmatisch bieten die Spectrum Concerts eine Doppelbegegnung: Die Alte und die Neue Welt der Tonkunst treffen sich – historisch die tradierte und die Gegenwartsmusik, geografisch die europäische und die amerikanische Musik. Die transatlantische Brücke wird auch in dem Bewusstsein geschlagen, dass NS-verfolgte Künstler, darunter

führende Komponisten ihrer Zeit, in den USA Zuflucht fanden. An der Renaissance etwa von Ernst Toch hat Spectrum entscheidenden Anteil.

Unter den amerikanischen Gegenwartskomponisten wurde Robert Helpz zum festen Partner der Spectrum Concerts. Wie kaum ein anderer symbolisiert er den Brückenschlag – als Komponist und Interpret, als Amerikaner, der in engem Kontakt mit Emigranten aus Europa stand. Im Geist der produktiven Auseinandersetzung schuf er eine klangfreudige Moderne von unmittelbarer Überzeugungskraft.

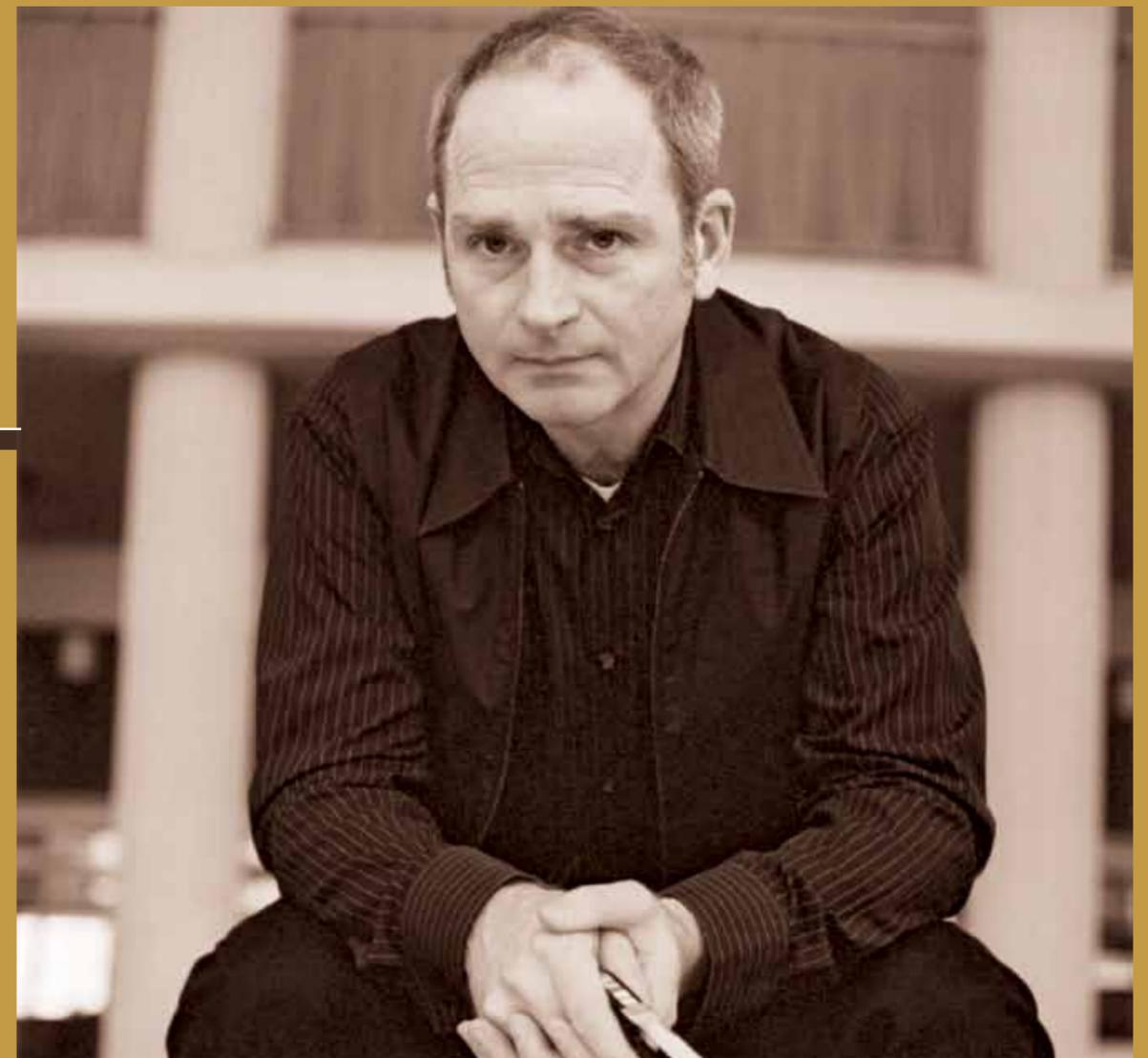
Für das Spectrum Ensemble gewann Frank Dodge, gebürtiger Amerikaner und Gründer von Spectrum Concerts, Musikerkollegen, die international als Solisten konzertieren. Unter ihnen sind von Anfang an auch Philharmoniker sowie junge Künstler, die am Beginn einer verheißungsvollen Karriere stehen. Seit Auflösung der Machtblöcke wirken auch

junge Musiker aus Osteuropa mit. Kontinuität und ständige Erneuerung spielen bei Spectrum belebend und qualitätsfördernd ineinander.

Seit der Gründung geben engagierte und couragierte Privatpersonen, Firmen und Stiftungen den Spectrum Concerts Berlin Basis und Zukunft. Private Finanzierung von Konzertreihen und Ensembles war in den achtziger und neunziger Jahren Pionierarbeit. Rolf Liebermann, Wolfgang Stresemann, langjähriger Intendant der Berliner Philharmoniker, Richard von Weizsäcker und Nina Baroin von Maltzahn gehören zu den Spectrum–Unterstützern der ersten Stunde.

Die 25. Saison wird nicht nur ein Panorama der bisherigen Spectrum-Arbeit entwerfen, sondern mit Neuem aufwarten: neuen Werken, neuen Komponisten, neuen Musikern. Beim Auftaktkonzert am 21. Dezember zum ersten Mal dabei: Vater und Sohn Grubinger, die Virtuosen des Schlagzeugs. Zu Beginn des zweiten Vierteljahrhunderts werden neue Herausforderungen auf Musiker, Freunde und Organisatoren von Spectrum Concerts Berlin warten.

Habakuk Traber



Freitag, 21. Dezember 2012 - 20 Uhr  
ERÖFFNUNGSKONZERT DER 25. SAISON

Philharmonie/Kammermusiksaal  
19.20 Uhr Einführung Habakuk Traber

JANINE JANSEN, BORIS BROVTSYN Violine  
MAXIM RYSANOV Viola  
TORLEIF THEDEEN Violoncello  
ELDAR NEBOLSIN Klavier  
MARTIN FRÖST Klarinette  
MARTIN GRUBINGER jun./ MARTIN GRUBINGER sen./  
LEONARD SCHMIDINGER Schlagzeug

JOHANNES BRAHMS Klarinettenquintett op. 115  
DMITRI SCHOSTAKOWITSCH Sinfonie Nr. 15 A-Dur  
op. 141 (Kammerbesetzung)

[www.spectrumconcerts.com](http://www.spectrumconcerts.com)



# HERBSTBLUMEN IN DER *Hölle*

Eine kleine Geschichte des finnischen Tangos

VON VOLKERT TARNOW

FINNLAND WAR VOR 100 JAHREN DAS NORDEUROPAISCHE PENDANT ZU ARGENTINIEN. ALS IN HELSINGFORS 1913 DER TANGO FUSS FASSTE, HERRSCHTE EINE TIEFE NATIONALE DEPRESSION. DIE FINNEN WAREN ZWAR NICHT VON DER ANDEREN SEITE DES ERDBALLS HIERHER VERSCHLAGEN WORDEN, ABER SIE WAREN FREMDE IM EIGENEN LAND.

joseasreyes @ 123RF

DER »TANGO ARGENTINO« FORMULIERT DIE SEHNSUCHT UND DIE HOFFNUNGSLOSIGKEIT GANZER GENERATIONEN, DIE IN DEN HAFENVIERTELN BEIDERSEITS DES RIO DE LA PLATA STRANDETEN, UNENDLICH WEIT ENTFERNT VON DER HEIMAT, FÜR IMMER VERLOREN UNTER DER GNADENLOSEN SONNE DES SÜDLICHEN WENDEKREISES.

Über Finnland und die Finnen kursieren bedauerlicherweise unzählige Klischees, und bedauerlicherweise sind sie alle wahr. Das Land besteht tatsächlich aus einer Kombination von 100.000 Seen, also eigentlich nur aus Wasser, und an jedem dieser Seen stehen Sommerhäuser, deren Bewohner sich die Zeit entweder mit Mückenmord vertreiben oder mit dem Brennen von Schnaps, eine Tätigkeit, die sie während der Prohibitionsjahre 1919 bis 1932 notgedrungen erlernen mussten und seitdem aus Gründen der Traditionspflege beibehalten haben. Zwischendurch, also zwischen Mücke und Wodka, führen sie Gespräche in einer Geheimsprache oder suchen kleine überheizte Hütten auf, prügeln sich mit Birkenzweigen und fallen danach in den Schnee oder See. Manchmal hören sie auch Musik: Sibelius für die Außenseiter der Gesellschaft, Tango für die große Masse. Der Erfolg dieser beiden Phänomene, Sibelius und Tango, beruht allerdings auf denselben historischen und sozialpolitischen Voraussetzungen.

Auch die Entfernung zwischen Argentinien und Finnland ist nicht so groß, wie sie im Atlas aussieht. Psychologisch machte, bei allen Differenzen, der Export des Tangos vom Rio de la Plata in Richtung Ostsee durchaus Sinn. Es gab gute Gründe, warum er ausgerechnet am baltischen Meerbusen eine Filiale eröffnete.

Mit den Ursprüngen des argentinischen Tangos brauchen wir uns nicht lange aufzuhalten – sie liegen in den Bordellen von Buenos Aires. Für die ab 1890 aus dem Boden schießenden Bordelle wiederum gibt es eine rein demografi-

sche Begründung, waren doch die meisten Immigranten Männer, das heißt Muttersöhnchen oder Messerstecher aus Europa. Sie oblagen den für Freudenhäuser spezifischen Tätigkeiten, musizierten aber auch. Aus Spanien hatten sie den »Tango andaluz« mitgebracht und die »Habanera«, aus Montevideo wehte die »Milonga« herüber, das Bandoneon war schon vor Jahrzehnten von einem Deutschen erfunden worden. Aus diesen Elementen entstand der neue Tanz. Seine besondere Stimmung ist, trotz anrühiger Herkunft, mit postkoitaler Traurigkeit nur unzureichend erklärt. Der »Tango argentino« formuliert die Sehnsucht und die Hoffnungslosigkeit ganzer Generationen, die in den Hafenvierteln beiderseits des Rio de la Plata strandeten, unendlich weit entfernt von der Heimat, für immer verloren unter der gnadenlosen Sonne des südlichen Wendekreises.

Was das mit Finnland zu tun hat? Sehr viel. Finnland war vor 100 Jahren das nordeuropäische Pendant zu Argentinien. Als in Helsingfors 1913 der Tango Fuß fasste, herrschte eine tiefe nationale Depression. Die Finnen waren zwar nicht von der anderen Seite der Erdballs hierher verschlagen worden, aber sie waren Fremde im eigenen Land. Seit 1809 gehörte



Tango-Tanzende in Finnlands langen Sommernächten

Finnland zum russischen Großreich, davor hatten 600 Jahre lang die Schweden geherrscht. Die waren noch immer da und gaben zumindest in den Küstenstädten den Ton an. Die Nationalhymne benutzt einen schwedischen Text des Dichters Johan Ludvig Runeberg, die Musik stammt von dem Hamburger Friedrich Pacius. Die Prachtbauten in Helsingfors wiederum schuf der Berliner Carl Ludwig Engel. Die finnische Kultur weist wie die argentinische einen starken Patchwork-Charakter auf. Es finden sich in ihr tiefere Spuren eines autochthonen Stils, für die vor allem Elias Lönnrots *Kalevala*-Epos einzustehen hat, doch sind die fremden Einflüsse stets gewaltig gewesen. Auch auf der politischen Ebene ergab das ein buntes Bild.

Die verschiedenen Gruppierungen der Befreiungsbewegung, die sogenannten Fennomannen, stimmten anfangs im Ziel überein, stritten aber über den Weg. Die Gegensätze entluden sich 1918 in einem von Weißen und Roten barbarisch geführten Bürgerkrieg. Die Wunden waren noch nicht verheilt, als das nunmehr unabhängige Land 1939 von der Sowjetunion überfallen wurde. Für Finnland extrem kritische Jahre – für den finnischen Tango Jahre des Triumphs.

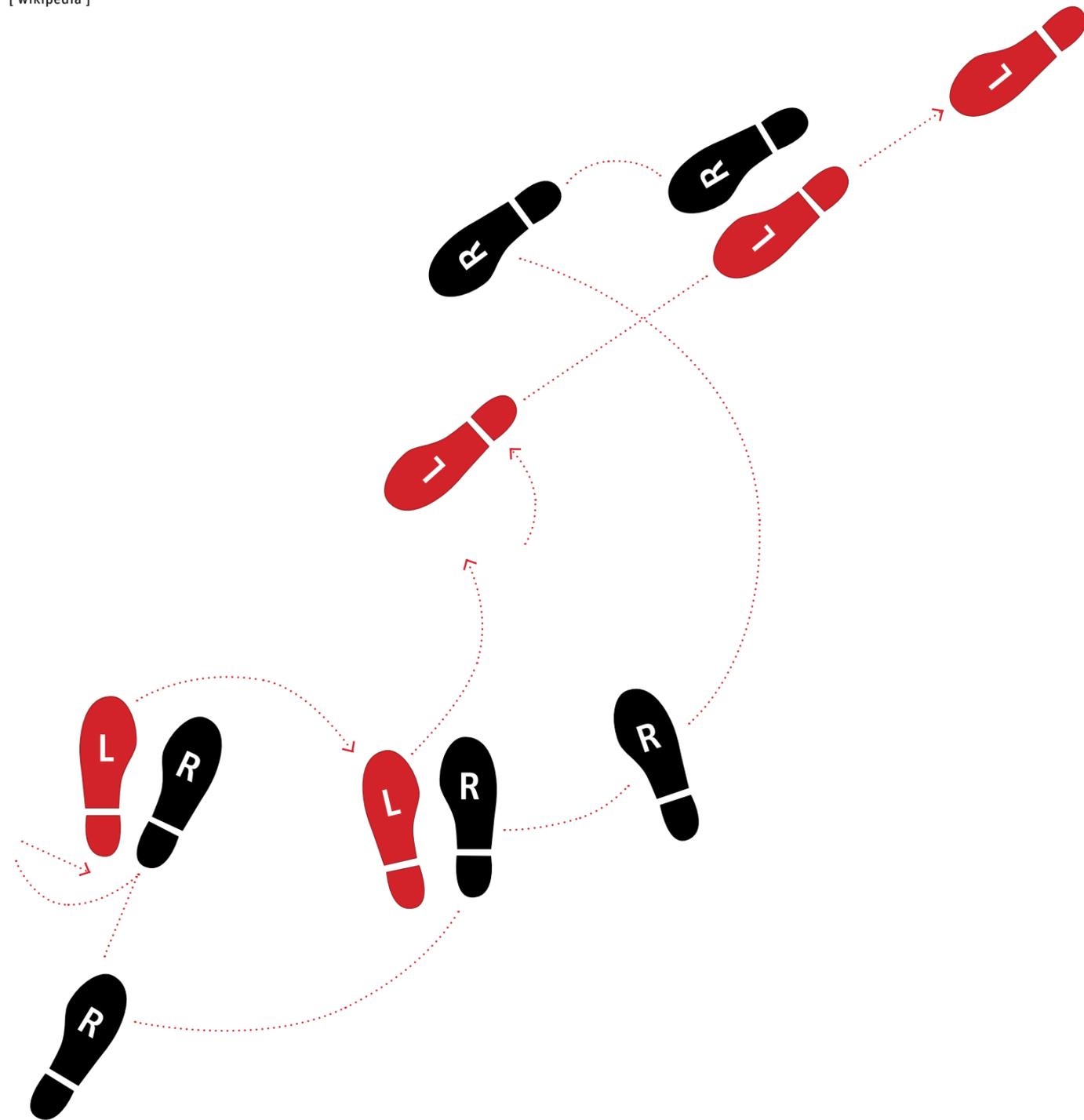
Seit 1913 in halb Europa ein Modetanz, setzte sich der Tango doch nirgendwo so fest wie in Helsingfors, seit 1918 überwiegend Helsinki genannt. In Paris, London und Berlin als gefährlicher Exot bestaunt, erhielt er in Finnland Heimatrecht, wobei er allerdings seinen »atractivo sexual« einbüßte. Er verließ das anrühige Machomilieu und betrat die Volksbühne, vermied das leidenschaftliche Schluchzen und steckte sich stattdessen eine Träne ans Revers. Nichts bezeichnet den ortsbedingten Stilwandel deutlicher als die Musik selbst: die zackigen Synkopen des »Tango argentino« ersetzt die finnische Variante einfach durch Triolen; der Rhythmus ist geglättet, das frenetische Tempo ausgebremst – die Sache klingt mehr nach Marsch und Schlager als nach Unterwelt. Und getanzt wird dazu Foxtrott. An das Original erinnert oftmals nur noch das instrumentale Zwischenspiel.



Typische Merkmale des Tangos sind neben dem engen Kreuzen der Beine („Kreuz“ oder „Cruzada“) die sogenannten **Achten** bzw. **Ochos**, die vor allem von den Frauen getanzt werden. Dabei beschreiben die **Füße** der Tänzerin – wie der Name sagt – auf dem Boden eine Acht.

Diese Acht kann in **Vorwärts-** wie **Rückwärtsrichtung** getanzt werden; mehrere **Ochos** hintereinander sind durchaus üblich. Während die **Frau** solche – natürlich geführten – **Ochos** tanzt, begleitet der **Mann** sie in der Regel mit einfachen **seitwärts gerichteten** Schritten ...

[ wikipedia ]



## HEUTZUTAGE IST DER FINNENTANGO VOR ALLEM EIN FLORIERENDER MARKENARTIKEL. AKI KAURISMÄKI BENUTZT IHN IMMER WIEDER IN SEINEN FILMEN, ERKLÄRT IHN SOGAR ZU »UNSERER NATIONALMUSIK«.

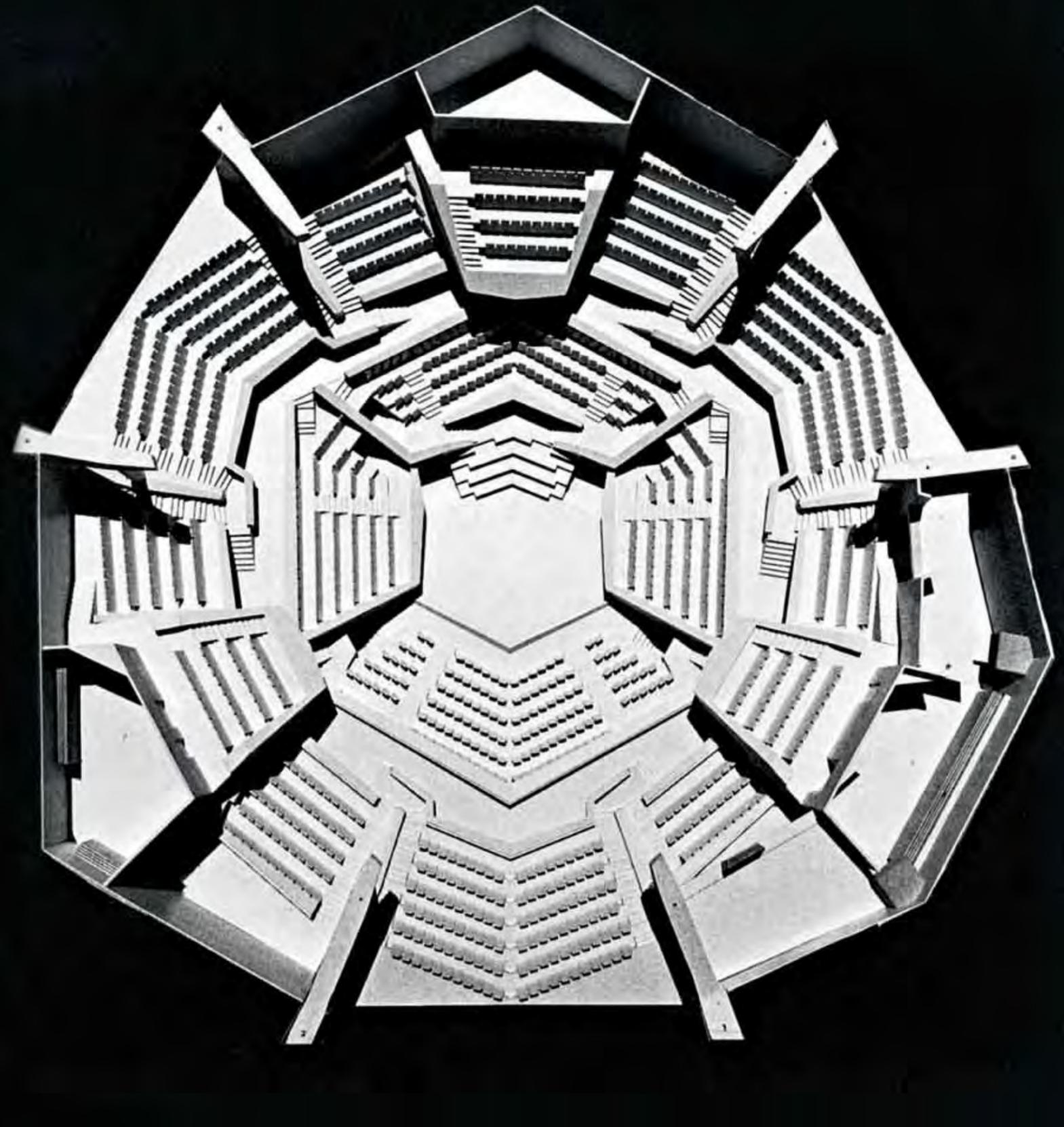
Eine schillernde Tango-Legende wie Carlos Gardel sucht man in Nordeuropa vergebens. Namhafte Sänger brachte Finnland erst hervor, als Gardel schon tot war. Davor hatte man sich damit begnügt, die Originaltexte zu übersetzen. In den 1930er-Jahren entstanden die ersten bedeutenden finnischen Tangos auf finnische Texte. Sie sind mit dem Namen Olavi Virta verbunden. Dieser gleichermaßen über ein metallisches Timbre und ein romantisches Glissando gebietende Sänger war bis in die 1960er-Jahre hinein der unangefochtene Tangokönig Finnlands. Er dominierte den Schallplattenmarkt, legte sich einen ganzen Wagenpark amerikanischer Schlitten zu und lebte auch sonst in Saus und Braus. Tangos wie *Ennen kuolemaa* (Vor dem Tod) oder *Punatukkaiselle tytölle* (Für mein rothaariges Mädchen) sind Klassiker. Selbst wer ihn schmähte, stand in seiner Dankesschuld. Und geschmäht wurde Olavi Virta zum Schluss reichlich; aufgedunsen von Alkohol und Wohlleben, verspotteten ihn seine Gegner als »singenden Fleischklops«. Er starb 1972 völlig verarmt, angeblich in einer Zigeunersiedlung. Im Ausland blieb er unbekannt.

Virtas Vita scheint perfekt zu einem Tangokönig zu passen. Aber die Mythisierung funktionierte in diesem Falle nicht. Während Carlos Gardel auf der Höhe seines Ruhms in einem Flugzeug verbrannte, mussten Virtas Anhänger den quälenden Verfall ihres Idols mit ansehen. Seine übermächtige Stellung in der Fonoindustrie und seine öffentliche Präsenz machten ihn in einem Land, wo Erfolg wenig gilt,

nicht gerade beliebter. So konnte sich nach dem Krieg Toivo Kärki auf den Thron schwingen. Kärki war weitaus geschäftstüchtiger als Virta, galt als Gottvater des einheimischen Schlagergewerbes, doch störte sich daran niemand. Seine Lieder versammeln vollständig jene Eigenschaften, die man dem finnischen Tango zuschreibt, sind sozusagen der Prototyp: sie stehen fast immer in Moll und zeigen eine fallende Melodielinie; Kärki kultivierte auch wie kein zweiter die »faulen Triolen«. *Siks oon mä suruinen* (Darum bin ich traurig), *Liljankukka* (Lilienblume) und *Täysikuu* (Vollmond) heißen seine unsterblichen Beiträge zu diesem Genre. Rechnet man noch *Punaiset lehdet* (Rotbraune Blätter) und *Musta ruusu* (Schwarze Rosen) von Pentti Viherluoto hinzu sowie *Satunmaa* (Märchenland) von Unto Mononen, so erhält man eine profunde, wenn auch nur winzige Hitliste des auswärts kaum bekannten Repertoires. Zahlreiche Tangos sind vom finnischen Volkslied, aber auch von der slawischen Folklore beeinflusst; Kärkis *Liljankukka* halten Nicht-Finnen für einen russischen Schlager.

Die Nähe zum östlichen Nachbarn prägte Finnlands Schicksal im 19. und 20. Jahrhundert und das Schicksal des finnischen Tango. Die Verwandtschaft zwischen der argentinischen und der finnischen Seele – Fremdheit im eigenen Land, »subtropische Tristesse« und »arktische Hysterie« – stiftete sozusagen nur die tänzerische Form, für den Inhalt waren die politischen Ereignisse ab 1939 entscheidend. Sie wirkten vielfach auf den finnischen Tango und dessen Barden ein. Unto Mononen, eine tragische Gestalt, erblickte das Weltlicht 1930 in der Provinz Ostkarelien, die schon zehn Jahre später von Sowjet-Russland geraubt wurde; er verlor seine Stimme bei einem chirurgischen Eingriff und erschoss sich mit 37 Jahren, vermutlich unter Alkoholeinfluss. Viele »Tangueros« nahmen an den Kämpfen des Zweiten Weltkriegs aktiv teil, Toivo Kärki schrieb als Soldat 1944 seinen berühmten *Siks oon mä suruinen*. In jenen Jahren drangen die finnischen Tangotexte in neue Dimensionen vor. Die stillen Dorfstraßen und die vom Mond beschienenen Herbstblumen entfalteten erst jetzt, da man die Hölle auf Erden kennengelernt hatte, ihren ganzen nostalgischen Zauber.

Heutzutage ist der Finnentango vor allem ein florierender Markenartikel. Aki Kaurismäki benutzt ihn immer wieder in seinen Filmen, erklärt ihn sogar zu »unserer Nationalmusik«. Im deutschen Buchhandel sind zur Zeit allein sechs Romane mit dem Titel *Finnischer Tango* erhältlich – wie viele werden es wohl da oben sein? Er hat in Deutschland endlich eine gewisse Popularität gewonnen, dieser Tanz, weil er unserem Bild von den etwas schrägen Finnen genau entspricht. Das Bild ist zweifellos lebensecht. Die spinnen, die Finnen, ist doch klar! Was uns ihre Tangolieder sagen wollen, verstehen wir freilich nur zu Hälfte. Aber das macht gar nichts, ist sogar ein großer Vorteil dieser Musik: kein Mensch kommt in Versuchung mitzusingen ...



Akustikmodell des Kammermusiksaals von Architekt Edgar Wisniewski aus dem Jahr 1972

# »UNIQUE!«

»DAS MENSCHLICHE URERLEBNIS DER MUSIK  
IST DAS ZUSAMMENTRETEN ZUM KREIS, ZUR RUNDE,  
WANN IMMER EINE IMPROVISIERTE MUSIK ERKLINGT.«

Hans Scharoun

## Der Kammermusiksaal wird 25

VON GERWIN ZOHLEN  
FOTOGRAFIE EDGAR WISNIEWSKI UND  
REINHARD FRIEDRICH

**25** Jahre Kammermusiksaal – damit steht er, nimmt man den Wettbewerb für die Staatsbibliothek 1964 als *terminus post quem*, mittlerweile ein paar Jahre länger als seine Planungszeit verschlungen hat. Wer sich auch nur flüchtig mit der Bau- und Planungsgeschichte des Kammermusiksaals auskennt, wird in dieser einfachen Feststellung das noble Verwundern nicht überhören. Was waren es für Querelen und Kämpfe, was für ein publizistisches Hickhack, bevor am 28. Oktober 1987 schließlich die Eröffnungs-Fanfaren geblasen werden konnten, um mit Kleists Prinzen von Homburg zu sprechen. Und wie wurden sie vom Architekten des Kammermusiksaals, Edgar Wisniewski, später lebendig und im Gespräch gehalten.

Mit kämpferischer Klage, könnte man sagen, denn Edgar Wisniewski bemängelte die vermeintliche Kulturfeindlichkeit der Berliner Politik und seiner eigenen Architektenkollegen ebenso gern, wie er vehement für seine Ideen und Ziele eintrat, die er stets im Namen seines architektonischen Mentors und späteren Partners Hans Scharoun vortrug. Dass der Kammermusiksaal nicht in naher Zeitfolge zur Philharmonie noch in den 1960er-Jahren realisiert wurde, empfand Wisniewski als Berliner Affront gegen die Musikkultur. Jedenfalls organisierte er durch die 1970er-Jahre hindurch unermüdlich Benefizkonzerte und sammelte eine beträchtliche Menge Spenden für den Bau; vergeblich. Erst der Regierende Bürgermeister Richard von Weizsäcker gab 1983/1984 im Rahmen der Planungen für die 750-Jahrfeier Berlins 1987 schließlich grünes Licht für die kammermusikalische Ergänzung der Philharmonie.

Andererseits nahm Wisniewski seinen Berliner Architektenkollegen zeitlebens übel, dass sie sich nicht enthusiastisch für die allgemeine städtebauliche Idee des Kulturforums engagierten, wie Hans Scharoun und er es 1964 formuliert

hatten. Vielmehr ließ Josef Paul Kleihues als Neubau-Direktor der Internationalen Bauausstellung Berlin (IBA 1984/1987) sogar ein neues »Gutacherverfahren« durchführen, also eine städtebauliche Neuformulierung, die der Wiener Architekt Hans Hollein 1984 mit viel publizistischem Gepränge gewann. Auch dieser Plan wurde wenig später durch die politischen Ereignisse des Mauerfalls kassiert. Aber zu den kleinen Ironien der Geschichte zählt es gleichwohl, dass Wisniewski den Bau des Kammermusiksaals letztlich doch seinem architektonischen Antipoden verdankte. Ohne das für die IBA 1984/1987 in Berlin mobilisierte Architektur-Kapital wäre der Kammermusiksaal wohl weiter auf dem Reißbrett geblieben. Heute nämlich weitgehend vergessen, stürzte 1980 der südliche Dachbogen der Kongresshalle ein. Als hoch symbolisches Geschenk der Amerikaner an Berlin hatte deren Rekonstruktion Vorrang vor dem Musiksaal und beträchtliche Haushaltsmittel gebunden. Nur durch die 750-Jahrfeier und die damit einhergehende Internationale Bauausstellung konnten sie kompensiert werden.

Natürlich erschallten bei der Eröffnung des Kammermusiksaals keine Fanfaren; solch militärverdächtiges, höfisches Zeremoniell passt schon lange nicht mehr in die demokratisierte Gesellschaftskultur der Bundesrepublik und Westberlins. Stattdessen wurde ein Kammermusikfest veranstaltet, das es in diesen Dimensionen seither nicht mehr gegeben hat. Die edle Feier zur Einweihung mit dem damaligen Bundeskanzler Helmut Kohl als prominentestem politischen Gast, mit dem schon schwer gezeichneten Herbert von Karajan, der sich die Einweihung des Saals gleichwohl nicht nehmen lassen wollte und zu Ehren der kammermusikalischen Atmosphäre sein Dirigat vom Cembalo aus wahrnahm, sowie Anne-Sophie Mutter als Starviolinistin des Abends ist selbstverständlich in Bild und Ton bestens dokumentiert.

und kulturhistorische Mitte Berlins. Doch ist hier nicht der Ort, die ideengeschichtlichen Hintergründe des Kulturforums zu diskutieren. Sicher ist nur, dass die städtebaulichen Vorstellungen von Hans Scharoun und seinem Erbeverwalter Edgar Wisniewski angesichts der realgeschichtlichen Veränderungen der Stadt Berlin und Europas seither nicht unbeeinflusst fortgesetzt werden können, wie sie vor 50 Jahren erdacht wurden.

Edgar Wisniewski ist im Jahr 2007 verstorben, sodass nicht mehr zu erfahren ist, ob er mit demütigem Stolz oder stillem Behagen auf dieses Vierteljahrhundert Kammermusik-

saal reagiert hätte; vermutlich jedoch mit beidem. Denn für den charismatischen Pommern und bekennenden Anthroposophen Wisniewski, der mit silberweißem Haupt und späterhin stets schwarz-weiß wehender Reform-Kleidung auf fixiertem Sitzplatz zu den Stammgästen am Kulturforum gehörte, war der Kammermusiksaal sein wichtigstes, sein Lieblingsprojekt. Darin hatte er Herz und Geist gelegt. Und dass er dessen Erfolg und Gelingen über einen solchen Zeitraum hinweg genossen hätte, scheint nicht nur sicher, sondern wäre ihm zu gönnen gewesen.

# INTIME GESTÄNDNISSE - *Haydn* und jede Menge Spaß

## 25 Jahre Konzerte im Kammermusiksaal

VON FREDERIK HANSEN

DIE OFFIZIELLE ERÖFFNUNG  
AM 28. OKTOBER 1987 IST  
NATÜRLICH CHEFSACHE.  
BEI SEINEM EINZIGEN AUFTRITT  
IM KAMMERMUSIKSAAL  
DIRIGIERT HERBERT VON KARAJAN  
VIVALDIS »VIER JAHRESZEITEN«,  
ANGEMESSEN FESTLICH,  
MIT ANNE-SOPHIE MUTTER  
ALS SOLISTIN.

Es war ein Abend der Extreme. Ein Musikerlebnis an der Grenze zur Unhörbarkeit. Luigi Nonos Spätwerk *Prometeo* hatte Claudio Abbado im Spätsommer 1999 ausgesucht, als geistig-klangliche Verbindung des Musikprogramms mit der großen Festwochen-Ausstellung zum 20. Jahrhundert. Sehr sensibel und mit philharmonischer Präzision ließen die im Kammermusiksaal verteilten Musiker und Gesangssolisten Nonos Klanglandschaften im Pianissimo-Schatten wachsen, aus archaischen Bläserklängen, flirrenden hohen Streicherflageolets, formlosem Bassbrummen, elektronisch mit Hall versehenen Stimmen, die unverständliche Worte formen. Und viele im Publikum waren beglückt, dem Alltag des Großstadtlärms entfliehen und diesem verwirrenden Wellenspiel des *Prometeo* nachlauschen zu können.

Es sind Konzerte wie dieses, die vor dem inneren Ohr auftauchen, wenn man an ein Vierteljahrhundert Kammermusiksaal zurückdenkt. Live-Erlebnisse, die noch lange nachklingen. Außergewöhnliche Ereignisse. Und in diesem Fall auch einer der wenigen Momente, in denen auf musikalische Weise ein direkter Kontakt zwischen dem Kammermusiksaal und der Philharmonie entstand. Weil Abbado zunächst im großen Saal mit dem ganzen Orchester Gustav Mahlers Neunte Symphonie aufführte, um anschließend mitsamt dem Publikum für das zeitgenössische Werk herüber zu wandern in die intimere Spielstätte.



Anne-Sophie Mutter spielt zur Eröffnung des Kammermusiksaals unter Herbert von Karajan.

Selten sind solche direkten Berührungen zwischen den beiden Hälften des Scharoun-Baus geblieben in den vergangenen 25 Jahren. Eigentlich führte der Kammermusiksaal stets ein Eigenleben à part. Und es war durchaus ein apartes Eigenleben. Wer zählt die durchreisenden Stars, die hier vom Publikum gefeiert wurden? Aber auch so manche Berliner Kulturgröße hat im Kammermusiksaal ihre künstlerische Heimat gefunden, der unermüdliche Frank Dodge beispielsweise mit seinen Spectrum Concerts, aber auch das Artemis Quartett oder Andreas Peer Kähler mit seinem Kammerorchester Unter den Linden. Eigentlich aber entstand das Haus, um den mannigfaltigen Kammermusikaktivitäten der Berliner Philharmoniker einen angemessenen Rahmen zu bieten. Und sie haben ihn weidlich genutzt.

Die offizielle Eröffnung am 28. Oktober 1987 ist natürlich Chefsache. Bei seinem einzigen Auftritt im Kammermusiksaal dirigiert Herbert von Karajan Vivaldis *Vier Jahreszeiten*, angemessen festlich, mit Anne-Sophie Mutter als Solistin. Direkt im Anschluss sind bei einem *Philharmonischen Kammermusikfest* dann aber schon jene orchestereigenen Formationen zu hören, die die Geschichte des Hauses prägen werden. Das Philharmonia Quartett und das Brandis Quartett, die 12 Cellisten, das Scharoun Ensemble. Außerdem die Philharmonischen Solisten, das Philharmonische Oktett, die Bläser der Berliner Philharmoniker, das Philharmonische Klavierquartett, das Philharmonische Klavier-

sextett sowie – im Foyer – die philharmonischen Schlagzeuger. Ab 1997 werden die Musiker die Idee einer stundenlangen Bespielung des ganzen Gebäudes dann wieder aufgreifen, mit dem Brahms-Marathon, dem in den folgenden Jahren Langstreckenkonzerte zu Mozart, Schubert, Mendelssohn/Schumann, Beethoven, Haydn respektive französischer Musik folgen.

Nach dem Tutti-Tusch der Einweihungsfeier kehrt für ein volles Jahr Stille ein im Kammermusiksaal. Erst zur Saison 1988/1989 nehmen die Philharmoniker den Neubau wirklich in Besitz. Ganz vorne dran ist erneut das Scharoun Ensemble, die Truppe, in der sich die neugierigsten Köpfe des Orchesters versammeln, um frisch Komponiertes zu spielen. In diesem Fall die Uraufführung von Isang Yuns abendfüllenden *Distanzen* für Bläser und Streichquartett. Und noch ein zweites Projekt zur Förderung der Musik des 20. Jahrhunderts wird in dieser Spielzeit gestartet, die *Neue Reihe*, geleitet von Peter Keusch, einem Wiener, der als künstlerischer Leiter am Theater des Westens engagiert war.

Neben den etablierten Kammermusikformationen wagen sich 1989 auch vier jüngere Orchestermitglieder mit eigenen Programmen hervor: Einen Duo-Abend gestalten die Geigerin (und erste Frau im Orchester) Madeleine Carruzzo und der Cellist Richard Duven, der gerade erst seine Probezeit bestanden hat. Sein Kollege Götz Teutsch tut sich mit dem Klarinettenisten Alois Brandhofer zusammen, um, verstärkt



Philharmonie und Kammermusiksaal im Modell ...

... und im Original aus der Vogelperspektive.

**Andante calando:** Zu den symphonischen Charakterzügen Berlins gehört, dass Pathetisches und Popeliges eng beieinander liegen. Einflussreiche Berufsberliner halten den Zeitpunkt für gekommen, eine Olympia-Bewerbung loszutreten. Sie scheitert 1993 schmachvoll. Die in den märkischen Sand gesetzten Millionen hätte man besser ins Schillertheater investiert. Doch die traditionelle Spielstätte muss schließen. Das Andante schreitet nachdenklich und nüchtern durch die

Hübsche Holzbläser-Überleitung zum Hauptsatz, der dann *wulle bulle* über uns hereinbricht: **Allegro impetuoso, Apotheose der ersten unblutigen und erfolgreich verlaufenden deutschen Revolution!**

Niederungen des Alltags, wozu 1994 der Abzug der Alliierten zählt und 1995 Christos umstrittene Verhüllung des Reichstags. Im Untergrund spürt man eine gewisse motorische Unruhe: Berlin wird zur Großbaustelle.

**Scherzo furioso:** Mit der neuen Kuppel des Reichstags und dem Sony Center am Potsdamer Platz gelingen zwei international beachtete Neubauten. Die normale architektonische Bandbreite bewegt sich zwischen kleinbürgerlich und klotzig. 2001 bezieht ein Sozialdemokrat als erster Regierungschef das neue Bundeskanzleramt. Allgemein großes Getöse, Berlin hebt ab! Und landet umso härter in der Wirklichkeit: Durch den Zusammenbruch der landeseigenen Bankgesellschaft wird die Stadt endgültig zum Armenhaus. Behält aber, so meint nicht nur der neue Bürgermeister, seinen Sexappeal.

**Adagio:** 2005 wird das Denkmal für die ermordeten Juden Europas eingeweiht. Dem Stelenfeld neben dem Brandenburger Tor gelingt es nur in Ausnahmefällen, die historische Distanz zum Holocaust zu überbrücken. Es wird zum Kinderspielplatz und Irrgarten für Touristen, umzäunt von Imbissbuden, Souvenirläden und Cafés. Andere Tragödien sind gegenwärtiger. Für die einen ist das die Loveparade, die alljährlich Teile des Tiergartens verwüstet, für die Teilnehmer ist es das Ende dieser ursprünglich als Techno-Spektakel gedachten und dann gnadenlos kommerzialisierten Massenveranstaltung. Wieder andere trauern um den Palast der Republik, dessen Abriss 2006 beginnt – auch Gefängnisse können Heimatgefühle auslösen. Solche Selbsttäuschungen entlarvt *Das Leben der Anderen*, ein erster filmischer Versuch, das Leben in der DDR nicht als ostalgische Komödie zu zeichnen. Angesprochen fühlt sich nur eine Minderheit. Zum kollektiven Trauma eignet sich das Sommermärchen 2006 viel besser: Das Wetter spielt mit, nicht aber die deutsche Nationalmannschaft; jedenfalls nicht im Berliner Finale, das Frankreich und Italien bestreiten. Pünktlich zur Fußball-WM wird der neue Hauptbahnhof eröffnet. Auch er bleibt unvollendet: Aus Kosten- und Termingründen gibt es nur eine verkürzte Überdachung der Ost-West-Gleise. Fahrgäste der 1. Klasse stehen im Regen – Berlins Prekariat freut sich.

Zu den symphonischen Charakterzügen Berlins gehört, dass Pathetisches und Popeliges eng beieinander liegen.

**Andante grazioso – Largo – Allegro barbarico:** Missmut und Gemecker verstummen zu Beginn des Finales vollständig. Ein weißes Wollknäuel namens Knut verzaubert die Stadt. Der kleine Eisbär wird schnell zum Markenartikel und verdrängt beinahe den Braunbären aus dem Stadtwappen. Leider geht das Andante grazioso allzu schnell in ein Largo über, denn schon im Jahr darauf stirbt Knuts Pfleger, sein Adoptivtier folgt ihm drei Jahre später. Die örtlichen Boule-

Das Andante schreitet nachdenklich und nüchtern durch die Niederungen des Alltags.

vardsblätter erscheinen mit Trauerrand. Noch schmerzlicher berührt 2008 die Schließung des Flughafens Tempelhof. Allerdings zeigt sich davon nur die West-Berliner Seele gekränkt. Den Bedeutungsverlust symbolisierte zuvor schon die Abkoppelung des Bahnhofs Zoo vom Fernverkehr. Jetzt müssen die alten Frontstadtkämpfer auch noch hinnehmen, dass Nofretete in das frisch restaurierte Neue Museum zieht. Die Stiftung Preußischer Kulturbesitz plant, die Spreeinsel mit ihren fünf Ausstellungstempeln zum weltweit größten Universalmuseum auszubauen – da darf Charlottenburg schon mal zurückstehen. Man hat ja noch Watteaus *Einschiffung nach Kythera*. Auch Senator Obama bleibt im Westen, als er 2008 erstmals in Berlin zu sehen und zu hören ist, ausgerechnet vor der Siegestsäule, die Kriege gegen Dänemark, Österreich und Frankreich glorifiziert.

Derartige Reminiszenzen sind freilich belanglos. Preußen kehrt nicht wieder, und Berlin wird vom Ausland allenfalls als Bedrohung finanzpolitischen Leichtsinns wahrgenommen. Seine Anomalität ist heute vorwiegend positiv

begründet: als einzigartiges Kulturkraftwerk, exzellenter Wissenschaftsstandort, unwiderstehlicher Magnet für Touristen, Jugendliche und Kreative. Nur an Genies mangelt es; einen zweiten Weill oder Brecht oder Gründgens hat das neue Berlin nicht hervorgebracht, keinen Döblin und keine Dietrich. Noch nie ist Berlin seinem Ruf, der »Parvenü der Großstädte und die Großstadt der Parvenüs« zu sein (Walter Rathenau), so gerecht geworden wie heute. Was die Besucher nicht stört. 60 Prozent seiner jährlich zehn Millionen Gäste kommen sogar aus der Nachbarschaft: Die Mehrzahl der Deutschen mag ihre Hauptstadt, auch wenn in Berlin mal wieder die S-Bahn steht oder der neue Flughafen vorerst geschlossen bleibt oder Hertha BSC aus der Bundesliga absteigt. Gegen Hybris war Berlin noch nie gefeiert, und so geraten auch seine gegenwärtigen Desaster immer zwei Spuren zu groß. Da lädt ein Bundespräsident, bevor man ihn vom Hof jagt, zu seinem Sommerfest mal eben 6000 Gäste ein; unterhalb des Prachtboulevards Unter den Linden wird 25 Jahre lang ein völlig sinnloser U-Bahntunnel gegraben; der Bundesnachrichtendienst lässt sich eine Betonzentrale hinklotzen, deren Dimensionen fast das Pentagon erreichen – lärmend geht es zu in unserem Finale, die Lautstärke muss alle

Lärmend geht es zu in unserem Finale, die Lautstärke muss alle Niederlagen und Peinlichkeiten übertönen.

Niederlagen und Peinlichkeiten übertönen. Doch meldet sich plötzlich noch einmal das Holzbläser-Quartett und mit ihm die Erinnerung an den Kammermusiksaal. Ist er tatsächlich erst 25 Jahre alt? Wie märchenhaft weit entrückt jene Zeit, die nicht bloß nach schierer Größe schielte!

# JANUAR 2013

Di 8. Januar 13 Uhr  
**PHILHARMONIE FOYER**

## Lunchkonzert

Eintritt frei

Di 8. Januar 20 Uhr  
**KAMMERMUSIKSAAL**

## Schiff & Friends

<b>András Schiff</b> Klavier <b>Hanno Müller-Brachmann</b> Bass-Bariton
<b>Robert Schumann</b> 12 Études symphoniques für Klavier op. 13 <i>Myrthen</i> , Liederkreis op. 25 (Auswahl) Fantasie für Klavier C-Dur op. 17 <i>Dichterliebe</i> , Liederzyklus op. 48
Einführungsveranstaltung um 19 Uhr

Mi 9. Januar 20 Uhr  
Do 10. Januar 20 Uhr  
Fr 11. Januar 20 Uhr  
**PHILHARMONIE**

## Berliner Philharmoniker

<b>Riccardo Chailly</b> Dirigent
<b>Felix Mendelssohn Bartholdy</b> Symphonie Nr. 4 A-Dur op. 90 »Italienische« <b>Anton Bruckner</b> Symphonie Nr. 6 A-Dur
Einführungsveranstaltung jeweils um 19 Uhr Das Konzert am 11. Januar wird live in der Digital Concert Hall übertragen.

Sa 12. Januar 13 Uhr  
Sa 12. Januar 16 Uhr  
**KAMMERMUSIKSAAL**

## 3. Familienkonzert – Strawinskys *Geschichte vom Soldaten*

<b>Alexander Bader</b> Klarinette <b>Markus Weidmann</b> Fagott <b>Guillaume Jehl</b> Trompete <b>Stefan Schulz</b> Posaune <b>Christoph Streuli</b> Violine <b>Peter Riegelbauer</b> Kontrabass <b>Jan Schlichte</b> Schlagzeug <b>Stanley Dodds</b> Musikalische Leitung <b>Andrea Noce</b> Nosedä Erzähler <b>Andreas Manz</b> Soldat <b>Dimitri Teufel</b> <b>Masha Dimitri</b> Prinzessin
Empfohlen ab 10 Jahren

Di 15. Januar 13 Uhr  
**PHILHARMONIE FOYER**

## Lunchkonzert

Eintritt frei

Di 15. Januar 20 Uhr  
**PHILHARMONIE**

<i>Auf Einladung der Berliner Philharmoniker</i> <b>Wiener Philharmoniker</b>
<b>Georges Prêtre</b> Dirigent
<b>Ludwig van Beethoven</b> Symphonie Nr. 7 A-Dur op. 92 <b>Igor Strawinsky</b> <i>Der Feuervogel</i> , Suite (Fassung von 1919) <b>Maurice Ravel</b> <i>Boléro</i>
Einführungsveranstaltung um 19 Uhr

Mi 16. Januar 18 Uhr <b>HERMANN-WOLFF-SAAL</b>
<b>»Musik bewegt Bilder«</b>
<b>Filme von Adrian Marthaler</b>
<b>Arnold Schönberg</b> <i>Verklärte Nacht</i> <b>Abdullah Ibrahim</b> <i>African Suite I</i> <b>Igor Strawinsky</b> <i>Loreley</i> (Schweiz 1988 und 1997)

Do 17. Januar 20 Uhr  
Fr 18. Januar 20 Uhr  
Sa 19. Januar 20 Uhr  
**PHILHARMONIE**

## Berliner Philharmoniker

<b>Murray Perahia</b> Dirigent und Klavier
<b>Wolfgang Amadeus Mozart</b> Klavierkonzert Nr. 27 B-Dur KV 595 <b>Franz Schubert</b> Sonate für Klavier zu vier Händen C-Dur D 812 »Grand Duo« (Orchestrierung von Joseph Joachim)

Einführungsveranstaltung jeweils um 19 Uhr  
Das Konzert am 18. Januar wird live in der Digital Concert Hall übertragen.

Fr 18. Januar 22.30 Uhr  
**PHILHARMONIE**

## Philharmonie »Late Night«

<b>Orchester-Akademie der Berliner Philharmoniker</b> <b>Sir Simon Rattle</b> Dirigent
<b>Georg Friedrich Haas</b> <i>in vain</i> für 24 Instrumente
Eintritt frei für Besucher des 20-Uhr-Konzerts Dieses Konzert wird live in der Digital Concert Hall übertragen.

So 20. Januar 20 Uhr  
**KAMMERMUSIKSAAL**

## Originalklang

<b>Ensemble Arcangelo</b> <b>Jonathan Cohen</b> Dirigent <b>Anna Prohaska</b> Sopran
<b>Jan Dismas Zelenka</b> Andante aus der Sinfonia a 8 concertanti a-Moll ZWV 189 <b>Georg Friedrich Händel</b> »Combattuta da più venti«, Arie der Calisto aus dem Opern-pasticcio <i>Giove in Argo</i> HWV A14 <b>Jan Dismas Zelenka</b> Aria da capriccio aus der Sinfonia a 8 concertanti a-Moll ZWV 189 <b>Georg Friedrich Händel</b> »Felicissima quest' alma« und »Come in ciel benigna stella«, Arien der Dafne aus der Kantate <i>Apollo e Dafne</i> HWV 122 Concerto grosso B-Dur HWV 313 (Sätze Nr. 1 und Nr. 2) »Tornami a vagheggiar«, Arie der Alcina aus der Oper <i>Alcina</i> HWV 34 <b>Henry Purcell</b> »See, even night« aus der Semi-Opera <i>The Fairy Queen</i> <b>Antonio Vivaldi</b> »Alma oppressa«, Arie der Licori aus der Oper <i>La fida ninfa</i> RV 714 <b>Henry Purcell</b> Bühnenmusik <i>The Gordian Knot Untied</i> (Sätze Nr. 1, Nr. 3 und Nr. 6) »O, let me weep« (Plainte) aus der Semi-Opera <i>The Fairy Queen</i> <b>Georg Friedrich Händel</b> »Furie terribili! circondatemi«, Arie der Armida aus der Oper <i>Rinaldo</i> HWV 7 Ouverture zur Oper <i>Agrippina</i> HWV 6 »Se giunge un dispetto«, Arie der Poppea aus der Oper <i>Agrippina</i> HWV 6
Einführungsveranstaltung um 19 Uhr

Mi 23. Januar 20 Uhr  
**KAMMERMUSIKSAAL**

## Unterwegs – Weltmusik mit Roger Willemsen

<b>Roger Willemsen</b> Programmgestaltung
<i>Teil 2: Unterwegs in Nordeuropa</i> <i>Begegnungen der Berliner Philharmoniker mit Joik und finnischem Tango</i>

Mi 23. Januar 20 Uhr  
Do 24. Januar 20 Uhr  
Fr 25. Januar 20 Uhr  
**PHILHARMONIE**

## Berliner Philharmoniker

<b>Louis Langrée</b> Dirigent <b>Jane Archibald</b> Sopran <b>Ann Hallenberg</b> Sopran <b>Werner Güra</b> Tenor <b>Rundfunkchor</b> Berlin <b>Simon Halsey</b> Einstudierung
--

**Wolfgang Amadeus Mozart**  
Ouverture zur Oper *La clemenza di Tito* KV 621  
Symphonie Nr. 40 g-Moll KV 550  
*Davide penitente*, Kantate für zwei Soprane, Tenor, Chor und Orchester KV 469

Einführungsveranstaltung jeweils um 19 Uhr  
Das Konzert am 25. Januar wird live in der Digital Concert Hall übertragen.

Sa 26. Januar 11 Uhr  
**HERMANN-WOLFF-SAAL**

### Education-Projekt

Hörstudio 2

So 27. Januar 12 Uhr  
**PHILHARMONIE – KARL-SCHUKE-ORGEL**

## Orgel

<b>Hans Fagius</b> Orgel <b>Tamás Velencei</b> Trompete
<b>Georg Friedrich Händel</b> <i>Gloria in excelsis Deo</i> HWV 245 (Fassung für Trompete und Orgel) <b>Wolfgang Amadeus Mozart</b> Fantasie f-Moll KV 608 <b>Paul Hindemith</b> Orgelsonate Nr. 1 <b>Johann Sebastian Bach</b> Triosonate c-Moll BWV 526 Fantasie G-Dur BWV 572 »Pièce d’orgue« <b>Joseph Jongen</b> <i>Sonata eroïca</i> op. 94 <b>Kent Kennan</b> Sonate für Trompete und Klavier (Fassung für Trompete und Orgel)
Einführungsveranstaltung um 11.15 Uhr mit Prof. Ulrich Eckhardt

So 27. Januar 17 Uhr bis 21.15 Uhr  
**KAMMERMUSIKSAAL**

## Umsungen – Die Welt der Vokalmusik

<b>Christoph Prégardien</b> Tenor <b>Philharmonisches Bläserquintett</b> Berlin: <b>Michael Hasel</b> Flöte <b>Andreas Wittmann</b> Oboe <b>Walter Seyfarth</b> Klarinette <b>Marion Reinhard</b> Fagott <b>Fergus McWilliam</b> Horn <b>Joseph Petric</b> Akkordeon
<b>Franz Schubert</b> <i>Winterreise</i> D 911 (Bearbeitung für Tenor, Akkordeon und Bläserquintett von Normand Forget)
Franz Schubert: <b>Alfred Brendel</b> im Gespräch mit <b>Peter Gülke</b>

<b>Christine Schäfer</b> Sopran <b>Eric Schneider</b> Klavier
<b>Franz Schubert</b> <i>Winterreise</i> D 911

Di 29. Januar 13 Uhr  
**PHILHARMONIE FOYER**

## Lunchkonzert

Eintritt frei