

MAGAZIN

03
Apr–Jul
2025



Isabelle Faust
Ihre Stradivari weiss,
was sie will

**TONHALLE
ORCHESTER
ZÜRICH**

PAAVO JÄRVI
MUSIC DIRECTOR

LIEBES PUBLIKUM



Nach elf besonders herausfordernden und zugleich erfolgreichen Jahren in der Geschichte der Tonhalle-Gesellschaft Zürich AG wurde Martin Vollenwyder als Verwaltungsratspräsident am 29. Januar verabschiedet und zum Ehrenpräsidenten ernannt. Wir blicken sehr dankbar auf sein immenses persönliches und finanzielles Engagement zurück und heissen gleichzeitig unsere neue Präsidentin Hedy Graber herzlich willkommen. Erfahren Sie mehr über Hedy Graber in diesem Magazin.

Ein weiterer Abschied steht an. Kaum zu glauben, aber leider wahr: Das Musiker- und Komiker-Duo Igudesman & Joo hat nach über zwei Jahrzehnten beschlossen, mit der Revolutionierung der Klassikwelt abzuschliessen. Mit ihnen verbindet mich in 18 gemeinsamen Jahren viel. So wurden etwa die zwei Bühnenshows «A Historical and Hysterical Guide to the Orchestra» und «Clash of the Soloists», die wir anlässlich unseres 150-jährigen Orchesterjubiläums bei ihnen in Auftrag gegeben hatten, zu unvergesslichen Höhepunkten. Verpassen Sie keinesfalls die letzte Show am 6. April, wenn der Geiger Aleksey Igudesman und der Pianist Hyung-ki Joo nochmal alles geben werden.

Wiederum eigene Ansätze erleben Sie bei der Geigerin Isabelle Faust. Sie ist gespannt, in welche neuen musikalischen Ecken Giovanni Antonini sie bei Mozarts Violinkonzert Nr. 5 gemeinsam mit dem Orchester treibt. Oder hören Sie Augustin Hadelich, der in Brahms' Violinkonzert seine an die Stilistik des Komponisten angelehnte Kadenz präsentieren wird. Und wenn Leonidas Kavakos Schostakowitschs erstes Violinkonzert interpretiert, freut er sich jedes Mal auf diesen Kraftakt, den er mit der Besteigung des Olymps vergleicht. Entsprechend haben wir dem Instrument Geige in dieser Ausgabe einen Schwerpunkt gewidmet: Es geht um Geigenbau, Bögen und Kolophonium – bis hin zur Biotech-Guarneri.

Viel Vergnügen beim Stöbern und in den Konzerten wünscht Ihnen

Ihre Ilona Schmiel



ELECTRIC NOBILITY.

Der EQE SUV mit bis zu 593 Kilometern Reichweite verbindet feinste Ästhetik mit höchsten Ansprüchen an Funktionalität und Komfort.

Mit seinem grosszügigen Raumangebot, dem optionalen Hyperscreen und einem kraftvollen, flüsterleisen Elektromotor macht er jede Reise zum Erlebnis.

Jetzt bei uns Probefahrt anfragen.



Mercedes-Benz

M E R B A G

Mehr über den
EQE SUV erfahren:
merbag.ch/eqe-suv



Mercedes-Benz Automobil AG

Aarburg · Adliswil · Bellach · Bern · Biel · Bulle · Granges-Paccot · Lugano-Pazzallo ·
Mendrisio · Schlieren · Stäfa · Thun · Winterthur · Zollikon · Zürich-Nord · Zürich-Seefeld

merbag.ch

KONZERT- KALENDER

- 08 — Orchesterkonzerte
- 10 — tonhalleAIR
- 11 — Internationale Orgeltage Zürich
- 12 — Kammermusik
- 15 — Kinder und Familien



Geigenbaustadt Cremona: Susanne Kübler (l.) in der Werkstatt von Katharina Abbühl.

GESCHICHTEN AUS DEM ORCHESTER

- 68 — Zen oder die Kunst des Bezeichnens:
Bericht aus der Orchesterbibliothek
- 70 — Ton ohne Halle:
tonhalleAIR auf dem Münsterhof
- 73 — Wechsel im Präsidium: Willkommen, Hedy Graber!
- 75 — Wechsel im Präsidium: Danke, Martin Vollenwyder!
- 77 — Backstage
- 79 — Kartenverkauf, Impressum, Unser Dank
- 80 — Dies und das
- 82 — Mein Einsatz

SCHWERPUNKT VIOLINE

- 18 — Interview mit Isabelle Faust:
«Diese Geige weiss genau, was sie will»
- 22 — Stradivaris Erben:
Reportage aus Cremona
- 34 — Der Bogen macht die Musik
- 37 — Was ist eigentlich Kolophonium?
- 41 — Die Kunst liegt im Detail:
Porträt Augustin Hadelich
- 43 — Die Besteigung des Olympos:
Porträt Leonidas Kavakos
- 47 — Die Biotech-Guarneri: Forschung mit Pilzholz
- 51 — Viersaitige Kostbarkeiten

MUSIKER*INNEN UND IHRE VIOLINEN

Welche Violinen werden in unserem Orchester gespielt? Wer hat sie gebaut, und was für einen Charakter haben sie? Zehn Musiker*innen erzählen in unserer Bildstrecke von ihren Instrumenten. Die Fotos stammen von Paolo Dutto.

GÄSTE, WERKE, HINTERGRÜNDE

- 54 — Finnische Dirigent*innen:
Drei Gründe für das Wunder – zu den Debüts von
Eva Ollikainen und Santtu-Matias Rouvali
- 56 — Werkporträt: «Massacre du Printemps»
- 59 — Igudesman & Joo:
Die Schönheit der Welt – Finale
- 60 — Und plötzlich war da ein Porzellan-Pavillon:
Franz Welser-Möst dirigiert Werke
von Messiaen und Mahler
- 63 — Filmsinfonik Ennio Morricone I:
Drehbücher für das Ohr
- 65 — Filmsinfonik Ennio Morricone II:
Entstehung einer Hommage
- 66 — Interview mit Olivier Latry zu den Orgeltagen:
«Das Echo ist anders als früher»

DIE WELT DER VIOLINEN





Foto: Luca Fumero

ORCHESTER- KONZERTE



Der 39-jährige Finne
Santtu-Matias Rouvali
gibt sein Debüt mit
Werken von Prokofjew
und Tschaikowsky.

Santtu-Matias Rouvali Leitung
Sa 10. / So 11. Mai 2025

April

Do 03. / Fr 04. Apr 2025

19.30 Uhr Grosse Tonhalle
Tonhalle-Orchester Zürich
Eva Ollikainen Leitung
Håkan Hardenberger Trompete

Wagner Vorspiel zur Oper
«Lohengrin»
Widmann «Towards Paradise»
(Labyrinth VI) für Trompete und
Orchester – CH-EA
Thorvaldsdottir «Metacosmos»
für Orchester – CH-EA
Sibelius Sinfonie Nr. 7 C-Dur

Sa 12. / So 13. Apr 2025

Sa 18.30 / So 17.00 Uhr
Grosse Tonhalle
Tonhalle-Orchester Zürich
Giovanni Antonini Leitung
Isabelle Faust Violine

Gluck Aus der Ballettpantomime
«Don Juan»
Mozart Violinkonzert Nr. 5 A-Dur
Schubert Sinfonie Nr. 7 h-Moll
«Unvollendete»

Do 17. / Fr 18. Apr 2025

Do 19.30 / Fr 16.00 Uhr
Grosse Tonhalle
Tonhalle-Orchester Zürich
Der Gemischte Chor Zürich
**Junge Stimmen des Konservato-
riums Winterthur**
Joachim Krause Leitung
Sophie Klussmann Sopran
Marie-Claude Chappuis
Mezzosopran
Manuel Günther Evangelist
Benjamin Glaubitz Tenor-Arien
Simon Robinson Bass
Tobias Schabel Christus

Bach «Matthäus-Passion»

Sa 19. Apr 2025

18.00 Uhr Grosse Tonhalle
Collegium Vocale Gent
Philippe Herreweghe Leitung
Reinoud Van Mechelen Tenor
(Evangelist)
Krešimir Stražanac Bass (Jesus)
Dorothee Miels Sopran
Alex Potter Altus
Guy Cutting Tenor
Johannes Kammler Bass

Bach «Johannes-Passion»

Mai

Sa 10. / So 11. Mai 2025

Sa 18.30 / So 17.00 Uhr
Grosse Tonhalle
Tonhalle-Orchester Zürich
Santtu-Matias Rouvali Leitung
Seong-Jin Cho Klavier

Prokofjew Klavierkonzert Nr. 2
g-Moll
Tschaikowsky Sinfonie Nr. 6 h-Moll
«Pathétique»

Mi 14. / Do 15. Mai 2025

19.30 Uhr Grosse Tonhalle
Tonhalle-Orchester Zürich
Cristian Măcelaru Leitung
Augustin Hadelich Violine

Brahms Violinkonzert D-Dur
Bartók «Der holzgeschnittzte Prinz»,
Tanzspiel in einem Akt

Do 15. Mai 2025

Orchester-Lunchkonzert
12.15 Uhr Grosse Tonhalle
Tonhalle-Orchester Zürich
Cristian Măcelaru Leitung

Bartók «Der holzgeschnittzte Prinz»,
Tanzspiel in einem Akt

So 25. Mai 2025

17.00 Uhr Grosse Tonhalle
Tonhalle-Orchester Zürich
Konzertchor Harmonie Zürich
Peter Kennel Leitung
Evelin Novak Sopran (Das Mädchen)
Peter Berger Tenor (Der Tote)
Krešimir Stražanac Bariton
(Der Erzähler)

Dvořák «Die Geisterbraut» für Soli,
Chor und Orchester

Mo 26. / Di 27. Mai 2025

Conductors' Academy:
Masterclass
Jeweils 10.00 / 13.45 Uhr
Grosse Tonhalle
Tonhalle-Orchester Zürich
Paavo Järvi Music Director
Martin Frutiger Englischhorn
**Teilnehmer*innen der Conductors'
Academy**

Auswahl aus folgenden Werken:
Verdi Ouvertüre zu «Nabucco»
Vasks «Elegy I» und «Folk Music» aus
dem Konzert für Englischhorn und
Orchester
Tschaikowsky Sinfonie Nr. 3 D-Dur
«Polnische»
Josef Strauss «Mein Lebenslauf ist
Lieb' und Lust!», Walzer op. 263

Mi 28. Mai 2025

Abschlusskonzert Conductors' Academy

19.30 Uhr Grosse Tonhalle

Tonhalle-Orchester Zürich

Paavo Järvi Music Director

Martin Frutiger Englischhorn

Teilnehmer*innen der Conductors' Academy

Andrea Thilo Moderation

Auswahl aus folgenden Werken:

Verdi Ouvertüre zu «Nabucco»

Vasko «Elegy I» und «Folk Music» aus dem Konzert für Englischhorn und Orchester

Tschaikowsky Sinfonie Nr. 3 D-Dur «Polnische»

Josef Strauss «Mein Lebenslauf ist Lieb' und Lust!», Walzer op. 263

Juni

Mi 04. / Do 05. / Fr 06. Jun 2025

19.30 Uhr Grosse Tonhalle

Tonhalle-Orchester Zürich

Paavo Järvi Music Director

Mozart Sinfonie Es-Dur KV 543

Sinfonie g-Moll KV 550

Sinfonie C-Dur KV 551 «Jupiter»

Do 12. Jun 2025

19.30 Uhr Grosse Tonhalle

Tonhalle-Orchester Zürich

Paavo Järvi Music Director

Jean-Yves Thibaudet Klavier

Chatschaturjan Klavierkonzert

Des-Dur

Sibelius Sinfonie Nr. 1 e-Moll



Gottfried Keller als Ehrenmitglied: Auch das gehört zur 184-jährigen Geschichte der Harmonie.

Ein Chor, so alt wie Dvořák

1841 lebten etwa 15'000 Menschen in Zürich. Die Universität war damals erst acht Jahre alt, einen Bahnhof gab es ebenso wenig wie Rösslitrans, dafür standen die Stadtmauern noch – und der Sängerverein Harmonie wurde gegründet: ein Chor, der in der Geschichte des Tonhalle-Orchesters Zürich eine Schlüsselrolle spielte.

Er gehörte zu jenen vier Chören, ohne die weder das Orchester gegründet noch die Tonhalle am See hätte gebaut werden können. Im Gegenzug erhielten diese sogenannten Gründerchöre vertraglich Privilegien zugesichert: Sie durften in der Tonhalle proben und zu günstigen Konditionen mit dem Orchester auftreten. Nicht alle diese Vereinbarungen haben die Jahrzehnte überstanden, aber der enge Kontakt ist geblieben. So probt der Konzertchor Harmonie, wie er seit 1998 heisst, bis heute im Vereinssaal der Tonhalle Zürich. Und präsentiert nun mit dem Orchester «Die Geisterbraut» von Antonín Dvořák, der übrigens 1841 geboren wurde.

Dirigiert wird das Konzert von Peter Kennel, der den Chor seit exakt 25 Jahren leitet – und damit immerhin gut 13 Prozent von dessen langer Geschichte geprägt hat. (SuK)

Dvořák «Die Geisterbraut»
So 25. Mai 2025

ORCHESTER- KONZERTE

Mi 18. / Do 19. / Fr 20. Jun 2025

19.30 Uhr Grosse Tonhalle
Tonhalle-Orchester Zürich
Franz Welser-Möst Leitung
Limmie Pulliam Tenor
Iurii Samoilov Bariton
Hendrik Heilmann Klavier

—
Messiaen «Sept haïkaï. Esquisses japonaises»

Mahler «Das Lied von der Erde»

Mi 25. / Do 26. Jun 2025

19.30 Uhr Grosse Tonhalle
Tonhalle-Orchester Zürich
Jakub Hrůša Leitung
Leonidas Kavakos Violine

—
Schostakowitsch Violinkonzert Nr. 1 a-Moll

Strawinsky «Le sacre du printemps»

Juli

Do 03. / Fr 04. Jul 2025

Filmsinfonik
19.30 Uhr Grosse Tonhalle
Tonhalle-Orchester Zürich
Frank Strobel Leitung

—
Ennio Morricone: Per un'immagine

Fr 13. / Sa 14. Jun 2025 tonhalleAIR Münsterhof

Fr 13. Jun 2025

14.00 Uhr Münsterhof
Orchester von Superar Suisse
Laida Alberdi Leitung
Chöre von Superar Suisse
Schulklassen der Stadt Zürich
Superar Suisse Tutor*innen
Einstudierung
Sandra Studer Moderation

- – Sing-along mit den Chören von Superar Suisse und Schulklassen der Stadt Zürich
– SuperStart Konzert der jüngsten Mitglieder von Superar Suisse
– Konzert mit dem Orchester von Superar Suisse

Fr 13. Jun 2025

20.30 Uhr Münsterhof
Tonhalle-Orchester Zürich
Paavo Järvi Music Director
Jean-Yves Thibaudet Klavier
Sandra Studer Moderation

—
Bizet «Carmen»-Suite Nr. 1
Chatschaturjan Klavierkonzert Des-Dur
Kodály «Tänze aus Galánta»

TONHALLE AIR

classic meets you

freier Eintritt

Sa 14. Jun 2025

15.00 / 17.00 Uhr Münsterhof
Tonhalle-Orchester Zürich
Zurich Jazz Orchestra
Ed Partyka Leitung
Sandra Studer Moderation

—
Werke von **D. Ellington**, **C. Parker**,
G. Russel u.a. (Arr. Ed Partyka)

Sa 14. Jun 2025

20.30 Uhr Münsterhof
Tonhalle-Orchester Zürich
Jugend Sinfonieorchester Zürich
Paavo Järvi Music Director
Sandra Studer Moderation

—
Grieg Suite Nr. 1 aus «Peer Gynt»
Dvořák Sinfonie Nr. 9 e-Moll
«Aus der Neuen Welt»

Das Festival wird ermöglicht durch die Unterstützung des Kantons Zürich, LGT Private Banking, Mercedes-Benz Automobil AG, dem Medienpartner Neue Zürcher Zeitung AG, LANDIS & GYR STIFTUNG, Hilti Foundation sowie einer weiteren Stiftung.

Internationale Orgeltage Zürich Pfingsten 07.–09. Jun 2025



Sa 07. Jun 2025

Eröffnungskonzert

16.30 Uhr Kirche Neumünster

Martin Rabensteiner Orgel

Noah Ambord Orgel

Widor Allegro vivace aus der Orgelsinfonie Nr. 5 f-Moll

Elgar «Nimrod» aus den «Enigma-Variationen» (Transkription M. Rabensteiner)

Bernstein Overtüre zur Oper «Candide»

(Transkription M. Rabensteiner)

Müller-Zürich Präludium und Fuge e-Moll für Orgel

Messiaen «Joie et Clarté des Corps glorieux» aus «Les Corps glorieux»

Reger «Benedictus» aus den Zwölf Stücken op. 59

Liszt «Mephisto-Walzer» Nr. 1 A-Dur (Transkription M. Rabensteiner)

Sa 07. Jun 2025

Orgelnacht

19.30 Uhr Grosse Tonhalle

1. Konzertteil

Martin Haselböck Orgel

Krenek «Four Winds Suite»

Reger Choralfantasie «Wachet auf, ruft uns die Stimme»

2. Konzertteil, ca. 20.45 Uhr

Sietze de Vries Orgel

de Vries Improvisationen in verschiedenen Stilen

3. Konzertteil, ca. 22.00 Uhr

Tobias Willi Orgel

Hendrik Heilmann Klavier

Dupré «Variations sur deux thèmes» für Klavier und Orgel

J. Alain Petite Suite für Klavier und Orgel (Arr. G. Bovet nach den Fünf Klavierstücken)

O. Alain Ballade für Klavier und Orgel

Escaich «Choral's Dream» für Klavier und Orgel

So 08. Jun 2025

Jazzkonzert mit Orgel

16.00 Uhr Grosse Tonhalle

Ulrich Walther Orgel

Mareille Merck Gitarre

Michael Spors Klavier

Sebastian Schuster Kontrabass

Felix Schrack Schlagzeug

Gulda «Prelude and Fugue» für Orgel

Improvisation I «Renaissance Leadsheet»

J.S. Bach Largo und Allegro aus der Triosonate Nr. 5 C-Dur

Improvisation II «Baroque Changes»

J.S. Bach Andante und Aria aus der Violinsolosonate Nr. 3 C-Dur (Arr. L. Godowsky, M. Spors)

Bolcom Gospel Prelude «Sometimes I Feel Like a Motherless Child»

Kapustin Reminiscences und Toccatina aus den «8 Konzertetüden im Jazz-Stil»

Improvisation III «Friedrich Gulda Variations» (Arr. U. Walther)

J.S. Bach Triosonate Nr. 3 d-Moll (Arr. M. Spors)

So 08. Jun 2025

Orgelrezital

19.30 Uhr Grosse Tonhalle

Olivier Latry Orgel

Guilmant Finale aus der Orgelsonate Nr. 1 d-Moll

de Falla «Danse rituelle du feu» aus «El amor brujo» (Transkription O. Latry)

Bartók Rumänische Tänze (Transkription A. Isoir)

Vierne Intermezzo und Finale aus der Orgelsinfonie Nr. 3 fis-Moll

Durufié Suite op. 5

Latry Improvisation

Mo 09. Jun 2025

Festtags-Matinee

11.15 Uhr Grosse Tonhalle

George-Cosmin Banica Violine

Vanessa Szigeti Violine

Josef Gazsi Violine

Héctor Cámara Ruiz Viola

Mattia Zappa Violoncello

Kamil Losiewicz Kontrabass

Calogero Palermo Klarinette

Michael von Schönemark Fagott

Robert Teutsch Horn

Christian Schmitt Orgel

Vivaldi Konzert d-Moll RV 541 für Violine, Orgel, Streicher und Basso continuo

Händel Orgelkonzert g-Moll op. 4 Nr. 3

Beethoven Septett Es-Dur

Mo 09. Jun 2025

«Carmina Burana» spezial

19.30 Uhr Grosse Tonhalle

Tobias Stückelberger Leitung

Jardena Flückiger Sopran

Julian Schmidlin Countertenor

Yannick Debus Bariton

Babette Mondry Orgel

Benjamin Forster Pauke

Klaus Schwärzler Perkussion

Tilmann Bogler Perkussion

Joep de Mooij Perkussion

Mate Göncz Perkussion

Adam Puskas Perkussion

Simon Werner Perkussion

Junger Kammerchor Basel

Seefelder Kammerchor

Chor Gymnasium Unterstrass

Chor der Kantonsschule Wohlen

Singschule MKZ Uto

Mélanie Huber Regie

Pascal Pointet Regieassistent

Carl Orff «Carmina Burana», halbszenische Bearbeitung für Soli, Chor, Orgel und Perkussions-Ensemble

tonhalle-orchester.ch/orgeltage
Programmänderungen vorbehalten.

KAMMER- MUSIK



Ihre isländischen Wurzeln seien tief und stark, sagt Anna Thorvaldsdóttir, «aber eigentlich schreibe ich einfach Musik». Nun treten ihre Klänge in den Dialog mit isländischen Sagen und anderen Werken aus dem Norden.

Werke von **Anna Thorvaldsdóttir**:

Do 03. / Fr 04. Apr 2025 – Orchesterkonzert
«Metacosmos» für Orchester – CH-EA

So 06. Apr 2025 – Literatur und Musik
«Spectra» für Violine, Viola und Violoncello; Aus «Fingerprints» für Cembalo
Aus «Sola» für Viola und Electronics; «Shades of Silence» für Violine, Viola, Violoncello und Cembalo

Do 19. Jun 2025 – Kammermusik-Lunchkonzert
«Reflections» für Streichtrio; Streichquartett g-Moll op. 27

Bei uns zu Gast

Klavierrezital

Fr 16. Mai 2025

19.30 Uhr Grosse Tonhalle

Francesco Piemontesi Klavier

Schubert Fantasie C-Dur «Grazer Fantasie»

Vier Impromptus op. post. 142 D 935

Liszt Klaviersonate h-Moll

Literatur und Musik

So 06. Apr 2025

11.15 Uhr Kleine Tonhalle

Anna Schudt Lesung

Peter McGuire Violine

Antonia Siegers-Reid Viola

Ioana Geangalau-Donoukaras

Violoncello

Ulrike-Verena Habel Cembalo

Anna Thorvaldsdóttir Gespräch mit
Ulrike Thiele in englischer Sprache

Thorvaldsdóttir «Spectra» für

Violine, Viola und Violoncello

Aus «Fingerprints» für Cembalo

Aus «Sola» für Viola und Electronics

«Shades of Silence» für Violine, Viola,

Violoncello und Cembalo

Isländische Sagas

So 11. Mai 2025

11.15 Uhr Kleine Tonhalle

Sunnyi Melles Lesung

Irina Pak Violine

Amelia Maszonska-Escobar Violine

Barbara Villiger Heilig Einführung

Berio Aus Duetti per due violini

Fleur Jaeggy Auszüge aus
dem Roman «Die seligen Jahre
der Züchtigung»

Kosmos Kammer- musik

So 06. Apr 2025

17.00 Uhr Grosse Tonhalle

Igudesman & Joo

Aleksey Igudesman Violine

Hyung-ki Joo Klavier

Philipp Treiber sound engineer

Igudesman & Joo «CODA –
The Final Nightmare Music»

So 22. Jun 2025

17.00 Uhr Kleine Tonhalle

Belcea Quartet

Corina Belcea Violine

Suyeon Kang Violine

Krzysztof Chorzelski Viola

Antoine Lederlin Violoncello

Schönberg Streichquartett Nr. 1 d-Moll

Beethoven Streichquartett Nr. 14
cis-Moll

Série jeunes

Mo 07. Apr 2025

19.30 Uhr Kleine Tonhalle

Andrea Cicalese Violine

Eric Lu Klavier

Mozart Violinsonate Nr. 11 G-Dur

Violinsonate Nr. 14 e-Moll

Dvořák Romantische Stücke op. 75 für
Violine und Klavier

Franck Violinsonate A-Dur

Mo 12. Mai 2025

19.30 Uhr Kleine Tonhalle

Lionel Martin Violoncello

Demian Martin Klavier

Beethoven Cellosonate Nr. 4 C-Dur

Schnittke Cellosonate Nr. 1

Rachmaninow Cellosonate g-Moll



Mehr als nur Klanghygiene

Mozart sei für ein Orchester so etwas wie Zähneputzen, «er gehört zur alltäglichen Klanghygiene»: Das sagt der Dirigent Petr Popelka, der im vergangenen November in der Tonhalle Zürich debütiert hat (allerdings nicht mit Mozart). In den kommenden Wochen dürften die musikalischen Zahnärztinnen und Dentalhygieniker nun zufrieden sein: Denn es steht ziemlich viel Mozart auf dem Programm.

Paavo Järvi dirigiert die drei letzten Sinfonien, Isabelle Faust spielt das Violinkonzert Nr. 5, dazu gibt es in drei Konzerten Kammermusik für unterschiedliche Besetzungen. Dabei wird es – anders als beim Zähneputzen – aber zweifellos nicht nur blitzblank zu- und hergehen: Klanghygiene kann bei Mozart auch heissen, die Oberfläche nicht zu polieren, sondern aufzurauen. Da und dort einen Nerv zu treffen. Und das Zusammenspiel so lebendig, intensiv und pfefferminzfrisch zu gestalten, dass es definitiv mehr Spass macht als Zähneputzen. (SuK)

Werke von **Wolfgang Amadeus Mozart**:

Mo 07. Apr 2025 – Série jeunes

Violinsonate Nr. 11 G-Dur; Violinsonate Nr. 14 e-Moll

Sa 12. / So 13. Apr 2025 – Orchesterkonzert

Violinkonzert Nr. 5 A-Dur

Mo 21. Apr 2025 – Festtags-Matinee

Divertimento Es-Dur für Streichtrio; Oboenquartett F-Dur

Mi 04. / Do 05. / Fr 06. Jun 2025 – Orchesterkonzert

Sinfonie Es-Dur KV 543; Sinfonie g-Moll KV 550; Sinfonie C-Dur KV 551 «Jupiter»

So 29. Jun 2025 – Kammermusik-Matinee

Sinfonia concertante Es-Dur KV 364 (Bearb. für Streichsextett)

KAMMER- MUSIK

Mit unseren Musiker*innen

Kammer- musik-Lunch- konzert

Do 19. Jun 2025

12.15 Uhr Kleine Tonhalle
George-Cosmin Banica Violine
Philipp Wollheim Violine
Gilad Karni Viola
Paul Handschke Violoncello

—
Sibelius Streichtrio g-Moll
Thorvaldsdottir «Reflections»
für Streichtrio
Grieg Streichquartett g-Moll

Kammer- musik- Matinee

Kinder-Matinee
Jeweils 11.00 Uhr
Treffpunkt Vestibül

So 25. Mai 2025

11.15 Uhr Kleine Tonhalle
Elizaveta Shnayder-Taub Violine
Isabelle Weilbach-Lambelet Violine
Katarzyna Kitrasiewicz-Łosiewicz
Viola
Sasha Neustroev Violoncello
Hendrik Heilmann Klavier

—
Mendelssohn Klaviertrio Nr. 2 c-Moll
Schostakowitsch Streichquartett
Nr. 8 c-Moll

So 29. Jun 2025

11.15 Uhr Kleine Tonhalle
Andreas Janke Violine
Yukiko Ishibashi Violine
Katja Fuchs Viola
Sarina Zickgraf Viola
Christian Proske Violoncello
Mattia Zappa Violoncello

—
Mozart Sinfonia concertante Es-Dur
(Bearb. für Streichsextett)
Brahms Streichsextett Nr. 2 G-Dur

Festtags- Matineen

Kinder-Matinee
Jeweils 11.00 Uhr
Treffpunkt Vestibül

Mo 21. Apr 2025

11.15 Uhr Kleine Tonhalle
Isaac Duarte Oboe
Thomas García Violine
Paul Westermayer Viola
Anita Federli-Rutz Violoncello

—
Mozart Divertimento Es-Dur
für Streichtrio
Oboenquartett F-Dur

Mo 09. Jun 2025

Orgeltage
11.15 Uhr Grosse Tonhalle
**Musiker*innen des Tonhalle-
Orchesters Zürich**
Christian Schmitt Orgel

—
Werke von **Vivaldi, Händel,
Beethoven**
Details zu Besetzung und Programm
siehe Seite 11

Tanzen, Singen, Basteln:
Bei der Kinder-Matinee
im Vereinssaal ist immer
einiges los.

Jeweils während der
Kammermusik-Matineen
am Sonntagmorgen



KINDER UND FAMILIEN



Kammermusik für Kinder

So 25. Mai 2025

11.00 Uhr GZ Schindlergut

Diego Baroni Klarinette

Philipp Wollheim Violine

Ioana Geangalau-Donoukaras Violoncello

Christian Hartmann Marimba

Madeline Engelsman Schauspiel

Nelly Danker Konzept, Text

Jeroen Engelsman Regie

Anna Nauer Ausstattung

Kunterwunderbunt

«Schwarz und Weiss wie Zebra»

Musik von R. Schacher

So 06. Jul 2025

Abschlusskonzert

11.15 / 14.15 Uhr Kleine Tonhalle

Tonhalle-Orchester Zürich

Margarita Balanas Leitung

Madeline Engelsman Schauspiel

Nelly Danker Konzept, Regie

Anna Nauer Ausstattung

Kunterwunderbunt

«Fest der Farben»

Musik von R. Schacher

Familienkonzerte

So 18. Mai 2025

11.15 / 14.15 Uhr Grosse Tonhalle

Die Schurken

Martin Schelling Klarinette

Stefan Dünser Trompete,
Piccolo-Trompete

Martin Deuring Kontrabass

Goran Kovačević Akkordeon

Sara Ostertag Konzept, Regie

Clara Schürle Regieassistentin

Christian Schlechter Bühne,

Ausstattung

Severin Mahrer Lichtdesign

Die Schurken unterwegs nach Umbidu

Ein inszeniertes Konzert über die Suche nach einem Ort, an dem jede*r glücklich ist.

Musik von **Bach, Purcell, Satie** u.a.

Do 22. Mai 2025

Schulprojekt: Mittendrin

17.00 Uhr Grosse Tonhalle

Tonhalle-Orchester Zürich

David Bruchez-Lalli Leitung

Schüler*innen Chor

Rahel Pailer Einstudierung

Mädchenchor Zürich

Stephanie Ritz Chorleitung

Raimund Wiederkehr Chorleitung

Mittendrin «Vo Bär und Tal» –

Schweizer Volkslieder

(Arr. Florian Walser)



1. Konzertmeister

KLAIDI SAHATÇI

Stradivari
«Wieniawski, Bower»,
Cremona 1719,
Leihgabe

«Meine Geige hat ihren Namen vom Violinisten und Komponisten Henryk Wieniawski, der sie einige Zeit gespielt hat; er war im 19. Jahrhundert so etwas wie ein polnischer Paganini. Sie hat den typischen hellen Stradivari-Klang, doch es ist ein freundlicher, runder Klang: nicht aggressiv, auch nicht arrogant. Einmal wurde ich in den polnischen Kurort Szczawno-Zdrój eingeladen, in dem Wieniawski jeweils seine Sommer verbrachte. Ich spielte dort seine «Légende», auf seinem Instrument und im gleichen Saal, in dem er aufgetreten war. Das war ein sehr berührender Moment, ein Traum. Für mich ist es eine enorme Chance, diese Violine zu spielen, aber auch eine grosse Verantwortung. Oft werde ich gefragt, wie teuer sie sei. Dann sage ich immer, sie habe keinen Preis: Wenn ihr etwas passiert, kann man sie mit keinem Geld der Welt neu kaufen.»



2. Violine

ISABEL NELIGAN

Marco Dobretsovitch,
Alexandria 1933

«Es gibt nicht viele Geigen, die in Ägypten gebaut wurden, ich habe eine davon. Es ist eine wunderschöne Arbeit von Marco Dobretsovitch; er stammte aus Montenegro, wanderte 1914 nach Kairo aus, ging später für seine Ausbildung nach Bologna und kehrte dann wieder nach Ägypten zurück. Mit einem anderen Namen wäre das Instrument bestimmt doppelt so teuer gewesen ... Gefunden habe ich es vor 15 Jahren bei einem Lausanner Geigenbauer. Ich konnte es lange ausprobieren, bevor ich mich entschliessen musste. Das war ideal, denn ich suche bei einer Violine nicht nur den «schönen» Grundklang; sie soll vor allem flexibel sein, sodass ich ganz unterschiedliche Farben und Stimmungen erzeugen kann. Das geht mit dieser Geige tatsächlich. Ich hoffe deshalb sehr, dass ihr nie etwas Schlimmes zustösst – so spannend die Suche war, ich möchte nicht so schnell wieder von vorne anfangen.»





Foto: Marco Borggreve

«DIESE GEIGE WEISS GENAU, WAS SIE WILL»

Im April spielt Isabelle Faust Mozarts Violinkonzert Nr. 5 auf der «Dornröschen»-Stradivari von 1704. Was ist das für ein Instrument?

■ Interview: Susanne Kübler

Isabelle Faust, wie würden Sie den Charakter der «Dornröschen»-Stradivari beschreiben?

Es ist eine feingesponnene Geige. Sie ist relativ zierlich gebaut, sehr wendig, sehr artikuliert – was gerade bei Mozart gut passt. Sie hat diesen hellen, fliegenden Klang und eignet sich damit ganz besonders für alles, was viel Licht und Leichtigkeit braucht.

Den Namen «Dornröschen» hat das Instrument bekommen, weil es lange geschlafen hat – es blieb fast dreihundert Jahre unbenutzt. Wie hat es diese Zeit unbeschadet überstanden?

Die Geige lag tatsächlich sehr lange in einem deutschen Schloßchen in einem Schrank, man hatte sie dort wohl einfach vergessen. Aber offenbar waren die klimatischen Verhältnisse günstig, jedenfalls ist sie in einem exzellenten Zustand. Vielleicht war es sogar ein Glück, dass sie so viele Jahre nicht malträtiert wurde. Es kann einem ja immer etwas passieren, man schlägt mit dem Bogen ans Instrument, oder man reist vom feuchtesten an den trockensten Ort, das ist nicht unproblematisch.

Sie spielen diese Geige seit 1996. Hat sich ihr Klang seither verändert?

Am Anfang hat er sich sehr stark entwickelt – denn obwohl ihr die lange Ruhe nicht geschadet hat, ein bisschen eingeschlafen war sie eben doch ... Wenn eine Violine voll ausklingen soll, muss man sie in Schwingung versetzen und fordern. Im Rückblick würde ich sagen, dass es etwa fünf Jahre gedauert hat, bis ich sie so gut kannte, dass ich wusste, was sie braucht. Bei so hochwertigen Geigen, die so eigene Charaktere und Bedürfnisse haben, dauert es eine Weile, bis man sich hineinfühlt. Und umgekehrt musste sie auch mich kennenlernen, das ist ja wie ein Zusammenspiel.

Sie reden von Ihrer Geige fast wie von einem Haustier. Wenn sie tatsächlich ein Tier wäre – was wäre sie für eines?

Vermutlich eine Katze. Sie ist sehr eigenwillig und weiss genau, was sie will. Sie hat einen starken Charakter. Und sie ist sehr geschmeidig.

Stichwort eigenwillig: Es ist zweifellos eine Ehre, wenn man eine Stradivari spielen darf. Aber könnte es nicht auch sein, dass einem so ein Instrument gar nicht passt?

Doch, natürlich! Aber diese Geige ist tatsächlich sehr auf mich gemünzt. Ich habe sie gezielt ausgesucht – wobei es nicht so war, dass ich damals Dutzende von Stradivaris ausprobiert hätte. Ein Freund riet mir, sie zu testen, und wir haben von Anfang an sehr miteinander sympathisiert. Sie war wie gesagt eingeschlafen; es gab jedoch auf allen vier Saiten einzelne Töne, die wie Sterne leuchteten für mich. Jemand anderes hätte das vielleicht nicht so erlebt. Aber ich hatte solche Töne noch nie gehört, und sie faszinierten mich so, dass ich wusste: Es lohnt sich, für dieses Instrument zu kämpfen.

Was hiess in diesem Fall kämpfen?

Nun ja, ich hatte die notwendigen Millionen nicht auf meinem Konto ... Also musste ich einen Sponsor suchen. Das war nicht einfach, aber es hat funktioniert. Die L-Bank kaufte die Geige, seither darf ich sie spielen.

Hatten Sie nie Angst, dass die Bank sie Ihnen wieder wegnimmt und jemand anderem verleiht?

Nein, da habe ich unglaubliches Glück. Es gibt keine Begrenzung der Leihdauer; solange die Bank das Gefühl hat, dass die Geige bei mir in guten Händen ist, scheint es kein Problem zu sein. Das ist enorm wichtig, denn man muss sich schon sehr einschliessen auf so ein Instrument. Wenn man eine Deadline hat und weiss, dass man danach wieder von vorne beginnen muss, kann das dramatisch sein.

Weil man sozusagen seine Stimme verliert?

Ja, genau. Natürlich war das schlanke Spiel, das diese Geige fordert, bei mir schon angelegt; aber es hat sich sicher wegen ihr noch weiter in diese Richtung entwickelt.

«Ich wehre mich immer ein bisschen, wenn so ein grosser Akzent auf das Instrument gelegt wird. Wenn es heisst: Oh, Sie spielen eine Stradivari, dann haben Sie ja ausgesorgt.»

Wer weiss, vielleicht würde ich heute anders spielen, wenn ich damals ein anderes Instrument in die Hand bekommen hätte. Es ist wirklich eine Partnerschaft mit so einer Violine, man passt sich an und beeinflusst sich gegenseitig.

Wenn wir in Ihrer Geschichte zurückgehen: Wie viele Geigen waren wichtig für Sie?

Ganz am Anfang hatte ich eine wunderschöne halbe Geige von Klotz. Ich erinnere mich nur noch vage an ihren Klang, aber ich war unglaublich stolz auf sie. Sie wurde jedoch bald wieder verkauft, damit wir uns das nächste Instrument leisten konnten: Das war eine Scarampella meines damaligen Geigenlehrers, also eine nicht ganz so alte italienische Violine. Auf ihr habe ich sämtliche Jugendmusiziert-Wettbewerbe gespielt, auch meine ersten internationalen Wettbewerbe gewonnen. Es war ein solides, nicht besonders raffiniertes Instrument, das mir eine gesunde Basis ermöglicht hat. Selbst auf einem Niveau, auf dem man allmählich in Richtung echt gute Italiener gehen müsste, hat sie alles mitgemacht, als sehr bodenständiger und zuverlässiger Begleiter. Heute spiele ich neben der «Dornröschen»-Stradivari auch eine neu gebaute Barockgeige.

Und wie viele Bögen verwenden Sie?

Wesentlich mehr als Geigen! Ich liebe exzellente Bögen und staune immer wieder, wenn andere ihnen gar keine besondere Bedeutung zugestehen. Der Klangunterschied ist enorm, wenn man den Bogen wechselt. Je nachdem, was ich spiele, mit wem zusammen und in welcher Akustik, nehme ich einen anderen. Bei CD-Aufnahmen kann es sein, dass ich für jeden Satz einer Barocksonate einen anderen Bogen wähle; der eine ist vielleicht lyrischer, ein anderer artikuliert gut.

Wissen Sie schon, mit welchem Bogen Sie in Zürich Mozarts Violinkonzert Nr. 5 spielen werden?

Nein, das werde ich wie immer erst in den Proben entscheiden. Ich freue mich übrigens sehr auf das Konzert: Es wird von Giovanni Antonini dirigiert, mit ihm und dem Ensemble Il Giardino Armonico habe ich einst alle Mozart-Konzerte eingespielt. Kürzlich waren wir erneut auf Japan-Tournee damit – und mit dem Orchester wird es wieder anders sein. Er lockt mich jedes Mal in ganz spezielle musikalische Ecken.

Bei Mozart wird das Orchester klein sein, aber Sie begegnen mit Ihrer Stradivari auch grossen Besetzungen. Wie funktioniert das?

Sie hat ein spezielles Timbre, einen fast gläsernen, vanille-artigen Klang, der sich auch von grossen Sinfonieorchestern absetzt. Natürlich spiele ich bei modernen Orchestern mit Stahlsaiten, Darmsaiten würden da nicht funktionieren. Doch so passiert es eigentlich nie, dass



«Wer weiss, vielleicht würde ich heute anders spielen, wenn ich damals ein anderes Instrument in die Hand bekommen hätte. Es ist wirklich eine Partnerschaft mit so einer Violine, man passt sich an und beeinflusst sich gegenseitig.»

sie untergeht. Ich habe ja probeweise immer wieder andere Geigen in der Hand, die vielleicht mehr Power haben; aber die haben dann einen dunkleren, runderen Klang, damit ist es nicht immer einfacher, sich gegen ein Orchester durchzusetzen.

Und wie hält die Geige durch, wenn Sie Zeitgenössisches spielen?

Da stösst sie manchmal an ihre Grenzen. Es kommt auf den Tag an, ob sie gut drauf ist oder nicht – aber wenn man so richtig reinlangt, muss sie schon ein bisschen die Luft anhalten. Es tut mir manchmal fast leid, dass ich sie so an der Gurgel nehmen muss. Doch das gehört dazu.

Bleibt noch die ketzerische Frage: Wie wichtig ist eigentlich eine herausragende Geige? Wie viele im Publikum hören den Unterschied?

Wir Streicher sind alle ein wenig traumatisiert von der Instrumentenfrage, man überlegt immer, ob man noch weitersuchen soll. Aber unter dem Strich ist entscheidend, wie man spielt. Wenn meine Geige einmal einen bisschen verschnupft ist, kriegt das ausser mir kaum jemand mit. Wenn man dagegen nicht so genau weiss, was man musikalisch ausdrücken möchte, hat das viel grössere Auswirkungen: Das entscheidet dann tatsächlich darüber, ob es ein Konzert wird, das die Leute mitnimmt, oder eben nicht. Deswegen wehre ich mich immer ein bisschen, wenn so ein grosser Akzent auf das Instrument gelegt wird. Wenn es heisst: Oh, Sie spielen eine Stradivari, dann haben Sie ja ausgesorgt.

Anders gesagt: Wer musikalisch nichts zu bieten hat, dem hilft auch eine Stradivari nicht.

Genau. Ich erinnere mich an einen Kurs von Nathan Milstein, den ich in Zürich besuchen durfte, als ich etwa 13 Jahre alt war. Er war damals schon sehr betagt und hatte seine Geige nicht dabei. Manchmal hat er sich aber die eine oder andere Violine eines Schülers gegriffen und etwas vorgezeigt. Das waren bei weitem keine Stradivaris, und es hat mich wirklich fasziniert, dass es immer nach Nathan Milstein klang.

Aber Sie klingen dennoch am meisten nach Isabelle Faust, wenn Sie Ihre Stradivari in der Hand haben?

Ja. Denn natürlich kann man sich expressiver ausdrücken, wenn man sich von der Geige unterstützt oder gar geleitet fühlt. Wenn sie einem zeigt, dass es noch einen weiteren Horizont gibt: Dann kann man erst so richtig abheben.

Sa 12. / So 13. Apr 2025

Mozart Violinkonzert Nr. 5 A-Dur KV 219

Giovanni Antonini Leitung





STRADI- VARIS ERBEN

Im norditalienischen Städtchen Cremona begann einst die Geschichte der Violine. Auch heute dreht sich hier fast alles um den Geigenbau. Wir haben zwei der rund 170 Werkstätten besucht.





Die Bernerin Katharina Abbühl in ihrer Werkstatt in Cremona.

■ Susanne Kübler, Text
Luca Fumero, Fotos

«Willkommen in der wohl kleinsten Werkstatt von Cremona», begrüsst uns Katharina Abbühl, als sie die Glastür an der Piazza della Pace mitten im Stadtzentrum öffnet. Und tatsächlich, der Raum mit dem stilvollen Gewölbedach ist vermutlich höher als breit. Aber die schätzungsweise 15 Quadratmeter sind eine Welt für sich: eine, die von einem jahrhundertealten Handwerk erzählt – und von einer erfüllten Gegenwart. Auf dem Arbeitstisch liegen Holzteile und Werkzeuge, an der Wand gibt es Leisten für die Stechbeitel und Klingen. Geigenformen und Fotos liefern Vorlagen für die Instrumente, die Ausschnitte der letzten Exemplare hängen überaus dekorativ an einem «Geigenbaum». In der Mitte des Raums, «wo es übrigens am besten klingt», vertreibt eine portable Heizung die winterliche Cremoneser Feuchtkälte.

Etwa sechs Geigen oder Bratschen entstehen hier pro Jahr, ohne Maschinen, ohne Halbfabrikate. Rund 80 Einzelteile pro Instrument werden gesägt, gestochen, gehobelt, geschliffen, geklebt, lackiert. Und jeder einzelne Arbeitsschritt braucht Geduld und ein tiefes Wissen über das, was man tut. «Geigenbau kann man nicht nur ein bisschen machen», sagt Katharina Abbühl, «das ganze Leben hat mit diesem Beruf zu tun.»

Dass die 1968 geborene Bernerin dieses Leben gerade in Cremona führt, ist kein Zufall. Sie war als 19-Jährige auf der Suche nach einem Ausbildungsort erstmals hergekommen, «und als ich im Hof der Geigenbau-Schule stand, war für mich klar: Hier will ich lernen». Vier Jahre dauerte der Lehrgang, der die hand-

werkliche Praxis mit technischer, historischer und musikwissenschaftlicher Theorie verbindet.

Danach begann eine Biografie im Zickzack: Den ersten Job hatte Katharina Abbühl in den Reparatur-Werkstätten des Instrumentengeschäfts Jecklin in Zürich, danach kehrte sie für eine Weiterbildung nach Cremona zurück, verbrachte später einige Jahre in Luzern – und richtete sich vor acht Jahren schliesslich an der Piazza della Pace ein. Man wisse ja nie, sagt sie, «aber es kann gut sein, dass ich hierbleibe». Einerseits, weil sie den Cremoneser Alltag mag (und auch den Kaffee). Und andererseits, weil nirgendwo sonst die Geschichte und die lebendige Gegenwart des Geigenbaus so eng verquickt sind.

Amati, Guarneri, Stradivari

Die Geschichte begann im 16. Jahrhundert, als hier der Geigenbauer Andrea Amati die zuvor variablen Formen und Proportionen der Streichinstrumente so weit standardisierte, dass er gelegentlich als «Vater» der Violine bezeichnet wird. Seine Söhne und Enkel führten die Werkstatt weiter, und andere «liutai» kamen dazu: Die Familie Guarneri hat in Cremona ihre bis heute gefragten Instrumente gefertigt, und auch Antonio Stradivari und seine Söhne betrieben eine überaus produktive Manufaktur.

Warum wurde gerade Cremona zum Zentrum der «liuteria»? Wenn man mit dem lokalen Rumpelzüglein von Mailand her durch die Po-Ebene tuckert, mag man sich darüber wundern. Aber zu Stradivaris

Zeiten war das Städtchen mit seinen 50'000 Einwohnern eine Metropole. Durch die Lage am Fluss blühte der Handel, auch das Holz für die Instrumente wurde auf dem Wasserweg transportiert. Und offensichtlich legte man Wert auf fortschrittliches Handwerk: Der Torrazzo des prächtigen Doms ist der höchste Backsteinturm Europas, die riesige Uhr ein technisches Wunderwerk aus der Amati-Zeit.

Wie sehr der Ort die Entwicklung des Geigenbaus geprägt hat, zeigt auch ein Konfitürenglas auf Katharina Abbühls Arbeitstisch: Schachtelhalme befinden sich darin, «die hat man früher am Po gesammelt, sozusagen als natürliches Schleifpapier, das zudem keinerlei Rillen im Holz hinterlässt». Solche Details über die Arbeitsweise von Stradivari & Co. kennt man dank aktuellen Forschungen, «unter dem Lack damaliger Instrumente hat man Kieselsäure gefunden, die von Schachtelhalmen stammen könnte». Eine direkte Überlieferung des Handwerks dagegen gibt es nicht; die einst so bedeutende Tradition brach Mitte des 18. Jahrhunderts verblüffend rasch und radikal ab. Mit dem Tod von Stradivaris Söhnen und deren Nachfolger Carlo Bergonzi endete die Blütezeit des Cremoneser Geigenbaus, es entstanden neue Zentren anderswo.

Bis heute wird gerätselt, was zu diesem Bruch geführt hat. Katharina Abbühl tippt auf eine gesellschaftliche Entwicklung: «Die Instrumente von Stradivari oder Guarneri del Gesù waren schon damals Luxusobjekte. Man hat sie bei Staatsbesuchen als Geschenke mitgebracht, ganze Hoforches-



«Geigenbau kann man nicht nur ein bisschen machen», sagt Katharina Abbühl, «das ganze Leben hat mit diesem Beruf zu tun.»





Die Geigenformen stammen von historischen Instrumenten.

ter wurden damit ausgestattet.» Aber dieser Bedarf war irgendwann gedeckt, und für «das Volk» waren solche Instrumente viel zu teuer. So wurde die Produktion billiger und schneller, «eigentlich ganz wie heute» – sodass die alte Cremoneser Bauweise in Vergessenheit geriet.

Neustart in schlimmen Zeiten

Erst im 20. Jahrhundert wurde sie wiederbelebt, genauer: im Jahr 1938, dank einem ebenso hochrangigen wie brutalen Faschisten. Roberto Farinacci hiess er, und ganz im Einklang mit der faschistischen Haltung wollte er das «nationale Kulturgut» fördern – also auch den Geigenbau in seinem Wohnort Cremona. Auf seine Initiative wurde die Geigenbau-Schule gegründet, die allerdings auf ziemlich kümmerlichem Niveau startete.

Die Wende kam in den 1950er-Jahren: Damals reiste Simone Fernando Sacconi, ein in die USA ausgewandertes Römer Geigenbauer und Stradivari-Forscher, für Meisterkurse an, und sein Mailänder Kollege Pietro Sgarabotto kam als Lehrer an die «Scuola Internazionale di Liuteria»: Sie stiessen das an, was der «liutaio» Vincenzo Bissolotti ein paar hundert Meter entfernt von Katharina Abbühls Werkstatt als «Wiedergeburt» bezeichnet.

Eine zentrale Figur dieser «Wiedergeburt» war sein Vater Francesco, der ursprünglich Holzschnitzer war, aber dann zum Geigenbau wechselte. Er war ein Schüler von Sgarabotto und Sacconi, später selbst Lehrer an der Geigenbau-Schule – und dazu der Vater von vier Söhnen, die alle Geigenbauer wurden. Zwei davon sind

DIE FORMEN

Für die Form eines Instrumentenkörpers werden Schablonen verwendet. In der Cremoneser Tradition geben diese Formbretter den inneren Rahmen vor, um den die Zargen gebogen werden. Der Boden und die Decke des Korpus werden jedes Mal neu gestaltet, so können etwa die Ecken bei jedem Instrument anders geformt werden. Im französischen Geigenbau dagegen wird mit Aussenformen gearbeitet, der Korpus sieht also immer gleich aus – was eine arbeitsteilige Produktion erleichtert, weil die Teile immer zueinanderpassen.

noch aktiv in der Werkstatt an der stillen Piazza San Paolo: der bereits erwähnte Vincenzo, der bis zu seiner Pensionierung vor ein paar Jahren ebenfalls als Lehrer wirkte, und Marco Vinicio, der die Gilde auch als Gewerkschafter vertritt und die Geschichte des Cremoneser Geigenbaus in mehreren Büchern dokumentiert hat.

Ihre Werkstatt ist deutlich geräumiger als jene von Katharina Abbühl. Der Eingangsraum ist verziert mit Holzarbeiten des Vaters, der den Weg vom Baum bis zur Violine in Reliefs geschnitzt hat. Im hinteren Zimmer hängen ein paar Geigen an einer Leine, in einem Apothekerschrank sind Gläschen und Fläschchen mit Lacken und Harzen aufgereiht. Im Raum dazwischen steht der Arbeitstisch, eine

Tischlampe sorgt für gedämpftes Licht – und Vincenzo Bissolotti muss ein paar Schalter ausprobieren, bis er jenen für die Deckenbeleuchtung findet, um uns zu zeigen, warum er diese nie einschaltet: «Man sieht nichts, wenn es zu hell ist, die Strukturen des Holzes sind gar nicht mehr zu erkennen.»

Welche Strukturen ideal sind für den Geigenbau, wie die Jahrringe beschaffen sein müssen, wie man einen Stamm richtig schneidet, worauf es bei der Lagerung zu achten gilt: Darüber könnte er stundenlang erzählen. Und auch der Duft des Holzes ist ein Thema, «wir sind sozusagen unter dem Arbeitstisch des Vaters aufgewachsen und haben mit den Spänen gespielt, diesen Geruch vergisst man nie». Eine Fichte aus dem Val di Fiemme rieche ganz anders als eine vom Karersee, «das ist kein Witz, meine Schüler haben mich einmal getestet mit drei verschiedenen Fichtenstücken, und ich habe alle richtig lokalisiert».

Geigenbau, das wird auch in der Werkstatt der Bissolottis klar, ist nicht irgendein Job, «das ist eine Liebe». Sie umfasst alles, was dazugehört – die Geschichte, die Stadt, die Musik, das Handwerk. Es sei ein sehr intimes Handwerk, sagt Vincenzo Bissolotti, ein sehr persönliches: «Obwohl wir alle mit denselben Formen arbeiten, erkennt man an vielen Details, wer ein Instrument gebaut hat.»

Hören und fühlen

Aber was macht denn nun diese klassische Cremoneser Schule aus, die 2012 in die Unesco-Liste des immateriellen Kultur-



Vincenzo und Marco Vinicio Bissolotti haben unter dem Arbeitstisch des Vaters mit Spänen gespielt, «diesen Geruch vergisst man nie».





Schon ihr Vater war Geigenbauer: Vincenzo (l.) und Marco Vinicio Bissolotti – links ein Familienfoto.

erbes der Menschheit aufgenommen wurde? Für Katharina Abbühl ist es das Ganzheitliche des Prozesses, die Langsamkeit: «Wenn der Korpus bereits geschlossen ist, wird er akustisch noch einmal überprüft und überarbeitet, das macht man nirgendwo sonst.» Wie das funktioniert, verrät sie nur ihren Schülerinnen und Schülern. Doch eigentlich könne man es gar nicht so genau erklären, es gehe darum, mit Ohren und Händen Unregelmässigkeiten zu entdecken – «es passt, dass *«sentire»* auf Italienisch sowohl *«hören»* als auch *«fühlen»* heisst».

Für Vincenzo und Marco Vinicio Bissolotti geht es auch um die Individualität der Instrumente, «jedes sieht etwas anders aus». Das Ziel sei nicht glatte Perfektion, sondern Persönlichkeit: «Ein Instrument muss nicht allen gefallen, es muss zunächst einmal uns gefallen.» Selbst bei den Violinen von Guarneri del Gesù gebe es manchmal Details, die nicht ganz sauber ausgearbeitet sind, «aber dort, wo es drauf ankommt, hat er enorm viel Zeit investiert». So viel Zeit bringen längst nicht mehr alle *«liutai»* auf, es sind nur noch wenige, die nach klassischer Cremoneser Art bauen: vielleicht zwanzig, schätzt Vincenzo Bissolotti, «sechs oder sieben sind hier in der Stadt, die übrigen weltweit verstreut».

Das bedeutet, dass in Cremona bei weitem nicht nur in diesem Stil gebaut wird, sondern auch in vielen anderen. Rund 170 offizielle Werkstätten gibt es in der Stadt, die heute mit 70'000 Einwohnern nicht wesentlich grösser ist als zur Blütezeit: eine einzigartige Dichte von *«liuterie»*, die einem sofort auffällt, wenn man durch

DIE WÖLBUNG

Anders als bei Gitarren ist die Decke des Korpus bei Streichinstrumenten leicht gewölbt. Diese Wölbung wird sozusagen als Skulptur aus einem Brett herausgestochen: Es ist der heikelste Arbeitsschritt im Geigenbau, vieles muss stimmen, damit er gelingt. Schon zu Beginn gilt es aus Gründen der Stabilität darauf zu achten, dass die Jahrringe des Holzes senkrecht in der Wölbung stehen. Die Wölbung selbst wird dann mithilfe von Massstab und Höhenmesser ausgearbeitet.

die Strassen und Gassen geht. Hinter vielen Fenstern wird gearbeitet, an den Türglocken liest man neben italienischen auch deutsche, englische oder japanische Namen.

Wie viele davon profitieren von der Marke Cremona? Wie viel Folklore und Nostalgie prägen diese zweite Welle des Geigenbaus? Natürlich gebe es Spreu zwischen dem Weizen, sagt Katharina Abbühl, «manche Violinen sehen aus wie Bonbons, alle gleich». Doch insgesamt sei die Qualität in verschiedenen Stilen hoch, und die Szene sei lebendig und echt, «das ist nicht nur zum Schein». Man kennt sich, tauscht sich aus, «ich gehe fast jeden Tag mit jemandem Kaffee trinken». Zwar sei

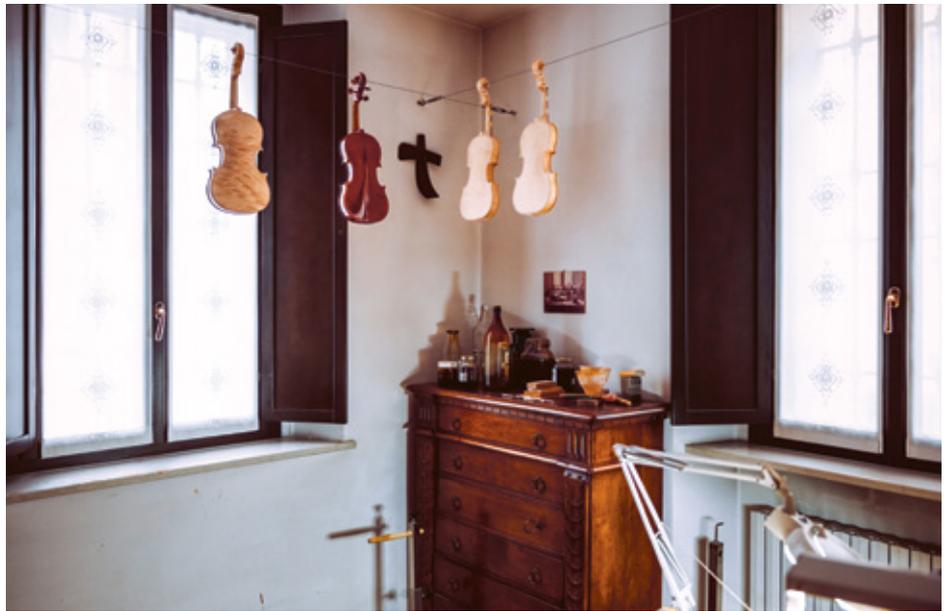
die Konkurrenz bei so vielen Werkstätten gross, «aber gerade wegen dieser Menge kommen viele Musikerinnen und Musiker hierher, um Instrumente zu testen». Der eine kauft dann hier, die andere dort, «insgesamt ist es gut für alle, dass wir nicht nur mit Zwischenhändlern zu tun haben».

Gelegentlich ärgern sich die *«liutai»* auch gemeinsam, etwa über die Bürokratie, die es den kleinen Werkstätten schwer macht, Lehrlinge einzustellen. Oder über die Idee der Cremoneser Stadtregierung, die Späne als Sondermüll mit den entsprechenden Entsorgungsgebühren zu klassifizieren. Da wehrte sich dann Marco Vinicio Bissolotti als Gewerkschafter: «Ich habe ihnen gesagt, wenn schon sei das Edel-Abfall – naturbelassenes Holz, ganz ohne Chemie.»

Konzerte im Museum

Manchmal sitzt eine Gruppe von *«liutai»* auch um einen Tisch im Museo del Violino, das ebenfalls viel zum Zusammenhalt der Szene beiträgt. Kommt ein besonderes Instrument ins Haus, werden sie für eine Präsentation und Experten-Gespräche eingeladen. Ein grossartiges Angebot sei das, findet Katharina Abbühl, «wir können die Geigen in die Hand nehmen – zwar nur mit Handschuhen, aber immerhin». Auch sonst ist sie oft im Museum, «einfach um kurz etwas genauer anzusehen, wir haben Gratis Eintritt».

Das ist ganz im Sinne von Riccardo Angeloni. Der 32-jährige Römer, der in Cremona erst die Geigenbau-Ausbildung und dann den Master in Restaurierung und Konservierung von Instrumenten



Diese Geigen warten in der Werkstatt der Bissolottis auf den Lack – oder die Saiten.

absolviert hat, ist seit vergangenem Jahr Kurator in diesem Museum – und sorgt dafür, dass es weit mehr als nur museal ist. Man trifft ihn im dunkelrot ausgekleideten Kernstück der Ausstellung, wo er gerade die Stradivari «Vesuvio» von 1727 aus der Vitrine holt. Eine «audizione» steht bevor, ein Kurzkonzert mit einem jungen Geiger im museumseigenen Konzertsaal. Wie jedes Wochenende haben rund 300 Leute Karten gekauft, viele Touristen, auch ein paar Einheimische.

Man sei bei diesen Konzerten sehr vorsichtig mit den Instrumenten, sagt Angeloni, «es wird genau dokumentiert, wie oft sie gespielt werden, und für die Musikerinnen und Musiker gelten klare Regeln: Kein Schmuck, die Geige nie am Korpus anfassen, nicht damit herumgehen». Es kommen auch nicht alle historischen Instrumente des Museums öffentlich zum Einsatz. Die Stradivari «Cremonese» von 1715 etwa wird nur ganz selten gespielt, «sie ist so gut erhalten, dass wir sie so bewahren wollen». Aber auch sie wird mehrmals jährlich überprüft: «Wenn wir merken, dass ein Instrument sich irgendwie verändert, können wir restauratorisch eingreifen.»

«Dynamische Konservierung» nennt er das Prinzip: Man will die Instrumente schützen, aber im Wissen darum, dass sie eigentlich nicht in eine Vitrine gehören. Darum die Kurzkonzerte, darum die Einladungen an die Geigenbauer. Und auch sonst ist das Museum weit über die Ausstellungen hinaus aktiv: In Zusammenarbeit mit der Universität Pavia und dem Mailänder Politecnico betreibt es zwei Laboratorien, eines für die nicht-invasive Analyse von

DER LACK

Liegt das Geheimnis der Stradivaris im Lack? Immer wieder werden solche Vermutungen angestellt, aber die befragten Geigenbauer*innen schütteln den Kopf im Unisono. Da gebe es keinerlei magische Zutaten, sagt Marco Vinicio Bissolotti, «die alten Geigenbauer kauften denselben Lack, den damals auch Möbelschreiner verwendeten». Vermutlich war es ein Lack auf Ölbasis, dessen Produktion innerhalb der Stadt brandgefährlich gewesen wäre. Katharina Abbühl und Ulrike Dederer kaufen ihre Öllacke ebenfalls ein, während die Brüder Bissolotti Lacke auf Alkoholbasis selbst herstellen. Auf den Klang hat die Wahl des Lacks kaum Einfluss. Entscheidend ist die Grundierung, bei der in mehreren Arbeitsschritten die Poren des Holzes verschlossen werden, damit der Lack nicht einsinkt.

Instrumenten, das andere für akustische Fragen. Dazu wird gezielt eine neue Sammlung aufgebaut: Zusätzlich zu den historischen Instrumenten und einer Kollektion aus dem mittleren 20. Jahrhundert sind hier die Siegerinstrumente des internationalen Wettbewerbs «Antonio Stradivari» ausgestellt, der alle drei Jahre ausgetragen wird: «Da wächst eine Dokumentation heran, die für zukünftige Generationen spannend sein wird.»

Von Cremona nach Zürich

Eine Bratsche in dieser Sammlung stammt von der Geigenbauerin Ulrike Dederer, die den Wettbewerb 2012 gewonnen hat. Sie ist eine gute Freundin von Katharina Abbühl, sie war Schülerin von Vincenzo Bissolotti – und hat in ihrem Garten in Zürich Oerlikon eine eigene Geigenbauwerkstatt aufgebaut. Die Box aus Fichtenholz ist ungefähr gleich klein wie das Atelier an der Piazza della Pace, und auch hier wird alles in Handarbeit gemacht: ohne Fertigteile, ohne maschinelle Hilfe; nur den Lack kauft Ulrike Dederer ein, wie einst die alten Cremoneser Meister.

Auch die Formen, die sie als Vorlage für ihre Instrumente nimmt, stammen von diesen. Und das Holz kommt meist von einem Baum, den sie vor Jahren zusammen mit Kollegen gekauft hat. Er stand im Trentino, also jener Region, in der einst die historischen Cremoneser Geigenbauer ihr Material besorgten. Es sei schon erstaunlich, sagt sie: «In allen Bereichen haben sich die Dinge im Laufe der Jahrhunderte enorm entwickelt. Aber im Geigenbau sind die Vorbilder aus dem 17. Jahrhundert immer noch massgebend.»

Sind denn diese Vorbilder erreichbar? Ja, meint Ulrike Dederer, «wir haben das Wissen und das handwerkliche Können, um heute genauso gute Instrumente zu bauen wie die alten Meister». Dabei geht es nicht ums Kopieren; «auch wenn ich die alten Formbretter verwende – was ich daraus mache, ist mein Instrument. Es ist meine Hand, meine Interpretation, meine Ausarbeitung.» Das Einzige, was einem neuen Instrument fehlt, ist der



Den Lack auf Alkoholbasis stellen die Brüder Bissolotti selbst her.



Mythos. Auch darum hat sie als Violoncellistin so gut Geige spielen gelernt, dass sie ihre Violinen und Bratschen ausprobieren kann, «sie sollen wirklich bereit sein, wenn ich sie jemandem zeige». Denn wenn eine heutige Violine nicht sofort gut klinge, lege man sie wohl rascher wieder zur Seite als eine Stradivari.

Das bedeutet allerdings nicht, dass die Arbeit mit dem Verkauf eines Instruments zu Ende sei – das gilt in Oerlikon ebenso wie in den Cremoneser Werkstätten von Katharina Abbühl und den Brüdern Bissolotti. Oft kommen Musikerinnen und Musiker nach Monaten oder Jahren noch einmal in ihre Werkstatt, um Details nachjustieren. Und sie sind willkommen: «Es ist interessant zu beobachten, wie sich ein Instrument entwickelt.»

Manchmal entschliesst man sich sogar zu einer grösseren Änderung, auch dies ganz im Sinne der Tradition: Die historischen Geigen wurden im Laufe der Jahrhunderte immer wieder den neuen Bedürfnissen angepasst. So hat Ulrike Dederer etwa bei einer Viola nach vier Jahren den Steg ausgetauscht, «danach war es ein ganz anderes Instrument». Es gehört der Bratschistin Ursula Sarnthein – und trägt zusammen mit zwei Stradivaris und einer Bergonzi-Violine dazu bei, dass die grosse Cremoneser Geigenbau-Kunst auch im Tonhalle-Orchester Zürich weiterklingt.

DREI INSTITUTIONEN

Casa Stradivari

Die Geigenbauer-Familien Amati, Guarneri und zeitweise auch Stradivari hatten ihre Werkstätten in derselben Häusergruppe im Zentrum von Cremona. Sie wurde in den 1930er-Jahren abgerissen, heute steht an dieser Stelle die im faschistischen Stil erbaute Galleria XXV Aprile. Erhalten ist dagegen ein anderes Haus, in dem Antonio Stradivari nach seiner Hochzeit mit Francesca Ferraboschi lebte und arbeitete. Es befindet sich am Corso Garibaldi 57 und wird von der 2021 gegründeten Fondazione Casa Stradivari unter der Leitung des italienisch-schweizerischen Geigers Fabrizio von Arx betrieben. Im Rahmen von Meisterkursen können ausgewählte Geigenbauer*innen während 18 Monaten in den Werkstätten im Erdgeschoss ein eigenes Streichquartett bauen.

Museo del Violino

1894 schenkte der Instrumentenhändler und Sammler Giovanni Battista Cerani der Stadt Cremona einen Teil seiner Kollektion – das war der Anlass für die Gründung des Museums. Im Laufe der Zeit kamen weitere Schenkungen und Käufe dazu; so überliess der Geigenbauer Giuseppe Fiorini dem Museum bedeutende Teile der Sammlung des Conte Ignazio Alessandro Cozio di Salabue, der Stradivaris letztem Sohn und Erben Paolo neben Instrumenten auch zahlreiche Werkzeuge abgekauft hatte. Das Museum befindet sich seit 2013 an der Piazza Marconi und verfügt mit dem Auditorium Giovanni Arvedi über einen eigenen Konzertsaal.

Scuola Internazionale die Liuteria

Die Geigenbau-Schule befindet sich in einem historischen Gebäude an der Via Colletta 5 im Zentrum von Cremona. Weitere Ausbildungsmöglichkeiten gibt es u.a. im deutschen Mittenwald oder in Brienz im Berner Oberland.

1. Konzertmeisterin

JULIA BECKER

Stradivari,
Cremona 1710,
Leihgabe

«Die Stradivari, die ich seit 2019 spielen darf, war schon früher in diesem Orchester zu hören: Ein Mäzen hatte sie für den ehemaligen Konzertmeister Primož Novšak gekauft. Ich bin sehr glücklich mit diesem Instrument, dank dem ich ein schwieriges Kapitel abschliessen konnte. Denn ich hatte bereits vorher eine Stradivari als Leihgabe, über 20 Jahre; diese musste ich jedoch zurückgeben, weil testamentarisch verfügt war, dass sie jungen, aufstrebenden Talenten zur Verfügung gestellt werden soll. Das war heftig, denn man hat schon eine sehr persönliche Beziehung zu einem Instrument. Eine Zeit lang habe ich dann auf meiner eigenen Violine gespielt, einer Vincenzo Panormo, das hat auch gut funktioniert. Aber eine Stradivari ist eben doch etwas Besonderes.»





1. Konzertmeister

ANDREAS JANKE

Carlo Bergonzi,
Cremona 1733–1739,
Leihgabe

«Was mir an dieser Geige besonders gefällt, ist ihr starker, dunkler, warmer Bass. Es ist eine Typfrage, was man mag – ich probiere bei einem Instrument immer als erstes die G-Saite aus, um zu schauen, was die tiefen Register hergeben. Hier wusste ich nach drei Tönen, dass es passt; Violinen sind ein bisschen wie Menschen, zu manchen zieht es einen sofort hin. Das hat nichts mit dem Namen zu tun, obwohl er hier bedeutend ist: Carlo Bergonzi gilt als der letzte Grossmeister der Cremoneser Schule. Es sind nur rund 50 Instrumente von ihm erhalten, auch deshalb ist er nicht so ein Mythos wie Stradivari, in dessen Werkstatt er zeitweise gearbeitet hat. Aber wenn ich gegenüber Geigenbauern erwähne, dass ich eine Bergonzi spiele, machen sie immer grosse Augen und wollen das Instrument sofort sehen.»

DER BOGEN MACHT DIE MUSIK

Es ist der Traum vieler Geiger*innen, eine Stradivari oder Guarneri zu spielen. Doch den Zauber entfacht nicht selten erst der richtige Bogen – wie auch unsere Konzertmeisterin Julia Becker weiss.

■ Ulrike Thiele

Wenn es um wertvolle Instrumente geht, ist man schnell bei den Meistergeigen. Eine der teuersten Violinen ist die «Lady Blunt» Stradivari, die im Jahr 2011 in London bei einer Wohltätigkeitsauktion für Japans Erdbebenopfer für 9,8 Mio Pfund Sterling (ca. 11 Mio CHF) versteigert wurde. Getoppt wird sie wohl nur von der Guarneri «Vieux-temps», die 2012 einen Preis von 16 Mio US-Dollar (ca. 14,6 Mio CHF) erreichte.

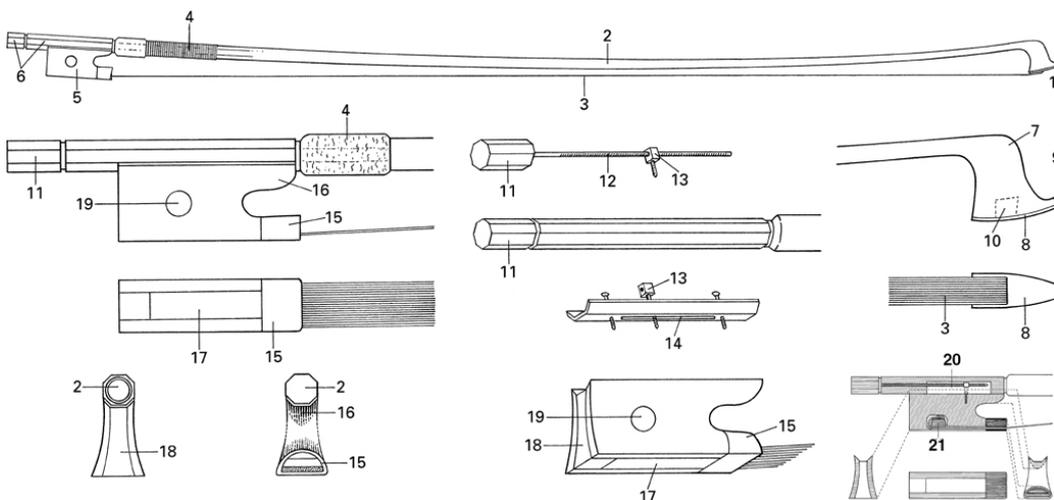
Ein Meisterbogen zur Meistergeige Zugegeben, in solchen finanziellen Sphären ist man mit den Geigenbögen aus Meisterhand nicht unterwegs. Und doch kann man für einen alten Meisterbogen problemlos 20'000, 50'000 oder 100'000 CHF bezahlen. Der Rekord für einen Tourte-Bogen liegt aktuell bei 570'000 Euro (ca. 535'000 CHF). Wenn man bedenkt, was ein durchschnittlicher Bogen kostet, ist das schon eine beachtliche Spanne.

Viel wichtiger ist aber der Gedanke, dass ein guter Bogen einem Instrument erst seine eigentliche Stimme entlocken kann. Oder, noch pointierter, mit den Worten des Geigenvirtuosen Giovanni Battista Viotti (1755–1824) ausgedrückt: «Le violon, c'est l'archêt» – «Die Violine, das ist der Bogen». Damit war einerseits die Spieltechnik gemeint, denn Viotti hat das moderne Geigenspiel geprägt. Doch andererseits bezog er sich durchaus auf jenes Zubehör zum Instrument, das häufig weniger Beachtung findet. Viotti gab wertvolle Hinweise für eine regelrechte Revolution: Denn die unverkennbaren Bögen des französischen Bogenbauers François Xavier Tourte (1748–1835) läuteten eine neue Ära ein und haben bis heute Vorbildwirkung. Nicht ohne Grund wird er auch als «Stradivari des Bogens» bezeichnet.

Die französischen Meisterbögen

In der Zeit, als Tourte geboren wurde, um 1750, entwickelte sich das Spezialhandwerk, das er selbst perfektionieren sollte: Das Bogenmacherhandwerk trennte sich vom Geigenbauhandwerk. Schon Vater und Bruder waren Meister im Bogenbau. Die ersten Arbeiten von François Xavier Tourte zeigen noch deren Einfluss; so waren etwa die Stangen noch rund, ab 1805 dann charakteristisch oktogonal und aus Fernambukholz. Ausserdem brachte er Neuerungen ein, die sich im Nachhinein als idealtypisch erwiesen.

So dokumentierte sein Schüler Jean-Baptiste Vuillaume (1798–1875), dass die Verjüngung des Querschnitts der Bogenstange mathematischen Gesetzmässigkeiten entspricht. Vor allem bietet der Bogen auf diese Weise eine enorme Elastizität. Der Frosch aus Ebenholz erhielt von Tourte ebenso seine heutige Form wie der Bezug aus Rosshaar – zuvor gebündelt, wird er seither als Band gleichmässig und breiter verteilt. Ausserdem erwiesen sich die Masse seiner Bögen, was die Gesamtlänge sowie die Abstände zwischen Bezug und Stange angeht, als optimal für die spieltechnischen Ansprüche. Entsprechend begehrt sind die Originale von Tourte, aber auch jene der französischen Schule um und nach Vuillaume: Peccatte, Simon, Lamy



Form und Bestandteile des Streichbogens seit François Tourte:

- 1 – Kopf / 2 – Stange / 3 – Bezug
- 4 – Bewicklung / 5 – Frosch
- 6 – Spanschraube / 7 – Kamm
- 8 – Kopfplatte / 9 – Spitze
- 10 – Mundloch, Kammkeilbrett
- 11 – Schraubenkopf, Beinchen, Knopf
- 12 – Gewinde / 13 – Mutter
- 14 – Schubplatte, Froschbahn
- 15 – Froschring, Schieber, Zwinge
- 16 – Froschnase / 17 – Schieber, Schub
- 18 – Kästchen, Muttergleitausspargung
- 21 – Schlusskeilbett, Mundloch mit Schlusskeil

Père und Voirin sind klingende Namen, wenn es um Bögen geht.

Das Geheimnis

Unsere Konzertmeisterin Julia Becker spielt einen Tourte-Bogen – eine Leihgabe. Dass sie ihn noch immer benutzen kann, ist ein glücklicher Zufall, wie sie erzählt: «Dieser Bogen gehörte zu der Stradivari, die ich 20 Jahre lang gespielt habe. Die Geige musste ich vor ungefähr sechs Jahren abgeben, aber den Bogen durfte ich behalten. Und ich weiss noch ganz genau, wie mein Geigenbauer Markus Ramsauer damals gesagt hat: «An deiner Stelle wäre ich erleichtert! Denn den Bogen herzugeben, wäre noch ein viel grösserer Schritt gewesen als die Geige.» Das stimmt! Denn so ein Bogen passt entweder zu einer Hand oder eben nicht. Und ich habe wirklich das Gefühl, dass dieser Bogen absolut zu mir passt.»

Doch was heisst das genau? Was ist das Geheimnis eines solchen Bogens? Im Gespräch mit Julia Becker wird klar, dass es in ihrem Fall die Vielseitigkeit ist. Und dass er genau zum Repertoire eines Sinfonieorchesters wie dem Tonhalle-Orchester Zürich passt: «Ich mag diese unglaubliche Flexibilität. Ich bin sehr froh, dass ich den Bogen nicht wechseln muss für verschiedene Werke aus verschiedenen Epochen. Und ich liebe die Differenzierung, die ich erreichen kann, je nachdem, ob ich viel Bogen benutze oder wenig. Bei einem Mozart-Konzert kann ich das Filigrane herausbringen, aber dann bei Tschai-kowsky oder Bruckner auch einen wirklich fetten Sound. Beim Spiccato ist das besonders zu spüren. Da habe ich einen richtig guten Zugriff auf die Saite.»

Meisterbogen oder Carbon?

Die logische Schlussfolgerung wäre: Ein Bogen, der alles kann, ist immer im Einsatz. Aber gerade am Anfang hatte Julia Becker Zweifel: So einen wertvollen Bogen werde sie sicher nicht im Orchester spielen. Viel zu schade. «Irgendwann habe ich doch angefangen, ihn im Orchester zu verwenden.

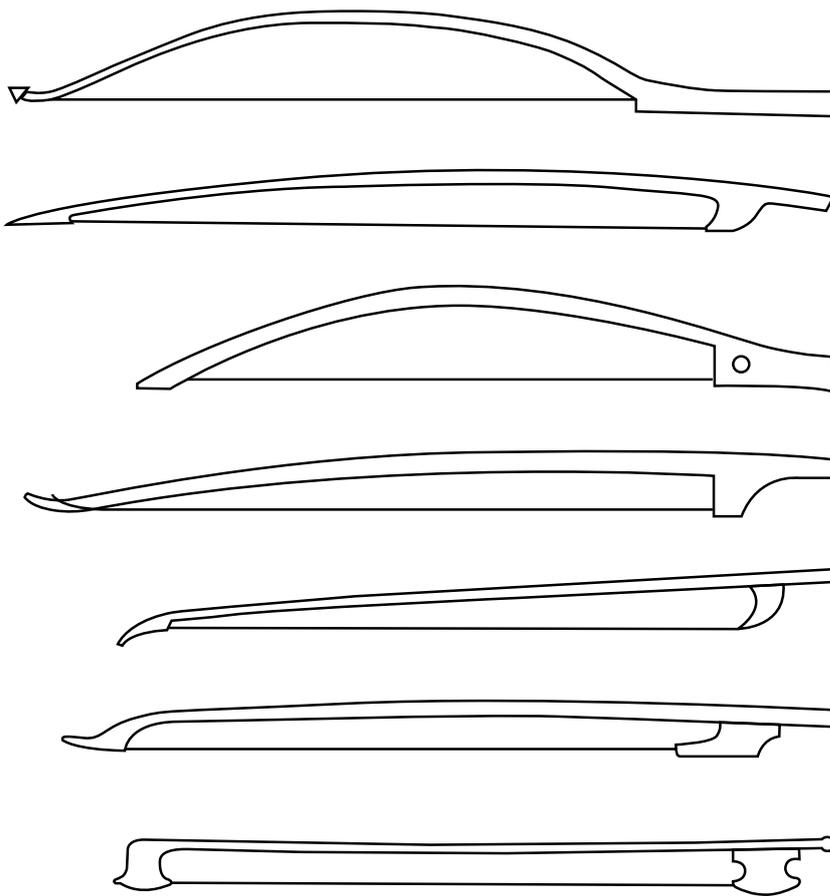
Inzwischen spiele ich ihn ausschliesslich. Ausser er hat zu viele Haare gelassen. Dann kommt tatsächlich mein Ersatzbogen zum Einsatz.»

Es gibt ihn also – den Ersatzbogen bzw. die Ersatzbögen. Insgesamt habe sie sieben davon: «Fünf richtige und zwei aus Carbon.» Doch wie können die Ersatzbögen neben dem Superlativ-Bogen bestehen? Gut, meint die Konzertmeisterin. Denn alle Varianten haben ihre Berechtigung: «Der Ersatzbogen, den ich immer dabei habe, ist ein moderner Grünke. Den habe ich mir gekauft, als ich in Bayreuth gespielt habe. Das ist bestimmt 25 Jahre her. Ich habe damals 5'000 Mark dafür bezahlt. Den spüre ich viel mehr als zum Beispiel einen wertvollen französischen Bogen, den ich mal meinem Vater abgekauft habe. Ein edles Stück. Aber er ist mir ein bisschen zu flatterig.»

Bleiben noch die Carbonbögen. Leicht, robust, aber – seelenlos? So das häufige Vorurteil. Warum sich zwei

Exemplare davon in der Ausstattung von Julia Becker finden, hat zwei Gründe: Reisen und zeitgenössische Musik. Bei beidem wäre das Risiko zu gross, dass der Tourte-Bogen zu Bruch geht – sei es beim Transport oder durch Spielanweisungen: «Mit dem Carbonbogen kannst du alles machen, kratzen oder mit der Stange schaben. Kein Problem.» Bei Reisen ins Ausland, zum Beispiel in die USA, kommt der alte französische Bogen ebenfalls nicht in den Geigenkasten.

Dabei geht es auch um Zoll- und Einfuhrbestimmungen. Seltene Materialien wie Schildpatt oder Elfenbein, die früher verbaut wurden, sind heikel; es wurden schon Bögen am Zoll direkt zerbrochen. Fernambuk steht trotz entsprechenden Vorschlägen derzeit nicht auf der Liste der geschützten Hölzer, aber sicher ist sicher: «Wenn ich unterwegs solo spielen müsste, würde mir die Entscheidung gegen den Tourte jedoch schwerfallen. Ich bin ja schon froh, wenn ich ihn nach dem Bespannen zurückbekomme. Denn eigentlich kann ich nicht ohne ihn sein.»



Entwicklung des Geigenbogens 16.–18. Jahrhundert

AKTUELL IM PFAUEN

ROMEO & JULIA

EINE ITALO-DISCO-OPER VON BONN PARK UND BEN ROESSLER
NACH WILLIAM SHAKESPEARE
REGIE BONN PARK



Romeo & Julia ist die Geschichte zweier Mächte, die sich schon immer hassen und man weiss nicht warum. Doch in diesem Hass, da passiert etwas Sonderbares: die Kinder dieser verstrittenen Mächte, Romeo & Julia, verlieben sich ineinander. Macht gegen Macht, Nation gegen Nation, Meinung gegen Meinung, Hass gegen Liebe, Duelle auf Augenhöhe. Gesungen auf Italienisch und gesprochen auf Deutsch, gefühlt mit dem Herzen.

SCHAUSPIELHAUS ZÜRICH



WAS IST EIGENTLICH KOLOPHONIUM?

Wer ein Streichinstrument spielt, hat stets ein Stück Harzextrakt dabei.

■ Susanne Kübler

Die beste Geige, ein entsprechender Bogen und alle musikalischen Qualitäten helfen nichts, wenn ein unscheinbares Stücklein Harzextrakt fehlt: das Koloophonium. Es sorgt dafür, dass sich die Schuppen der an sich glatten Pferdeschwanzhaare aufstellen, mit denen der Bogen bespannt ist. Erst so entsteht beim Strich über die Saiten jene Reibung, die den Klang erzeugt. Ohne Koloophonium würde man nicht viel mehr als ein Fiepen zustande bringen.

Kein Wunder, versuchen die Koloophonium-Hersteller das Material als luxuriöses zu vermarkten. Die teuersten Stücke kosten bis zu 100 Franken, sie sind stilvoll verpackt in einem Ledertäschchen, einer umweltfreundlichen Korkhülle oder einer Echtholzdose in Violinform. Und das Vokabular, mit dem ihre Vorzüge gepriesen werden, erinnert an die poetischen Exzesse auf Weinetiketten: Koloophonium kann reichhaltig oder harmonisch sein, sanft und warm, strahlend klar. Hier wird ein Originalrezept gepriesen, dort ein verführerisch-inspirierender Ton versprochen, und auf den Verpackungen verweisen Bezeichnungen wie «Solo», «Deluxe» oder «Paganini» auf Hochklassiges.

Ob alle diese Premium-Produkte tatsächlich besser sind als jene, die man für 15 Franken oder noch weniger in einer Kartonbox erhält: Darüber gehen die Meinungen auseinander. Sicher ist dagegen, dass die richtige Dosierung zählt. Zu wenig Koloophonium lässt den Klang dünn und brüchig werden, bei zu viel wird er kratzig und rau.

Wer nun denkt, dass das «phon» im Koloophonium mit dem Ton zu tun hat, liegt trotzdem falsch. Der Name bezieht sich auf die längst untergegangene ionische Stadt Kolophon, die heute in der türkischen Provinz Izmir liegen würde und ihren Reichtum unter anderem dem aus den Nadelholzbäumen gewonnenen Harzprodukt verdankte. Von der Erfindung der Violine war man damals noch etwa zwei Jahrtausende entfernt, das Koloophonium war in ganz anderen Zusammenhängen nützlich. Das ist es bis heute: In der einen oder anderen Form sorgt es für bessere Haftung bei Handbällen und Ballettschuhen, es findet sich als Ingredienz in Leimen und Lacken und kommt bei der Enthaarung von

Schweinen und beim Brazilian Waxing zum Einsatz. Auch bei der Herstellung von Pyrotechnik spielt es eine Rolle.

Gewonnen wird es in einem an sich einfachen chemischen Prozess: Das Baumharz wird per Wasserdampfdestillation in zwei Komponenten geteilt – in flüchtiges Terpentinöl einerseits, in den nichtflüchtigen Rückstand Koloophonium andererseits. Dieser Rückstand kann gelblich, rötlich, bräunlich oder ganz dunkel sein, er splittert, wenn er hart aufprallt, und staubt, wenn ein Bogen darüberstreicht. Manchmal wird ihm Metall beigemischt, natürlich nicht irgendeines, sondern zum Beispiel Meteoreisen, das den Klang brillanter und kräftiger machen soll. Gold, Silber oder Kupfer werden ebenfalls verwendet, und manche Hersteller experimentieren mit Partikeln von Bergkristallen oder Aquamarin.

Spätestens hier ist allerdings daran zu erinnern, dass der Beginn dieses Beitrags auch in der Umkehrung gilt: Selbst das edelste Stück Koloophonium hilft nichts, wenn eine gute Geige, ein passender Bogen und die musikalischen Qualitäten fehlen.



2. Violine

AMELIA MASZONSKA- ESCOBAR

Enrico Orselli,
Ferrara 1925

«Meine Violine ist exakt 100 Jahre alt und eine Eugenio-Degani-Kopie. Ich habe sie vor drei Jahren bei der Geigenbauerin Marysia Porebska-Synowietz in Wiesbaden entdeckt, bei der ich einst mit 16 Jahren mein erstes Instrument erstanden habe. Ich schätze sie sehr, weil sie einem nicht die teuerste Violine verkaufen will, sondern eine, die wirklich passt. In diese hier habe ich mich sofort verliebt, sie hat eine wunderbar kraftvolle Tiefe – als Geigerin ist man ja immer ein wenig neidisch auf den Cello-Klang. Ich habe diese schnelle Entscheidung nie bereut, im Gegenteil: Da die Geige eine Weile nicht gespielt worden war, wurde sie in den ersten Monaten immer besser. Doch ich hänge nicht so sehr an Dingen; im Moment käme es mir nicht in den Sinn, sie wegzugeben, aber vielleicht ändert sich das irgendwann. Es ist bei einem Instrument wie beim Essen: Plötzlich mag man etwas anderes.»

Stimmführerin 2. Violine

VANESSA SZIGETI

Stefano Scarampella,
Mantua 1900

«Meine Geige hat eine leicht orange Farbe, und das passt: Sie ist ein bisschen wie eine orange Katze, die ja als seltsam gelten. Sie reagiert extrem empfindlich auf Temperatur- und Feuchtigkeitswechsel, und sie hat eine etwas verdrehte Schnecke – warum auch immer. Aber sie klingt wunderbar, ich mag vor allem ihre fast bratschenhafte Tiefe. Bekommen habe ich sie, als ich die Aufnahmeprüfung in die Hochschule schaffte; davor hat mein Vater sie gespielt. Anfangs habe ich meine frühere Geige vermisst; es war, wie wenn man einen Twingo fährt und einen BMW erhält, aber man liebt halt den Twingo. Doch das hat sich rasch geändert. Als ich im Studium in meiner ersten Blattlese-Stunde den Kasten öffnete, rief der Lehrer: «Meine Geige!» Ich war irritiert – bis sich herausstellte, dass er das Instrument einst meinem Vater verkauft hatte.»





OPUS ONE



Opus One ist Projekt-Partner des Tonhalle-Orchesters Zürich.

Opus One Winery, Oakville, California | www.opusonewinery.com

Please enjoy our wines responsibly.

DIE KUNST LIEGT IM DETAIL



Augustin Hadelich widmet sich nicht nur im Notentext jedem einzelnen Ton. Auch der Historie eines Werks geht er genau nach, sodass im Moment des Auftritts nur noch die Musik existiert.

■ Viviane Nora Brodmann

Der Blick, den Augustin Hadelich seiner Violine beim Spielen schenkt, ist einmalig. Erlebbar wird das besonders dann, wenn einer Kamera eine Nahaufnahme von Musiker und Instrument gelingt: Sogar durch den Bildschirm hindurch ist diese berührende und zerbrechliche Spannung spürbar, die entsteht, wenn er seiner eigenen Hand zuschaut, als gehörte sie nicht zu ihm, sondern vielmehr zum Instrument, aus dem die Töne strömen.

Ähnlich und auf doch ganz andere Weise nahbar zeigt sich der deutsch-amerikanische Violinist auch auf Social Media. Neben Ausschnitten aus seinen Auftritten ist er dort mit einem selbstständigen Format präsent, ohne Orchester und ohne direktes Publikum: «Ask Augustin» heisst die über 50-teilige Reihe, die seit dem Lockdown im Frühjahr 2020 entstanden ist. Darin stellt er sich den unterschiedlichsten technischen und musikalischen Fragen aus den sozialen Netzwerken, ermöglicht Einblicke in seinen Erfahrungsschatz und Werdegang – und gibt so sein Wissen weiter.

Tanz der Stimmen

Dieses breite und vielschichtige Wissen wird auch greifbar, wenn Hadelich von Johannes Brahms' Violinkonzert erzählt, das er in Zürich präsentieren wird. Das darin notwendige Zusammenspiel aller Beteiligten beschreibt er als Herausforderung: «Bei diesem Werk ist die Violine eine Protagonistin, die ihre Rolle im Dialog, in der Auseinandersetzung und im Tanz mit anderen Stimmen definiert. Geiger, Dirigent und Orchester müssen wie Kammermusiker miteinander kommunizieren, damit eine überzeugende Interpretation entstehen kann.»

Dabei interessiert ihn aber nicht bloss das fertig komponierte Werk, sondern genauso der Entstehungsprozess: «Es ist faszinierend, den Briefwechsel zwischen Brahms und dem Geiger Joseph Joachim, für den das Konzert geschrieben wurde, zu lesen. Als ich

das Manuskript sah, das sie einander hin- und herschickten, mit jeder Revision in einer anderen Tintenfarbe, kam es mir fast so vor, als würde ich bei ihren Diskussionen über das Stück lauschen!»

Die heute meistens zu hörende Kadenz ging schlussendlich aus diesem Austausch hervor: Sie stammt von Joseph Joachim selbst, und auch Hadelich übernahm sie zunächst. Als sie sich für ihn irgendwann ausgespielt hatte und ihm die «eigenwillige Kadenz von Fritz Kreisler» ebenfalls nicht mehr zusagte, stellte er sich der anspruchsvollen Aufgabe, «im Stil von Brahms eine Kadenz zu schreiben, die in die perfekte Architektur dieses grossen ersten Satzes hineinpasst».

Singende Momentaufnahmen

Selbstverständlich gehört die intensive Auseinandersetzung mit den Werken zum Berufsprofil professioneller Solist*innen. Augustin Hadelich beschreibt sich aber sogar als «sehr detailversessen» und ist der Auffassung, dass sich die Aufmerksamkeit kleinen Stellen gegenüber zu einem enormen Klangunterschied grösserer Passagen akkumulieren kann. Neben der akribischen Auseinandersetzung mit Einzelheiten ist ihm besonders eines wichtig: das «gesangliche Element des Klangs», denn er möchte versuchen, zusammen mit seinem Instrument «so natürlich wie möglich zu singen». Es überrascht daher kaum, dass er bei seinem eigenen musikalischen Ausdruck sein Ohrenmerk daraufsetzt, «so zu spielen, wie ich die Musik hören will». Ebenso selbstverständlich erscheint es dann, wenn er während des Konzerts das Publikum kaum noch wahrnimmt und stattdessen dem Orchester und seiner Violine ganz genau zuhört und jene innigen Momente entstehen lässt, die im Saal spür- und sichtbar werden.

Mi 14. / Do 15. Mai 2025

Brahms Violinkonzert D-Dur op. 77
Cristian Măcelaru Leitung

Georg Baselitz, „Schön gelb“, 2009. Öl auf Leinwand, 250 x 200 cm. Verkauf in den Winterauktionen 2024 für: 889.000 EUR (inkl. Aufgeld)



**Wir unterstützen Sie gerne
beim Verkauf Ihrer Kunst**

Michèle Sandoz - Ihr Kontakt in der Schweiz
+41 44 212 8888 • michele.sandoz@grisebach.com
Grisebach Schweiz • Bahnhofstrasse 14, 8001 Zürich

GRISEBACH grisebach.com

DIE BESTEIGUNG DES OLYMPS



Für Leonidas Kavakos ist ein Konzert weitaus mehr als die Aufführung einer Komposition: Der Solist, das Publikum, die Instrumente und der Saal werden alle zu Trägern der Musik.

■ Viviane Nora Brodmann

«Ein Konzertsaal», meint Leonidas Kavakos, «ist in sich ein Musikinstrument.» Der griechische Violinist bezieht sich dabei nicht ausschliesslich auf die Akustik, die er mit dem Innenraum einer Violine vergleicht, wo der Ton entsteht. Die Klangproduktion sowie die Aufmerksamkeit, die der Musik entgegengebracht wird, sind für ihn genauso wichtig. So ergebe sich für alle Beteiligten eine «extrem positive Spannung, eine intensive Atmosphäre».

«Bedingungslose Kommunion»

Dieses gemeinschaftliche und tiefgreifende Erlebnis über die Grenze der Bühne hinweg ist für Kavakos ein zentrales Element seiner Auftritte: «Es gibt keine Bedingung dafür, einen Konzertsaal zu betreten; diese unfassbar laute Stille, bevor eine Aufführung beginnt, ermöglicht es allen, wahrzunehmen, was auf der Bühne geschieht. Es ist ein unglaublicher Prozess, vielseitig, aber etwas, das nirgendwo sonst im modernen Leben geschieht. Eine bedingungslose Kommunion in Stille.»

Daraus wächst wohl auch der grosse Respekt, der erkennbar wird, wenn Leonidas Kavakos über seine Arbeit als Soloviolinist spricht. Er scheint eine Verpflichtung zu spüren, wenn er dem Publikum oder einem Werk begegnet. Denn für ihn ist es seine Aufgabe, zu interpretieren, einen «Weg zum Ausdruck zu finden, aber nie die Absicht des Komponisten zu überschreiten».

Sinfonische Klangwelten

Kavakos' Gedanken zu seinem Beruf, seiner Pflicht als Solist und seinem Verständnis unserer musikalischen Welt sind entsprechend filigran. Spricht er über das Publikum, die Musik oder seine

Violine, gewinnt jeder Ausdruck an Gewicht. Er wägt die Worte genau ab, pausiert gelegentlich und korrigiert sich bereits bei leichten Bedeutungsnuancen direkt selbst. So sind denn auch seine Äusserungen zum ersten Violinkonzert von Dmitri Schostakowitsch, das er in Zürich spielen wird, reflektiert aufzufassen: «Das Violinkonzert von Schostakowitsch ist eines der grössten Konzerte, das je für ein Instrument geschrieben wurde. Es ist ein Konzert, das nichts zu wünschen übriglässt. Ein enorm starkes, mächtig sinfonisches Werk.»

Allein mit seiner Beschreibung der Komposition wird fast schon hörbar, wie sich die Solovioline in den vier Sätzen durch die unterschiedlichsten Klangwelten bewegt. Der zweite Satz, der an eine ruhige Nocturne anschliesst, liesse sich am ehesten als «Inferno» charakterisieren, der letzte Satz wie ein Triumph nach jener Kadenz, die, so Kavakos, eine der bedeutsamsten überhaupt sei, und die im Anschluss an die pulsierende Stille nach dem Höhepunkt des Werks erklingt. Er freue sich jedes Mal enorm, wenn er Schostakowitschs erstes Violinkonzert spiele, vergleicht diesen Kraftakt aber auch mit der Besteigung des Olymps.

Drang nach Musik

Solche Höchstleistungen benötigen Unterstützung. Neben dem Konzertsaal und den darin Anwesenden gehört für Leonidas Kavakos unbedingt sein Instrument dazu, denn «eine grossartige Violine zu spielen, macht einen zu einem besseren Musiker». Dass es sich bei ihm um eine Stradivari handelt, ist für Kavakos nur schon deshalb eindrücklich, weil es sich hier um «ein wichtiges Stück Geschichte» handelt. Und die Klangwelten, die sich mit einem solchen Instrument eröffnen, «stärken meinen Drang, immer mehr Musik zu machen».

Mi 25. / Do 26. Jun 2025
Schostakowitsch Violinkonzert Nr. 1 a-Moll
Jakub Hruša Leitung



1. Violine

ALICAN SÜNER

Gaetano Guadagnini,
Turin 1820,
Leihgabe

Nurgül Çomak,
Istanbul 2022

«Ich spiele zwei Violinen, eine historische und eine neu gebaute. Beide sind mit Darmsaiten bespannt; das ist zwar heikler wegen der Stimmung, aber ich mag den Klang, und es funktioniert auch im grossen Orchester. Welches Instrument zum Einsatz kommt, entscheide ich oft kurzfristig: Manchmal probe ich mit dem einen und nehme fürs Konzert dann doch das andere. Sie sind sehr verschieden; die Guadagnini-Geige – die ich hier in der rechten Hand halte – ist muskulös, jene von Nurgül Çomak viel feiner. Auch mein Verhältnis zu ihnen ist unterschiedlich: Mit der einen habe ich ein Stück Geschichte in der Hand, mit der anderen ein Stück Heimat. Nurgül Çomak ist eine sehr sympathische junge Geigenbauerin in Istanbul, die erste Frau mit diesem Beruf in der Türkei. Es ist schön, die Person zu kennen, die ein Instrument geschaffen hat, man hat gleich einen viel persönlicheren Bezug dazu.»

Stimmführer 2. Violine

KILIAN SCHNEIDER

Pietro Giovanni
Mantegazza,
Mailand 1761

«Ich spiele dieses Instrument, seit ich 16 Jahre alt war. Ein Geigenliebhaber, den ich damals unterrichtete, lieh sie mir aus; als ich 1992 die Stelle im Orchester bekam, konnte ich sie kaufen. Es ist eine sehr gesunde Violine, ohne Schäden, es wurde auch nicht daran herumgebastelt. Bei den wenigen Soli, die man als Stimmführer der 2. Violinen hat, kann ich mit ihr adäquat zu einer Konzertmeister-Stradivari spielen. Aber ansonsten macht sie mir das Leben nicht immer leicht: Sie kann zwar eigentlich alles, aber man muss sie gelegentlich sehr bitten, damit sie tut, was sie soll. Zum Glück habe ich zwei wunderbare französische Bögen: einen Vigneron für die feinen, weichen Nuancen und einen Fétique, den ich verwende, wenn es richtig krachen soll. Sie vervollständigen das Instrument zu einem grossen Ganzen.»



A close-up photograph of a human ear with a hearing aid inserted into the ear canal. The hearing aid is a small, clear, and nearly invisible device. The text 'Sehen Sie's?' is overlaid on the ear.

Sehen Sie's?

Das 100% unsichtbare Hörgerät Lyric von Phonak



STÜCKELBERGER HÖRBERATUNG

Obere Zäune 12 | 8001 Zürich | 044 251 10 20
www.stueckelberger-hoerberatung.ch | info@stueckelberger-hoerberatung.ch



Körperschallmessungen der Pilzgeigen im Labor der Empa.

DIE BIOTECH-GUARNERI

In den Laboren der Eidgenössischen Materialprüfungs- und Forschungsanstalt Empa in St. Gallen und Dübendorf haben Holzforscher und Akustiker Biotech-Violinen nach dem Vorbild einer Meistergeige aus dem 18. Jahrhundert geschaffen.

■ Ulrike Thiele

Es jagt einem erst einmal einen kleinen Schauer über den Rücken: Pilzbefall. Doch anders als auf alten, wertvollen Schriftquellen wie Büchern kann der Befund bei Geigenholz durchaus positiv sein – vor allem, wenn er absichtlich herbeigeführt wurde. Es ist ein bisschen wie mit einem feinen Käse: Pilze können nicht nur schädigen, sondern auch veredeln.

Holzveredelung mit Pilzen

So konnten vor einigen Jahren Holzforscher der Eidgenössischen Materialprüfungsanstalt, der Empa, eine kleine Sensation präsentieren: Mithilfe eines Pilzes war es gelungen, moderne Hölzer zu veredeln. Ihre Eigenschaften wurden so verändert, dass sie unter dem

Mikroskop den alten Hölzern von Meistergeigen wie einer Stradivari oder einer Guarneri in nichts nachstanden.

«Heutzutage wachsen Bäume schneller und ungleichmässiger als zu einer ganz bestimmten kühlen Periode im 17. Jahrhundert, als das Holz für Stradivaris Instrumente wuchs», so Francis Schwarze von der Empa-Abteilung Cellulose & Wood Materials. Um moderne Hölzer von Fichte und Ahorn zu verändern, nutzte er einen Pilz, der in der Natur die sogenannte Weissfäule verursacht. «Sobald die Holzstruktur den gewünschten Zustand erreicht hatte, wurden die Pilze durch

ein keimtötendes Gas entfernt», sagt Schwarze. Aus diesem Pilzholz wurden dann von den erfahrenen Geigenbauern Michael Baumgartner und Paul Beley einige Musterviolinen gefertigt. Vorbild war die «Caspar Hauser» aus dem Jahr 1724 – ein Instrument des legendären Geigenbaumeisters aus Cremona, Giuseppe Guarneri, auch bekannt als Guarneri del Gesù. Die wissenschaftlichen Untersuchungen gingen in eine neue Runde.

Im Klanglabor

Am Empa-Standort in Dübendorf haben die Akustiker der Abteilung Acoustics/Noise Control die Instrumente in ihrem Klanglabor untersucht. Hier herrschen ideale Voraussetzungen:



Pilze veredeln Klangholz für die Biotech-Geigen.

Die Wände, die Decke und der Boden reflektieren den Schall in einem gewissen Frequenzband nicht. Armin Zemp, der 2018 die Testreihe geleitet hat, erklärt die Bedeutung eines solchen Raums: «Wenn wir hier drinnen Untersuchungen machen, haben wir Bedingungen, als ob wir im freien Feld wären. Das heisst, alles, was wir messen, ist nicht beeinflusst durch irgendwelche Reflexionen von den Wänden, die dann den Schall auf das zu untersuchende Objekt zurückwerfen. Wir können jegliche Einflüsse der Umgebung eigentlich ausschliessen. Deshalb ist dieser Raum ideal geeignet, um wirklich nur die Geigen auf ihre akustischen Eigenschaften zu untersuchen.»

Doch nicht nur eine störungsfreie Umgebung ist für saubere Messergebnisse nötig. Wichtig war den Forschern auch die Auswahl der Instrumente: In einer Mess-Serie haben sie ein Set von sieben unterschiedlichen Geigen untersucht. Sechs waren aus dem gleichen Baum und Segment aus unbehandeltem oder pilzbehandeltem Klangholz gefertigt worden, als exakte geometrische Kopien der «Caspar Hauser». Dabei war auch eine echte Meistergeige aus dem 18. Jahrhundert. «Es gibt auch eine moderne Nicht-Meistergeige in der Untersuchungsreihe, um die obere und untere Referenz zu haben. So können wir Aussagen darüber treffen, wie relevant allfällige Unterschiede zwischen behandelter und unbehandelter Geige dann zu interpretieren sind.»

Künstlicher Violinist und Vibrometer
Analysiert werden aber ausschliesslich die Messergebnisse. Damit nicht die Interpretationskünste von einem oder gar mehreren Musiker*innen bewertet werden, kommt im Klanglabor zu-

nächst ein besonderer Geigenspieler zum Einsatz. Armin Zemp stellt ihn vor: «In dieser Box haben wir ein Instrument, das wir Shaker nennen. Damit kann man die Saite der Geige anregen – dort, wo eigentlich der Bogen darüberstreicht. Wir können einen Bogenstrich imitieren, ohne dass wir auf einen Musiker angewiesen sind, der für uns über mehrere Stunden konstant eine Saite streicht. Das ist also unser künstlicher Geigenspieler.»

Dieser elektromechanische Schwingungserreger ist über den Computer mit den Messgeräten verbunden. Er lässt nacheinander sieben Instrumente im Blindtest gegeneinander antreten. Die Akustiker wissen nicht, was für eine Geige sie gerade vor sich haben.

Bei der sogenannten Körperschallmessung sollen allein die Messdaten entscheiden, ob die Violinen aus Pilzholz tatsächlich klanglich mit den alten Meistergeigen mithalten können. Die Akustiker versuchen, Unterschiede auszumachen, wie sich der eingeleitete Schall im Instrument ausbreitet, und auch, ob die Geigen unterschiedlich Schall abstrahlen. Dafür wird das Schallfeld, das die Violine abgibt, mit zehn Mikrofonen vermessen. Zugleich werden die Schallwellen im Geigenkörper mittels Scanning Laser Vibrometer aufgezeichnet. Dieses Gerät misst an rund 100 Stellen auf dem Geigenkörper die Frequenz und die Amplitude der Schwingungen.

Die ungeheure Menge an Messergebnissen wertet der Akustikforscher Bart Van Damme aus. Er erklärt, wie eventuelle Unterschiede der Schallabstrahlung bei den alten und modernen Geigen zustande kommen: «Das Holz

der Geigen aus dem 18. Jahrhundert ist ein bisschen schwerer und steifer. Denn im damals kälteren Klima ist es langsamer gewachsen. Es ist nicht nur die Steifigkeit allein, die wichtig ist, und auch nicht nur die Dichte. Es ist wirklich die Kombination aus beidem. Und diesen Zusammenhang kann man, gemäss Messungen, mit dieser Pilzbehandlung erreichen. Pilzbehandeltes Holz wird bei anderen Frequenzen schwingen als das gleiche Holz, baulich in der identischen Form, das aber nicht pilzbehandelt ist. Diese Unterschiede in Dichte und Steifigkeit haben dann auch einen Effekt auf die Schallabstrahlung.»

Sichtbar gemacht werden diese Unterschiede am Computer anhand der Messwerte: Zu sehen sind Bilder von Geigenkörpern in Regenbogenfarben, wie man sie von einer Wärmebildkamera kennt. Dazu erscheinen verschiedenste Schallkurven.

Vom Schall zum Klang

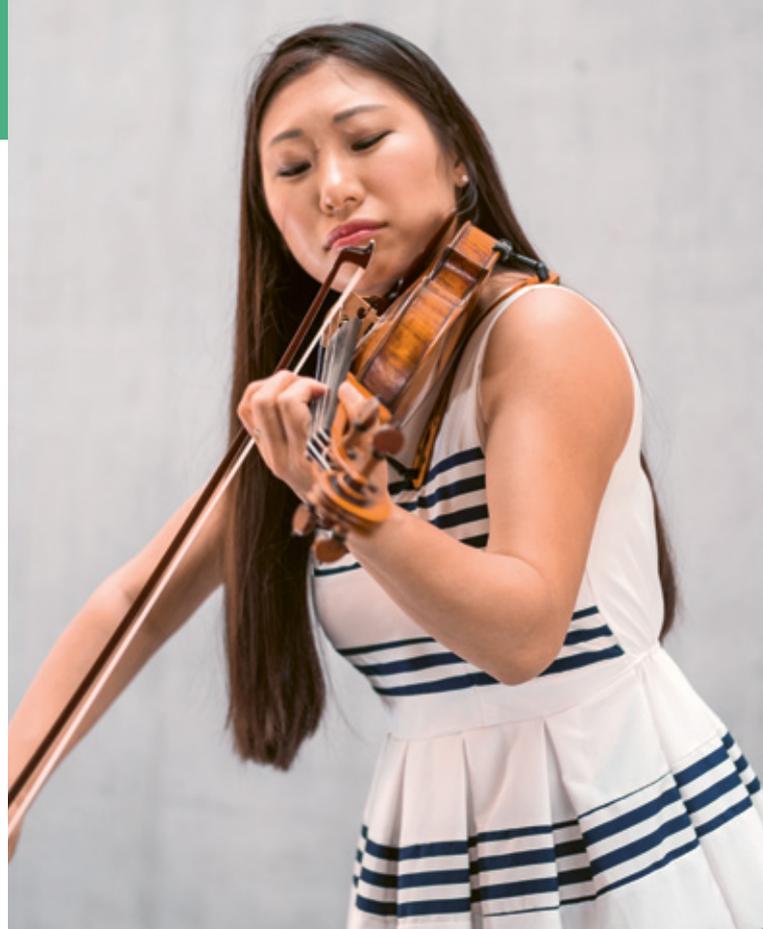
Die Schallanregung ist aber noch nicht das, was wir als Ton wahrnehmen, macht Bart Van Damme deutlich: «Für uns Akustiker geht es erst einmal um ein Mindestmass an Energie, um eine bequeme Messung zu machen – und noch nicht um Klang. Hier ist das Verhältnis zwischen Saitenschwingung, Körperschwingung und Schall entscheidend, das von den Mikrofonen gemessen wird. Für Reto ist wirklich der Klang wichtig, möglichst nah zu realistischen Tönen zu kommen. Tönt es, wie eine Geige tönen soll?»

Reto Pieren ist Psychoakustiker bei der Empa. In einem Labor für Hörversuche hat er weitere Forschungen betreut, die nach den Schallmessungen der Geigen in einem nächsten Schritt folgten: «Bei psychoakustischen Untersuchungen gibt es Probanden,

also Leute, die sich Geräusche bis hin zu Musik, die mit den Probeinstrumenten eingespielt wurde, anhören. Diese Personen beurteilen das Gehörte einzeln. Das heisst, sie sitzen nicht zusammen und besprechen das, sondern jede Person beurteilt separat.»

Mithilfe einer computergestützten, zufallsgesteuerten Fragenauswahl versuchen die Psychoakustiker die Klangeigenschaften der einzelnen Geigen und ihre Wahrnehmung durch den Menschen zu ergründen – möglichst ohne persönliche Interaktion zwischen Versuchspersonen und Forschern. Dafür gibt es unterschiedliche Verfahren und Fragestellungen: «Gefällt Ihnen das Instrument a besser als b? Oder: Wie gefällt Ihnen dieses Instrument auf einer Skala zwischen 0 bis 10? Ziel ist es, am Ende ein Ergebnis zu erreichen, das konsistent ist. Unsere Hörversuche haben tendenziell zwischen 20 und 100 Probanden. Wenn zwei Instrumente sich radikal unterscheiden, dann braucht man nicht sehr viele Testpersonen, um Differenzen messen zu können. Wenn es kleinere Unterschiede sind, benötigt man entsprechend mehr Probanden.»

Für ein möglichst allgemeingültiges Ergebnis bei den psychoakustischen Untersuchungen braucht es bei der Gruppe der Test-Hörer*innen eine gute Durchmischung, von Laien bis hin zu Profis. Dazu zählen Tonmeister*innen, die sich von Berufs wegen den ganzen Tag mit dem Klang von Instrumenten oder speziell Geigen befassen. Sie hat Daniel Dettwiler vom Studio Idee und Klang als Expertengruppe für gezielte Hörversuche und vertiefte Befragungen zusammengebracht.



Irina Pak testet die Biotech-Geige «Caspar Hauser II».

Menschliche Ohren und hochpräzise Messgeräte kamen also gleichermaßen zum Einsatz auf dem Weg zur Biotech-Geige aus Pilzholz, die mehr ist als ein Werbegag. Das Ergebnis ist keine blosser Bekundung von euphorischen Bastlern, sondern basiert auf durchaus profunden Erkenntnissen aus drei Bereichen: der Holzforschung, der Schallmessung und der Psychoakustik.

Die «Caspar Hauser II»

Die Zeit war reif für den nächsten Schritt: Nach Jahren der Entwicklung eines neuen Verfahrens zur Holzbehandlung, nach neun Monaten in einer Pilzlösung, nach der Fertigung durch zwei erfahrene Geigenbauer sowie nach schalltechnischen und psychoakustischen Tests im Wettstreit mit anderen Instrumenten und dem Publikum wurde die «Caspar Hauser II» der Öffentlichkeit präsentiert. Unsere Geigerin Irina Pak durfte das Instrument als erste Profigeigerin testen. Ermöglicht hat das Projekt Walter Fischli, dem vor allem am Herzen liegt, dass die Violine nun gespielt wird: «Die «Caspar Hauser II» ist unsere erste Pilzgeige, gefertigt aus noch nicht optimalem Tonholz, und noch ein Greenhorn. Inzwischen gibt es weitere Caspar Hauser-Serien III und IV und Pilzholz-Bratschen. Für alle gilt, dass das Ein-

spielen von Holzinstrumenten seine Zeit braucht. Dabei wird sich zeigen, ob sie sich – zusammen mit weiteren Mycowood-Geigen – auch künftig positiv entwickelt.» Die Idee des Mäzens, der selbst promovierter Biochemiker ist, wäre eine konsequente Nachwuchsförderung: «Letztlich sollen Instrumente entstehen, die talentierten jungen Musikerinnen und Musikern mit knappen finanziellen Ressourcen zur Verfügung gestellt werden können.»

Der Grundstein dafür ist gelegt. Dank des interdisziplinären Projekts sind die akustischen Eigenschaften von Klangholz verbessert worden, das heisst unter standardisierten Bedingungen reproduzierbar. «Mit dieser Art der Biotech-Holzmodifikation könnten zudem Lieferengpässe bei wertvollen Klanghölzern vermieden werden», so Holzforscher Francis Schwarze. Ziel sei es, gutes Ausgangsmaterial in ausserordentliches Klangholz zu verwandeln und so den traditionellen Musikinstrumentenbau in Europa zu fördern. Das sind doch ganz gute Aussichten für die Meistergeigen des 21. Jahrhunderts.

*Gewandhaus
Orchester*

DSOCH
DSOCH
DSOCH
DSOCH

SCHOSTAKOWITSCH
FESTIVAL LEIPZIG

15 MAI — 01 JUN 2025

Festivalsponsor

B BRENNTAG

schostakowitsch-leipzig.de

MUSIKSTADT :LEIPZIG

VIERSAITIGE KOSTBAR- KEITEN

Die Solist*innen in der Tonhalle Zürich spielen zum Teil auf Instrumenten, für die man sich ein Haus kaufen könnte. Wie ist das möglich?

■ Franziska Gallusser

Wochenlang wurde es in den Medien heiss diskutiert: Wer wird Stradivaris «Joachim-Ma» von 1714 bei Sotheby's in New York ersteigern? Wird sie – mit einem Schätzwert von 12 bis 18 Millionen US-Dollar – das teuerste Instrument der Welt? Immerhin stammt sie von einem der besten Geigenbauer aller Zeiten. Benannt ist sie nach den Virtuosen Joseph Joachim und Si-Hon Ma. Joachim zählte das Instrument «zu den vorzüglichsten in Europa» und spielte 1879 vermutlich die Uraufführung des Violinkonzerts von Johannes Brahms darauf. Ma – der Student eines Joachim-Schülers – erwarb die Geige 1967. Nach seinem Tod im Jahr 2009 kam sie an das New England Conservatory mit der Vereinbarung, dass sie eines Tages verkauft werden könnte, um Stipendien für Studierende zu finanzieren. Dieser Moment war am 7. Februar 2025 gekommen.

2011 schaffte es eine andere Stradivari, die «Lady Blunt» (benannt nach Anne Blunt, der Enkelin von Lord Byron), in das Guinness-Buch der Rekorde, als sie für 15,9 Millionen US-Dollar versteigert wurde. Die wertvolle Violine ging an

einen privaten Käufer – und verschwand wieder aus der Öffentlichkeit. Das ist jedoch kein Regelfall. Oft finden die Instrumente ihren Weg zurück auf die Bühne. Beispiele dafür gibt es zuhauf. Am Abend der Versteigerung der «Joachim-Ma» war Anastasia Kobekina bei uns zu Gast. Sie spielte auf einem Violoncello von Antonio Stradivari aus dem Jahr 1698. Auch Isabelle Faust («Dornröschen», 1704) und Leonidas Kavakos («Willemotte», 1734) werden noch in dieser Saison in der Grossen Tonhalle auf «Strads» – wie die Kenner*innen sie salopp nennen – zu erleben sein; Augustin Hadelich dagegen spielt eine Violine von Giuseppe Guarneri del Gesù von 1744, bekannt als «Leduc, ex Szeryng».

Wie ist das möglich? Besitzen sie alle diese viersaitigen Kostbarkeiten? Nein, Kavakos ist von den Genannten der einzige, dem seine Geige gehört. In der Klassikbranche ist es gang und gäbe, dass die besten und wertvollsten Instrumente an Musiker*innen ausgeliehen werden. Die Besitzer*innen profitieren nämlich davon: Ob Violine, Viola oder Cello, die Instrumente berühmter Meister wie Antonio Stradivari, Giuseppe Guarneri del Gesù

oder Nicola Amati steigen stetig in ihrem Wert, erst recht, wenn sie von renommierten Virtuos*innen gespielt werden – und gelten daher als stabile Kapitalanlage. Manchmal werden sie dabei von Stiftungen vermittelt, so zum Beispiel von der Maggini-Stiftung in Basel. Dort stellen Privatpersonen, Sammler*innen, Unternehmen, Banken und Versicherungen aus aller Welt ihre einzigartigen Instrumente, die teilweise den Preis von Einfamilienhäusern haben, den Musiker*innen zu günstigen Mietpreisen zur Verfügung.

Ob dies auch bei der «Joachim-Ma» so sein wird, steht noch in den Sternen: Der Käufer möchte anonym bleiben, teilte Sotheby's mit. Die Geige wurde übrigens für 11,25 Millionen US-Dollar verkauft und verfehlte damit den Auktionsrekord. Dennoch dürfte sie das drittteuerste Instrument sein, das jemals versteigert wurde. Nun bleibt zu hoffen, dass sie nicht das Schicksal der «Lady Blunt» teilt und wir eines Tages in den Genuss kommen werden, diese «vorzügliche» Violine in der Tonhalle Zürich zu hören.



Die Stradivari «Joachim-Ma» wurde für 11,25 Millionen US-Dollar versteigert.

1. Violine

ELIZAVETA SHNAYDER- TAUB

Jacques Fustier,
Lyon 2008,
Leihgabe

«Diese Geige hat eine besondere Geschichte. Ted Kremer, ein guter Freund und stiller Unterstützer junger Musikerinnen und Musiker, hat sie für mich bauen lassen; seit seinem Tod gehört sie seiner Familie. Er war ein Holocaust-Überlebender, eine christliche Familie hatte ihn als Kind gerettet. Aber seine Grossmutter wurde in Auschwitz ermordet, und er wollte, dass dieses Instrument ihren Namen bekommt: Anna Kaplanskaia-Poverennaia. So trägt die Geige sozusagen ihre Stimme weiter. Sie hat einen sehr warmen, reichen Klang. Jacques Fustier hat ihn noch einmal nachgebessert, nachdem ich sie ein Jahr gespielt hatte. Er öffnete sie vor meinen Augen ohne Vorwarnung mit einem Messer, das war ein Schock! Inzwischen lebt auch er nicht mehr. Er war ein unglaublich herzlicher und grosszügiger Mensch, dazu sehr bescheiden – obwohl eines seiner Instrumente einst im Blindtest gegen eine Stradivari gewonnen hat.»



2. Violine

JOSEF GAZSI

Philip Ihle,
London 2016

«Meine Lieblingsvioline ist eine Kopie der «Lord Wilton» von Guarneri del Gesù, die Yehudi Menuhin spielte. Philip Ihle hat sie gebaut, übrigens teilweise mit Holz aus meiner Heimat Rumänien, und sie ist phänomenal. Ich habe sie in die Hand genommen und nach drei Minuten gesagt: Ok, die kaufe ich. Ihle hat in Cremona gelernt, arbeitete dann ein paar Jahre in der Schweiz, heute ist er in London – und sehr gefragt. Der Wert des Instruments hat sich mindestens verdoppelt, seit ich es habe. Aber ich verkaufe es natürlich nicht! Ansonsten handle ich gern, schon als Kind habe ich mit Radiergummis angefangen. Heute habe ich eine Sammlung von rund vierzig Geigen, die ich alle bei verschiedenen Projekten spiele. Manchmal entdecke ich ein neues Instrument, dann verkaufe ich ein altes, um es mir leisten zu können. Ich habe ein ziemlich grosses Beziehungsnetz, da ergibt sich immer wieder etwas Spannendes.»



DREI GRÜNDE FÜR DAS WUNDER

Demnächst stehen Eva Ollikainen und Santtu–Matias Rouvali erstmals vor unserem Orchester. Beide kommen aus Finnland, wie auffallend viele Pult–Grössen.

■ Susanne Kübler

Rund 5,5 Millionen Menschen leben in Finnland, deutlich weniger als in der Schweiz. Umso erstaunlicher ist es, wie viele dieser Menschen mit Dirigierstäben Furore machen: Von Esa-Pekka Salonen über Mikko Franck, Jukka-Pekka Saraste, Susanna Mälkki, Sakari Oramo, Hannu Lintu und viele weitere bis hin zum jüngsten Shooting-Star Klaus Mäkelä stehen sie reihenweise vor den bedeutenden Orchestern. Und gleich zwei von ihnen, nämlich Eva Ollikainen und Santtu-Matias Rouvali, debütieren demnächst beim Tonhalle-Orchester Zürich.

Woher kommt dieses «finnische Dirigierwunder», wie es manchmal genannt wird? Die Frage geht an Paavo Järvi, der als Este sozusagen vis-à-vis von Finnland aufgewachsen ist. Er vermutet vor allem drei Gründe. Der erste heisst Jorma Panula und ist einer der berühmtesten Dirigier-Lehrer weltweit: «Er hat so viele gute Leute herausgebracht, dass da ein gewisses Vertrauen entstand, bei den Agenturen, bei den Orchester-Managements, beim Publikum. Im Sinne von: Was aus Finnland kommt, muss gut sein.» Wenn es dann einmal erfolgreiche Vorbilder gebe, präge das den Nachwuchs: «Da entsteht dieses Gefühl – wenn der und die es geschafft haben, dann kann ich das auch.»

Den zweiten Grund sieht Paavo Järvi in der finnischen Kulturpolitik, die seit den 1950er-Jahren viel Geld in den Ausbau von Musikschulen und Orchestern gesteckt hat. Selbst kleinere Städte haben ein eigenes Sinfonieorchester oder zumindest ein Kammerorchester, «dadurch gibt es für

junge Dirigentinnen und Dirigenten viele Möglichkeiten zu üben». Drittens erwähnt er schliesslich den finnischen Nationalcharakter: «Die Menschen in Finnland sind sehr individuell, auch stur im allerbesten Sinn, und sie arbeiten hart. Solche Eigenschaften kann man beim Dirigieren brauchen.»

«Ein echtes Genie»

Grund eins, der heute 94-jährige Jorma Panula, spielt tatsächlich auch bei den Werdegängen von Eva Ollikainen und Santtu-Matias Rouvali eine entscheidende Rolle. Eva Ollikainen war 15 Jahre alt, als sie ihn ganz einfach anrief und fragte, ob sie in seine Klasse kommen dürfte – und die Antwort erhielt, sie solle doch gleich am folgenden Tag auftauchen. Rückblickend bezeichnete die heute 43-jährige Dirigentin Panula in einem Podcast als «echtes Genie». Er fordere nicht zwanzig Dinge auf einmal, sondern drei, bei denen er dann aber Fortschritte sehen wolle; «er hat ein gutes Auge dafür, worüber eine Person als nächstes nachdenken sollte». Entsprechend individuell sei sein Unterricht, «er hat keine Formel für alle, sondern packt einen dort, wo man steht».

Ein paar grundlegende Prinzipien von Jorma Panula lassen sich aus Äusserungen verschiedener Schüler*innen dennoch herauskristallisieren. So akzeptierte er während seiner Zeit an der Sibelius-Akademie in Helsinki nur Studierende mit Orchestererfahrung – weil man auf dem

Podium wissen sollte, wie es sich anfühlt, dirigiert zu werden. Gleichzeitig förderte er den Zusammenhalt in der Klasse: «Wer dirigiert, sollte Freunde haben, die dasselbe tun, weil nur sie einen verstehen können». Ein weiterer oft zitierter Satz lautet: «Mehr Spannung, weniger Bewegung.» Herumfuchteln geht gar nicht, auf dem Podium herumhüpfen noch viel weniger: Tanzen sei eine andere Kunstform, sagt Panula.

Santtu-Matias Rouvali hüpfte trotzdem. «Jorma Panula hasste meinen Stil und wollte mir das austreiben», sagte der mittlerweile 39-jährige Dirigent einmal, «doch es hat nicht funktioniert». Anderes hat er von seinem Lehrer aber durchaus übernommen: Etwa die Überzeugung, dass man mit Freundlichkeit mehr erreicht als mit Machtgehabe. Oder jene, dass die Sprache der Hände knapp und klar sein soll: «Man darf nicht zu viel zeigen,





Eva Ollikainen, Santtu-Matias Rouvali.

sonst wissen die Musikerinnen und Musiker gar nicht, worauf sie schauen sollen.»

Auf den Knien des Paukers

Santtu-Matias Rouvalis Weg auf das Dirigierpodium hat einst – ganz entsprechend Paavo Järvis zweiter Hypothese – in einem der vielen finnischen Ensembles begonnen. Seine Eltern spielten beide im Sinfonieorchester von Lahti, und wenn er als Kind in den Proben dabei war, schaute er am liebsten den Dirigenten und Schlagzeugern zu. Einmal nahm ihn ein Pauker auf die Knie, er durfte einen Schlag probieren, «das Zurückfedern des Schlägels spüre ich noch heute». Also wurde er Schlagzeuger, beobachtete während den vielen Pausen die Dirigent*innen, las die Partituren mit – und kam irgendwann zum Schluss, «dass Dirigieren spannender ist als Pausen zählen».

Eva Ollikainen dagegen spielte Klavier, die Orchesterinstrumente Violine und Horn lernte sie während ihres Studiums dazu. Später hat sie genau wie ihr Kollege Rouvali zahlreiche Orchester nicht nur in Finnland, sondern in ganz Skandinavien dirigiert. Nach wie vor haben beide im Norden eine feste Adresse: Eva Ollikainen ist Chefdirigentin beim Iceland Symphony Orchestra, Santtu-Matias Rouvali leitet die Göteborger Symphoniker. Gleichzeitig pflegen beide längst gute Kontakte zum Rest der Musikwelt – unter anderem als Principal Conductors beim Orchestra della Toscana (Ollikainen) beziehungsweise beim Londoner Philharmonia Orchestra (Rouvali).

Würstchen braten im Wald

Und wie steht es nun mit dem Nationalcharakter, den Paavo Järvi als dritten Grund für das «finnische Dirigentenwunder» sieht? Bei aller Vorsicht, mit der

man solche Verallgemeinerungen behandeln soll, lässt sich Folgendes festhalten: Eine Dirigentin, die wie Eva Ollikainen an ihrem Kindheitstraum festhält, obwohl bereits ihre grosse Schwester ihr abriet, «weil du ein Mädchen bist» – die ist ganz bestimmt «stur im allerbesten Sinn». Wenn sie dann auch noch Schwedisch, Finnisch, Deutsch, Englisch, Französisch und Italienisch spricht und dazu Dänisch und Isländisch lernt, wie sie im erwähnten Podcast erzählt, darf man vermuten, dass sie durchaus hart arbeitet.

Santtu-Matias Rouvali wiederum hat sich sogar explizit über nationale Eigenheiten geäußert. Finnische Dirigenten seien ein bisschen besonders, sagte er einst in einem Video-Interview, «weil sie nicht in teuren Anzügen unterwegs sind, sie sind natürlicher». Das habe damit zu tun, dass die klassische Tradition in Zentraleuropa entstand, «wir haben noch Würstchen gebraten im Wald, als die Wiener schon teure Restaurants und Kultur hatten». Er selbst lebt auf einem Hof abseits von allem, «ich brauche die Balance zwischen der Hektik des Musikbetriebs und dem friedlichen Leben zu Hause». Hier könne er sich darauf konzentrieren, Musik zu lernen – «oder auch darauf, sie zu vergessen».

Eva Ollikainen

Do 03. / Fr 04. Apr 2025

Werke von Wagner, Widmann, Thorwaldsdottir, Sibelius

Santtu-Matias Rouvali

Sa 10. / So 11. Mai 2025

Werke von Prokofjew, Tschaiowsky

«Der Dirigierlehrer Jorma Panula hat so viele gute Leute herausgebracht, dass da ein gewisses Vertrauen entstand: Was aus Finnland kommt, muss gut sein. Wenn es dann einmal erfolgreiche Vorbilder gibt, prägt das den Nachwuchs.» Paavo Järvi



«MASSACRE DU PRINTEMPS»

Die Premiere von Igor Strawinskys Ballett «Le sacre du printemps» war einer der grössten Skandale der Musikgeschichte.

■ Franziska Gallusser

Diejenigen, die sich eine Karte für die Uraufführung von Strawinskys Ballett «Le sacre du printemps» am 29. Mai 1913 im Pariser Théâtre des Champs-Élysées gekauft hatten, ahnten sicher nicht, dass sie sich damit mehr oder weniger in Gefahr begeben würden. Denn die Darbietung forderte ganze 27 Verletzte! Was war geschehen? Schon nach den ersten Takten hatte sich Unruhe verbreitet, dann Geschrei – und schliesslich kam es zu einer handfesten Schlägerei. Es war so laut, dass die Tänzer*innen das Orchester nicht mehr hören konnten.

Der deutsche Publizist Harry Graf Kessler schilderte die Szenerie so: «Und über diesen Höllenlärm gingen immerfort wie Sturmgewehre Lachsalven und gegnerisches Klatschen, während die Musik weiter wütete und auf der Bühne die Tänzer unentwegt und prähistorisch tanzten. Am Schluss der Vorstellung schlug sich Welt und Halbwelt aufs Haupt.» Irgendwann wurde das Saallicht an- und ausgeschaltet, um die Massen zu beruhigen,

die Polizei griff ein und Strawinsky floh hinter die Bühne. In den Worten von Claude Debussy geriet die Uraufführung des «Sacre» so zu einem «Massacre du printemps», einem «Frühlingsmassaker».

Gestampfte statt Spitzentanz

Besonders die archaische, als obszön und barbarisch empfundene Choreografie von Vaslav Nijinsky für die Ballets Russes hatte wohl den Anstoss zur Empörung gegeben. Im «Sacre» wird in zwei Teilen ein rituelles Spiel dargestellt, dessen Kern und Ziel es ist, dass sich ein auserwähltes junges Mädchen in einem Opfertanz für den Frühlingsgott zu Tode tanzt. Aus diesem Grund trug das Werk ursprünglich den Titel «Das grosse Opfer».

Dabei waren keine eleganten und graziösen Bewegungen eines gewöhnlichen Balletts auf der Bühne zu sehen. Dies schilderte eindrücklich Nijinskys Schwester Bronislaw: «Die Männer im «Sacre» sind primitiv. Es gibt da etwas beinahe Bestialisches in ihrer Erscheinung. Die Beine und Füsse sind einwärts gedreht, die Fäuste geballt, und die Köpfe halten sie gesenkt zwischen hochgezogenen Schultern; ihr Gang, mit leicht gebeugten Knien, ist schwer, wenn sie sich mühselig einen Pfad hinaufkämpfen, hinaufstampfen durch das raue, hügelige Terrain. Auch die Frauen im «Sacre» sind primitiv, in ihren Mienen jedoch lässt sich bereits das Erwachen eines Bewusstseins von

Schönheit wahrnehmen. Noch sind ihre Haltungen und Bewegungen linkisch und plump, wenn sie sich auf den höchsten Punkten der kleinen Hügel in Gruppen zusammenfinden und gemeinsam hinuntersteigen, um sich in der Mitte der Bühne zu treffen und eine grosse Masse zu bilden.»

Explosive Rhythmen

Die Musik des «Sacre» wird gerne mit der «Emanzipation des Rhythmus» gleichgesetzt, eine Bezeichnung, die sich an die «Emanzipation der Dissonanz» anlehnt, also an die Überwindung der Dur-Moll-Tonalität durch Schönberg (1908). Beim Hören wird klar, dass diese Zuschreibung berechtigt ist, denn derart komplexe rhythmische Strukturen finden sich in keiner Komposition vor dem «Sacre». Strawinsky verzichtete sogar oftmals auf eine wirkliche Melodie. Seine Musik, etwa der «Opfertanz», scheint bisweilen fast nur noch aus Rhythmus zu bestehen. Dementsprechend treten die Bläser und Streicher geradezu wie Schlaginstrumente in Erscheinung.

Dass dieser Rhythmus das Publikum zum Teil sogar in eine Art Trance versetzte, schilderte der US-amerikanische Fotograf und Autor Carl Van Vechten auf plastische Weise: «Ich sass in der Loge, vor mir drei Damen, hinter mir ein junger Mann. Die ungeheure Erregung, die sich seiner dank der unwiderstehlichen Wirkung der Musik bemächtigt hatte, äusserte sich darin, dass er anfang, mir mit seinen Fäusten rhythmisch den Kopf zu bearbeiten. Eine Zeitlang habe ich die Schläge



überhaupt nicht bemerkt. Als ich sie dann spürte, drehte ich mich um. Seine Entschuldigung war aufrichtig. Wir waren beide ausser uns geraten.»

Die archaischen Rhythmen sah Strawinsky in jenen «Bildern aus dem heidnischen Russland» verwurzelt, die er mit seinem Werk wiedergeben wollte. Entsprechend forschte er nach Ritualen slawischer Stämme und alten Volksliedern. Über das Rhythmische hinausgehend finden sich daher auch zahlreiche volkstümliche Zitate in seinem «Sacre». Ein gutes Beispiel dafür ist das hohe Fagott-Solo zu Beginn, das auf einer litauischen Melodie basiert. Nicht allen gefielen solche Rückgriffe: Camille Saint-Saëns etwa soll deswegen wutentbrannt eine Vorstellung verlassen haben.

Die Uraufführung des «Sacre» war einer der berühmtesten Skandale in der Musikgeschichte. Der Musik tat dies jedoch keinen Abbruch: Sie trat bald ihren Erfolgsweg durch die Konzertsäle an. Die Choreografie von Nijinsky hingegen verschwand nach fünf Vorstellungen in Paris und drei in London für ein Dreivierteljahrhundert in der Schublade. Geradezu hellseherisch meinte Strawinsky nach der Premiere gegenüber der «New York Times»: «Zweifellos wird man eines Tages verstehen, dass ich einen Überraschungscoup auf Paris gelandet habe, Paris aber unpässiglich war.»

Mi 25. / Do 26. Jun 2025
Jakub Hruša Leitung



«Leiser Protest gegen die Musik war vom ersten Anfang der Aufführung an zu hören. Dann, als der Vorhang den Blick auf die Gruppe von x-beinigen Lolitas mit langgeflochtenen Zöpfen freigab, die auf und ab sprangen, brach der Sturm los. Rufe von: «Ta gueule» [«Halt's Maul!】 kamen von hinter mir. Ich hörte [den französischen Komponisten] Florent Schmitt schreien: «Taisez-vous garces du seizième» [«Schweigt, ihr Schlampe von 16.»]; die «garces» des 16. Arrondissements waren natürlich die elegantesten Damen von Paris. Der Aufruhr ging jedoch weiter, und ein paar Minuten später verliess ich den Saal in einem Wutausbruch; ich sass rechts neben dem Orchester und erinnere mich, die Türe zugeschlagen zu haben. Ich bin niemals wieder so wütend gewesen.»

Igor Strawinsky über die Uraufführung des Balletts «Le sacre du printemps» in «Expositions and Developments», 1962

NÄHER DRAN MIT DEM FREUNDESKREIS.

Erleben Sie Paavo Järvi und Künstler*innen aus der ganzen Welt mit dem Orchester, vor und hinter den Kulissen.

Teilen Sie Ihre Leidenschaft und werden Sie Mitglied im Freundeskreis!

Aus Liebe zur Musik.



tonhalle-orchester.ch/
freundeskreis

**TONHALLE
ORCHESTER
ZÜRICH**



**LUCERNE
FESTIVAL**

**BEETHOVEN
IM KKL
LUZERN**

FRÜHLINGS-FEST
11. - 13.04.2025

Lucerne Festival Orchestra
Riccardo Chailly
Mao Fujita
Alexander Malofeev

Hauptsponsor

Jörg G. Bucherer-Stiftung

DIE SCHÖNHEIT DER WELT: FINALE

Das Musiker- und Komiker-Duo Igudesman & Joo hat entschieden, mit der Revolutionierung der Konzertwelt abzuschliessen.

■ Katharine Jackson

Wer es noch nicht mitbekommen hat, dem sei es hier in aller Brutalität eröffnet: Igudesman & Joo beenden ihre gemeinsame Zeit. Game over. Schluss mit lustig. Eine jahrelange Mission ist erfüllt.

Hyung-ki Joo und Aleksey Igudesman lernten sich in England kennen. Beim Vertilgen einer Portion Fish und Chips erkannten sie, wozu sie sich berufen fühlten: «Während unseres Studiums an der Yehudi Menuhin School hatten wir beide das Gefühl, dass sich die Welt der klassischen Musik viel zu ernst nimmt. Ein Konzertbesuch ähnelt oft mehr einer Beerdigung als einer Feier des Lebens. Zwar ist ein grosser Teil der Musik tatsächlich tragisch, aber die Formalitäten darum herum müssen deswegen nicht so seriös und elitär sein. Unser Traum war es, dies zu ändern.»

Gesagt, getan. In ihren Bühnenshows kombinierten sie bekannte klassische Werke mit Gesten und Ritualen des Klassikbetriebs sowie Zitaten aus der Popkultur. Und regelmässig schlossen sich dem Duo internationale Stars als Gäste an. Es kursieren beispielsweise Filme mit der Pianistin Yuja Wang, die mit Igudesman & Joo rappt, Breakdance tanzt und sich auf dem Klavier räkelt. Billy Joel, Hans Zimmer oder John Malkovich sind weitere Grössen des Showbusiness, die mit den beiden zusammenarbeiteten. Einladungen zu renommierten Orchestern weltweit und mehr als 50 Millionen Klicks auf YouTube zeugen von ihrem Erfolg.

Auch zum Tonhalle-Orchester Zürich haben Igudesman & Joo eine enge Beziehung. Im Juni 2018 präsentierten sie in der Tonhalle Maag mit «A Historical and Hysterical Guide to the Orchestra» und «Clash of the Soloists» unter der Leitung von

Joshua Weilerstein zwei Uraufführungen, die von der Tonhalle-Gesellschaft Zürich in Auftrag gegeben wurden und ihr gewidmet sind.

Humor und Ironie sind individuell und vielleicht eine wilde Mischung aus Intelligenz, Anarchie und kindlichem Spieltrieb. Geprägt sind sie von der kulturellen Herkunft, der Erziehung und den Erfahrungen, die man im Leben so macht. Was hat Igudesman & Joo in jungen Jahren beeinflusst? Hyung-ki Joo ist ein Brite, der koreanisch aussieht. «Oder andersherum, oder beides», wie er von sich selbst sagt. Im Alter von achteinviertel Jahren begann er mit dem Klavierunterricht, zwei Jahre später erhielt er einen Platz an der erwähnten Yehudi Menuhin School. Joo musste feststellen, dass ihn Genies und Wunderkinder umgaben. Er war daraufhin überzeugt, dass man ihn bald von der Schule werfen würde. Hinzu kamen noch seine kleinen Hände – nicht so ideal für einen Pianisten. Letztendlich hielt er aber nicht nur dem Druck stand, seine Liebe zur Musik wurde im Studium sogar noch gestärkt.

Regelmässig gehänselt wurde Joo von Aleksey Igudesman. Auch er musste schon früh mit einigen Herausforderungen klar kommen. Er wurde 1973 in Leningrad geboren und ist jüdischer Abstammung. Als kleiner Junge emigrierte er mit seiner Familie nach Europa. Sein Vater und Mentor fand als Geiger in Bremerhaven eine Stelle. Als Igudesman elf Jahre alt war, starb sein Vater. Durch die Unterstützung seiner Mutter – einer Pianistin – gelang es dem Zwölfjährigen, an der Schule des berühmten Geigers Yehudi Menuhin aufgenommen zu werden. Parallel zum Geigenstudium las

er alle Theaterstücke von George Bernard Shaw, dem Meister der satirischen Übertreibung. Ein weiterer für ihn prägender Dramatiker war der Russe Anton Tschechow.

Das Tragisch-Komische, das Groteske und das Chaos sind wesentliche Elemente in der Arbeit von Igudesman & Joo. Für das Duo ist es stets wichtig, wie man auf die Welt schaut. Und ihre Perspektive ist eine positive: «Eigentlich ist die Welt lustig. Es kommt nur darauf an, wie man sie betrachtet. Humor ist überall, selbst in den dunkelsten Momenten. Wir haben immer daran geglaubt, dass Lachen ein Heilmittel ist, und wir haben es uns zur Aufgabe gemacht, die Absurdität selbst in den ernstesten Dingen hervorzuheben. Eine verpasste Note, ein vergessener Satz – all das ist Teil der grossen Komödie des Lebens. Der Trick besteht darin, zu lernen, darüber zu lachen, und dann fühlt sich die Welt plötzlich ein wenig leichter an.»

Und warum kommt dieser Spass zu einem Ende? «Nach 20 Jahren, in denen man sich über Mozart, Beethoven und alle anderen lustig gemacht hat, wird einem klar, dass es nur eine begrenzte Anzahl von Möglichkeiten gibt, sie witzig zu gestalten. Um kreativ voranzukommen, muss man sich auf neues Terrain begeben. Aber keine Sorge, wir werden weiterhin hinter den Kulissen aktiv sein, Projekte kuratieren und bisher unveröffentlichtes Material veröffentlichen. Es wird noch mehr Lachen und Musik geben, nur in einer anderen Form.»

Ihre letzte Show in der Tonhalle Zürich trägt den Titel «CODA – The Final Night-mare Music». Da wollen Igudesman & Joo als Duo noch einmal alles geben.

So 06. Apr 2025





UND PLÖTZLICH WAR DA EIN PORZELLAN-PAVILLON

Franz Welser-Möst dirigiert zwei ostasiatisch inspirierte Werke: Messiaens «Sept haïkai» und Mahlers «Lied von der Erde». Beide Komponisten begegnen im Austausch mit dem Fremdartigen vor allem sich selbst.

■ Jannick Scherrer

Das Zinnoberrot sticht von Weitem aus dem Meer und der umliegenden Landschaft heraus, bei Ebbe kann man es aus nächster Nähe sehen: das sechzehn Meter hohe Torii auf der japanischen Insel Miyajima. Es ist eine der grössten Touristenattraktionen Japans und das Postkartenmotiv schlechthin. Torii sind heilige Tore und stehen am Eingang von Shintō-Schreinen. Sie markieren die Grenze zwischen der profanen und der sakralen Welt und zeigen den Göttern den Weg zur Tempelanlage. Auch Olivier Messiaen (im Bild links mit seiner Frau Yvonne

Loriod) muss das rote Torii 1962 auf seiner Hochzeitsreise gesehen und sich bei diesem Anblick inspiriert gefühlt haben – und zwar so sehr, dass er es zum Titel des fünften Satzes seines Werks «Sept haïkai. Esquisses japonaises» machte, das ein Jahr später uraufgeführt wurde.

Ein Haiku, das kein Haiku ist

Wer nun meint, bei Messiaens «Sept haïkai» handle es sich um die Vertonung japanischer Kurzgedichte, irrt sich. Eine Gesangsstimme oder die für Haiku typische 5-7-5-Struktur sucht man hier vergebens. In der Regel bestehen Haiku aus drei Versen, wobei der erste fünf, der zweite sieben und der dritte wiederum fünf Moren – silbenähnliche Einheiten – aufweisen. Mit der zusätzlichen Angabe im Titel «Esquisses japonaises» («japanische Skizzen») schaffte sich Messiaen aber geschickt einen Freiraum, denn das Skizzenhafte, Unfertige, Fragmentarische lässt sich nicht so recht in eine Form pressen – schon gar nicht in eine so enge und minimalistische wie die des Haiku.

Vom zweiten bis zum sechsten Satz werden verschiedene Schauplätze in Japan thematisiert, darunter Nara, Miyajima und die ornithologische Traumdestination Karuizawa, die der Vogelliebhaber Messiaen mit der orchestralen Nachahmung zahlreicher

Vogelstimmen porträtierte. Eine Ausnahme bildet der vierte Satz: «Gagaku» ist kein Ort, sondern eine Form japanischer Hofmusik, die ihre Anfänge im siebten Jahrhundert hat. Wortwörtlich bedeutet es «elegante Musik». Die Shō, eine Mundorgel mit siebzehn Bambuspfeifen, und das Hichiriki, ein Rohrblattinstrument, sind feste Bestandteile der Gagaku-Musik. Messiaen imitiert die Shō mit dem Einsatz von acht Geigen, die gehaltene achttimmige Akkorde spielen – und die Rolle des Hichiriki ist an die Trompete vergeben.

Messiaens Naturverbundenheit und seine musikalische Experimentierfreude machten ihn empfänglich für eine Begegnung mit Japan. Vielleicht hätte er sich gut mit Matsuo Bashō (1644–1694), dem wohl bekanntesten Haiku-Dichter, verstanden: In seinen Gedichten fängt er kurze Momente in der Natur ein, in denen Gerüche, Geräusche und Farben eine zentrale Bedeutung einnehmen.

Diesen synästhetischen Ansatz findet man auch bei Messiaen wieder, der sich intensiv mit der Übersetzung von Phänomenen in die Tonsprache beschäftigt hat. In einem Interview von 1979 hat er gesagt, dass er Farben sehe, wenn er Musik hört. Im fünften Satz «Miyajima et le torii dans la mer» versucht er, das Kolorit, das er auf der Insel erblickt hat, in seinen Klängen einzufangen: «Das Grün der japanischen Kiefern, das Weiss und Gold der Shintō-Schreine, das Blau des Meers und das Rot des Torii – Das wollte ich [...] fast wörtlich umsetzen.» Messiaen errichtet ein Portal zwischen der Farb- und Musikwelt – ähnlich wie das Torii als Verbindung zwischen weltlichem und heiligem Raum fungiert.



Ein trendiges Geschenk

1911, ungefähr ein halbes Jahrhundert vor der Uraufführung von Messiaens «Sept haïkai», fand die Premiere von Mahlers Zyklus «Das Lied von der Erde» statt. Auch er erhielt eine Inspiration aus Ostasien, in diesem Fall aus China. Im Gegensatz zu Messiaen war er jedoch nie dort.

Mahler hatte von dem befreundeten Theodor Pollak 1907 einen Gedichtband von Hans Bethge mit dem Titel «Die chinesische Flöte» geschenkt bekommen, in dem der Komponist die Grundlage für den Text seines Werks fand. So ein Präsent lag damals im Trend: Denn ab den 1890er- bis in die 1910er-Jahre herrschte ein regelrechter Übersetzungsboom von chinesischer Literatur und Poesie. Auch Neuerscheinungen zur chinesischen Geschichte, Geografie oder Kultur kamen auf den Markt. Dieses Interesse war unter anderem ein Resultat der Wiener Weltausstellung von 1873. Die Neugierde westlicher Besucher*innen für ostasiatische Kunst wurde dort besonders entfacht.

Tausendjährige Flüsterpost

Für den Liedtext verwendete Mahler sieben ins Deutsche übersetzte Gedichte, deren Wurzeln bis in die Tang-Dynastie reichen. Mahlers Liedtext könnte man als das Produkt einer über tausend Jahre alten Flüsterpost bezeichnen. Bei diesem Kinderspiel wird eine Nachricht flüsternd weitergegeben und am Ende kommt oft eine Aussage heraus, die derart verändert ist, dass sie fast nichts mehr mit dem ursprünglichen Inhalt zu tun hat.

Hans Bethge, der kein Chinesisch verstand, bezog sich in seinem Gedichtband auf eine andere deutsche Übersetzung von Hans Heilmann. Diese

wiederum hatte zwei französische Übersetzungen aus den 1860er-Jahren zur Grundlage: Eine textnahe vom Sinologen Léon d'Hervey de Saint-Denis und eine sehr freie, dilettantische von Judith Gautier (im Bild rechts). Letztere konnte nicht sehr gut Chinesisch und brauchte die Originale eher als Inspiration für ihr eigenes Produkt. Gautier zeichnete ein romantisch-verklärtes Bild von China mit Motiven wie dem Mond, Jade und Porzellan. Ironischerweise erfreuten sich ihre Texte viel grösserer Beliebtheit als jene des Sinologen.

So ist es auch naheliegend, dass sich Fehler in diese Übersetzungen eingeschlichen haben, die heute noch im Gesangstext des Zyklus «Das Lied von der Erde» ersichtlich sind. Ausgerechnet im dritten Satz «Von der Jugend», der zusammen mit dem vierten Satz als Ausgangspunkt von Mahlers musikalischen Chinoiserien verstanden wird, ist die Rede von einem «Pavillon aus grünem und aus weissem Porzellan». Diese Strophe hat Mahler direkt von Bethge übernommen. Geht man jedoch in der «Flüsterpost» einige Schritte zurück, stellt man fest, dass Gautiers Übersetzung hier fehlerhaft war. Im chinesischen Original war nie die Rede von Porzellan. Gautier hatte das chinesische Zeichen «陶» falsch interpretiert: Eigentlich stand es hier für den Familiennamen Táo, nicht für Porzellan.

«Authentische» Pentatonik

Wortwörtlich war der Titel «Ein Fest in Herrn Taos Pavillon» und nicht «Der Pavillon aus Porzellan», wie es dann bei Bethge hiess. Mahler änderte den Titel zu «Von der Jugend». Durch die hauptsächlich pentatonische Gestal-

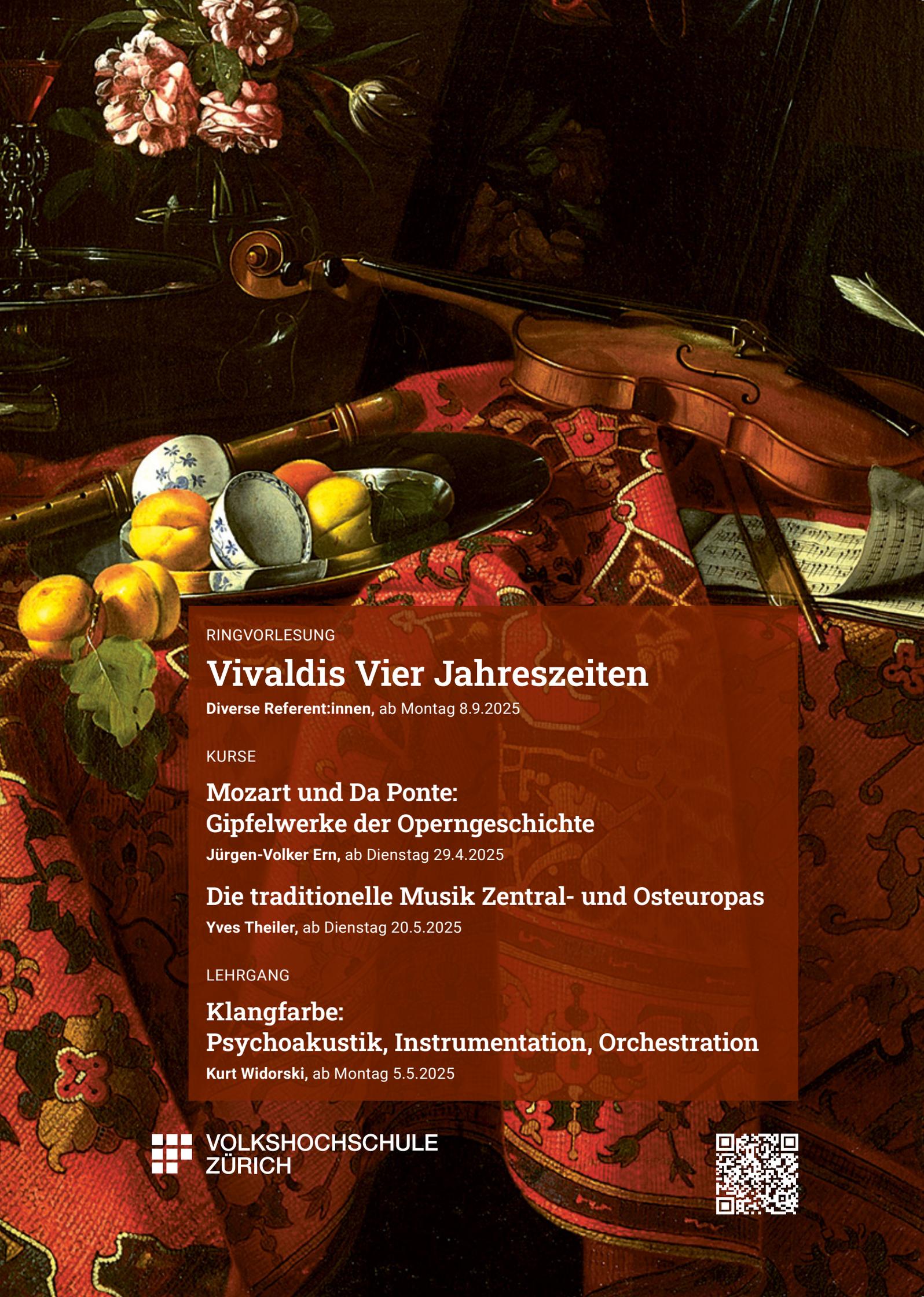
tung entstand ein vermeintlich «authentisches» Gesamtprodukt, das gut zum Pavillon aus Porzellan passt und einen direkt nach China zu verschlagen scheint – oder zumindest in Mahlers Vorstellung davon.

Mahler kreierte aus Bethges Text seine eigene stoffliche Verwebung. Er dichtete hinzu, strich und stellte um, wie es ihm passte. «Das Lied von der Erde» markiert seine letzte Schaffensphase und hat nicht den Anspruch, eine Hommage an chinesische Dichtkunst zu sein. Seine Auseinandersetzung mit Themen wie Abschied, Zerfall und Weltschmerz, die sich musikalisch unter anderem in der Aufgabe der Tonalität zeigen, erlauben einen tieferen Einblick in seinen damaligen Gefühlszustand.

Nun begegnen sich diese zwei Resultate von ostasiatischer Inspiration im Konzert. Dirigiert werden sie von Franz Welser-Möst, der damit einmal mehr eine ebenso überraschende wie stimmige Verbindungen von Werken präsentiert.



Mi 18. / Do 19. / Fr 20. Jun 2025
Franz Welser-Möst Leitung



RINGVORLESUNG

Vivaldi's Vier Jahreszeiten

Diverse Referent:innen, ab Montag 8.9.2025

KURSE

Mozart und Da Ponte: Gipfelwerke der Operngeschichte

Jürgen-Volker Ern, ab Dienstag 29.4.2025

Die traditionelle Musik Zentral- und Osteuropas

Yves Theiler, ab Dienstag 20.5.2025

LEHRGANG

Klangfarbe: Psychoakustik, Instrumentation, Orchestration

Kurt Widorski, ab Montag 5.5.2025



VOLKSHOCHSCHULE
ZÜRICH





DREHBÜCHER FÜR DAS OHR

Seine Filmmusiken für Italo–Western gehören zu den berühmtesten Soundtracks überhaupt. Aber Ennio Morricone komponierte auch ganz anderes.

■ Susanne Kübler

Wer den Namen Ennio Morricone hört, hat sofort eine gepfiffene Melodie im Kopf, oder die Klage einer Mundharmonika, oder das Schnarren einer Maultrommel. Auf jeden Fall etwas, das nach Wüste und Weite klingt. Denn der römische Komponist hat zusammen mit seinem einstigen Primarschul-Kollegen Sergio Leone nicht nur das Genre des Spaghetti-Westerns erfunden – er schuf dafür auch klangliche Chiffren, die ebenso unverkennbar wie unvergesslich sind.

Sie haben ihm 2007 einen Oscar für sein Lebenswerk eingebracht und einen Ruhm, den er eher gefunden als gesucht hatte. Denn ursprünglich peilte er eine ganz andere Karriere an, eine als leidenschaftlicher Avantgardist. Wie sehr er das letztlich blieb, erfuhr man im Gespräch mit ihm: Er sei nicht Filmkomponist, sondern Komponist, das betonte er gern. Und wies einen darauf hin,

dass er neben rund 500 Soundtracks auch ganz anderes geschrieben habe; nämlich Kammermusik und Klavierstücke, Orchesterwerke, Kantaten und eine Oper.

Angefangen hatte er einst als Trompeter, wie sein Vater. Aber während jener Unterhaltungsmusik machte, war Ennio Morricone nach dem Konzertdiplom mit einem experimentellen Ensemble unterwegs – und studierte daneben Komposition bei Goffredo Petrassi. 1958 reiste er zu den Darmstädter Ferienkursen, als Teil einer radikalen Generation, zu der auch Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono und Luciano Berio gehörten.

Aber da man mit neuer Musik «keine Familie ernähren» konnte, wie er sagte, musste sich der vierfache Vater lukrativere Projekte einfallen lassen. Also komponierte und arrangierte er Canzoni für Milva, Mina und Gianni Morandi.



Ennio Morricone

Und schaffte nach ein paar wenig erfolgreichen Versuchen in der Filmbranche mit dem Soundtrack für Sergio Leones «Per un pugno di dollari» den Durchbruch, der ihm deutlich mehr als eine Handvoll Dollar eintrug und das Thema Finanzen fürs Erste erledigte.

Los Angeles? Lieber nicht

Ab dann war er weiträumig gefragt. Nicht nur italienische Regisseure wie Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci oder Ettore Scola wollten Musik von ihm, auch in Hollywood wurde man aufmerksam auf den schüchternen Italiener, der sich allerdings als bemerkenswert stur herausstellte. Eine Villa in Los Angeles? Die lehnte er dankend ab. Er wollte in Rom bleiben, auch Reisen mochte er nicht. Wer etwas von ihm wollte, musste schon zu ihm kommen.

Es kamen viele, und sie erhielten ganz Unterschiedliches. Denn Ennio Morricone kannte nicht nur alle emotionalen Tricks, sondern auch die Musikgeschichte. Er brachte barocke Muster zum Sieden, liess sizilianische Volksmusikmelodien gegeneinander antreten, zog den Harmonien doppelte und dreifache Böden ein. Selbst in seine süffigsten Soundtracks schmuggelte er verblüffend viel Atonales, und auch sein Vokabular verriet den ehemaligen Avantgardisten: Wenn es in seinen Partituren schepperte und knirschte, sprach er nicht von Geräuschen, sondern von «nichtmusikalischen Klängen».

So hat es ihn zweifellos gefreut, dass zu seinen vielen Fans der Komponist Helmut Lachenmann gehörte, der sich auf ganz andere Weise mit «nichtmusikalischen Klängen» auseinandersetzt. Morricones Musik habe eine «unwiderstehliche Aura», sagte Lachenmann einst in einem Interview, «rational komme ich dem nicht auf die Schliche».

Ein weiterer Fan war Quentin Tarantino – der letzte grosse Regisseur, der nach Rom reiste. Er hatte in etlichen Filmen (mit und ohne Bewilligung) Morricone-Motive zitiert, nun wünschte er sich für «The Hateful Eight» einen eigenen Soundtrack. Und der damals bereits 87-jährige Komponist setzte sich einmal mehr wie gewohnt morgens von 7 bis 12 Uhr an den Tisch und schrieb jene Musik, die ihm 2016 den zweiten Oscar beschern sollte.

Erst die Musik, dann der Film

Frage man ihn nach der Zusammenarbeit mit Tarantino, beklagte sich Ennio Morricone allerdings ziemlich offen darüber, dass dieser am Ende «allzu frei» mit der Partitur umgegangen sei. Das widersprach Morricones Ästhetik grundsätzlich: Er verstand einen Soundtrack als Werk, nicht als Materialsammlung. Er komponierte auch deshalb so diszipliniert, weil er seine Partitur vor dem Start der Dreharbeiten fertig haben wollte, «denn so kann man die Szene entsprechend etwas länger oder kürzer drehen». So zurückhaltend er wirkte, so dezidiert war er der Überzeugung, dass die Musik in einem Film ebenso wichtig sei wie die Bilder.

Sergio Leone hatte das wohl von allen am besten verstanden. Bei den Dreharbeiten zu «Spiel mir das Lied vom Tod» liess er jedenfalls den bereits fertiggestellten Soundtrack als «Drehbuch für das Ohr» laufen – im Wissen darum, dass dies die Protagonisten beeinflussen würde. Leone habe seinen Klängen «genügend Raum» gegeben, sagte Morricone dazu: nämlich genau so viel, wie eine Musik braucht, die weit mehr zu bieten hat als ein bisschen Atmosphäre.

Als Ennio Morricone am 6. Juli 2020 starb, brachte die Zeitschrift «Der Spiegel» das alles im letzten Satz des Nachrufs sehr schön auf den Punkt: «Ein wichtigerer Komponist hat das Kino nie beschenkt.»



Marc Barwisch und Fernando Carmena.

ENTSTEHUNG EINER HOMMAGE

Wie wird man dem gewaltigen Lebenswerk von Ennio Morricone gerecht? Wir waren bei der Planung für das Filmkonzert «Per un'immagine» dabei.

■ Michaela Braun

«Das Erbe der Ferramonti», «Schlacht um Algier», «Das rote Zelt», ich höre der Programmplanung zum «Tribute» an Ennio Morricone zu. Vielleicht nicht so geläufige Filme und Melodien, aber dann höre ich im Laufe des Gesprächs «Spiel mir das Lied vom Tod», und sofort entsteht ein Bild. Auch beim Titel «Es war einmal in Amerika» ist das Thema von Deborah präsent. «Ein paar Klassiker sollen es sein, aber auch unbekannte Werke», so sieht es die Konzertdramaturgie vor. Marc Barwisch, Leitung Künstlerischer Betrieb, und Fernando Carmena, Kreativdirektor der Europäischen FilmPhilharmonie, wälzen unzählige Stücke, die alles beinhalten, was Filmmusik zu bieten hat.

Morricone hat ein gewaltiges Gesamtwerk hinterlassen, das ein unglaubliches Gespür für den Zeitgeist verrät. Er hat oft Geräusche als integralen Bestandteil in seine Kompositionen aufgenommen, auch in «La classe operaia va in paradiso» (1971), einer faszinierenden Partitur für Fräsmaschinenlärm, Violine solo, E-Gitarre solo

und Sinfonieorchester. Das Werk wird auch in Zürich aufgeführt.

Alle seine Kompositionen hat er selbst orchestriert und nicht einem Assistenten überlassen, «so wie dies viele der grossen Filmmusik-Komponisten-Kollegen mach(t)en», fügt Fernando Carmena an. «Etliche haben seine Werke arrangiert, sie klangen nicht immer wie Morricone. Deshalb war es ihm zeitlebens sehr wichtig, dass er seine orchestrierten Werke ab den 1980er-Jahren selbst dirigierte», meint Fernando Carmena weiter. Verlegt waren sie allerdings nicht – und so geht die Mär um, dass er die Partituren nach den Aufführungen immer wieder eingesammelt habe.

Die Europäische FilmPhilharmonie nahm 2022 mit Morricones Sohn Giovanni und dessen Anwalt Kontakt auf und interessierte sich vor allem für die vielen Werke, die noch nicht aufgeführt worden sind. Und so ist ein Konzert für Zürich entstanden, das in dieser Form einzigartig ist.

«In enger Absprache mit seiner Witwe Maria und seinem Sohn Giovanni präsentieren wir Kompositionen, die endlich erstmals öffentlich gespielt werden. Morricone war zu Lebzeiten nicht daran interessiert, das Material zu verlegen. Dies macht die Familie nun und achtet sehr genau darauf, was damit geschieht», so Fernando Carmena. Und Marc Barwisch ergänzt: «Wir wollen kein Status-Quo-Morricone-Konzert hier in der Tonhalle aufführen, so wie man sie aus Arenen mit Verstärkern kennt – der Rahmen ist intim, das Publikum wird sehr nah an seiner Musik sein und somit seine ganze Vielfalt erleben.»

Zu dieser Vielfalt gehört auch, dass viele Werke nicht im Zusammenhang mit Filmen entstanden sind. Daher wird dieses Konzert – ganz im Sinn von Morricones Ästhetik – ohne bewegte Bilder stattfinden.

«DAS ECHO IST ANDERS ALS FRÜHER»

Olivier Latry, einer der Titularorganisten von Notre-Dame, gibt im Juni 2025 sein Debüt bei uns. Im Interview erzählt er von seiner Pariser Orgel, der Kunst des Improvisierens und seiner Programmwahl.

■ Interview: Franziska Gallusser

Sie sind seit 1985 einer der Titularorganisten der Kathedrale Notre-Dame in Paris. Die Orgel wurde bei dem Brand von 2019 nicht allzu sehr beschädigt, aber Sie konnten fünf Jahre nicht darauf spielen. Hat Ihnen etwas gefehlt?

Ich habe die Orgel nicht so sehr vermisst. Das ist ein bisschen seltsam, aber seit ich Organist in Notre-Dame bin, wurde sie zweimal restauriert, einmal 1992 und dann 2014. Beide Male war das Instrument drei Jahre lang unbespielbar. Dann kam dieser Brand, und natürlich dauerte die Restaurierung dieses Mal etwas länger; doch es fühlte sich genauso an. Wir hatten uns also schon daran gewöhnt, die Orgel nicht zu spielen (lacht). Das ist die eine Sache. Das andere: Ich habe in Notre-Dame viel musiziert – sehr, sehr viel. Bei den Gottesdiensten am Samstag oder Sonntag natürlich, aber auch unter der Woche bei den Proben. Ich habe tagsüber und nachts gespielt – und das ist ein bisschen so, als ob man sich an etwas überessen würde, sodass man es am nächsten Tag nicht mehr sehen kann. Das Gleiche gilt für mich und die Orgel. Ich konnte also gut fünf Jahre lang ohne sie leben. Das war kein Problem. Anders wäre es gewesen,

wenn sie zerstört worden wäre, aber sie war ja noch da.

Und was haben Sie gemacht, während Notre-Dame eine Baustelle war?

Dasselbe wie vorher: Ich habe Konzerte gegeben, am Konservatorium unterrichtet und manchmal auch Gottesdienste in Saint-Germain-l'Auxerrois begleitet – sozusagen in der «Vertreterkirche». Dort gibt es bereits einen Titularorganisten. Meine Kollegen und ich waren also seine Vertreter.

Am 7. Dezember 2024 wurde nicht nur die wieder aufgebaute und renovierte Kathedrale vorgestellt, sondern auch die generalüberholte Orgel. Wie hat es sich angefühlt, erneut vor Publikum dort spielen zu können?

Ich hatte gemischte Gefühle. Natürlich war es eine grosse Freude, doch gleichzeitig war es auch mit Angst verbunden (lacht). Die Kathedrale ist offen, aber noch nicht ganz fertig. Das war schwierig. Man weiss nicht recht, welchen Weg man gehen muss, um zur Orgel zu gelangen. Die Schlüssel waren am Anfang noch nicht da. Ja, es gab eine Menge unangenehmer Dinge. Ich muss sagen, dass ich nicht so gern bei solchen Extraveranstaltungen wie der Einweihung auftrete. Meine Aufgabe ist es eigentlich, beim Gottesdienst in Notre-Dame zu spielen. Das gefällt mir sehr gut, aber diese besonderen Anlässe sind fast zu viel für mich. Es ist wunderbar, dass das normale Leben zurückkehrt – wenn ein «normales» Leben in Notre-Dame überhaupt möglich ist.

Wie klingt das Instrument jetzt?

Ich denke, die Orgel klingt gleich, aber nicht die Kathedrale. Der Nachhall dauert immer noch sieben Sekunden, doch das Echo ist etwas anders. Vorher

konnten wir den Widerhall hören und jetzt ist es eher wie ein grosser vorbeifahrender LKW (imitiert das Geräusch). Das ist überraschend.

Also ist es ein Kennenlernen, obwohl es dasselbe Instrument ist?

Ja, genau. Derzeit ist die Sättigung sehr stark. Wir müssen wirklich aufpassen, dass die Orgel nicht zu laut ist. Es kann schnell unangenehm werden. Wir müssen uns dieser neuen Akustik anpassen. Wir können die Orgel also nicht wie früher spielen, sondern müssen länger warten, mehr atmen – es gibt viel zu lernen.

Bei der Wiedereröffnung haben Sie und die anderen Titularorganisten improvisiert. Wie kam es zu dieser Entscheidung?

Es war unmöglich, ein Stück aus dem Orgelrepertoire zu spielen. Die Zeit war zu kurz, nur jeweils eine bis anderthalb Minuten. Und dann mussten wir zum Gesagten, das wir ja vorher nicht kannten, etwas improvisieren.

Sie hörten die Ansprachen und mussten dann passend dazu die Stimmung einfangen?

Genau. Es ist üblich, dass bei einer Orgeleinweihung improvisiert wird.

Zudem hat das Improvisieren an der Orgel in Frankreich ja eine besondere Tradition ...

Genau, alle Organisten haben stets improvisiert. Ein berühmtes Beispiel war Claude Balbastre, ein Musiker am Ende des 18. Jahrhunderts. Als er in der Kirche Saint-Roch angestellt war, hat der Erzbischof von Paris ihm das Spielen verboten, weil die Menschen irgendwann nur noch gekommen sind, um die Orgel zu hören und nicht, um der Predigt zu folgen. Zudem gab es dann in der Kirche viel Lärm. Daher hat er

Internationale Orgeltage Zürich Pfingsten 07. – 09. Jun 2025



Olivier Latry vor der Pariser Notre-Dame.

gesagt: Keine Orgel mehr! Diese Tradition des Improvisierens in Frankreich geht jedoch hauptsächlich auf das 19. Jahrhundert zurück, als die Académie de Musique gegründet wurde. Natürlich gab es dort Orgelklassen. Aber durch die Französische Revolution war das ganze Repertoire verloren gegangen. Daher haben die Organisten entschieden: Wenn wir keine Werke haben, müssen wir eben improvisieren. Das war eine Praxis für fast zwei Jahrhunderte. In den Prüfungen mussten die Orgelschüler drei Viertel der Zeit improvisieren und nur ein Viertel interpretieren.

Wie ist es, auf einer Orgel zu improvisieren, auf der man noch nie gespielt hat? Macht das besonders Spass?

Aber klar! Es ist jedes Mal eine schöne Erfahrung. Das ist es, was ich an meiner Arbeit liebe. Eine neue Orgel kennenzulernen ist wirklich wie einen neuen Menschen zu treffen. Man muss auf ihren Charakter hören und eine Kollaboration eingehen – wie ein Kammermusiker. Man kann so viel machen. Selbst wenn eine Orgel nicht gut ist, findet man stets etwas, womit sie schön klingt. Ja, das macht Spass.

Im Juni 2025 werden Sie bei den Internationalen Orgeltagen Zürich zu Gast sein. Wir dürfen uns auf ein Orgelrezital mit Werken von Alexandre Guilmant, Manuel de Falla, Béla Bartók, Louis Vierne und Maurice Duruflé freuen. Und zum Schluss werden Sie improvisieren. Wie ist dieses Programm zustande gekommen?

Natürlich hatte die Kuhn-Orgel grossen Einfluss darauf. Ich versuche immer, etwas zu spielen, was mit dem Instrument in Verbindung steht. Das ist mir sehr wichtig. Zudem ist es für mich interessant, nicht nur das typische Orgelrepertoire einzustudieren, sondern auch etwas wie die Transkriptionen von Manuel de Falla und Béla Bartók, um damit in eine etwas andere Richtung zu gehen. Auf diese Weise kann man die Orgel auf eine neue Weise hören.

Macht es für Sie einen Unterschied, ob Sie in einer Kirche oder in einem Konzertsaal wie der Grossen Tonhalle spielen?

Ja. Der grösste Unterschied ist das Programm. Ich würde de Falla nicht in einer Kirche spielen. Da muss man als

Organist vorsichtig sein. Werke von Louis Vierne und Maurice Duruflé wären jedoch möglich. Einmal habe ich auch Wagners «Tristan und Isolde» in einer Kirche gespielt. Das hat sich komisch angefühlt. Aber ich hatte einst auch eine Erfahrung andersherum: Da habe ich in der Walt Disney Concert Hall in Los Angeles «L'Ascension» von Messiaen aufgeführt. Das ist ein ziemlich statisches Stück. Die Akkorde sind sehr lang und alles ist sehr meditativ. Ich war in der Mitte der Bühne und fühlte mich nicht gut. Ich dachte: Warum schauen die Menschen mich an? Das war nicht die richtige Musik für diesen Ort. Es geht also in beide Richtungen.

Bisher haben Sie noch nie auf der Kuhn-Orgel in der Tonhalle Zürich gespielt. Was haben Sie darüber gehört?

Ich habe schon von einigen Kollegen gehört, dass die Orgel sehr gut klingt. Dieses Jahr komme ich das erste Mal in die Tonhalle. Auch früher habe ich nie auf der Kleuker-Steinmeyer-Orgel gespielt. Ich bin also gespannt und freue mich sehr darauf, die Orgel selbst ausprobieren und hören zu können.

Internationale Orgeltage Zürich
Programm auf Seite 11

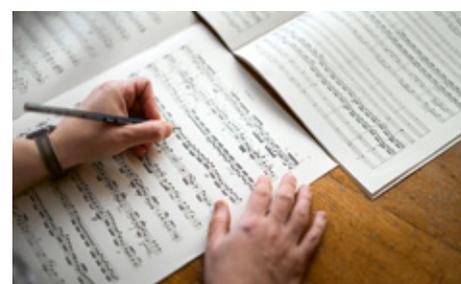


Orchester-Bibliothekarin Dorothea Krimm braucht viel musikalisches Wissen – und einen weichen Bleistift.



ZEN ODER DIE KUNST DES BEZEICHNENS

Wenn die Noten ins Haus kommen, ist viel bibliothekarische Arbeit schon erledigt. Nun beginnt der Feinschliff.



■ Dorothea Krimm

Die Aufgaben einer Orchesterbibliothekarin sind vielfältig. Sie plant und organisiert, recherchiert, dokumentiert, ist handwerklich tätig, und regelmässig steht das Bezeichnen auf der Tagesordnung. Genauer gesagt: das händische Einfügen von Bogenstrichen, Dynamik- und Artikulationszeichen in das Notenmaterial mit einem Bleistift.

Die Konzertmeisterin oder der Konzertmeister und in der Folge die Stimmführer*innen von zweiter Geige, Bratsche, Cello und Kontrabass legen für ihre Gruppe eine Bogenstrich-Einrichtung fest, die jeweils mit dem Rest der Streicherregister harmoniert. Die Mitarbeiterinnen der Bibliothek übertragen diese aus den ersten Pulten ins Tutti. Wünsche des Dirigenten bezüglich Dynamik und Artikulation kommen gegebenenfalls hinzu, sie werden aus der Dirigierpartitur übernommen. Das ist eine Geduldsarbeit, die je nach Umfang des Werks, Komplexität der Einrichtung und Zustand der Orchesterstimmen viele Stunden umfassen kann. Für eine neu zu bezeichnende Mahler-Sinfonie mit bis zu 50 Seiten pro Heft dauert das möglicherweise eine ganze Woche.

Eine klar leserliche, gleichmässige Handschrift ist unabdingbar. Man setzt die Zeichen mit weichem Bleistift, der bei Korrekturen in der Orchesterprobe leicht

zu radieren ist. Es gilt, den Noten-Lesefluss der Musiker in der Konzertsituation so angenehm und unangestrengt wie möglich zu gestalten, durch ebenso einfache wie präzise Informationen. Die Symbole für Abstrich und Aufstrich werden mittig über dem Notenkopf platziert, und falls dort kein Platz ist, weiter oben oder an einer gut sichtbaren Stelle in geringer Entfernung. Bei musikalischen Kürzungen leitet eine leicht geschwungene Linie das Auge vom Ende des zuletzt gespielten Takts über die Seite bis zum Beginn des neuen Takts – eine Wegweisung, die den Sprung harmonisch und folgerichtig wirken lässt.

Keine Chance für KI

Wenn Aussenstehende von einer solchen Tätigkeit erfahren, wundern sie sich manchmal, warum sie bis heute der Mensch und nicht ein KI-gesteuerter Roboter ausführt. Tatsächlich dürfte es zu relativ schlechten Ergebnissen führen, wenn die Zeichen maschinell in die Stimmen kopiert würden. Zu sehr sind hier menschlich-intelligente Antworten auf individuelle Situationen gefragt. Auch ist eine persönliche Kenntnis des Orchesters von Vorteil – jeder Klangkörper, jede Streichergruppe hat Vorlieben und Gewohnheiten, denen Rechnung zu tragen ist. Und wenn in der Vorlage eine Aufteilung für «divisi»-Stellen (wo einzelne

Pulte oder Musiker*innen Unterschiedliches zu spielen haben) angegeben ist, muss diese in jedem Heft individuell angepasst werden.

Ob Zusatzinformationen wie Dynamik und Artikulation übernommen werden, entscheidet sich häufig anhand von Überlegungen zu deren Gültigkeit im Werk, den Wünschen des Dirigenten und denen der Musiker*innen. Diese können manchmal gegenläufig sein (soll jedes Piano zusätzlich hervorgehoben werden? Sicher nicht! Das eine oder andere vielleicht aber doch...).

Berücksichtigt man all diese Erfordernisse, so wird deutlich, dass die Geduldsarbeit zugleich von einer immer wachen Konzentration begleitet sein muss, die das jeweils aktuelle Zeichen, seine ästhetische Ausführung und den Kontext im Blick behält. Mit der Zeit stellt sich dennoch eine gewisse Sicherheit der Hand ein, eine geübte Aufmerksamkeit des Verstandes, die es gestattet, das Denken ein wenig loszulösen und quasi über der Tätigkeit schweben zu lassen. Das gibt ihr bisweilen fast meditative Qualitäten. Und zur besonnenen Geistesübung gesellt sich die Befriedigung, dem Orchester ein im gegebenen Rahmen optimales Arbeitsmaterial zu liefern.

TON OHNE HALLE

Klassik für alle heisst es Mitte Juni auf dem Münsterhof Zürich. Mit verschiedenen Partnern feiern wir ein Fest der Musik — und das künftig alle zwei Jahre.



Freitag 13. Juni 2025

14.00 Uhr
Superar Suisse

20.30 Uhr
Paavo Järvi und Jean-Yves Thibaudet

Samstag 14. Juni 2025

15.00 Uhr / 17.00 Uhr
Tonhalle-Orchester Zürich
und Zurich Jazz Orchestra

20.30 Uhr
Tonhalle-Orchester Zürich und
Jugend Sinfonieorchester Zürich

■ Michaela Braun

«Mit dem Orchester und unseren Partnern unter freiem Himmel zu musizieren, das ist ein grosses Privileg. Es ist der kraftvollste und direkteste Weg, mit den Menschen der Stadt im Dialog zu sein», sagt Paavo Järvi, der beim tonhalleAIR zwei Konzerte leiten wird. Zum ersten Mal dirigiert er dabei auch das Jugend Sinfonieorchester Zürich. Unsere Musiker*innen des Orchesters arbeiten seit Jahren sehr eng mit dem jungen Klangkörper zusammen und geben ihr Wissen weiter.

Eine andere Kooperation, die wir seit Jahren pflegen, ist jene mit Superar Suisse, dem Förderprogramm für Kinder und Jugendliche mit unterschiedlichsten sozialen Hintergründen. Gemeinsam mit den Schulen der Stadt und dem Kanton Zürich findet endlich ein Sing-along im Freien statt.

Mit dem Zurich Jazz Orchestra werden die Bläsergruppen unseres Orchesters am Samstag tagsüber zwei Konzerte geben und so alle Bummler in der Stadt bestens unterhalten.

Das urbane Festivalgelände lädt zum Verweilen ein – viele Gastrobetriebe haben vor und nach den Konzerten geöffnet.

Der Zugang zum Münsterhof ist an beiden Tagen kostenlos. Als Gastgeber und mit finanzieller Unterstützung des Kantons Zürich sowie verschiedener Stiftungen und Partner machen wir Kultur und verstehen das tonhalleAIR als ein neues Highlight der Zürcher Agenda.

tonhalleAIR
Programm auf Seite 10



MEHR ...

tonhalle-orchester.ch/air



tonhalleAIR

Fr 13. /

Sa 14. Jun

2025

Münsterhof



Fotos: Gaëtan Bally, Pablo Faccinnetto, Akrivë Sileikaitė, Superar Suisse



Corine Mauch

Stadtpräsidentin von Zürich

«Mit tonhalleAIR bringt das Tonhalle-Orchester Zürich nicht nur klassische Musik auf höchstem Niveau in den öffentlichen Raum, sondern bietet auch dem grossartigen Nachwuchs sowie dem Zurich Jazz Orchestra eine einmalige Bühne. Ein neuer Glanzpunkt in Zürichs Kultur-Agenda.»

Klänge der Serenissima



SALZBURGER FESTSPIELE PFINGSTEN · 6.–9. JUNI 2025

OPER · VIVALDI-PASTICCIO

HOTEL METAMORPHOSIS

Capuano · Kosky
Bartoli · Abrahamyan · Desandre · Jaroussky
Winkler
Il Canto di Orfeo
Les Musiciens du Prince – Monaco

GEISTLICHES KONZERT

CLAUDIO MONTEVERDI

MARIENVESPER

Capuano
Il Canto di Orfeo
Les Musiciens du Prince – Monaco

BALLETT

TOD IN VENEDIG

Neumeier · Schmidt
Fray
Hamburg Ballett

OPER KONZERTANT

GIUSEPPE VERDI

LA TRAVIATA

Zanetti · Sierra · Beczala · Salsi
Chœur de l'Opéra de Monte-Carlo
Mozarteumorchester Salzburg

MATINEE

..... **SOFFERTE ONDE SERENE ...**

ALBAN BERG · FRANZ LISZT · LUIGI NONO ·
SALVATORE SCIARRINO · RICHARD WAGNER
Hinterhäuser · Goerne

OPERNGALA

ROSSINI IN VENEDIG

Capuano · Petit · Bartoli · Osborn · D'Arcangelo u. a.
Chœur de l'Opéra de Monte-Carlo
Les Musiciens du Prince – Monaco ·
Musiker-innen der Würth Philharmoniker

Künstlerische Leitung

Cecilia Bartoli



www.salzburgfestival.at

Stand: 9. Jänner 2025



WILLKOMMEN, HEDY GRABER!

Die Kulturmanagerin wurde als neue Präsidentin des Verwaltungsrats der Tonhalle-Gesellschaft Zürich gewählt.

■ Michaela Braun

Wer in der Schweiz mit Kultur zu tun hat, kennt Hedy Graber. Die in Kriens aufgewachsene Kulturmanagerin leitete von 2004 bis 2024 die Direktion Kultur und Soziales beim Migros-Genossenschafts-Bund. Bei der Generalversammlung der Tonhalle-Gesellschaft Zürich AG am 29. Januar 2025 wurde sie zur Präsidentin des Verwaltungsrats gewählt.

Wir haben ihr bei dieser Gelegenheit fünf Fragen gestellt:

1. Hedy Graber, spielen Sie ein Instrument?

Als Tochter einer Musikerin durfte ich den Blockflötenunterricht überspringen und habe früh mit Klavier und Geige angefangen. Als Teenie habe ich mir dann vom Taschengeld eine Gitarre gekauft und dennoch recht rasch aufgehört, irgendein Instrument zu spielen. Ich bin eine begeisterte und gute ZuhörerIn.

2. Welches war Ihr erstes klassisches Konzert?

Daran erinnere ich mich nicht, allerdings werde ich ein Konzert nie vergessen: jenes von Yehudi Menuhin und Ravi Shankar bei den Internationalen Musikfestwochen Luzern in den 1970er-Jahren. Das kulturelle Grenzen überschreitende Zusammenspiel auf höchstem Niveau hat mich tief beeindruckt.

3. Woran denken Sie im Konzert?

Musik ist gut fürs Gemüt. Manchmal hänge ich Gedanken nach, dann wieder überlege ich gar nichts und lasse mich von den Klängen beflügeln. Eines ist sicher: Nach einem Konzert geht man beseelt und inspiriert nach Hause. Musik ist eine sehr unmittelbare Erfahrung und sicher gut fürs Wohlbefinden!

4. Kann man sich in Musik verlieben?

Unbedingt! Und immer aufs Neue! Es gibt Musik, die begleitet einen über lange Phasen und dann gibt es auch kurze musikalische Verliebtheiten ... Die Mischung macht es aus. Ich bin gespannt darauf, in welche Musik ich mich in der kommenden Saison beim Tonhalle-Orchester Zürich verlieben werde!

5. Was bewundern Sie bei Künstler*innen?

Ich habe grössten Respekt vor künstlerischer Arbeit und bewundere Menschen, die ihr Leben zum Beispiel der Musik verschreiben. Das geht oft einher mit Verzicht, hoher Leistung und Demut, jeden Tag wieder aufs Neue zu üben, an Interpretationen zu feilen, um exakt den Ton zu finden und dem Publikum ein einzigartiges Erlebnis zu bieten.

Hoch
kommen,
dabei
sein!

Wir feiern
40 Jahre
jung

Davos Festival⁴⁰ Zeitlos 2.-16. August 2025

Young Artists
in Concert

SwissLife 

 MULLI
STIFTUNG
DAVOS

Freunde
Davos
Festival

SWISSLOS 
KULTUR FÖRDERUNG
KANTON GRAUBÜNDEN

 DAVOS
KULTUR

DANKE, MARTIN VOLLENWYDER!

Als Präsident des Verwaltungsrats der Tonhalle-Gesellschaft Zürich trat er zurück. Nun ist er Ehrenpräsident.



23 bewegte Jahre lang hat sich Martin Vollenwyder für die Tonhalle-Gesellschaft Zürich eingesetzt: Zwölf davon als Vize-Präsident des Verwaltungsrats, die letzten elf als Präsident. In seiner Amtszeit wurde die Interimsspielstätte Tonhalle Maag erfunden, finanziert, gebaut und bespielt – ein Projekt, für das er sich in jeder Hinsicht stark engagierte. Weitere Herausforderungen waren ein Chefdirigenten-Wechsel, die Corona-Pandemie, die

Rückkehr in die renovierte Tonhalle am See, die Umwandlung des Vereins der Tonhalle-Gesellschaft Zürich in eine Aktiengesellschaft. Martin Vollenwyder wirbelte dabei nicht nur hinter den Kulissen, er sass mit seiner Frau Susanne Bernasconi auch regelmässig im Konzert und begleitete das Orchester auf zahlreichen Tourneen. Bei seinem Abschied (und dem Neustart als Ehrenpräsident) hiess es daher einstimmig: Danke – und auf Wiedersehen!



Paavo Järvi, Susanne Bernasconi und Martin Vollenwyder (v.l.).

Paavo Järvi Music Director Tonhalle-Orchester Zürich

«Martin und Susanne waren auf Tourneen regelmässig mit dabei und auch viel an meinen Konzerten hier in Zürich. Am schönsten waren jedoch die Abende bei ihnen daheim. Das waren immer sehr familiäre Momente, mit ausgezeichnetem Essen, hervorragenden Weinen und vielen Geschichten.»

Hans G. Syz-Witmer Vizepräsident Verwaltungsrat und Quästor

«Ich schlüss d'Sitzig und wünsch ä gnussriche Fortsetzig vom abrochne Tag!» So hörte fast jede Sitzung auf, ob morgens um 07.30 Uhr, was Ilona besonders schätzte, oder abends. Du hast pünktlich gestartet und geendet, weil immer ein Folgetermin im Kipsi anstand. Nicht lange fackeln, umsetzen und «susch g'spüret die dänn scho mis italienische Temparamänt!» Wenn Deine Ausführungen mit einem klaren Crescendo begannen: «Ich muess schö düütli säge, ä sooo gats dänn nöd!» – dann wusste jeder, wo dä Bartli dä Moscht holt. Deine Art werde ich vermissen und empfehle jedem, sich von Dir durch Dein Engequartier führen zu lassen, notabene Deine Heimat und die der Tonhalle. Da spürt man Dein feu sacré für die Sache und unsere Stadt!»



Hans G. Syz-Witmer

W Wohnhilfe
Claridenstrasse 25
8002 Zürich
wohnhilfe.ch

Bielefelder Werkstätten
Sofa Spirit



ZÜRICH
TANZT
CH

**ZÜRICH
TANZT
15-18 MAI
2025**

SHOWS
KURSE
PARTIES

YOUR BODY IS A WONDERLAND



Back-stage



Wettbewerb

Wo steht Mozarts Name?

In den kommenden Wochen stehen zahlreiche Mozart-Werke auf dem Programm (vgl. S. 13). Wo in der Tonhalle Zürich befindet sich diese Hommage an ihn?

Wettbewerbsteilnahme: Schicken Sie ein Foto der Inschrift an medien@tonhalle.ch. Die ersten drei Teilnehmenden erhalten eine CD mit Orffs «Carmina Burana».

Wahlverwandtschaften



Kamil Łosiewicz, Kontrabass

Noah Petschi, Event Manager



Jazz

Die musikalische Laufbahn von Kamil Łosiewicz begann in einer polnischen Dixieland-Band, damals mit einem E-Bass. Auch als der Kontrabass ins Spiel kam, blieb die Frage nach dem richtigen Studium lange offen: Jazz oder Klassik? Er entschied sich für die Klassik – und ist heute neben dem Orchester in mehreren Jazz-Formationen unterwegs. Nur mit einem Sänger hat er noch nie gearbeitet, aber das könnte sich ändern: Kürzlich hat er nämlich Noah Petschi näher kennengelernt, der als Event Manager verschiedenste Anlässe in der Tonhalle Zürich organisiert. Daneben ist er in gastronomische Pop-Up-Projekte involviert und kuratiert die Tiny Nest Concerts im Zürcher Club Kauz. Vor allem aber hat er Musikpädagogik mit Schwerpunkt Jazzgesang studiert: Passt perfekt – darüber sind sich beide einig.

Bienen

Auf die Frage, welche drei Dinge er auf eine einsame Insel mitnehmen würde, nennt unser Klarinettist Florian Walser neben einer Baumschere und einer Hammond-Orgel auch ein Bienenvolk. Noch ist das Imkern ein Traum für ihn – wobei er ein bemerkenswertes Talent hat, seine Träume zu realisieren, wie die von ihm gegründete Stubete am See für neue Schweizer Volksmusik zeigt. Falls er Tipps in Sachen Bienen bräuchte, könnte er diese bei Caroline Kremer holen. Die Assistentin Intendanz und Geschäftsleitung hat nicht nur Bratsche, Philosophie und Management studiert, sondern auch den Imkerschein gemacht. Wer weiss, vielleicht findet sie irgendwann in Tonhalle-Nähe einen guten Ort für einen Bienenstock? Das wäre auch für Florian Walser zweifellos praktischer als die einsame Insel.



Florian Walser, Klarinette

Caroline Kremer,
Assistentin Intendanz und GL



**Tun Sie etwas
Gutes und verkaufen
Sie uns Ihr Haus**

Bei uns kann die Mieterschaft nach dem Kauf
Ihrer Liegenschaft bleiben – zur gleichen Miete.
043 322 14 14

pwg.ch

Stiftung PWG zur Erhaltung von preisgünstigen Wohn- und Gewerberäumen der Stadt Zürich

**IM
ZWEI-
KLANG
MIT ...**

Musik
trifft
Kulinarik



**TONHALLE
ORCHESTER
ZÜRICH**



tonhalle-orchester.ch/
im-zweiklang



PARIS – LE HAVRE – PARIS
SAMSTAG, 9. – SAMSTAG, 16. AUGUST 2025

Eine musikalische und kulturelle Flussschiffreise mit dem *Schweizer Oktett*,
mit den **drei* Tonhalle-Orchester**-MusikerInnen **Sarina Zickgraf – Viola**,
Christian Proske – Violoncello und **Gallus Burkard – Kontrabass**.

Bitte attraktives Angebot beachten – alle Details unter www.klang.ch oder 044 252 00 12.



SPEZIALANGEBOT
***CHF 300 Rabatt pro Kabine**

Buchungscode: TH-300M | nicht kumulierbar mit anderen Rabatten



HINWEIS: **Tonhalle-Konzertmeister Andreas Janke** zu Gast im wunderschönen historischen **Grandhotel Giessbach** im Rahmen der **klang-Herbsttrilogie** vom **14. bis 16. Okt. 2025** – Buchung via www.klang.ch

Kartenverkauf

Billettkasse Tonhalle

Postadresse: Gotthardstrasse 5, 8002 Zürich
Eingang für das Publikum: Claridenstrasse 7
Tel. +41 44 206 34 34
boxoffice@tonhalle.ch / tonhalle-orchester.ch
Schalter: Mo bis Fr 12–18 Uhr
Telefon: Mo bis Fr 13–18 Uhr
Abendkasse: Grosse Tonhalle: 1,5 Stunden
vor Konzertbeginn
Kleine Tonhalle: 1 Stunde vor Konzertbeginn

Bestellungen

Telefonisch: Mo bis Fr 13–18 Uhr
Per Internet, Mail oder mit Bestellkarte.
Die Bearbeitung erfolgt nach Eingang.
Bei Postzustellung verrechnen wir einen
Unkostenbeitrag von CHF 8.

Zahlungsmöglichkeiten

Bargeld, TWINT, Rechnung, Kreditkarte
(Amexco, Diners, Mastercard, Visa), Maestro
oder Postcard. Es gelten die Allgemeinen
Geschäftsbedingungen (AGB) der Tonhalle-
Gesellschaft Zürich AG in ihrer jeweils
aktuellen Version.

Impressum

Magazin

Tonhalle-Orchester Zürich / 27. Jahrgang
April bis Juli 2025
Erscheinungsweise: dreimal jährlich
Offizielle Publikation der Tonhalle-Gesellschaft
Zürich AG und des Freundeskreis Tonhalle-
Orchester Zürich

Herausgeberin

Tonhalle-Gesellschaft Zürich AG
Gotthardstrasse 5, 8002 Zürich
Telefon +41 44 206 34 40
tonhalle-orchester.ch

Redaktion

Susanne Kübler, Michaela Braun
Wir freuen uns über Ihre Rückmeldungen an
medien@tonhalle.ch

Gestaltung / Bildredaktion

Marcela Bradler

Inserate

Silvio Badolato

Lektorat / Korrekturen

Heidi Rogge

Druck

Schellenberg Druck AG

Redaktionsschluss 7. Februar 2025
Auflage 20 000 Exemplare / ISSN 2235-1051

© Tonhalle-Gesellschaft Zürich AG
Änderungen und alle Rechte vorbehalten.
Nachdruck nur mit schriftlicher Genehmigung der
Tonhalle-Gesellschaft Zürich AG.

Unser Dank

Die Konzerte der Tonhalle-
Gesellschaft Zürich werden
ermöglicht dank der Sub-
ventionen der Stadt Zürich,
der Beiträge des Kantons
Zürich und des Freundeskreis
Tonhalle-Orchester Zürich.

Partner

LGT Private Banking
Mercedes-Benz Automobil AG

Projekt-Partner

Maerki Baumann & Co. AG
Radio SRF 2 Kultur
Swiss Life
Swiss Re

Service-Partner

ACS-Reisen AG
Goldbach Neo OOH AG
PwC Schweiz
Ricola Schweiz AG
Schellenberg Druck AG
Swiss Deluxe Hotels

Medien-Partner

Neue Zürcher Zeitung

Projekt-Förderer

Monika Bär mit Familie
Baugarten Stiftung
Beisheim Stiftung
André M. Bodmer und Adèle Zahn Bodmer
Ruth Burkhalter
D&K DubachKeller-Stiftung
Elisabeth Weber-Stiftung
Else v. Sick Stiftung
Ernst Göhner Stiftung
Fritz-Gerber-Stiftung
Hans Imholz-Stiftung
Heidi Ras Stiftung
Hilti Foundation
International Music and Art Foundation
Adrian T. Keller und Lisa Larsson
LANDIS & GYR STIFTUNG
Orgelbau Kuhn AG
René und Susanne Braginsky-Stiftung
Sombrilla Stiftung, Inger Salling Kultur-Fonds
Stiftung ACCENTUS
Vontobel-Stiftung
Helen und Heinz Zimmer

Dies und das

Personelles

Orchester

Verabschiedung

Alberto Navarra

Solo-Flöte / 2. Flöte

Pensionierungen

Karl Fässler

2. / 4. Horn

Ronald Dangel

Solo-Kontrabass

Jörg Hof

2. / 3. Trompete

Jubiläen

30 Jahre

Julia Becker

1. Konzertmeisterin

10 Jahre

Sayaka Takeuchi

1. Violine tutti

Michael von Schönemark

Solo-Fagott / 2. Fagott

Management- Team

Wir begrüßen

Marcello Merkle

Mitarbeiter Empfang /
Zentrale Dienste

Wir verabschieden

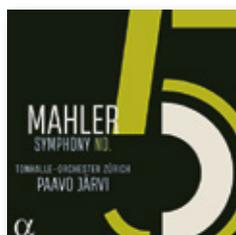
Bernhard Kopp

Orchestertechniker

Tim Dokter

Mitarbeiter KBB

CDs



Mahlers Fünfte

Als Paavo Järvi zum Auftakt unseres Mahler-Zyklus im Februar 2024 die Sinfonie Nr. 5 dirigierte, war in der NZZ danach von «brennender Intensität» die Rede: «Der Ton für den neuen Mahler-Zyklus ist damit gesetzt – es könnte eine aufregende Reise werden.» Nun ist die Aufnahme dieser Sinfonie auf CD (und auch auf Vinyl) erschienen.

Alpha



«Carmina Burana»

Liebeslieder und Kneipengesänge, die Klage eines Schwans am Spiess und natürlich das berühmte «O Fortuna»: Carl Orffs grösster Hit reizt ganz unterschiedliche Stile aus. Nun erscheint die Konzerteinspielung unter Paavo Järvi auf CD – als «neue Referenzaufnahme», wie die österreichische Kleine Zeitung rühmte.

Alpha

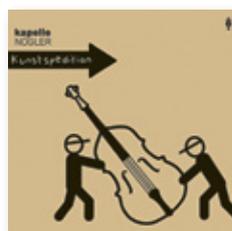
CDs aus dem Orchester



«Uncommon Concertos»

In den beiden Konzerten des Zürchers Fabian Müller kommen überaus rare Solo-Instrumente zum Zug: Hanspeter Oggier spielt das Panflötenkonzert – und unser Oboist und Englischhornist Martin Frutiger jenes für das Heckelphon, eine Oboe in Baritonlage. Dirigiert werden die Werke von Kaspar Zehnder.

Ars Produktion



«Kunst- spedition»

Der Klarinettenist und Arrangeur Florian Walser, der Bratschist Johannes Gürth und der Kontrabassist Peter Kosak bilden mit der Geigerin und Jodlerin Clarigna Küng die Kapelle Nogler. Nun spielen sie alte und neue Schweizer Musik, ausgehend von historischen Melodien der Engadiner Familie Nogler. Und entdecken dabei auch die Quelle von Beethovens Sinfonie Nr. 5. Zytglogge



Vorausschauend für die nächste Generation investieren

Vorausschauend
seit Generationen

Als Familienunternehmen ist uns eine langfristige und ganzheitliche Perspektive wichtig. So wählen wir für Sie die besten Anlagemöglichkeiten aus und stellen Ihr Portfolio zukunftstauglich auf. www.lgt.com



Private
Banking

Mein Einsatz ...



Foto: Alberto Venzago

MARTIN FRUTIGER

Solo-Englischhorn /
2. Oboe

■ Aufgezeichnet von Katharine Jackson

«Wenn es in der Musik melancholisch oder nachdenklich wird, ist das oft meine Melodie. Ich liebe diese Einsätze als Solo-Englischhornist wie beispielsweise im zweiten Satz von Dvořáks Sinfonie «Aus der Neuen Welt». Das Englischhorn ist das Nebeninstrument der Oboe und demzufolge gibt es viele Oboenkonzerte, aber kaum Solokonzerte für Englischhorn. Ich freue

mich, dass ich dem Instrument im Rahmen der fünften Conductors' Academy mit Auszügen aus Pēteris Vasks' Konzert für Englischhorn und Orchester die verdiente Plattform geben kann.

Vasks ist Lette, und in seiner Heimat habe ich letzten Sommer meine Ferien verbracht. Mein Englischhorn habe ich mitgenommen und das Stück in der Natur gespielt. Vielleicht ist es Einbildung, aber ich glaube, dass ich etwas von dieser Landschaft in Vasks' Musik spüre.

Normalerweise probt man für einen solistischen Auftritt und präsentiert das Werk dann bei Konzerten. In der Conductors' Academy ist die erste Probe bereits öffentlich und wird live gestreamt. Ich bin sehr gespannt darauf, wie die sechs jungen Dirigentinnen und Dirigenten auf meine Interpretationsideen eingehen werden. Ob für das Publikum bei unterschiedlichen Dirigaten auch mein Solo verschieden klingen wird? Ich bin mir fast sicher, dass keiner der sechs Akademisten bisher ein Englischhorn-Konzert dirigiert hat.»

