

ATTACCA-KONZERT

Ein Nussknacker zum Advent

Musikalische Leitung

Allan Bergius

Solist

Jeremias Pestalozzi *Violine*

ATTACCA – Jugendorchester des Bayerischen Staatsorchesters

Donnerstag, 5. Dezember 2024

Beginn 19.00 Uhr

Herkulesaal

FÖRDERER ATTACCA

Klaus Luft Stiftung

MUKA – Freunde und Förderer der Musikalischen Akademie des
Bayerischen Staatsorchesters e. V.

SPIELZEIT 2024–25

BAYERISCHES STAATSORCHESTER

PROGRAMM

Bedřich Smetana (1824–1884)

Die Moldau aus der Symphonischen Dichtung *Má vlast (Mein Vaterland)*

Jean Sibelius (1865–1957)

Violinkonzert d-Moll op. 47

1. Allegro moderato
2. Adagio di molto
3. Allegro, ma non tanto

Pause

Gustav Mahler (1860–1911)

Adagietto aus der Symphonie Nr. 5

Pjotr I. Tschaikowski (1840–1893)

Der Nussknacker op. 71a – Ballettsuite

1. Ouverture miniature. Allegro giusto
2. Danses caractéristiques
 - a) Marche. Tempo di marcia viva
 - b) Danse de la Fée Dragée (Tanz der Zuckerfee).
Andante non troppo
 - c) Trepak (Danse russe/Russischer Tanz).
Tempo di Trepak, molto vivace
 - d) Danse Arabe (Arabischer Tanz). Allegretto
 - e) Danse Chinoise (Chinesischer Tanz). Allegro moderato
 - f) Danse des mirlitons (Tanz der Rohrflöten).
Moderato assai
3. Valse des fleurs (Blumenwalzer). Tempo di Valse

BMW – Global Partner der Bayerischen Staatsoper

Programm

PROGRAMM

„*Má vlast* ist ein musikalisches Heiligtum, wie es nur wenige Nationen besitzen.“ So beschreibt der Musikwissenschaftler Wolfgang Dömling Bedřich Smetanas symphonisches Hauptwerk. Der sechsteilige Zyklus, zu Deutsch „Mein Vaterland“ betitelt, entstand peu à peu in den Jahren 1872 bis 1879 und wurde 1882 mit überwältigendem Erfolg erstmals als Ganzes aufgeführt. Smetana wollte der Geschichte seines Heimatlandes ein klingendes Denkmal setzen; mythische Orte, sagenhafte Gestalten und die Schönheit der böhmischen Landschaft sind die Themen dieser Musik. So ist der erste Teil der Burg Vyšehrad („Hochburg“) gewidmet, von der aus die sagenhafte Libuše und ihr Mann Přemysl einst die Stadt Prag gegründet haben sollen. Auch motivisch birgt dieser Satz eine Klammer: Sein Thema, von zwei Harfen (den „Barden“) im Wechsel vorgestellt – die eine spielt die hymnischen Akkorde, die andere rauschende Arpeggien –, dann vom ganzen Orchester aufgegriffen, kehrt später am Schluss der Moldau und am Ende des letzten Satzes, Blaník, wieder.

Die Moldau folgt dem Lauf des Flusses, beginnend bei seinen beiden Quellen, deren Figurationen sich – nachdem sie sich vereinigt haben – zum eigentlichen Moldau-Thema verbinden. In den Worten des Komponisten: „Diese Komposition schildert den Lauf der Moldau. Sie belauscht ihre ersten zwei Quellen, die Warme und die Kalte Moldau, verfolgt dann die Vereinigung beider Bäche und den Lauf des Moldaustroms über die weiten Wiesen und Haine, durch Gegenden, wo die Bewohner gerade fröhliche Feste feiern.“ Der Weg führt also vorbei an einer Jagdgesellschaft und einer Bauernhochzeit bis zu einer Art Intermezzo, einer geheimnisvollen Nixen-Szene: „Im silbernen Mondlicht führen Wassernymphen ihre Reigen auf, stolze Burgen, Schlösser und ehrwürdige Ruinen, mit den wilden Felsen verwachsen, ziehen vorbei.“ Es wird auch gefährlich, noch ist der Flusslauf nicht, wie heute, reguliert: „Die Moldau schäumt und wirbelt in den St.-Johann-Stromschnellen, strömt in breitem Fluss weiter Prag zu, die Burg Vyšehrad taucht an ihrem Ufer auf.“ Hier erklingt noch einmal das Thema aus dem ersten Satz des Zyklus, gewidmet der mythischen Vergangenheit der tschechischen Nation. „Die Moldau strebt majestätisch weiter, entschwindet den Blicken und ergießt sich schließlich in die Elbe.“

Malte Krasting

Den meisten Konzertführern kommt Sibelius finnisch vor. Seine Musik verkörpere die endlose Weite im „Land der tausend Seen“, in den dunklen Farben seines Orchesters klinge die herbe Melancholie der Skandinavier an, und in seinen Tondichtungen spiegele sich das uralte Nationalepos, die *Kalevala*, wider – und was an dergleichen schlichten Zuordnungen mehr überliefert wird. Aber sind wirklich „Sage und Natur [...] die beiden Pfeiler seines Schaffens“? Kurt Pahlens Charakterisierung von Sibelius liest sich eher wie ein musikalischer Reiseführer. Viel schwerer noch wog die Gering-

schätzung der intellektuellen Avantgarde, die Sibelius als spätromantisches Relikt abtat und seine Innovationen nicht sehen wollte. Theodor W. Adorno lieferte dafür mit seiner 1938 erschienenen *Glosse über Sibelius* den traurigen Beweis. Sibelius' „Themen“ seien „irgendwelche völlig unplastischen und trivialen Tonfolgen“, die „nicht richtig gehen“. Heute abend erklingt das Violinkonzert: eine plastischere Tonfolge als die seines Beginns ist kaum vorstellbar.

Die Anregung für das Stück hat der deutsche Geigenvirtuose Willy Burmester im Frühjahr 1902 gegeben. Finanzielle Engpässe und persönliche Rücksichten verleiteten Sibelius, es anderen, schwächeren Musikern zu überlassen und damit einen schnellen Erfolg des Stückes, zu dem Burmester es vermutlich geführt hätte, zu verzögern. Am 8. Februar spielte Viktor Nováček das Violinkonzert unter Leitung des Komponisten. Unter dem Eindruck der überwiegend negativen Kritik arbeitete Sibelius 1905 das Stück gründlich um, verringerte die technischen Schwierigkeiten und straffte den formalen Zusammenhalt. Diese zweite Fassung wurde erstmals von Karl Halíř in Berlin aufgeführt, die Leitung des Orchesters hatte kein Geringerer als Richard Strauss. Der durchwachsenen zeitgenössischen Rezeption zum Trotz (Joseph Joachim meinte zum Verleger Robert Lienau, es sei „scheußlich und langweilig“) ist das Werk längst in die Reihe der großen Konzerte aufgenommen.

Das Violinkonzert fällt in eine Umbruchphase von Sibelius' Personalstil. Es ist im äußeren Aufbau eng an die tradierte Form angelehnt, vielleicht als Versuch, sich durch Aneignung des Standards von ihm endgültig zu lösen. Die Satzfolge (schnell – langsam – schnell) und der Aufbau der einzelnen Sätze entsprechen dem Gewohnten. So ist der Kopfsatz (Allegro moderato) als Sonatenhauptsatz zu erklären. Er wird – nach kurzem Vorlauf der Streicher – vom Soloinstrument eröffnet. Das e-Moll-Konzert von Mendelssohn mag hier Pate gestanden haben; Sibelius hatte es in seiner Studienzeit selbst gespielt. Auch die Dominanz der Solovioline – sie stellt fast alle wesentlichen Themen vor und ist in 616 von 837 Takten präsent – scheint ein konventionelles Moment des Virtuosenkonzerts. Glenn Gould stellte hierzu allerdings fest, „dass Sibelius nicht dazu neigte, Gelegenheit zum Ausspielen von Virtuosität zu geben“. Wenn die Geige einmal schnelle Figuren spielt, dann meist als Begleitung eines im Orchester vorgestellten Themas, für das sie einen unruhigen Untergrund schafft. Faszinierend ist, was in der Mitte des ersten Satzes geschieht. Nach der Exposition müsste der Regel nach eigentlich ein Durchführungsabschnitt folgen. Sibelius rückt stattdessen eine große Kadenz an diese Stelle. Der Abschnitt, der herkömmlicherweise das virtuose Element im stärksten Maße repräsentiert, ersetzt den Formteil, der sonst mit motivisch-thematischer Arbeit angefüllt ist – dessen Merkmal Sibelius aufgenommen hat, indem ein dem Hauptthema entnommenes Motiv kunstvoll in Engführungen verarbeitet wird. Das Ende der Kadenz ist ein aussagekräftiges Beispiel für Sibelius' Überblendtechnik, mit der

er oft zwei Themenblöcke verschränkt und unmerklich ineinander übergehen lässt. Der Einsatz des Orchesters überlappt sich mit den letzten sechs Takten der Geige. Sobald die Fagotte das Hauptthema wieder aufnehmen, wechselt die Stimmung, der sich glanzvoll gebende Aufgang der Solovioline in brillanten Oktaven läuft scheinbar ins Leere. Als bemerke der Solist plötzlich seinen Fauxpas, passt er sich sofort dem dunklen Ton wieder an. Die Desavouierung ist jedoch nicht rückgängig zu machen: Sibelius zeigt mit diesem einfachen Mittel, dass der Triumph des Einzelkämpfers nicht mehr funktioniert.

Der zweite Satz (Adagio di molto) ist eine Abwandlung der dreiteiligen Liedform; der eröffnende „Doppelpunkt“ der Holzbläser kehrt als zweites Thema im Verlauf des Satzes wieder. Das Finale (Allegro) kann man, je nach Geschmack, als ABAB-Form mit Coda oder als Sonatenform ohne Durchführung bezeichnen. Aus den mit rhythmischen Finessen angeheizten Themen erwächst ein Sog, der bis zum klaren Schluss des Werkes anhält.

Sibelius hat sich stets geweigert, etwas über den Gehalt seiner Musik auszusagen. „Meine Musik soll für sich selbst sprechen“ – solch ein dezidiertes Apodiktum mahnt zur Vorsicht bei Deutungsversuchen. Dass Sibelius mit seinem Violinkonzert etwas zu sagen hatte, können die Töne selbst am besten ausdrücken.

Malte Krasting

„Die Fünfte ist ein verfluchtes Werk. Niemand capiert sie“, beklagte sich ein Kritiker nach einer Aufführung von Gustav Mahlers fünfter Symphonie 1905 in Hamburg über das Werk. Dass der Aufbruch des Komponisten in eine neue Ära der Symphonie beim damaligen Konzertpublikum eher auf Unverständnis stieß, lag wohl an der neuen musikalischen Sprache und der Verweigerung einer klaren Tonartenzuordnung, die sich Mahler insbesondere in seinen späteren Symphonien immer mehr zu eigen machte. Die fünfte Symphonie beschäftigte Gustav Mahler so lange wie keine andere Symphonie: Bis zu seinem Todesjahr 1911 schliﬀ der österreichische Komponist an der Instrumentation des Werks, das Richard Strauss bei der Uraufführung 1904 in Köln (unter der musikalischen Leitung ihres Komponisten) noch als „überinstrumentiert“ eingestuft hatte. Wer Mahlers Fünfte hört, bleibt am berühmt gewordenen vierten Satz, dem Adagietto, hängen, das im Gegensatz zur Lebhaftigkeit der anderen Teile der Symphonie einen Ruhepol im Werk markiert und nur für Streicher und Soloharfe konzipiert ist. Die Umstände seiner Entstehung umgeben den Satz mit einem Hauch Sentimentalität: Wenige Wochen vor der Komposition hatte Mahler seine zukünftige Frau Alma Schindler kennengelernt, welcher er dann das Autograf des Adagietto als Liebeserklärung zusandte. Mahler markierte den vierten Satz zwar mit „sehr langsam“, dirigierte ihn aber im Vergleich zu späteren Interpretationen Abbados oder von Karajans fast in doppeltem Tempo. Im langsamen

Tempo wirkt das Adagietto melancholisch und tragisch und erinnert an die Verwendung des Satzes in Luchino Viscontis 1971 entstandener Verfilmung von Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig* – ein Werk, das der Schriftsteller selbst als „Tragödie einer Entwürdigung“ beschrieb.

Lea Vaterlaus

Zu allen drei „klassischen“ Handlungsballetten Tschaikowskis, also sowohl zu *Schwanensee* op. 20 (1876), *Dornröschen* op. 66 (1889) und *Der Nussknacker* op. 71 (1892), gibt es Orchestersuiten, die der Komponist nach rein musikalischen Gesichtspunkten: des Effekts, der Instrumentationsvielfalt, des Kontrastes, zusammenstellte. In allen drei Fällen geben die Suiten freilich nur einen Bruchteil der umfänglichen Ballettpartituren wieder. Gleichwohl haben sie sich inzwischen einen so festen Platz im Konzertrepertoire sichern können, dass man sie zu den Standardwerken zählen muss, den Balletten an Breitenwirkung weit überlegen. Unüblicherweise erklang die *Nussknacker*-Suite bereits neun Monate vor der (erfolglosen) Ballettpremiere im März 1892 erstmals im Konzert und verbuchte auf Anhieb einen überwältigenden Erfolg: Fast alle Sätze der Suite mussten wiederholt werden. Sie ist in der Tat ein höchst gelungener Extrakt der mitunter recht bizarren Märchenromantik der Balletthandlung und auch des zugrundeliegenden Stoffs, der von E. T. A. Hoffmann stammt. Darüber hinaus belegt sie eindringlich das hohe Niveau von Tschaikowskis Instrumentationskunst in jenem vorletzten Jahr seines Lebens. So ist bereits die Suite (und Ballett) eröffnende Miniatur-Ouvertüre ein Meisterstück Tschaikowski'scher Finesse und der geglückte Versuch, das Instrumentarium eines Symphonieorchesters in eine Spiel-dose zu stecken. Das Ganze ist eine brillante Diskantstudie eines kindlichen, noch vor dem Stimmbruch befindlichen Symphonieorchesters. Nach einem schneidigen Marsch, der das Orchester wieder in Normalstimmung zurückführt, folgt mit dem Tanz der Zuckerfee eine weitere raffinierte Miniatur Tschaikowskis. Die bukolisch-abgründigen Tiefen einer Bassklarinette sind hier mit dem himmlischen Glöckchenzauber einer Celesta, eines damals gerade neu entwickelten Instruments, gekoppelt. Danach geht es in die weite Welt fremdartiger Tänze der Russen, Araber und Chinesen, den ein exotischer Tanz der Rohrflöten – mit einem akkordisch gesetzten Flötenterzett – abschließt. Am Ende der berühmte Blumenwalzer, eine sanft wiegende und doch leidenschaftliche Hommage Tschaikowskis an den Wiener Walzer.

Attila Csampai

BIOGRAFIEN

MUSIKALISCHE LEITUNG

Der Dirigent und Cellist Allan Bergius, in einer Musikerfamilie aufgewachsen, entwickelte seine Leidenschaft für das Dirigieren schon in jungen Jahren. Als Solist des Tölzer Knabenchores sang er unter Dirigierlegenden wie Leonard Bernstein, Herbert von Karajan, Wolfgang Sawallisch und Nikolaus Harnoncourt, die ihn inspirierten, im Alter von 13 Jahren sein eigenes Jugendorchester zu gründen. Der Höhepunkt in seiner Zeit als Knabensopran war für ihn eine Konzertreise als Solist in Mahlers 4. Symphonie mit Leonard Bernstein und den Wiener Philharmonikern. Allan Bergius studierte Violoncello und Dirigieren in München, Köln und Salzburg. Nach dem Studium war er eine Spielzeit Solocellist an der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf. Anschließend arbeitete er sechs Jahre als Kapellmeister am Theater Krefeld-Mönchengladbach. Verpflichtungen als Gastdirigent führten ihn u. a. zum Orchestre Symphonique Bienne, den Düsseldorfer und Münchner Symphonikern, dem Kölner Kammerorchester, der Bayerischen Kammerphilharmonie sowie dem Abaco-Orchester München. Seit 2007 ist Allan Bergius stellvertretender Solocellist des Bayerischen Staatsorchesters sowie Musikalischer Leiter von ATTACCA, dem Jugendorchester des Bayerischen Staatsorchesters. Von 2012 bis 2018 war er zudem Musikalischer Leiter des Schwäbischen Jugendsinfonieorchesters. An der Bayerischen Staatsoper leitete er die Uraufführung von Minas Borboudakis' *liebe.nur liebe*, eine Produktion des Opernstudios zusammen mit den Akademisten des Bayerischen Staatsorchesters.

JEREMIAS PESTALOZZI

Jeremias Pestalozzi ist Bachelor-Student von Julia Fischer. Im April 2024 spielte er an ihrer Seite mit der Tschechischen Philharmonie Bachs Doppelkonzert im Rudolfinum in Prag. 2019 wurde er Jungstudent an der Hochschule für Musik und Theater München, erst bei Christoph Poppen sowie bei Simone und Peter Michielsen, seit 2022 in der Klasse von Julia Fischer. Außerdem besuchte er Meisterkurse u. a. bei Ana Chumachenko, Ingolf Turban und Nora Chastain. Beim Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ gewann er 2018 (Duo) und 2019 (Solo) den 1. Preis. Seit seinem Debüt 2019 konzertierte er mehrmals mit den Bad Reichenhaller Philharmonikern und sammelte Erfahrungen als Solist auch mit dem Wendland Symphonie Orchester und dem Philharmonischen Orchester Isartal (mit Violinkonzerten u. a. von Wolfgang Amadeus Mozart, Felix Mendelssohn Bartholdy, Pjotr I. Tschaikowski und Max Bruch). 2023 und 2024 spielte er als Solist jeweils drei Konzerte mit der Deutschen Streicherphilharmonie, wobei er das Orchester auch leitete. Außerdem wurde er zu verschiedenen Festivals eingeladen, z. B. zum Ickinger Frühling und

zu den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern. Er war Konzertmeister des Puchheimer Jugendkammerorchesters und Primarius im Streichquartett „Quartessenz“. Weitere Impulse erhielt er bei Kammermusikprojekten mit Musikern wie Alexander Sitkovetsky, Nils Mönkemeyer, Benjamin Nyffenegger und Raphaël Merlin.

ATTACCA

Das Jugendorchester ATTACCA wurde Anfang des Jahres 2007 als eigenständiges Jugendprojekt des Bayerischen Staatsorchesters gegründet. Träger des Projekts ist die Musikalische Akademie des Bayerischen Staatsorchesters e. V., die seit ihrer Gründung 1811 ihren Auftrag darin sieht, symphonische Musik an möglichst breite Schichten der Gesellschaft zu vermitteln. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hieß das, vom höfisch-adlig dominierten Musikleben einen Übergang zu einem bürgerlich geprägten Konzertbetrieb zu schaffen. Heute – 200 Jahre später – stehen wir vor einer ähnlich bedeutenden Herausforderung: Um uns unser Konzertpublikum zu erhalten, es zu erweitern und im besten Sinne des Wortes zu bilden, müssen wir versuchen, möglichst viele, vor allem junge Menschen für klassische Musik zu begeistern. ATTACCA wendet sich an alle musikinteressierten Kinder und Jugendlichen zwischen 12 und 18 Jahren. Voraussetzung für die Teilnahme ist ein mehrjähriger Instrumentalunterricht sowie ein kurzes Vorspiel vor einer Jury, die sich aus Musiker:innenn des Staatsorchesters zusammensetzt. Im Mittelpunkt der Arbeit von ATTACCA soll aber nicht eine ins Professionelle zielende Musikausübung stehen, sondern die Freude am gemeinsamen Erarbeiten – sowohl im praktischen wie auch im theoretischen Sinne – von ausgewählter Orchesterliteratur. Vor Auftritten gibt es regelmäßige Probenarbeit im Tutti und im Satz. Satzproben werden von Kollegen des Staatsorchesters abgehalten, die Gesamtleitung liegt bei Allan Bergius. Sämtliche Aktivitäten von ATTACCA, dessen Schirmherrschaft der ehemalige Generalmusikdirektor Kirill Petrenko übernommen hat, sind in die Welt des Staatsorchesters integriert. Mit ATTACCA geht für die Musikalische Akademie des Bayerischen Staatsorchesters ein wichtiger Wunsch in Erfüllung: unsere eigene Begeisterung für Musik in praktischer Arbeit und persönlichem Kontakt an junge Menschen weiterzugeben. Die Musikalische Akademie erhielt für das Projekt ATTACCA den ECHO Klassik Sonderpreis für Nachwuchsförderung. Der Münchner Festspielpreis 2011 ging an das ATTACCA – Jugendorchester des Bayerischen Staatsorchesters.

ATTACCA

1. Violine

Mia Dollani Sata
Maria Engelhard
Benjamin Freer
Sophia Gautsch
Sebastian Gräfe
Noemi Kempf
Leonie Kirpal
Anja Kriegel
Emma Nordmeyer
Fiona Pierthong
Elea Reichensdörfer
Clemens Reißerweber
Jonathan Schmid
Maileen Sievi
Lucian Trautwein

2. Violine

Emanuel Arlt
Theresa Basten
Stuart Bergius
Cornelia Diemer
Georg Dietz
Elisabeth Engelhard
Antonia Carolina Estay-Heydner
Sarah Hammerschall
Isabella Holzapfel
Johann Klauschen
Miriam Klauschen
Caecilia Kocher
Karim Ernst Lautenbacher
Eva Oppitz
Magdalena Pausch
Alicia Pfaffinger
Emil Schäfer

Viola

Ariane Bömers
Malou Brembeck
Nike Debuch
Asha Katharina Dengl
Marlene Drobisz
Antonia Hanshen
Benedikt Sumin Kirpal
Viviana Schmieder
Carl Waegner

Violoncello

Nikolaus Bulitta
Oda Debuch
Sophie Martha Gratzl
Clara Klauschen
Heinrich Kremer
Helene Nordmeyer
Corbinian Oberhollenzer
Levi Paul Schudel
Cecilia Soto Fontenla
Nicolas Vetter
Asuka Klara Withopf

Kontrabass

Simon Hofbauer
Raphael Schöne
Luis Tischler
Anna Wachter
Raphael Winkel

Flöte

Lorenzo Giunta
Dorothee Ulbricht
Sophia Vigano

Oboe

Alban Mondon
Anqi Huo*
Sara Pausch

Klarinette

Maria Bernhard
Johannes Ott
Gabriel Steinmeier

Fagott

Korbinian Balz
Francesco Ciliberto

Horn

Freya Kirmeier
Clara Maucher
Aurel Steinmeier
Theresa Wiedmann
Manuel Wild

Trompete

Luca Baratta
Quirin Stross

Posaune

Julian Ens
Paul Landgraf
Frederik Reif
Korbinian Steidle

Tuba

Merle Knizia

Schlagzeug/Pauke

Marco Baratta
Zacharias Fichtner
Philipp Masius
Raphael Oetiker
Johann Rivinius
Filip Vojta
Niklas Johannes Weiskopf

Harfe

Emilia Euler

* Aushilfe

FOLGEN SIE UNS

Website
Instagram
Facebook

staatsoper.de
@bayerischestaatsoper
Bayerische Staatsoper

Besetzung/Social Media