

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 24 (2017)

S. 25-35

Peter Tschaikowskys Violinkonzert D-Dur op. 35
mit der Geigerin Patricia Kopatchinskaja:
Notate zu einem Hörerlebnis (Paul Mertens)

Copyright: Tschaikowsky-Gesellschaft e.V. / Tchaikovsky Society
<http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/impressum.htm>
info@tschaikowsky-gesellschaft.de / www.tschaikowsky-gesellschaft.de

Redaktion:
Kadja Grönke und Ronald de Vet

ISSN 2191-8627

**Peter Tschaikowskys Violinkonzert D-Dur op. 35
mit der Geigerin Patricia Kopatchinskaja:
Notate zu einem Hörerlebnis¹**

Wie hat sich Peter Tschaikowsky den Vortrag seines einzigen Violinkonzerts, D-Dur op. 35, wohl vorgestellt? Obwohl Partitur und Stimmen schon im August 1878 bei Jurgenson erschienen waren, kam das Werk erst am 4. Dezember 1881 in Wien zur Uraufführung – und zwar durch einen ehemaligen Kollegen Tschaikowskys, Adolf Brodski (Brodskij, 1851–1929), der am Moskauer Konservatorium Violinprofessor und darüber hinaus ein geschätzter Kammermusiker und Solist gewesen war. Brodski hatte das Werk, wie Tschaikowsky schreibt, »mit Feuereifer«² in Angriff genommen, nachdem der renommierte Violinist Leopold Auer wegen der Schwierigkeiten des Soloparts von dieser Aufgabe zurückgetreten war. Aber die Uraufführung wurde von Tumulten begleitet; das Werk ließ sich nicht an klassischen Vorbildern messen, war daher schwer beim ersten Hören zu erfassen, außerdem hatte das Orchester kaum geprobt. Und der Solist? Wie hat Brodski gespielt?

Leider haben wir keine Tonaufnahme der Uraufführung. Die Wachszylinder, mit denen Julius Block ab 1890 in Russland Stimmen und Einzelinstrumente für die Nachwelt festzuhalten suchte, erlaubten noch keine Dokumentation von Orchesterkonzerten, und so besitzen wir allenfalls schriftliche Berichte über die Uraufführung und das Spiel der ersten Interpreten. Berühmt und vielzitiert ist bis heute die Kritik von Eduard Hanslick aus der *Neuen freien Presse*, wo er das Wort von einer Musik prägte, »die man stinken hört«³. Aber der gefürchtete Wortschmied bezog die Beschreibung seines Höreindrucks auf die Komposition, nicht auf die Interpretation, und so hat der Komponist sie auch verstanden. Dabei hat er selbst immer wieder erlebt, dass ein gutes Stück durch eine schlechte Interpretation verdorben werden kann – war aber bei der Wiener Uraufführung sei-

¹ Ich danke Ronald de Vet für detaillierte Hinweise sowie Kadja Grönke für die sprachliche und inhaltliche Durchsicht.

² Modest Tschaikowsky: *Das Leben P. I. Tschaikowskys*, deutsch von Paul Juon, (= ČSt 13), Mainz 2011, S. 153.

³ Eduard Hanslick: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. Kritiken [1870-1885]*, Berlin 1886, S. 296.

nes Violinkonzerts nicht anwesend, um sich von der Qualität der Aufführung selbst ein Bild zu machen.

Schwer zu sagen also, wie er sich eine angemessene Interpretation seines Stückes vorgestellt haben mag. Seinen Briefen können wir entnehmen, dass Iosif Kotek (1855–1885), der maßgeblich an der kompositorischen Ausgestaltung des Soloparts beteiligt war, das Konzert privatim zu Tschaikowskys vollsten Zufriedenheit musiziert hat. Nach der Absage Auers scheute sich der junge Geiger allerdings, das Stück öffentlich zu spielen. Und nach der Uraufführung lag der Vergleich zu Brodskij auf der Hand. Jurgenson schrieb dem Komponisten dazu:

»Kotek spielt Dein Konzert gut, aber bis zu einem Brodskij fehlt es ihm doch weit. Bei aller untadeligen technischen Ausführung war weder beim Künstler noch beim Publikum Leidenschaft zu spüren ... Kotek ist ganz so wie sein Spiel, d. h. ungemein schicklich, ja elegant, aber in seiner Eleganz ist auch etwas Trivialität enthalten. Auch Brodskij hat einen Hauch von Trivialität, aber gleichzeitig hat er Feuer, Energie und eine natürliche Auffassungsgabe.«⁴

Wie unterschiedlich eine Interpretation ein Werk in die klingende Wirklichkeit setzt, wie abhängig die Rezeption von Hörgewohnheiten, Erwartungen und Traditionen ist, zeigt ein cursorischer Blick durch die Interpretationsgeschichte. Die modernen Tonträger erlauben einen Vergleich von Einspielungen aus nahezu neunzig Jahren. Mit Bronislaw Hubermans Aufnahme aus dem Jahre 1928 liegt meines Wissens das früheste Tondokument zu diesem Werk vor. Wichtige Aufnahmen aus dem 21. Jahrhundert stammen u. a. von Christian Tetzlaff (2003), Frank Peter Zimmermann (1987, 2001), Joshua Bell (2005), Alexandre de Costa (2003), Julia Fischer (2006) und Anne-Sophie Mutter (2004). Dazu kommen noch unzählige Aufnahmen aus dem 20. Jahrhundert, die auf CD oder im Internet greifbar sind. Allein in den letzten zehn Jahren legten 35 Solistinnen und Solisten eine Einspielung vor:

2007: Alena Baeva, Marie Cantagrill, Judith Ingolfsson

2008: Janine Jansen, Konstanty Andrzej Kulka, Baiba Skride, Hilary Hahn, Regis Pasquier

2009: Aiman Mussakhajayeva, Ray Chen, Kyoko Yoshida

⁴ Zitiert nach: Peter Tschaikowsky: *Violinkonzert. Studienpartitur*, hg. von Ernst Herttrich, Wiesbaden 2011, Vorwort Seite V.

- 2010: Mayuko Kamio, Nicola Benedetti, Susanna Yoko Henkel
2011: Valeriy Sokolov, Tianwa Yang (veröffentlicht: 2014), Giovanni Angeleri, Stephanie-Marie Degand
2012: Sarah Nemtanu, Soyoung Yoon, Ning Feng, Geoffrey Applegate, Johannes Denhoff
2013: Kim Yoon-Hee
2014: Tamaki Kawakubo, Philippe Quint, **Patricia Kopatchinskaja** (veröffentlicht: 2016)
2015: Arabella Steinbacher, Miura Fumiaki, William Hagen, Sato Hisaya, Ryn Goto
2016: Augustin Hadelich, Linus Roth, Lisa Batiashvili

Bei meinen Recherchen erstaunte es mich sehr, auf so eine große Zahl an CD-Aufnahmen zu stoßen, obwohl die Möglichkeiten des Internets heute auch im Musikbereich intensiv genutzt werden. Oft heißt es ja: CDs macht man heute eigentlich nicht mehr; alles hat man im Rechner. Dennoch lebt der Klassik-Markt mit und von der Silberscheibe, wie sich beispielsweise im Berliner Kulturkaufhaus Dussmann beobachten lässt. Dieses Geschäft ist ein guter Indikator für das, was sich auf dem Musikmarkt medial abspielt, wo die Nachfrage hingeht, welche Namen gesucht sind. Früher befand sich die dortige CD-Abteilung im zweiten Stock seitlich abgelegen, kaum auffindbar. Im vergangenen Jahr wurde sie ausgebaut und im Untergeschoss räumlich großzügig neben einer Notenabteilung untergebracht. CDs sind also weiterhin gefragt. Und die Top-Klassik-Stücke, die immer auf den Programmen der Konzerte stehen und gern und viel gehört werden, bilden auch weiterhin die Verkaufsmagneten. Dazu gehören, wie mir bei Dussmann gesagt wurde, die Werke Beethovens, Bachs *Goldbergvariationen*, Mahlers Sinfonien und das Bekannte von Tschaikowsky – nicht zuletzt dessen Violinkonzert. Hieran wird ersichtlich, welchen Stellenwert das Werk in der Wahrnehmung des Publikums hat und welche Bedeutung es folglich für die Geiger besitzt. Karriere als Violinvirtuose zu machen heißt heute, Tschaikowskys Beitrag zu dieser Gattung aufzunehmen. Man *muss* dieses Konzert im Repertoire haben, um wahrgenommen zu werden und öffentlich reüssieren zu können.

Dieses *Muss*, das sei an dieser Stelle schon vorab angemerkt, war der Grund für die Violinistin Patricia Kopatchinskaja, das Konzert zunächst erst einmal *nicht* zu spielen. Dass sie sich dann doch dazu entschloss und es 2016 sogar auf CD vorlegte, bot den Anstoß, im Folgenden einige sehr persönliche Höreindrücke zu formulieren.

Die künstlerische Entwicklung der aus Moldavien stammende Geigerin Patricia Kopatchinskaja ist auffallend unkonventionell. Musik, Natur, Kultur und Familie prägen ihre ganze Persönlichkeit. Musik ist für sie ganz wesentlich »Musik, mit der ich aufwuchs und ohne die ich nicht das wäre, was ich heute bin«⁵. So tritt sie gelegentlich mit ihrem Vater, einem Cymbal-Virtuosen, auf und pflegt damit moldawische, rumänische, ungarische und russischen Einflüsse, die sie mit Traditionen und Kulturphasen verbinden, die geographisch und historisch weit ab liegen von der westeuropäischen Klassik. Das Besondere ist nun, dass sie mit ihrer Ausbildung zur klassischen Musikerin in Wien und Bern (wo sie Violine und Komposition studierte) diese Seiten ihres Wesens nicht verleugnet hat. Ganz im Gegenteil wagt sie es, ihre persönliche Geschichte, ihren subjektiven Blick in ihre Darstellung klassischer Werke zu integrieren. Und mehr noch: Durch ihre ständige Beschäftigung mit Kompositionen der Gegenwart hat sie ihr Repertoire an Spieltechniken stark erweitert – behält diese aber nicht nur der Neue Musik vor, sondern lässt sie als generelle Möglichkeiten, den rechten Klang zu finden, in all ihre Interpretationen einfließen. Bei alledem gewinnt man dennoch nicht den Eindruck, dass sie sich interessant machen möchte. Vielmehr erlebt sie sich – und die Zuhörer spüren das – als Musikerin in einem erweiterten *Spiel-Raum*, in dem sie ihre Person ohne Hemmung auf das zu spielende Werk zubewegt. Sie scheint mit Geist und Körper in der Musik zu leben und sich als wesentlichen Bestandteil des jeweiligen Werks zu fühlen. Offenbar ist es ihr nicht genug, die Komposition objektiv gut und richtig zu spielen (was solche Wörter auch immer besagen mögen), sondern hat vielmehr den Mut, sich subjektiv auf eine Komposition einzulassen – was in jeder Hinsicht überraschende Ergebnisse zur Folge hat. Damit gelingt ihr bei Musizieren buchstäblich etwas Einmaliges, so nicht Wiederholbares, wie man es vielleicht bei einem Pianisten wie Glenn Gould oder einem Dirigenten wie Nikolai Golowanow erleben und auf Tonträger nachhören kann.

Diese bei Live-Auftritten gewonnenen allgemeinen Eindrücke von Kopatchinskajas Künstlerinnenpersönlichkeit prägen auch ihre Aufnahmen und nicht zuletzt ihre Einspielung des Tschaikowsky-Violinkonzerts. Ein Plus ihrer Herangehensweise ist dabei die Erkenntnis, dass sich historisch informierte Textinterpretation mit subjektiver Kreativität durchaus vertragen kann. Bei aller Genauigkeit

⁵ CD *Rhapsodia* mit Werken von Enescu, Ligeti, Kurtág u. a., Booklet S. 23.

und Texttreue entdeckt Kopatchinskaja mehr Spielräume für subjektive Ideen, als in der Musikausbildung gemeinhin erlaubt werden. Das »So muss man (z. B.) Tschaikowsky spielen« wird bei Kopatchinskaja durch die Suche nach einer eigenständigen Interpretation ersetzt. Bei dem Versuch, mit dem Komponisten auf Augenhöhe zu gehen, behandelt sie Tschaikowskys Musik, als sei sie etwas vollkommen Neues – ein ihr vertrauter Vorgang, spielt sie doch regelmäßig zeitgenössische Kompositionen, oft als Uraufführung. Für diese Anverwandlung nutzt sie ihr ganzes kreatives Potential, bis sich sogar ein Werk der Vergangenheit in einem lebendigen Dialog mit unserer Zeit befindet. Indem sie der Musik also das Historische entzieht, macht sie es zu einem Ereignis der Gegenwart. Alte oder neue Musik sind für sie keine Kategorien mehr; alles, was erklingt, wirkt aktuell, zeitgemäß und unmittelbar. Daher erscheint Vieles bei ihr fast improvisiert oder wie im Augenblick des Spielens ihr in die Finger komponiert – selbst bei einem uns so altvertrauten Werk wie dem Violinkonzert von Tschaikowsky.

Wie deutlich wurde, hat die Einspielung von Tschaikowskys Violinkonzert durch Patricia Kopatchinskaja mit einer bereits numerisch gewaltigen Konkurrenz zu tun – und dadurch auch mit gewissen Vorbehalten auf Seiten der Musikerin. Im Booklet der CD schreibt sie an den Dirigenten Teodor Currentzis, mit dem sie das Konzert aufgenommen hat:

»Weißt du, das Tschaikowsky-Konzert war mir lange Zeit fremd, meine Ohren hörten darin keine Musik, die für unsere Zeit relevant wäre. Unnötig durchgekaut von jedem, der nicht zu faul war, Geige zu üben, missbraucht für Übung der Fingerfertigkeit und ausgespuckt in Wettbewerben. Dummes Geigertum, dachte ich. Meine Luft ist die Moderne: Kurtág, Ustwolskaja, Ligeti, Scelsi, Sciarrino – junge Komponisten im Hier und Jetzt. Die Romantik entdeckte ich erst bei Schumann, erstickend in immer größeren Wellen des Zerfalls. Um nicht von der Brücke zu springen, rettete ich mich zu Webern und Berg. Erst viel später kam eine gewisse ... Sehnsucht vielleicht, ja, Sehnsucht ... nach Tschaikowsky, nach seiner Melancholie, seinem Leiden, seiner Zerrissenheit, aber auch nach seiner süßen Verführung, der lustvollen Virtuosität und seiner Liebe zur Folklore.«⁶

⁶ Aus dem Booklet (n. p.) der CD mit Tschaikowskys Violinkonzert und Stravinskys *Les Noces*, mit Patricia Kopatchinskaja, MusicAeterna, Leitung Teodor Currentzis (Sony Classical 2016).

Schwer ist es zu beschreiben, was Patricia Kopatchinskaja eigentlich macht. Alles klingt so ganz anders als gewohnt, passagenweise so, als ob sie Tschaikowsky mit Ligeti verwechselt, ja vertauscht. Dabei spielt sie dieses Werk auf einer 1834 gebauten Violine von Giovanni Francesco Pressenda, und auch der Bogen ist historisch. Das Klangbild ist hingegen modern. Denn das Ergebnis soll kein romantisches sein, mit einem durchweg vollen, gut fundierten Ton und bei allen Differenzierungen immer vorhandenen Grundvibratoschwingung. Nach Currenzis soll der Ton nicht »poliert«, sondern eher »bitter« klingen – daher wählen all beteiligten Streicher Darmsaiten.⁷ Doch das allein erklärt nicht das Eigentümliche dieser Einspielung. Eine permanente Tonschönheit, ob sanftes Piano oder ausdrucksstarkes Forte, ist hier nicht zu hören. Dagegen wird man kurioserweise oft an das erinnert, was Eduard Hanslick 1881 über Adolph Brodsky und das Violinkonzert geschrieben hat. Der Versuch sei erlaubt, Hanslicks Vermittlung seines Höreindrucks ausnahmsweise nicht einzig auf das Werk zu beziehen, sondern auf die vorliegende Interpretation – wenn auch nicht wertend, sondern beschreibend: Bei dem Wiener Kritiker ist von einem »seltsamen Gemisch von Originalität und Rohheit«, von »glücklichen Einfällen und trostlosem Raffinement« die Rede. Und weiter:

»Da wird nicht mehr Violine gespielt, sondern Violine gezaust, gerissen, gebläut. Ob es überhaupt möglich ist, diese haarsträubenden Schwierigkeiten rein herauszubringen, weiß ich nicht, wohl aber, dass Herr Brodsky [oder Patricia Kopatchinskaja?], indem er es versuchte, uns nicht weniger gemartert hat, als sich selbst. Das Adagio mit seiner weichen slawischen Schwermuth ist wieder auf bestem Wege, uns zu versöhnen, zu gewinnen. Aber es bricht schnell ab, um einem Finale Platz zu machen, das uns in die brutale, traurige Lustigkeit eines russischen Kirchweihfestes versetzt. Wir sehen lauter wüste, gemeine Gesichter, hören rohe Flüche und riechen den Fusel.«⁸

»Ja«, so Patricia Kopatchinskaja daran anknüpfend:

»[I]m Finale fließt der Wodka in Strömen, ich sehe einen Tanzbären an der Kette, Kosaken tanzen, betrunkene Muzhiks fluchen, aus Wind wird Sturm. Aber in der weiten Holzkirche ist Kerzenschein und der warme Atem von

⁷ Ebd.

⁸ Hanslick 1886 (Anm. 3), S. 296.

einfachen singenden Menschen. Die leidende Melodie dreht sich abermals im ganz persönlichen, magischen Kreis von Pjotr Iljitsch. Im Schatten des Kerzenlichtes höre ich das Kratzen des schnell schreibenden Federkiels auf dem Notenpapier ...«⁹

Die Geigerin braucht offenbar Bilder, Geschichten, einen unmittelbaren Bezug zu dem Menschen, der das Werk geschrieben hat. Das mag unkonventionell erscheinen, setzt sie in den Verdacht einer Subjektivität, die eigentlich Willkür sein könnte. Und tatsächlich: Die Konvention interessiert sie nicht. Willkürlich ist ihre Deutung dennoch nicht. Wie schon beschrieben, zieht sie ihre Inspiration aus dem, was zwischen ihr selbst und dem Werk geschieht, und findet so ihren eigenen Ton, sodass die Musik buchstäblich völlig neu erscheint. Besonders deutlich wird das an den Stellen, an denen die Geigerin den üblicherweise abgerundeten, immer wohlklingenden Cantando-Ton gezielt vermeidet und ihre Vorstellung zum Beispiel von »con molto espressivo« umsetzt – mit nachdrücklicher Berücksichtigung des »espressivo«. Man höre dazu etwa das zweite (lyrische) Thema im ersten Satz (Takte 69ff., die Takte 84, 85), oder im zweiten Satz, der komplett »con sordino« gespielt werden soll, den Beginn des Soloinstruments im Piano und »molto espressivo« (besonders ab Takt 70, wo die Violine in Korrespondenz mit der Flöte steht). Die ganze Fragilität der Komposition – und, mir scheint, auch die ganze Fragilität einer Komponistenseele, wie Kopatchinskaja sie versteht – wird hörbar. Die Solistin erzählt im Flüsterton – möglicherweise etwas aus dem Leben Tschaikowskys. Dabei ist alles nicht nur wahnsinnig leise, sondern zugleich zart oder rau, mit hunderten Abschattierungen dazwischen. Für ein Parlanto betastet sie gut artikulierend mit dem Bogen die Saiten ihres Instruments, und das so behutsam, als ob sie fürchte, jemanden zu stören oder zu verletzen.

Besonders signifikant für eine Interpretation sind ja stets die Übergänge zu neuen Formabschnitten. Beispielsweise sind wir es gewohnt, dass Solisten mit Schwung und äußerstem Tempo auf die beiden Fermaten am Ende der Kadenz zuspitzen. Dort stehen zwei Halbenoten. Die erste hat den Trillerton »b«, die andere den Trillerton »h«. Das »b« stammt als Wechsellote aus der Stringendo-Passage davor, wo das »a – b – a« in zunehmendem Tempo auf verschiedene Oktavebenen geschleudert wird. Dem Zuhörer kreisen diese Töne förmlich um Herz und Sinne und hüllen ihn harmonisch ganz in die Tonart d-Moll ein. Die

⁹ Kopatchinskaja, Booklet (Anm. 6).

erste Fermate bestätigt diese Tonart, die zweite rückt sodann einen Halbton höher. Dynamisch verlangt die Partitur dabei ein Diminuendo. Patricia Kopatchinskaja zieht nun den Ton »b« bei der ersten Fermate mit viel Zeit in ein kaum mehr wahrnehmbares Pianissimo zurück, landet fast im Nichts, bis dann unvermutet wieder Klang hörbar wird – nun aber durch den um einen Halbton aufgelichteten Trillerton »h« überraschend nach Dur gewendet. Damit ist der Hörer in einer neuen Welt und vorbereitet auf den Ton »fis«, der in D-Dur das Dur kennzeichnet und dazu der erste Ton des (jetzt von der Flöte gespielten) Hauptthemas ist. Die Aufgabe der Solovioline, harmonietechnisch gesehen das »b« nicht nur als Wechselnote, sondern auch als Sexte von d-Moll zum Verschwinden zu bringen, damit sich das Hauptthema in neuer D-Dur-Tonart entfalten kann, steht in Noten auf dem Papier. Was aber der Solistin hier in diesen zwei Tönen klanglich gelingt, ist schier unglaublich: Es entsteht Spannung, Neugierde auf das, was kommt, und beim Zuhören wird nicht nur die kompositorische Form bewusst erlebbar, sondern gleichzeitig auch die Erfahrung möglich, welche starke Wirkung Tonartenveränderungen haben können – für die Struktur der Musik und für das emotionale Erleben.

Das vielzitierte Bonmot Nikolaus Harnoncourts von der »Klangrede« als Gestaltungsmittel einer Instrumentalphrase beherrscht Patricia Kopatchinskaja virtuos. Auf diesem Gebiet liegt tatsächlich ihre eigentliche Virtuosität. Aus jedem Ton zieht sie wie aus einer Wortsilbe Bedeutung. Keine weitschwingende, mit großem Bogen gespielte Melodieführung verschafft uns hier den Hörgenuss. Ganz anders: Der Zuhörer wird gezwungen, jeden Ton mitzuvollziehen, und wir lauschen auf das, was die Geigerin uns von diesem hochsensiblen Tschaikowsky erzählen möchte. Lässt man es zu, wird man auf behutsame, aber eindringliche Art in die Innenwelt der Musik hineingezogen. Mir kommt dabei der Gedanke, dass wir das Spiel der Musik vielleicht gar nicht nur schön finden sollen, was auch immer das bedeutet. Ganz wesentlich geht es hier vielmehr um ein Verstehen, um das, was die Musik zu sagen hat – *uns* zu sagen hat!

Insofern ist es nicht damit getan, das Spiel der Solistin mit dem anderer Geiger zu vergleichen oder sich gar in eine Bewertung zu versteigen. Es soll hier nur versucht werden, der Herkunft und dem Ergebnis ihrer kreativen Auseinandersetzung nachzuforschen und die Wirkung individuell zu beschreiben. Interessant für die Tschaikowsky-Rezeption ist das insofern, weil es hier eine Musikerin tatsächlich wagt, aus dem gängigen Fahrwasser des Vertrauten auszuscheren und

ihren eigenen Weg zu suchen, damit die Musik auch von uns neu und quasi wie beim ersten Mal erlebt werden kann. Wie schwer das sowohl für die Interpretin als auch für den Zuhörer ist, zeigt Kopatchinskajas Weg zu Tschaikowsky in besonderem Maße. Aber es lohnt: Das Ergebnis ist auf Grund des subjektiven (und doch notengetreuen) Ansatzes mehr als überraschend und macht Mut, auch und gerade bei einem so bekannten Werk nicht einzig dem von großen Vorbildern vorgegebenen und von anderen kanonisierten Weg zu folgen. Bei Hören entsteht vielmehr die drängende Frage: Was sagt *mir* das Werk? Wie möchte *ich* es spielen oder hören, heute und hier?

... Bespricht man so eine Interpretation in unserer Zeit? Wir müssen es bei Patricia Kopatchinskaja wohl so tun, nicht nur, um ihren eigenen, individuell-subjektiven Ansatz durch eine ebenso persönliche Reaktion zu würdigen und zu bestätigen. Sie selbst spricht gerne über die Musik, über ihre Beziehung zu Stück und Komponist. Und da redet sie ganz unwissenschaftlich von dem, was ihr wesentlich ist. Ihr gelingt es auf diese Art, den Musikfreund sogar auf komplexe Werke der sogenannten Neuen Musik neugierig zu machen. Auf die Frage, was für sie ein guter Klang sei, antwortet sie beispielsweise: »Ein Klang, der zu mir ohne Übersetzung durchkommt zu meinem Herzen, ein Klang, der von einem Herzen zu meinem Herzen kommt, einer, der nicht artifiziell ist, sondern ein lebendiger Klang«¹⁰. Diese eigentlich schwammige Beschreibung sagt nicht, wie man konkret Violine spielt, Violinwerke interpretiert. Aber sie verweist auf Ausgang, Ziel und Sinn des Musizierens. Unter dieser Prämisse entscheidet das Herz über den konkreten Aufsatz des Bogens auf die Saite, momentan, spontan und authentisch.

Eine Herausforderung ist ein solcher Umgang mit Musik für jeden Mitinterpreten. Mit Teodor Currentzis hat Patricia Kopatchinskaja für das Tschaikowsky-Konzert den idealen Partner gefunden. Mit ihm kann sie ihre ganz eigene, an niemanden angelehnte Interpretation verwirklichen, weil auch er ähnlich eigenwillig, innovativ mit Repertoirestücken umgeht. – Unerwartet und mit Selbstbewusstsein hatte sich der in Athen geborene, in St. Petersburg ausgebildete Dirigent der Konkurrenz gestellt: Welch eine Tat, 2014 und 2016 Mozarts DaPonte-Opern neu aufzunehmen – und dazu mit einem Ensemble aus einem bis

¹⁰ NDR Kultur: »Welcher Klang ist Ihnen der liebste?« In: *Sieben Fragen an Patricia Kopatchinskaja* (2012). Auf www.ndr.de/ndrkultur/programm/7-Fragen-an-Patricia-Kopatchinskaja,kopatchinskaja141.html (23.4.2017; sprachlich minimal redigiert), bei 3'06 Min.

dato hier völlig unbekanntem Kulturraum, dem *P. I. Tschaikowsky State Opera and Ballet Theatre Perm*, gelegen an der geographischen Grenze zwischen Europa und Asien, am Ural, wo wir auch Wotkinsk, die Geburtsstadt Tschaikowskys, zu suchen haben ... Die Kritik rühmte die glasklare, rhythmisch fast überakzentuierte Architektonik des Klangbilds. Mit unbegrenzter Probenzeit trimmte er Solisten, Chor und das Orchester *MusicAeterna* auf Virtuosität und ließ eine oft atemberaubende Dramaturgie entstehen.

Mit derselben Sorgfalt und Energie stürzte er sich und sein Ensemble auch in Tschaikowskys Violinkonzert, das zwischen dem 27. April und dem 1. Mai 2014 aufgenommen wurde. Patricia Kopatchinskaja erinnert sich: »Wir spielten auf Darmsaiten und auf historischen Blasinstrumenten. Kein Aufwand war dieser verschworenen Truppe zu viel. In wie viele Nächte hinein haben wir geprobt und gesucht und schließlich aufgenommen, die Bläser stehend und präsent wie Solisten. Solche Aufnahmebedingungen gibt es sonst nirgends auf der Welt ...«¹¹ – mit dem Ergebnis, dass das Orchester nicht begleitet. Vielmehr gewinnen die einzelnen Stimmen alle solistische Qualitäten. Mit unglaublicher Präzision arbeiten sie die einzelnen Bauelemente der Komposition heraus und nehmen Plastizität und Konturenschärfe ins Visier. Man kennt das von diversen Barockensembles. Aber welche Konsequenzen hat diese Art des Musizierens bei Tschaikowsky, der dem Barock so fern steht!

Eine Besonderheit dieser Aufnahme ist die unglaubliche Plastizität und Konturiertheit der einzelnen Kompositionsbausteine. Schnelle Tempi in den Eck-sätzen haben viele Aufnahmen, aber derart rhythmisch ziseliert und klar abgegrenzt hört man sie selten – beispielsweise bei den Orchestereinwürfen im ersten Satz, Takte 59–64 und 115–118, oder auch die Polonaisen-Rhythmik in den Takten 127ff. Der ganze dritte Satz lebt von dieser Akkuratess (vgl. zum Beispiel die Takte 313ff.). Ein wesentliches Mittel ist dabei die Akzentsetzung: Mit besonderer Schärfe werden die Nachschläge in den Takten 379f. und 383f. des dritten Satzes gespielt. Hier wird gewissermaßen »gezaust« und »gerissen« (wie Hanslick einst schrieb)¹²; damit wird aber zugleich auch das Folkloristisch-Derbe der Volksszene hervorgehoben. Und wo hört man sonst schon die vom Komponisten gesetzten Akzente auf dem jeweils zweiten Achtel in Takt 314 des ersten Satzes?

¹¹ Kopatchinskaja, Booklet (Anm. 6).

¹² Hanslick 1886 (Anm. 3), S. 296.

Hier bei Currentzis wird auch dieses nur einmal erscheinende Detail klar hörbar gemacht.

Currentzis lässt, wie schon erwähnt, die Bläser nicht sitzen, sondern wie Solisten stehen. Seine harte Arbeit an Mozarts *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte* und *Don Giovanni* kommt dem Tschaikowskyschen Orchestersatz zugute. Der oft vernachlässigte Aspekt, dass Tschaikowskys Musik nicht nur romantisch, sondern von ihrem Ursprung her eher an der Wiener Klassik, an Mozart und Beethoven ausgerichtet ist, wird in Currentzis' Interpretation des Violinkonzerts deutlich hörbar. Reizvoll ist die Vorstellung, dass er sich vielleicht in Zukunft auch einmal die vielfach klassisch-klassizistisch angelegten Werke Tschaikowskys vornimmt: die ersten drei Symphonien, die Orchestersuiten, die Variationen über ein Rokoko-Thema, *Pique Dame* ... Welche Hörfenster er dort mit seinem Orchester noch aufstoßen könnte! Für die vorliegende CD hat er jedoch einen ganz anderen, nicht minder überraschenden Weg eingeschlagen und das Tschaikowsky-Konzert mit dem chor-instrumentalen *Les noces* (*Svadebka; Die Bauernhochzeit*, UA 1923) von Igor Stravinsky verbunden – eine Kombination, die nur auf den ersten Blick verstört, bei Hören jedoch die aktuellen, zukunftsweisenden Aspekte, die Tschaikowskys Konzert in Kopatchinskajas Interpretation besitzt, nur noch deutlicher herausstellt: Tschaikowsky nicht als Abschluss des 19. Jahrhunderts, sondern als ein geistiger Zeitgenosse der Moderne! Da bewegt sich Tschaikowsky auf Stravinsky zu, und Stravinsky wiederum scheint in dieser Aufnahme Tschaikowsky aufzugreifen, und so erzählen diese beiden Werke auch im Mit- und Nebeneinander auf ein und derselben CD eine ganz neue Geschichte von Tschaikowskys nur scheinbar altbekanntem Violinkonzert. Es lohnt sich, diese Aufnahme mehr als nur einmal mit wachen Ohren und unvoreingenommenem Herzen für sich zu erleben und auf sich zukommen zu lassen!

Paul Mertens
Berlin, im März 2017