

ATTACCA-KONZERT

Große Romantik

Musikalische Leitung
Klavier

Allan Bergius
Cosima Heilmaier

ATTACCA – Jugendorchester des Bayerischen Staatsorchesters

Mittwoch, 26. November 2025
Prinzregententheater

Beginn 19.30 Uhr

FÖRDERER ATTACCA

Klaus Luft Stiftung

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

SPIELZEIT 2025–26

BAYERISCHES STAATSORCHESTER

PROGRAMM

Edvard Grieg (1843–1907)

Klavierkonzert a-Moll op. 16

1. Allegro molto moderato
2. Adagio
3. Allegro moderato molto e marcato

Pause

Pjotr Tschaikowski (1840–1893)

Symphonie Nr. 5 e-Moll op. 64

1. Andante – Allegro con anima
2. Andante cantabile, con alcuna licenza
3. Valse. Allegro moderato
4. Finale. Andante maestoso – Allegro vivace

BMW – Global Partner der Bayerischen Staatsoper

Programm

PROGRAMM

EDVARD GRIEGS KLAVIERKONZERT

Dass er in Leipzig schlechterdings nichts gelernt, dass er – nach eigenen Angaben – das dortige Konservatorium „fast ebenso dumm“ wie er es betreten, wieder verlassen habe, mag den vielen populär gewordenen negativen Urteilen, die der Musik Edvard Griegs schon zu Lebzeiten angelastet wurden, zu einer gewissen Berechtigung verhelfen. Die bewusste Gestaltung norwegischer Musik in einfachsten Formen, die impressionistische Tendenz zu differenziertesten Klangfärbungen, die Nobilitierung des norwegischen Tons in seiner eigenen Adaption nationaler musikalischer Requisiten auf der Grundlage seiner Unterweisung in der deutsch-romantischen Schule Schumann'scher Nuance, begründet sowohl den Kunstanspruch von Griegs Musik als auch gleichzeitig ihre Eigenart; Grieg über Grieg formuliert das etwa so: „Ich habe die Volksmusik meines Landes aufgezeichnet. In Stil und Formgebung bin ich ein deutscher Romantiker der Schumann'schen Schule geblieben; aber zugleich habe ich den reichen Schatz der Volkslieder meines Landes ausgeschöpft und habe aus dieser bisher noch unerforschten Emanation der norwegischen Volksseele eine nationale Kunst zu schaffen versucht.“ Gleich das erste herausragende Werk Griegs, das Klavierkonzert a-Moll op. 16, werten Kritiker als unbefriedigendes Durcheinander musikalischer Gedanken, volkstümlicher (An-) Klänge und instrumentaler Effekte. Ohne innere Einheit sehen sie es reichlich im Fahrwasser des Schumann'schen Klavierkonzerts gleicher Tonart schwimmen, und tatsächlich bezeichnet das Etikett von der „Phantasie für Klavier und Orchester“ das Werk treffender als sein eigentlicher normativer Titel. Das 1868 entstandene, dem deutschstämmigen Pianisten Edmund Neupert gewidmete dreisätziges Konzert (Allegro molto moderato, a-Moll; Adagio, Des-Dur; Allegro moderato molto e marcato, a-Moll/A-Dur) leugnet sowohl in der Tonartenfolge als auch in der Binnenstruktur der einzelnen Sätze einen eventuellen Vorbildcharakter des klassischen Solokonzerts deutscher Provenienz. Die um zwei kontrastierende Themen kreisende formale Anlage des ersten Satzes erscheint durch die sehr eigenständige Klavierarabeske (Animato, nicht selten als zweites Thema bezeichnet) gespreizt und gestattet in der knappen, durch harmonisch kühnste Konstellationen angereicherten Durchführung nurmehr die Behandlung des kantablen Nachsatzes des ersten Themas. Einer vollständigen Reprise folgt vor der auf thematisches Material bezogenen Coda eine an Liszt'sche Virtuosität gemahnende Kadenz. Dem hymnisch anmutenden, harmonisch facettenreichen und klanglich weit aufgefächerten streicherbetonten Zwischensatz (mit Dämpfern) schließt sich Griegs eigenem Willen folgend der dritte Satz attacca mit einem tänzerisch inspirierten, vom Klavier exponierten Thema an, das je nach seiner Stellung in dem unentschieden zwischen Sonaten- und Rondoform anzusiedelnden Satz sowohl in Moll

als auch in Dur harmonisiert, im Vierviertel- oder Dreivierteltakt rhythmisiert erscheint, im Andante maestoso des Schlusses aber der martialischen Augmentation des rhythmisch schwebenden, lyrisch gehaltenen Seitenthemas weichen muss. Charakteristisch erscheint neben abwärts geführten Leittönen die aus kurzgliedrigen Folgen von kleinen und großen Sekundenschritten akkordisch gestützte Themenbildung, die ihren elegischen Widerpart in einer aus Sekund-Quart-Anstiegen gestalteten kantablen Melodik findet. Wechselvolle Harmonisierung, entweder durch die latente Harmonik des Themas oder frei untermalend durch häufige Motivwiederholung gefordert, sowie die Vorliebe für eine mit komponierten Rubati kontrastierende rhythmische Skandierung konstituieren die typischen Elemente des unverwechselbaren Grieg'schen Tons dieses Konzerts.

Norbert Bolin

ÜBERWINDUNG UND ÜBERHÖHUNG – TSCHAIKOWSKIS FÜNFTE SYMPHONIE

„Wenn ich es immerfort für nötig halte, in der Sprache der Töne zu sprechen, so ist es ja doch unerlässlich, dass man mich auch hört, und je größer, je mitfühlender der Kreis meiner Hörer ist, desto besser. Ich wünschte mir mit allen Fasern meines Herzens, dass sich meine Musik ausbreitet und die Zahl der Menschen zunimmt, die sie lieben und in ihr Trost und Halt finden“, erläuterte Pjotr Iljitsch Tschaikowski 1880 seiner Mäzenin Nadeschda von Meck. Die Möglichkeit, seine Werke in der Form, wie er sie sich vorstellte, in der Welt verbreiten zu können (sprich: sie selbst zu dirigieren), muss so verlockend gewesen sein, dass er trotz wackliger früher Versuche als Orchesterleiter zunehmend Gefallen daran gefunden hatte. Dennoch plagten ihn Zweifel vor seiner ersten großen Konzertreise im Frühjahr 1888. Auf Stationen wie Leipzig, Hamburg, Prag, Paris und London waren die Strapazen groß, der Empfang für den scheuen Künstler hingegen zumeist herzlich bis triumphal: „Qualen, Schrecken, Aufregungen und – um die Wahrheit zu sagen – auch Freuden“ berichtete Tschaikowski nach Hause. Die Zerrissenheit, die er Tag für Tag erlebte – Einsamkeit und Menschenscheu; Lampenfieber und Jubelstürme; erhebende Ehrungen und ermüdende Festreden; Trunkenheit vor Glück und durch Alkohol –, rief ihn nicht nur körperlich auf, sondern rief auch nach künstlerischer Auseinandersetzung.

Zurückgekehrt in die Heimat machte er sich daran, seine Gesundheit zu regenerieren und sich die Eindrücke und Einfälle von der Seele zu schreiben. Im Mai begann er die Arbeit an der neuen Symphonie, seiner fünften – aber: „Es fehlt an Gedanken und Stimmungen! Trotzdem hoffe ich, dass sich nach und nach Material für eine Symphonie sammeln wird“, offenbarte er seinem Bruder Modest am 15. Mai. Was ihn eigentlich beunruhigte, ging weit über diese eine geplante Symphonie hinaus: „Ich will jetzt tüchtig arbeiten, um mir selbst, aber auch den anderen zu

beweisen, dass ich mich noch nicht ausgeschrieben habe. Oft überkommen mich Zweifel, und ich stelle mir die Frage: Ist es nicht an der Zeit aufzuhören? Habe ich meine Fantasie nicht überanstrengt? Ist die Quelle vielleicht schon versiegt?“ (an Nadeschda von Meck, 10. Juni) Im selben Sommer war Tschaikowski nicht nur mit Musik beschäftigt, er war auch unter die Hobbygärtner gegangen, was ihn, der Kunst vielleicht förderlich, auf andere Gedanken brachte. Die Parallele, die sich in seinen Briefen an Nadeschda von Meck herstellt, fällt jedenfalls zu sehr ins Auge, um als völlig unbewusst durchgehen zu können: „Meine Blumen entwickeln sich – mit einigen Ausnahmen – recht schlecht und langsam; sie werden kaum noch richtig blühen“, hieß noch am 22. Juni; einen Monat später schon: „Übrigens haben sich meine Blumen, die ich zum größten Teil vernichtet glaubte, wieder erholt; manche blühen sogar wunderbar.“ Und drei Wochen danach konnte er mitteilen: „Ich bin so froh, dass ich meine Symphonie glücklich beendet habe.“

Vielleicht dürfen wir den engen Zusammenhang, in den Tschaikowski dieses gemeinschaftliche Wachsen gerückt hat, als Indiz nehmen für die besondere Bedeutung dieser Symphonie, für eine fast organische Qualität, die sie mit seinem Leben verbindet. Dass sie, wie schon die ihr um zehn Jahre vorangegangene vierte, „das zum Ausdruck bringen“ soll, „wofür es keine Worte gibt, was uns auf der Seele liegt und ausgesprochen werden will“, daran kann kein Zweifel bestehen. In seinem Notizbuch finden sich zu den ersten beiden Sätzen konkrete inhaltliche Bemerkungen: „Introduktion. Vollständige Resignation vor dem Schicksal, oder, was dasselbe ist, in den unergründlichen Ratschluss der Vorhersehung. Allegro (I) Murren. Zweifel, Klagen und Vorwürfe gegen XXX. (II) Soll ich mich selber in die Arme des Glaubens werfen?“

„Das Schicksal“ ist ein Topos, das sich durch viele von Tschaikowskis Werken zieht, und der Umgang mit dieser Macht das „Thema“ seiner fünften Symphonie. Die musikalische Gestalt dafür ist ein Motto, das in der Einleitung von zwei unisono spielenden Klarinetten vorgestellt wird; der leicht schwebende Zusammenklang und der in tiefer und mittlerer Lage geisterhaft hohle Klarinettenklang sorgen für eine außerweltliche Atmosphäre: Hier sind Kräfte am Werk, die außerhalb menschlichen Einflusses walten. Dieses Motto, das zwischen Trauermarsch und ernster Fanfare changiert, ist in jedem der vier Sätze präsent. Nach der Introduktion verschwindet es zunächst und macht einem ausgedehnten Satz mit neuen Themen Platz. „Zweifel, Klagen und Vorwürfe“ gegen das Ominöse XXX – damit bezeichnete Tschaikowski möglicherweise, wie andernorts mit „Z“ oder „Dies“, seine Homosexualität – sind sicherlich nur ein Element; die Freuden eines fröhlichen Reigens, eine sich schwerelos nach oben schwingende Hoffnung gehören ebenso dazu, nur können diese liebevollen Empfindungen keine Erfüllung finden. Aus der Tiefe, in die der Satz gegen Ende sinkt (die Trompeten haben nur kurz noch einmal mahnend ein Motiv des Schicksalsmottos angedeu-

tet), steigt das Andante empor – über der mysteriösen Düsternis der ersten acht Streichertakte ertönt die erste Melodie im Horn; eine zweite Melodie, etwas bewegter, ist der Oboe anvertraut: ein „Lichtstrahl“ erhellt die Dunkelheit, befand Tschaikowski. Zweimal bricht das Schicksalsmotiv machtvoll in diese zärtlichen Klänge; zweimal kann es wieder besänftigt werden. Ein Walzer führt die beschwingte Stimmung fort, erst am Schluss des kurzen Tanzes schleicht sich das „Schicksal“ in den Dreiertakt hinein – da aber steht die große Wandlung schon unmittelbar bevor:

Denn das Finale beginnt mit dem Schicksalsthema, doch nun gemessen und ganz majestätisch in E-Dur – ein erster Blick auf eine mögliche Lösung, die nicht in Überwindung oder Ausschaltung der obwaltenden Kräfte liegt, sondern in ihrer Annahme und Aneignung. Bis dorthin ist noch mancher Konflikt auszufechten: Der Hauptteil des Satzes steht in e-Moll, der Weg zur Apotheose führt durch viele Wirbel und durch manche Wirrung.

1888 hob Tschaikowskis letztes Lustrum an. Der Sommer nach der ersten Tournee – war es ein Auf-, ein Durchatmen, bevor die Zeit des strapaziösen Reisens losging, jenes weltweite Konzertieren, dem er sich doch hätte entziehen können und das er trotzdem auf sich nahm? Nur in der Musik konnte er die flüchtigen Momente des Glücks eben in ihrer Flüchtigkeit festhalten, jene Augenblicke, die so schnell vorübergehen, wie die Töne verklingen, mit denen er sie beschreibt. Die fünfte Symphonie zeichnet so nicht nur quasi ihre eigene Entstehungsgeschichte nach, die Überwindung einer Schaffenskrise – eine Musik über sich selbst –; sie fasst auch Tschaikowskis Lebensproblem in sich, mit einer Wendung ins Glück, die für ihren Urheber selbst eine Utopie bleiben musste.

Malte Krasting

BIOGRAFIEN

SOLISTIN

Cosima Maria Heilmaier begann im Alter von vier Jahren Klavier zu spielen. Sie erhielt Unterricht in ihrer Heimatstadt Erding bei Tobias Stork, später bei Michaela Pühn und Diana Al-Hassani in München. Außerdem spielt sie Fagott und nahm Unterricht bei Susanne von Hayn und Gernot Friedrich; es folgten mehrmalige Teilnahmen an Meisterkursen bei Klaus Thunemann und Tobias Pelkner. Nachdem sie mit beiden Instrumenten von 2022 bis 2024 bereits Jungstudentin war, studiert sie seit 2024 Klavier bei Markus Bellheim und Fagott bei Dag Jensen. Als Solistin trat sie mehrmals mit dem Kammerorchester Erding und mit den Bad Reichenhaller Philharmonikern auf. Im Alter von neun Jahren wurde sie in das ATTACCA Jugendorchester der Bayerischen Staatsoper aufgenommen.

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. Er 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 er 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*, einer Produktion des Opernstudios zusammen mit Hermann-Levi-Akademie des Bayerischen Staatsorchesters.

ATTACCA

Das Jugendorchester ATTACCA wurde Anfang 2007 als 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 möglichst breiten 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 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 aus Mitgliedern des Bayerischen Staatsorchesters. Im Mittelpunkt von ATTACCA soll 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 Mitgliedern 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

Annika Betz
Sixtine Chamousse
Yun-En Cui
Mia Dollani Sata
Antonia Carolina Estay-Heydner
Benjamin Freer
Isabella Holzapfel
Anja Kriegel
Fiona Pierthong
Clemens Reißenweber
Veronika Schaetz
Jonathan Schmid
Eleamalou Schnebel
Elena Schönlebe

2. Violine

Emanuel Artl
Theresa Basten
Stuart Bergius
Ada Fabricius
Holle Fischer
Sarah Hammerschall
Johann Klauschen
Miriam Klauschen
Caecilia Kocher
Clara Kremer
Karim Ernst Lautenbacher
Baobao Li
Vanessa Pairott
Magdalena Pausch
Nele Marie Peter
Alicia Pfaffinger
Emil Schäfer

Orchestervorstand

Benjamin Freer
Heinrich Kremer
Clara Maucher

Viola

Ariane Bömers
Jakob Defain
Asha Katharina Dengl
Marlene Drobisz
Antonia Hanshen
Benedikt Sumin Kirpal
Viviana Schmieder
Elias Schöne
Annemiek von Stietenron
Carl Waegner

Violoncello

Magdalena Almer
Oda Debuch
Sophie Martha Gratzl
Clara Klauschen
Heinrich Kremer
Corbinian Oberhollenzer
Oscar Pisani
Levi Paul Schudel
Cecilia Soto Fontenla
Nicolas Vetter
Tzipi Wanning
Marie Weishäupl
Asuka Klara Withopf

Kontrabass

Magdalena Frank
Felix Gerull
Simon Hofbauer
Katharina Rad
Raphael Schöne
Luis Tischler
Anna Wachter
Raphael Winkel

Flöte

Esther Byeol-Ha Kim
Johannes Schmid
Dorothea Schneider
Victoria Strohm
Sophia Vigano

Oboe

Yinmiao Chen
Alban Mondon
Anqi Huo*

Klarinette

Maria Bernhard
Xinyi Fei
Madeleine Antonia Heid
Helene Wimmer

Fagott

Luis Arera
Francesco Ciliberto

Horn

Theodore Arsenski
Freya Kirmeier
Clara Maucher
Theresa Wiedmann
Manuel Wild

Trompete

Luca Baratta
Emanuel Must
Maximilian Schweighart
Quirin Stross

Posaune

Julian Ens
Ferdinand Huberle
Paul Landgraf
Korbinian Steidle

Tuba

Markus Männer*

Pauke

Raphael Oetiker
Filip Vojta

* Gäste

FOLGEN SIE UNS

Instagram
Facebook
Streaming
Website

@bayerischestaatsoper
Bayerische Staatsoper
Staatsoper.tv
Staatsoper.de

Besetzung/Social Media