



STADT KULTUR
MEISTER WERKE
ROSEN DUFT
HEIM AT



SAISON 2025/2026

MEISTERKONZERTE
KU'KO KULTUR + KONGRESS
ZENTRUM ROSENHEIM





Zusammenhalt kann man proben.

**Wenn man mit Musik
besondere Momente schafft.**

Deshalb fördern wir viele
Musikevents in der Region.
Und wir unterstützen große
und kleine Talente in
Musikvereinen.

spk-ro-aib.de



**Sparkasse
Rosenheim-Bad Aibling**

PROGRAMM

Anton Lajovic (1878-1960)

Adagio für Orchester (1900)

Max Bruch (1838-1920)

1. Violinkonzert g-moll op. 26 (1864-68)

I Vorspiel. Allegro moderato

II Adagio

III Finale. Allegro energico – stringendo al Presto

Piotr Tschaikowsky (1840-93)

6. Symphonie h-moll op. 74 «Pathétique» (1893)

I Adagio – Allegro non troppo – Un poco più animato

– ritenueto al Adagio – Andante – Moderato mosso

– Andante – Adagio mosso – Allegro vivo

– Andante come prima – ritenueto al Quasi adagio

– Andante mosso

II Allegro con grazia

III Allegro molto vivace

IV Finale. Adagio lamentoso – Andante

– Adagio poco meno che prima – Andante – Tempo I

– Più mosso – animando al Vivace – Andante

– stringendo molto – Moderato assai

– Andante – ritenueto al Quasi adagio – Andante giusto



Oscar Bohórquez, Violine

„Oscar Bohórquez ist einer der vielversprechendsten jungen Geiger. Seine hervorragende Technik, seine musikalische Tiefe und sein Charisma sind außerordentlich.“ So bezeichnete Christoph Eschenbach den jungen deutschen Geiger mit lateinamerikanischer Abstammung.

Im September 2009 feierte Oscar Bohórquez seinen Einstand als Solist mit dem London Philharmonic Orchestra. In Deutschland gastierte Oscar Bohórquez bereits u.a. in der Alten Oper Frankfurt, in der Elbphilharmonie Hamburg, in der Liederhalle Stuttgart, im Leipziger Gewandhaus sowie in der Berliner Philharmonie.

Weltweit spielte Bohórquez in Europa, Lateinamerika, USA, und China unter namhaften Dirigenten wie Sebastian Weigle, Alexander Shelley, Nicolas Pasquet, Miguel Harth Bedoya, und Carlos Miguel Prieto und konzertierte u.a. beim Kronberger Kammermusikfestival, beim Musica em Trancoso Festival in Brasilien und dem Salon de Provence Kammermusikfestival in Frankreich.

Zusammen mit seinem Bruder, dem Cellisten Claudio Bohórquez, und dem Pianisten Gustavo Beytelmann bildet Bohórquez das Patagonia Express Trio. Das Trio spielte 2021 anlässlich des 100. Geburtstages von Astor Piazzolla ein neues Album (Piazzolla: Patagonia Express) mit dessen Werken ein. Außerdem nahm Bohórquez ein Solo-Album mit Bachs Violinsonaten sowie den 24 Paganini Capricen auf. Seine Einspielungen wurden u.a. bereits beim WDR, Deutschland Funk Kultur, RBB, Radio Stephansdom (Wien), Radio France, Radio Nacional España, Bulgarisches National Radio und Fernsehen in Sofia gesendet. 2020 produzierte der SWR ein Musikpodcast über Bohórquez's musikalische Karriere.

Oscar Bohórquez absolvierte sein Violinstudium bei Aaron Rosand am Curtis Institute of Music in Philadelphia (1998-2002) und bei Günter Pichler, dem Primarius des Alban Berg Quartetts, an der Universität für Musik in Wien (2002-2008). Er musiziert auf einer Violine von Guarneri del Gesù aus dem Jahre 1729.

Kakhi Solomnishvili

Kakhi Solomnishvili ist Chefdirigent des Slovenian Philharmonic Orchestra sowie Dirigent des Georgischen Philharmonischen Orchesters und des Opern- und Balletttheaters Tiflis. Geboren im Mai 1990 in Tiflis, Georgien, begann seine musikalische Laufbahn als Pianist, mit Auftritten bei zahlreichen Konzerten und Festivals. Im Jahr 2007 bestand er die Aufnahmeprüfungen für die Dirigierfakultät des Staatlichen Konservatoriums Tiflis, das er 2013 mit einem Master-Abschluss abschloss.

Schon 2011 trat Kakhi Solomnishvili die Stelle als Assistenzdirigent am Opern- und Balletttheater Tiflis an, bevor er 2014 die Position des Dirigenten übernahm. Ab 2016 vertiefte sich seine Zusammenarbeit mit dem Georgischen Philharmonischen Orchester, das ihn 2017 zum Dirigenten ernannte. Im selben Jahr wurde er zudem mit dem angesehenen „Tsinandali-Preis“ in der Kategorie Musik ausgezeichnet.

Seit 2022 assistiert er Maestro Charles Dutoit und arbeitet intensiv mit dem Philharmonischen Orchester von Buenos Aires und dem Teatro Colón zusammen. Dort gab er sein Debüt mit der Premiere von Igor Strawinskys Oper The Rake's Progress. Seine internationale Präsenz erweiterte sich 2023 mit der Zusammenarbeit mit dem Slovenian Philharmonic Orchestra, dessen Chefdirigent er seit 2024 ist.

Er arbeitete bereits mit zahlreichen nationalen und internationalen Orchestern zusammen, darunter die Polnisch-Baltische Frederic-Chopin-Philharmonie, die Israel Sinfonietta und die Georgische Sinfonietta. Zu seinen kommenden Engagements zählen Auftritte am Teatro Colón, mit dem Slovenian Philharmonic Orchestra, dem Philharmonischen Orchester von Buenos Aires, beim Martha-Argerich-Festival in Buenos Aires sowie mit der Polnisch-Baltischen



Foto: © kakhisolomishvili.com

Slovenian Philharmonic Orchestra

Das Slovenian Philharmonic Orchestra kann gemeinsam mit seinen Vorgängern – der Academia Philharmonicorum, der Philharmonischen Gesellschaft und der ersten Slowenischen Philharmonie – auf eine reiche Tradition zurückblicken, die es zu einer der ältesten Institutionen seiner Art in Europa macht. Seine Wurzeln reichen bis ins Jahr 1701 zurück, als lokale Adelige nach dem Vorbild italienischer Gesellschaften die Academia Philharmonicorum gründeten, deren Hauptziel die Förderung der musikalischen Kunst war. In der von der Bürgerschaft geprägten Epoche wurde diese Arbeit von der Philharmonischen Gesellschaft (1794) fortgesetzt, die sich als eines der bestorganisierten Musikvereine Mitteleuropas einen Namen machte. Es verwundert daher nicht, dass Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven, Niccolò Paganini und Johannes Brahms zu den Ehrenmitgliedern der Gesellschaft zählten. Ihr Hauptanliegen war die Aufführung instrumentaler Musik – eine Entwicklung, die die Grundzüge eines modernen Sinfonieorchesters entstehen ließ.

Ein solches Orchester wurde schließlich 1947 mit der Gründung des Slovenian Philharmonic Orchestra ins Leben gerufen. Damit wurde das reiche Konzertleben wiederbelebt, das die Philharmonische Gesellschaft über eineinhalb Jahrhunderte hinweg geprägt hatte. Das Orchester erlebte ein stetiges Wachstum, maßgeblich gefördert durch seine slowenischen Chefdirigenten wie Sam Hubad, Uroš Lajovic und

Marko Letonja sowie durch zahlreiche renommierte Gastdirigenten, darunter Carlos Kleiber, Riccardo Muti, Charles Dutoit und Daniel Harding. Ebenso wirkten Solisten von internationalem Rang an seinen Aufführungen mit.

Ursprünglich konzertierte das Orchester im Großen Saal der Slowenischen Philharmonie, seit 1982 finden die regulären Konzerte jedoch im Cankarjev Dom, dem Kultur- und Kongresszentrum von Ljubljana, statt. Dem Publikum der slowenischen Hauptstadt bietet das Orchester ein vielfältiges Abonnementprogramm, das sowohl das klassische sinfonische Repertoire des 18. und 19. Jahrhunderts als auch zeitgenössische Werke sowie Musik früherer Epochen umfasst – ein eindrucksvoller Beweis für die Vielseitigkeit der Musiker. Das Ensemble vereint die besten slowenischen Instrumentalistinnen, die seit 1990 durch herausragende internationale Musiker ergänzt werden.

Die große Tradition und der nationale Erfolg des Orchesters finden auch auf internationaler Ebene Anerkennung. In den letzten Jahrzehnten war das Slowenische Philharmonische Orchester auf zahlreichen Tourneen und Gastspielen in den renommiertesten Konzertsälen und bei angesehenen Festivals weltweit zu erleben. Seit 2019 ist das Slowenische Philharmonische Orchester das Residenzorchester des Ljubljana Festivals.



Fotos: © Janez Kotar

Von der Fremd- zur Selbstbestimmung

Eine kleine Geschichte der slowenischen Musik

450 Jahre lang war das kleine Slowenien, am Ostrand der Alpen gelegen, ein Teil des Habsburgischen Großreichs, um nach dem Ersten Weltkrieg Teil von Jugoslawien zu werden (nach dem II. Weltkrieg der von Josip Broz Tito angeführten Sozialistischen Republik Jugoslawien). Erst 1991, gleich zu Beginn des Jugoslawien-Kriegs, wurde Slowenien unabhängig und — im Gegensatz zu Serbien, Kroatien, Bosnien-Herzegowina, dem Kosovo und indirekt auch Montenegro — nicht in langjährige Kriegshandlungen verwickelt. Heute ist Slowenien ein vergleichsweise wohlhabendes Land mit 2,1 Millionen Einwohnern. Die Slowenen haben sich auch schon vor der Herrschaft der Habsburger stets als ethnische Volksgemeinschaft verstanden.

Wenn wir die Geschichte der Musik in den slawischen Ländern und auf dem Balkan studieren, so fällt auf, wie spät dort eine musikalische Entwicklung von solchem Format einsetzte, dass große Komponisten daraus hervorgingen. Russland ging voran, dann folgten die Tschechen und Polen (in Vermischung mit Litauen, der Ukraine und Belarus), dann Ungarn und Rumänien. In der Slowakei, Bulgarien, dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien und Griechenland hat es am längsten gedauert, bis sich klare Züge einer nationalen Komponistenszene zeigten. In vielen dieser Länder ist es heute vor allem ein ‚Nationalkomponist‘, der über allen anderen verehrt wird, selbst in Ländern wie Polen (Chopin) oder Ungarn (Bartók), die mit vielen international herausragenden Erscheinungen aufwarten können: George Enescu in Rumänien, Pancho Vladigerov in Bulgarien, Nikos Skalkottas in Griechenland. Sieht man von Albanien ab, so sind es vor allem die Staaten des ehemaligen Jugoslawien, aus denen heute nach vor nur die Kenner die wichtigsten Komponisten kennen. Und vor Anbruch des 20. Jahrhunderts ist das Musikleben provinziell und in seinem Repertoire fremdbestimmt. Für Slowenien gilt nichts anderes.

Auf dem Gebiet des heutigen Slowenien sind schon im 16. Jahrhundert große Komponisten geboren worden. Georg Prenner (vor 1540-1590) aus Ljubljana (damals Laibach), war ein bekannter Motettenkomponist in Prag. Jakob Handl, genannt Jacobus Gallus (1550-91), war einer der großen Namen seiner Zeit. Es wurde öfters vermutet, er sei ethnischer Slowene gewesen, doch gibt es dafür keine Belege. Sein Schaffen wird bis heute gepflegt. Joannes Baptista Dolar (ca. 1620-1673) war ein angesehener Komponist geistlicher Musik. Giuseppe Tartini (1692–1770), überragender Geiger der Epoche, Schöpfer des neuen Typus des Violinkonzerts, Entdecker der Kombinationstöne, einer der größten italienischen Meister, wurde im seit 1283 venezianischen Piran bei Triest geboren, das erst 1954 Jugoslawien zugeschlagen wurde und heute zu Slowenien gehört. Amandus Ivanschiz (1727-58) gehörte dem Pauliner Orden

an und schrieb Symphonien, Kammermusik und geistliche Werke. Dann geschah anscheinend lange nichts Bemerkenswertes. Mehr als ein Jahrhundert später wurde in der deutschsprachigen Stadt Windischgrätz (heute Slovenj Gradec), bis 1918 Teil des Herzogtums Steiermark, Hugo Wolf (1860-1903) geboren. Beide Eltern waren slowenischer Abstammung und hatten ihren Namen Vouk in Wolf geändert. Also ist er eigentlich der prominenteste Komponist des Landes, doch hat er sich selbst nie als Slowene verstanden und kehrte nach seinem Studium bei Robert Fuchs in Wien nicht zurück. Heute wissen wir, dass er einer der bedeutendsten Liedmeister der Epoche und durchaus ein musikalischer Revolutionär war, der sich als Kritiker leidenschaftlich für Bruckner und gegen Brahms einsetzte, mit seiner hochdramatischen Tondichtung, *Penthesilea* von den Wiener Philharmonikern verhöhnt wurde und in geistiger Umnachtung in der Irrenanstalt starb.

Die eigentliche Geschichte der slowenischen Kunstmusik beginnt mit Emil Adamič (1877-1936) und Anton Lajovic (1878-1960). Adamič war Musiklehrer, arbeitete vor allem mit Chören und sammelte Volksmusik, was sich in seinem Schaffen widerspiegelt. Lajovic, ebenfalls vor allem Vokalkomponist, darf als Pionier der Orchestermusik gelten. Mächtigen Einfluss verschaffte sich dann Slavko Osterc (1895-1941), Schüler von Vítězslav Novák und Alois Hába in Prag und sehr produktiv mit Opern, Balletten, Orchesterwerken und Kammermusik in einem gemäßigt fortschrittlichen Stil von schwungvollem Temperament.

Ein außergewöhnlich feiner Tonsetzer war der von Franz Schreker und Arnold Schönberg ausgebildete Expressionist Marij Kogoj (1895-1965), dessen Schaffen fragil im Spannungsfeld zwischen Janáček verwandter Kapriziosität und schlichter Innigkeit von unverkennbarer Eigenart steht. Matija Bravničar (1897-1977), Student von Kogoj und Osterc und ausgezeichneter Geiger, amalgamierte effektvoll Elemente des Expressionismus und der heimatlichen Folklore und schrieb dramatisch wirkungsvolle Orchestermusik.

Die großen Symphoniker Lucijan Marija Škerjanc (1900-73) und Blaž Arnič (1901-70) sind exakte Generationsgenossen. Škerjanc studierte Komposition bei Joseph Marx in Wien und bei Vincent d’Indy an der Pariser Schola Cantorum sowie Dirigieren bei Felix Weingartner in Basel. Mit großer Eleganz und ausgezeichnetem Handwerk entwickelte er einen kraftvollen, harmonisch persönlich gefärbten Stil in seinen zahlreichen Werken für Orchester und Streichorchester, unter welchen letztere bis heute viel gespielt werden. Ab den späten 1950er Jahren versuchte er zusätzlich die Integration von Schönbergs Zwölftonmethode. Arnič, aufgewachsen in der Einsamkeit des Gebirges, wird mit seinen neun gewaltig sich auftürmenden Symphonien oft als ‚slowenischer Bruckner‘ bezeichnet, was bei näherem Hinhören sehr irreführend ist. Ausgebildet in Ljubljana bei Škerjanc, in Wien bei dem ungarischen Unterhaltungskomponisten Eugen Zádor und in Paris bei Rhené-Baton,

ab 1941 Mitglied der slowenischen Befreiungsbewegung und 1944 im KZ Dachau interniert, fiel er nach dem Kriege bei der kommunistischen Regierung Jugoslawiens in Ungnade, blieb jedoch aufgrund nachhaltiger Gesundheitsschäden unangetastet und kam schließlich bei einem Autounfall ums Leben. Was man in seiner Musik offiziell als „romantischen Realismus“ bezeichnet hat, ist durchaus auch geprägt von russischen und französischen Einflüssen. Er war ein genuiner Symphoniker, dessen Werke bleibenden Eindruck hinterlassen.

Danilo Švara (1902-81) war vor allem ein angesehener Dirigent und komponierte wirkungsvoll instrumentierte Opern und Orchesterwerke. Der in Rijeka geborene Mihovil Logar (1902-98), der mit Josef Suk in Prag studiert hatte, war serbischer Abstammung und wirkte bald von Belgrad aus, wo er sich als extrem vielseitiger Komponist profilierte. Marjan Kozina (1907-66), Kompositionsschüler bei Joseph Marx und Josef Suk, im Dirigieren bei Nikolai Malko ausgebildet, etablierte sich als Dirigent, bevor er sich im Zweiten Weltkrieg der XVIII. Division der slowenischen Partisanen anschloss. Nach dem Krieg wurde er erster Intendant der neu gegründeten Slowenischen Philharmonie in Ljubljana. In jener Zeit vollendete er das Werk, für das er bis heute berühmt ist: eine aus vier Tondichtungen bestehende Symphonie, die in bildhaft einfacher Sprache die Schrecken des Krieges, die Wunder der Natur und die Begeisterung für sein Vaterland vertont.

Marijan Lipovšek (1910-95), der Vater der bekannten Mezzosopranistin Marjana Lipovšek, hatte in Prag bei Josef Suk studiert und war ein sehr guter Pianist und einer der fähigsten Komponisten Sloweniens. Orchester-, Kammer- und Vokalmusik bedachte er gleichermaßen. Sein mit feinen Dissonanzen eigentlich gewürztes Schaffen entstand im Fadenkreuz von Expressionismus, Neoklassizismus und volksmusikalischen Anklängen. Von der französischen Musik stark geprägt war Demetrij Žebre (1912-70), dessen Musik mit ihren weiten Entwicklungsbögen und orgiastischen Steigerungen manchmal an Ravel erinnern kann. Stanko Prek (1915-99), hauptberuflich Gitarrist, hatte mit Škerjanc Komposition studiert und verstand sich in seiner Musik als konservativer Hüter zeitloser Werte.

Božidar Kantušer (1921-99), Kompositionsschüler des einstigen Kogoj-Schülers Srečko Koporc (1900-65), eines mehr der internationalen Moderne zugewandten Rivalen von Škerjanc, der als Komponist in Ljubljana unangefochten den Ton angab, wurde im Krieg in einem italienischen KZ interniert. In den 1950er Jahren studierte er in Paris bei Olivier Messiaen und Jean Rivier und schloss sich der internationalen Avantgarde an, war freilich niemals im Mainstream vertreten, und wurde 1966 US-Bürger. Er ist in Paris begraben und wird in Slowenien wenig gespielt. Ein sehr aparter Komponist mit starker Verbindung zum französischen Impressionismus ist Zvonimir Ciglić (1921-2006), der herrliche Ballettmusik geschrieben hat. Primož Ramovš (1922-99) hingegen ist mit seinem von der Folklore befruchteten, unkompliziert robusten Stil bis heute immer wieder zu hören. Doch alle slowenischen Meister jener Generation werden überstrahlt von den so urwüchsigen wie raffiniert konstruierten

und musikantisch mitreißenden Werken Uroš Kreks (1922-2008), dessen Symphonie für Streicher eine der meistaufgeführten slowenischen Kompositionen ist. Ivo Petrić (1931-2018), Schüler von Škerjanc und Švara und zwei Jahrzehnte lang Leiter des Kammerensembles ‚Slavko Osterc‘ sowie 1979-95 Chefdirigent der Slowenischen Philharmonie, war ein wichtiger Förderer und Propagandist der slowenischen Musik der jüngeren Generationen und komponierte vor allem wirkungssichere Instrumentalmusik in gemäßigt modernistischem Idiom. Vinko Globokar wurde 1934 im lothringschen Anderny als Sohn slowenischer Einwanderer geboren und lebte als Jugendlicher in Ljubljana, wo er zum Jazzmusiker wurde und Posaune studierte. Dann ging er zurück nach Paris, freundete sich mit Luciano Berio an, wurde zu einer der führenden Kultfiguren der Avantgarde und pflegte zugleich die freie Improvisation. Alojz Ajdič, geboren 1939 in Bosnien, begann als Klarinettist, für die er zeitlebens viel geschrieben hat, und studierte Komposition bei Krek. International bekannt wurde er 1980 mit seiner Kantate, Konzentrationslager Ravensbrück‘, die Texte überlebender Frauen vertont. Der bedeutendste lebende slowenische Komponist ist Uroš Rojko, geboren 1954 in Ljubljana und wie Ajdič Klarinettist und Kompositionsschüler von Uroš Krek. Der überragende Saxophonvirtuose und Dirigent John-Edward Kelly hielt Rojko für einen der besten Tonschöpfer seiner Generation. Unter den heutigen Komponisten der jüngeren Generation sind Vito Žuraj (geb. 1979) und Nina Šenk (geb. 1982) die international bekanntesten in den Kreisen der sogenannten Avantgarde.

Anton Lajovic (1878-1960) und sein Adagio für Orchester

Geboren am 19. Dezember 1878 als eines von zwölf Kindern in Vače unweit von Ljubljana, wurde Anton Lajovic mit einem bischöflichen Stipendium zum Jurastudium an die Wiener Universität geschickt. Dort eignete er sich dann auch das musikalische Handwerk an. Er studierte in Wien bei Robert Fuchs — dem legendären Lehrmeister von Mahler, Sibelius, Zemlinsky und unzähligen weiteren Koryphäen — zwei Jahre Kontrapunkt und drei Jahre Komposition und schloss sein Musikstudium 1902 mit Auszeichnung ab, während er sich auch als Jurist weiter vervollkommen sollte. 1907 kehrte er nach Slowenien zurück und wurde bald Richter und machte juristische Karriere. Ab 1935 war er Mitglied des Siebener-Rats des höchsten Gerichts des jugoslawischen Königreichs in Zagreb, ab 1939 Richter am Obersten Gerichtshof zu Ljubljana.

1940 wurde er zum Mitglied der jugoslawischen Akademie der Wissenschaften und Künste gewählt, 1946 ließ er sich pensionieren. Anton Lajovic‘ Vater Franc war ein begeisterter Akkordeonspieler und löste früh in seinem Sohn die musikalische Leidenschaft aus. Sein erster Lehrer Matej Hubad hatte in Wien bei Anton Bruckner die Grundlagen des Tonsatzes studiert und war ein gediegener Chorleiter. Auch nach seiner Rückkehr aus Wien schrieb Lajovic am liebsten Lieder und Chöre und wand-

te sich nur gelegentlich dem Orchester zu, obwohl er durchaus vorzüglich zu instrumentieren verstand. Jedoch waren sowohl seine ersten Kompositionen als auch auch die letzte, ‚Pesem jeseni‘ (Das Herbstlied) von 1939, Orchesterwerke. In den letzten zwanzig Jahren seines Lebens komponierte er nicht mehr. Er galt bald als der ‚Vater der slowenischen Musik‘, doch lässt die Tatsache, dass er einen anderen Brotberuf ausübte, klares Indiz dafür, dass er trotz aller öffentlichen Anerkennung von der Musik nur sehr bescheiden hätte leben können. Nicht nur als Komponist prägte er das künftige Niveau der Musik seines Landes, sondern auch als Musikkritiker.

Drei seiner insgesamt fünf symphonischen Dichtungen fasste er zusammen unter dem Titel ‚Pesmi mladosti‘ (Lieder der Jugend). Es sind die Frühwerke ‚Adagio‘ (1900), ‚Andante‘ (1900) und ‚Capriccio‘ (1901). In diesen Werken mit ihrer farbenreich leuchtenden Orchestration ist der Einfluss des österreichischen gefilterten Impressionismus, wie ihn besonders seine als Lehrer so einflussreichen Generationengenossen Franz Schreker und Joseph Marx verkörperten, ebenso offenkundig wie die Offenheit für die neudeutsche Musik in der Liszt- und Wagner-Nachfolge und die Liebe zur heimatlichen Folklore. Es gibt aber auch, insbesondere in seinem ‚Adagio‘, eine starke Verbindung zur Musik Peter Tschaikowskys mit ihrer einzigartigen Fusion von raffiniertestem Handwerk und unverstellt ergreifender emotionaler Direktheit. Wie Tschaikowsky war Lajovic durch und durch Romantiker. Sein meistgespieltes Orchesterwerk ist ‚Caprice‘ von 1922, ein Scherzo von hinreißender Vitalität, zu dem sein letztes Werk, das ‚Herbstlied‘, den resignativ-hymnischen Gegensatz bildet.

Max Bruch (1838-1920)

1. Violinkonzert g-moll op. 26 (1864-68)

I – Vorspiel. Allegro moderato (attacca:)

II – Adagio

III – Finale. Allegro energico – Coda. Presto

Max Bruch als ‚one work composer‘ zu bezeichnen, ist zwar eine Übertreibung, und alleine die Geiger schon spielen außer dem 1. Violinkonzert auch gelegentlich seine ‚Schottische Fantasie‘. Trotzdem ist er einer jener Komponisten, die ihren Weltruhm einem einzigen Stück verdanken – wie Paul Dukas mit ‚L’apprenti sorcier‘ (seiner Goethe-Tondichtung ‚Der Zauberlehrling‘), Otto Nicolai mit den ‚Lustigen Weibern von Windsor‘, Engelbert Humperdinck mit ‚Hänsel und Gretel‘, Gustav Holst mit ‚The Planets‘ oder Emmanuel Chabrier mit ‚España‘. Es gibt wohl keinen Geiger, der es als Solist zu etwas gebracht und nicht Bruchs g-moll-Konzert gespielt hätte. Das Stück ist bei den Geigern und beim Publikum gleichermaßen beliebt, und das ist ein Votum,

dem gegenüber alle Mäkeleien von Kritikern und Musikologen kein Gewicht haben. Bruchs erstes Violinkonzert hat unmittelbar seinen Weg gemacht, der ihm entscheidend vom bedeutendsten deutschen Geiger der Zeit, dem Brahms-Freund Joseph Joachim, geebnet wurde. Es klingt vollkommen natürlich erfunden, man spürt ihm keine Mühen der Konstruktion an, es vermittelt Lebensfreude und geht direkt zu Herzen. Obendrein ist es ein ausgesprochen dankbares, ‚geigerisches‘ Stück für den Solisten, und auch das Orchester kommt in sehr ansprechender Weise zum Zug. Das Verhältnis der drei Sätze untereinander ist sehr ausgewogen und ergänzend in ihrer Verschiedenheit – dem balladesk-improvisorischen, legendenhaften Zug der Einleitung folgt ohne Unterbrechung ein innig sangliches, sehr populäres Adagio (das Herzstück der Komposition), und ein zündend vitales, schwungvoll à la hon-groise rhythmisiertes Finale (wie später auch im Brahms’schen Violinkonzert ganz nach Joachims Geschmack) bildet den effektvollen Abschluss. Auch besticht Bruch im ganzen Konzert mit souveräner handwerklichen Meisterschaft bezüglich melodischer Kombinatorik, farbiger Harmonik, plastischer Instrumentation und wohl balancierter Form – ein echter, über die Zeiten hinweg beständiger Klassiker, der vom Reichtum seiner einprägsamen Melodien, von charakteristischen Gegensätzen und wendigen Übergängen und Verbindungen lebt. Im Kopfsatz gibt es – nach den einleitenden Arabesken – im ersten etwas weiter ausgreifenden Solo eine Stelle (mit den absteigenden gebrochenen Akkorden), die direkt vorausweist auf das großartige Violinkonzert von Sibelius, der hier den Faden aufnahm und mit einer immensen Vertiefung, Intensität, Konsequenz und Substanz zu Eigenem verwob, eine ganz andere symphonische Größe daraus entstehen ließ. Hier bleibt Bruch deutlich innerhalb des Raums, den er sich und seinen Hörern gestattet – es ist bei allen dramatischen Anflügen ein leicht verständliches, angenehmes, sofort vertraut erscheinendes Werk, das mit Wärme, Charme und der leicht erfassbaren Form nichts Befremdendes ausstrahlt, uns mit keinen abenteuerlichen Wagnissen und grenzgängerischen Kühnheiten konfrontiert. Ein wunderschönes, kurzweiliges, in sich vollendetes Werk, das schlicht bezaubert. Alles ist durchdrungen von der für Bruch insgesamt so kennzeichnenden, erlesen kunstfertigen Naivität und dem „Schönheitsmaßstab, den er sich selbst instinktiv setzt“ (Tovey).

So mühe- und makellos, wie das g-moll-Konzert erscheint, ist es allerdings keineswegs entstanden. Als Max Bruch in späteren Jahren von seinem Verleger Simrock in Bezug auf seine Meinung über die Befähigung eines anderen Komponisten, ein gutes Violinkonzert zu schreiben, um Rat ersucht wurde, antwortete er: „Es ist aber eine verflucht schwere Sache; ich habe von 1864-68 mein Konzert gewiss eineinhalb Dutzendmal wieder umgeworfen, und mit Geigern conferirt, bevor es endlich die Form gewonnen hat, in der es nun allgemein bekannt ist und überall gespielt wird.“

Bruchs erster Berater bei der Entstehung seines Opus 26 war der Mannheimer Konzertmeister Johann Naret-Koning (1838-1905), doch bald war er mit Joseph Joachim (1831-1907) in regem Austausch über Detailfragen. Begonnen im Sommer 1864,

brachte Bruch Anfang 1866 die erste Fassung zum Abschluß, die am 24. April 1866 in Koblenz durch Otto von Königslöw (1824-98) zur Uraufführung gebracht wurde. Bruch war unglücklich über das Ergebnis und bat Joachim um eingehende Stellungnahme. Dieser antwortete erst im August: „... ein paar Stunden des Zusammenseins würden alle zweifelhaften Violinstellen leicht endgültig feststellen lassen. Im Ganzen ist ihr Stück sehr violinmäßig, und es wird auch von dieser Seite, glaube ich, trefflich wirken. Ich thue wohl am besten, wenn ich der Reihe nach Ihre Fragen beantworte...“ Und nun folgt eine eingehende Beurteilung der fraglichen Stellen mit Verbesserungsvorschlägen, die einen aufschlussreichen Einblick in die ‚Kompositionswerkstatt‘ bieten, und wo Joachim unter anderem sagt: „ [...] Eine Kadenz habe ich Seite 25 mit Bleistift hingeschrieben; sie kann also gleich (wie alle späteren Noten von meiner Hand) mit einem Stück Gummi gerichtet werden und harrt Ihres Urtheilsspruchs. Sollte das letzte B der 1ten Geigen auf Seite 29 nicht ins Andante hinein gebunden werden? Doch wohl! Die 2te Violine müsste demgemäß im 1ten Takt verändert werden. S. 38 fehlt auch mir ein Takt, und doch hat kein Versuch, ihn hinzuzuthun, mir genügt [...] [und zum Finale:] So wie die Strecke vom 2ten Hauptmotiv bis zur Violinpassage jetzt dasteht, wird mir der Fluss des energisch vorwärts drängenden Satzes zu sehr aufgehalten. Mit dem von Ihnen selbst angedeuteten Sprung wäre vielleicht am besten geholfen; nur ginge dann die hübsche, kecke Stelle [...] verloren [...] Zu breite melodische Führung an diesem Fleck würde auch dem späteren schönen Mittelsatz in C moll schaden! Andeutungsweise habe ich auf einem Stückchen Papier einen Ausweg hingeschrieben, der natürlich nur ungefähr erklären soll, was ich meine [...] Für die ersten 3 Takte auf S. 69 aber wünsche ich mir, offen gestanden, ein paar schönere. Sind sie nicht ein etwas äußerlicher Kitt? [...] Den Solo-Schluss änderte ich, weil die gestoßene, in's Tutti hineinlaufende Skala ein wenig an's Mendelssohn'sche Konzert gemahnen dürfte [...] und mir ist gar nicht bange, dass Ihnen nicht auch ein schöner, wirkungsvoller Schluss einfallen werde. [...] Auf Ihre ‚Zweifel‘ freue ich mich Ihnen schließlich zu sagen, dass ich den Titel ‚Concert‘ jedenfalls gerechtfertigt finde – für den Namen ‚Phantasie‘ sind namentlich die beiden letzten Sätze zu sehr und zu regelmäßig ausgebaut. [...]“

Bruch übernahm viele Vorschläge Joachims bzw. verwendete sie zu eigener Neugestaltung: „Mit neuer Lust habe ich nun fortgearbeitet und Ihre guten Ratschläge dankbar benutzt. [...] Der gänzliche Schluss macht mir noch immer zu schaffen; ich habe durchaus kein Talent, hübsche, neue Figuren zu erfinden. Ich schreibe einen Schluss hin – endlich wird es sich doch machen.“

Als 1912 Joachims Sohn Johannes und der Violinhistoriker Andreas Moser eine Ausgabe von Briefen von und an Joseph Joachim edierten, baten sie Max Bruch um Erlaubnis, die Korrespondenz das g-moll-Konzert betreffend darin aufzunehmen zu dürfen. Bruch lehnte ab: „ [...] denn ich erscheine in dieser Antwort ungeheuer unselbstständig (um nicht zu sagen, schülerhaft) Joachim gegenüber. Die Discussion dreht sich zwar nur um Einzelheiten, oft Kleinigkeiten; denn die Hauptsache, der Gedankengehalt

und die Form, blieb unverändert. Diesen Eindruck würde aber das lesende Publicum nicht haben und würde mein ganzes Verhältniß zu Joachim (welches später ganz anders wurde) falsch beurteilen. (Das Publicum muss ja beinahe glauben, wenn es das alles liest, Joachim habe das Concert gemacht, nicht ich...) [...] Jeder würde bei dem Lesen dieses Briefes sagen: »Ei, wie schwer und mühsam ist doch dieses Werk zu Stande gekommen. M.B. wusste doch eigentlich gar nicht, was er wollte; jetzt sieht man erst, wie wenig Initiative und selbständige Kraft der Mensch hatte, wahrscheinlich hat er in seinem Leben allein nichts zu Stande gebracht« (während gerade das Gegenteil der Fall ist!). Diese Auffassung würde allgemein sein, und man würde sie mit grinsender Befriedigung colportieren, um mir zu schaden.“ Heute, wo wir wissen, wie Joseph Joachim Brahms bei der Komposition seines 1. Klavierkonzerts und der Gestaltung des Soloparts seines Violinkonzerts zur Seite stand, erscheinen diese Bedenken zwar verständlich, jedoch nebensächlich.

Doch zurück: nachdem Joachim seine Meinung kundgetan hatte, gab Bruch das Konzert dem (als Mendelssohns Konzertmeister in Leipzig) berühmten Virtuosen Ferdinand David (1810-73), doch durchaus mit Vorbehalt, wie er an den Dirigenten Hermann Levi, den hartnäckigsten Kritiker des Werks, mit dem er sich bald darauf überwerfen sollte, schrieb: „Ich werde übrigens David's Kritik nur mit großer Vorsicht benutzen. Echt David'sche Violinpassagen möchten verflucht schlecht in das Concert hineinpassen.“

Anfang 1867 spielte Joachim mehrfach Bruchs g-moll-Konzert „mit sehr durchschlagendem Erfolg“, und 1868 hatte auch David es „gut in den Fingern“ und nahm es mit nach London. Das Werk trat seinen nicht aufzuhaltenden Siegeszug um die Welt an. Durch einen sehr ungünstigen Kontrakt mit seinem Verleger konnte Bruch übrigens finanziell gar nicht von dem überwältigenden Erfolg profitieren (er hatte sich mit einem einmaligen Honorar von 250 Talern abspeisen lassen). Doch die eigentliche Ironie des Schicksals kam in späten Jahren. Als er 1911 als Professor in Berlin in Pension ging, wollte er wenigstens das ihm verbliebene Originalmanuskript zu Geld machen, doch wurde ihm zu wenig geboten und er übergab es 1920 wenige Monate vor seinem Tod den Schwestern Sutro mit der Bitte, es in Amerika zu einem guten Preis zu verkaufen. Die Schwestern verkauften es nach seinem Tode unter der Hand, und die Erben erfuhren lange nach deren Tod, dass die Handschrift über einen Zwischenhändler an einen neuen Besitzer gelangt sei, der sich Anonymität ausbedungen habe. Auf diesem Wege gelangte das Manuskript schließlich 1967 per Stiftung in den Besitz der Pierpont Morgan Library in New York.

Bruch klagte viel über den Riesenerfolg des g-moll-Konzerts, das alle seine anderen Werke (darunter auch die Violinkonzerte Nr. 2 und 3, die drei Symphonien usw.) nachhaltig in den Schatten stellte: „Nichts gleicht der Trägheit, Dummheit, Dumpfheit vieler deutscher Geiger. Alle 14 Tage kommt Einer und will mir das 1. Concert vorspielen; ich bin schon grob geworden, und habe ihnen gesagt: ‚Ich kann dies Concert nicht mehr hören, habe ich vielleicht bloß dies eine Concert geschrieben?‘“

Gehen Sie hin und spielen Sie endlich einmal die andern Concerte, die ebenso gut, wenn nicht besser sind!"

Donald Francis Tovey, der große Komponist und singuläre Musikanalyst und -schriftsteller, urteilte später: „Max Bruchs 1. Violinkonzert verdient den großen Erfolg, den es immer hatte, ganz und gar. Niemand, der es zu schätzen weiß, kann auch nur einen Augenblick lang glauben, dass sein Komponist nichts anderes geschrieben hat, das den gleichen Erfolg verdient hätte.“

Piotr Tschaikowsky (1840-93)

6. Symphonie h-moll op. 74 «Pathétique» (1893)

I Adagio – Allegro non troppo – Un poco più animato – ritenuto al Adagio
– Andante – Moderato mosso – Andante – Adagio mosso – Allegro vivo
– Andante come prima – ritenuto al Quasi adagio – Andante mosso

II Allegro con grazia

III Allegro molto vivace

IV Finale. Adagio lamentoso – Andante – Adagio poco meno che prima

– Andante – Tempo I – Più mosso – animando al Vivace – Andante
– stringendo molto – Moderato assai – Andante – ritenuto al Quasi adagio
– Andante giusto

Tschaikowskys ‚Pathétique‘ ist eines der großen Repertoirestücke aller Orchester und Dirigenten in aller Welt, von den führenden Formationen bis zu Jugend- und Laienorchestern in den letzten Winkeln der Provinz. Mehr noch als seine so erfolgreiche Vierte Symphonie ist sie — zusammen mit der Fünften — ein Werk, das garantiert das Publikum in Bann zieht und spätestens nach einem Hören in allen Details unvergesslich bleibt. Dass wir dieses Werk so gut kennen, hat es aber auch zu etwas Gewohntem gemacht. Denn wenn wir uns hineinversetzen in seine Entstehungszeit, so war dieser Schwanengesang Tschaikowskys nichts weniger als eine Revolution, ein radikal mutiger künstlerischer Tabubruch. Während seine 4. und 5. Symphonie triumphal strahlend enden und das Publikum ähnlich wie die ‚Symphonie aus der Neuen Welt‘ seines Generationsgenossen Antonín Dvořák die Zuhörer regelmäßig zu Begeisterungstürmen hinreißen, schließt die ‚Pathétique‘ in tiefster Resignation und hinterlässt Musiker und Publikum erschüttert.

Ein so morbides, todnahe Ende hatte es bis dahin in der Symphonik nicht gegeben. Auf dieser Symphonie haben bald darauf große charismatische Dirigenten wie Hans von Bülow, Arthur Nikisch, Jean Louis Nicodé oder Frederick Stock einen Gutteil ihres Welterfolgs gegründet, und nicht weniger später Yevgeni Mrawinsky, Herbert von

Karajan, Leonard Bernstein oder Mariss Jansons. Tschaikowsky in seiner emotionalen Ekstase verleitet die Künstler natürlich auch zum exhibitionistisch selbstdarstellerischen Missbrauch, zum Herumwühlen in den Emotionen, und es ist selten, dass diese Musik ihre ganze physische Kraft entfalten kann und dabei noch mit gesanglicher Phrasierung veredelt wird, also in der Balance des äußersten Gegensatzes gehalten wird. Wer sich allzu sehr mit den überwältigenden Gefühlen identifiziert, wird hier ebenso scheitern wie derjenige, der einen sachlich kühlen Zugang wählt, der scheinbar Schutz vor Sentimentalität bieten soll. Gut gespielt ist diese Musik zutiefst berührend, auf dem schmalen Grat zwischen nüchtern strukturierendem Bewusstsein und dem sentimental Bedürfnis, sich gehen zu lassen, ohne in einer dieser beiden Extreme zu verfallen.

Als Tschaikowsky am 25. Oktober 1893 starb, war, so hieß es, die musikalische Welt bestürzt über den allzu frühen Tod des berühmtesten russischen Komponisten mit nur 53 Jahren. Allerdings war er in seiner Heimat keineswegs neidlos anerkannt. Man warf ihm zusammen mit dem viel weniger bedeutenden Anton Rubinstein vor, ein ‚verwestlichter Künstler‘ zu sein. Und im Westen? Sein Erfolg in unseren Konzertsälen war grandios, führende Dirigenten wie Arthur Nikisch hatten überwältigende Erfolge mit seinen Symphonien, doch in der Kritik war er, was man heute einen ‚umstrittenen Künstler‘ nennen würde. Eduard Hanslick, der hartnäckigste Beckmesser in Wien, übergoss seine Musik mit Häme, und in Deutschland sollte es beispielsweise bis weit ins 20. Jahrhundert dauern, bis die Musikwissenschaft begann, seine Musik ernst zu nehmen. Das alles können wir uns heute kaum noch vorstellen. Wie wir uns wohl auch kaum vorstellen können, wie modern zu seiner Zeit sein letztes Werk war und auf Musiker und Hörer gewirkt haben muss: Ein gegensätzlichstes, geradezu unvereinbar scheinenden Elementen und Tempi sich zusammensetzender, gigantisch entworfener Kopfsatz und als Finale ein langsamer Satz, eine Klage, aber auch hier eine Abfolge unterschiedlicher Tempi, die den Ordnungshütern der symphonischen Tradition chaotisch erscheinen mochte. Heute haben wir uns daran gewöhnt. Die ‚Pathétique‘ gehört zum kleinen Kreis der ganz großen Symphonien, die die Zeiten überdauert haben und von allen Orchestern ständig im Repertoire geführt werden. Sind wir in der Lage, diese Musik wieder ganz frisch zu erleben und uns die unglaubliche Kreativität und Einmaligkeit Tschaikowskys gerade in seinem letzten Werk wieder zu vergegenwärtigen?

Im Januar 1893 vernichtete Tschaikowsky eine gerade eben fertiggestellte Symphonie in Es-Dur, weil sie ihm uninspiriert und nichtssagend erschien. Doch schon plante er eine neue Symphonie in h-moll, die gegen alle Konvention mit einem „denkbar getragenen Adagio“ schließen sollte. Und tatsächlich schrieb er in der unwahrscheinlich kurzen Zeit von sechs Tagen (4.-9. Februar) den Kopfsatz der neuen Symphonie, den gewaltigsten, umfangreichsten Satz, nieder. Im Juli war die ganze Symphonie im

Particell fertig, am 19. August in Partiturreinschrift. Er war sehr erfüllt von der Arbeit und schrieb: „Ich betrachte sie mit Sicherheit als das beste und insbesondere als das herzlichste meiner Werke.“ Am 16. Oktober 1893 dirigierte Tschaikowsky in St. Petersburg im letzten Konzert seines Lebens die Uraufführung seiner unorthodox geformten h-moll-Symphonie, der er den Beinamen ‚Pathétique‘ gab. Dieser Titel ist in der angelsächsischen und deutschsprachigen Welt oft missverstanden worden, doch ist der Begriff ‚pathetisch‘ schlicht in seiner ursprünglichen Bedeutung als ‚leidenschaftlich‘ zu verstehen, und eben nicht – im sprachlich degenerierten Sinne – als prätentiöse Zurschaustellung hochtrabender Gefühlsduselei. Die Uraufführung verlief mit mäßigem Erfolg, und Tschaikowsky berichtete seinem Verleger: „Dieser Symphonie geht es ganz merkwürdig. Sie hat nicht gerade missfallen, aber einiges Befremden ausgelöst. Was mich selbst betrifft, so bin ich stolzer auf sie als auf irgendein anderes Werk von mir.“

Tschaikowsky hat sich mit den letzten drei seiner – durchweg wundervollen – sechs Symphonien (mit der monumentalen ‚Manfred-Symphonie‘ an fünfter Stelle sind es eigentlich sogar sieben) dauerhaft durchgesetzt als einer der größten Symphoniker aller Epochen. Die schicksalhaft dramatische Vierte und die aus der Melancholie zur Fülle des Lebens strebende Fünfte führen hin zu einer Sechsten, wie sie die Welt bis dahin noch nie gehört hat. Bezeichnend für die Überfülle von fesselnden Gestalten und fast unüberbrückbaren Kontrasten ist die Tatsache, dass es in den besonders dramatisch aufwallenden Ecksätzen nicht mehr möglich ist, ein durchgehendes Grundtempo anzugeben – vor allem im ersten Satz, der Gegensätze von einer solchen Macht und Gewalt aufeinandertreffen lässt, dass man als Zuhörer vermeinen könnte, in einen in die Welt der Töne übertragenen Kampf auf Leben und Tod geraten zu sein.

Nach der in der Tiefe beginnenden Adagio-Einleitung, die bereits in breitem Tempo das Hauptthema vorstellt, hebt ein äußerst grazil instrumentiertes, delikat vorwärts-treibendes Allegro non troppo an. Dieses verbreitert sich und führt über eine aufsteigende Figur der Bratschen hinüber zur schwärmerischen Gegenwelt im starken Schwankungen unterworfenen Andante-Tempo. Nach einer optimistischen Steigerung verliert sich die Musik wie in einem tiefen Traum. Da fährt mit einem heftigen Schlag die äußere Realität dazwischen, und wir befinden uns mitten im Krieg der Elemente, der im gewaltigen Höhepunkt kulminiert und ein mächtiges Nachbeben in den tiefen Posaunenregistern nach sich zieht. Fast als wäre nichts gewesen, kehrt die Idylle wieder, doch gleicht sie nun eher einem Trugbild, und zutiefst berührend erscheint schließlich eine verhalten aufsteigende Abschiedsmelodie.

Der zweite Satz, eine Art wiegende Bewegung im 5/4-Takt, ist im ständigen Pulswechsel von schwelend tänzerischer Anmut und darf im Mittelteil keinesfalls langsamer werden, sondern muss stets schwerelos bleiben. Es folgt ein bei aller munteren Triolenfigurierung marschartig sich zuspitzendes Scherzo gefolgt, das ohne wirkliche

thematische Opposition auskommt und von einer in der Konsequenz geradezu brutalen Geradlinigkeit ist. Hier ist kein Platz für Gefühle. Diese sind dann umso dominierender im langsam Schlusssatz.

Dieses in seiner Art singuläre Finale – das gewissermaßen als Vorbild für das Finale von Mahlers Neunter verstanden werden kann – beginnt als Adagio lamentoso und führt in zwei Steigerungswellen, die jeweils mit starkem Vorwärtsdrängen verbunden sind, zur Entladung der aufgestauten Energien in einem machtvollen Höhepunkt. Bezeichnend ist hier, dass zunächst im langsamen Tempo depressive, unaufhaltsam schrittweise absteigende, introvertierte Melodielinien charakteristisch sind, und dass diese Linienführung sich zum Höhepunkt hin, getragen von der Durchschlagskraft der beiden Trompeten, in eine unaufhaltsam schrittweise aufsteigende, dem Schicksal extrovertiert trotzende Linie umkehrt. Doch dann gewinnt wieder die Resignation die Oberhand. Die Symphonie begann in langsamem Tempo im tiefen Register allein, und so endet sie auch, in getragenem Andante giusto-Tempo: Über einem H-Orgelpunkt der Kontrabässe in synkopiertem Rhythmus sinkt die Musik in sich zusammen, die Geigen erreichen ihre Grenze nach unten, die Bratschen geben als auf, und am Ende bleiben Celli und Bässe alleine übrig, in manchen Aufführungen im Rhythmus unterstützt von der Pauke. Alles versinkt, alles ist zu Ende. Neun Tage nach der Uraufführung dieses großartigen Werkes, das bis heute die Musikwelt im Atem hält, starb der Komponist – möglicherweise, weil er choleraverseuchtes Wasser aus der Newa getrunken hatte.

Christoph Schlüren, Januar 2026

Herausgeber und Veranstalter: VERANSTALTUNGS+KONGRESS GmbH Rosenheim

Kufsteiner Straße 4, 83022 Rosenheim, Tel. 08031 365 04

Texte und Redaktion: Christoph Schlüren, Programmänderungen vorbehalten

Fotos Titel: Oscar Bohórquez, Violine, Foto: © paola evelina; Laszlo Fenyő, Cello © Marco Borggreve;

Ivan Krpan, Klavier Fotos: © Michele Lonardi; Herbert Schuch, Klavier Foto: © Felix Broede
